

•Дећињство•

Часопис о књижевности за децу
Година XLI, број 4,
зима 2015.

Редакција:

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

Секретар редакције:
Ивана Мијић Немет

Лектиор и коректиор:
Мирјана Карапановић

Издавач:

Међународни центар књижевности за децу

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

За издавача:
Душан Ђурђев, директор

Слог:
Ласер студио, Нови Сад

Штампа:
Offset print, Нови Сад

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих деčjih игара
340-11006551-47

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

САДРЖАЈ:

ПОГЛЕДИ

Нил Гејмен, Зашто нам будућност зависи од библиотека, читања и сањарења	3
Уте Вегман, Кад су птице научиле да лете. Филмске адаптације сликовница	10
Милева Милена Блажич, Слика детета у словеначкој књижевности за младе	19
Даница В. Столић, Палимпсест и визуелизација као поступци деканонизације у песништву Попа Д. Ђурђева	34

150 ГОДИНА АЛИСЕ У ЗЕМЉИ ЧУДА

Јелена Г. Спасић, Магија Алисине Земље чуда	41
Татјана Б. Милосављевић, (Анти)колонијална Алиса: Земља чуда као алегорија Британске империје	47
Милена Ж. Кулић, Алиса у савременој српској драми (Милена Марковић, <i>Брод за лујке</i>)	55

100 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА БРАНКА ЂОПИЋА

Снежана З. Шаранчић Чутура, Раблеовски ехо под Грмечом	61
Тамара С. Пилетић, Питање простора у Ђопићевим дјелима	75

50 ГОДИНА ДЕЧЈЕ ПОЕЗИЈЕ СРПСКЕ БОРЕ ЂОСИЋА

Јован Љуштановић, Интервју с Бором Ђосићем: У озбиљним књигама је много детињастог – у деčjoj лектири нечуveno много озбиљног	86
Снежана З. Шаранчић Чутура, Антологијска антологија Боре Ђосића	88
Валентина В. Хамовић, Једна маргиналија поводом Деčje поезије српске	92
Јелена С. Панић Марашић, О „књизи из пркоса”, још једном	94
Милош Јоцић, Форе, фазони и ludens фантазијски (Деčja поезија српска Боре Ђосића)	98

IN MEMORIAM**Јован Љуштановић**, Слободан Ж. Марковић (1928–2015) 103**ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ**

Милутин Ж. Павлов , Песничка заврзлама с недеље на петак	108
Зорица Турјачанин , Чин и причин	110
Анђелко Ердељанин , Писање као игра и трик	112
Гордана Влаховић , Зна рода зашто...	113
Сонja Аврамовић , О теткама, сиренама и екологији – за малу и велику децу	115
Милутин Ж. Павлов , Диптих за пса и мачку	118

Рецензенти:

Проф. др Јильана Пешикан Љуштановић,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Проф. др Снежана Шаранчић Чутура,
Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет, Сомбор
Доц. др Зорица Хацић,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Доц. др Невена Варница,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

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

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR-ID 9948418

◆ Нил ГЕЈМЕН
књижевник
Велика Британија

ЗАШТО НАМ БУДУЋНОСТ ЗАВИСИ ОД БИБЛИОТЕКА, ЧИТАЊА И САЊАРЕЊА

ПОГЛЕДИ

Предавање у којем Нил Гејмен
експлицира зашто је употреба
сопствене маште и омогућавање
другима да сањаре и маштају
обавеза свих грађана

Људима је обично веома стало до тога да вам саопште који страну заступају, нарочито ако су по неком питању изразито пристрасни. То је као нека врста декларације ком клубу припадате. С тим у вези, ја ћу вам причати о читању. Говорићу вам о важности библиотека. Настојаћу да будем доволно сугестиван да вас убедим да је читање фикције, односно читање из задовољства, једна од најважнијих и најсмисленијих ствари у животу. Из дубине душе, упутићу људима молбу да разумеју шта библиотеке и библиотекари за нас истински јесу, те да и једне и друге чувају с нарочитом пажњом.

А ја јесам пристрасан, и упадљиво и енормно: ја сам писац, најчешће писац фантастичних дела. Пишим и за одрасле и за децу. Отприлике тридесет година зарађујем за живот играјући се речима, углавном измишљајући ствари и записујући их на папир. Јасно је да је мој нескривени интерес да људи читају, да читају фикцију и да библиотеке и библиотекари постоје као они који уdomљују љубав према читању, и просторно и духовно.

Дакле, пристрасан сам као писац. Али сам битно више пристрасан као читалац. А највише сам пристрасан као грађанин Британије.

Овај говор вечерас држим под поткровитељством Reading Agency (буквално: Читалачке агенције, прим. прев.) – хуманитарне организације чија је мисија да свакоме пружи једнаку животну шансу да постане самоуверен и ентузијастичан читалац. Реч је о удружењу које потпомаже програме описмењавања, али пружа и директну подршку библиотекама и појединцима тенденциозно и неуморно подстичући културу читања. А разлог томе је, рећи ће вам они, тај што се све мења када читамо.

Управо поменуте промене, као и сам чин читања, биће моје главне теме вечерас. Желим да причам о томе шта читање суштински чини за нас. За шта је оно корисно.

Једном приликом, у Њујорку сам слушао расправу о изградњи приватних затвора – индустрија градње затвора управо је доживљавала невероватан успон. „Затворска индустрија“ морала је, свакако, да планира свој раст у наредном периоду – колико ће тачно бити потребно затворских ћелија? Колика је пројекција броја затвореника за 15 година? Открили су да веома лако могу направити такве претпоставке користећи сасвим једноставан алгоритам који би се базирао на анкетама колико процената десетогодишњака и једанаестогодишњака не уме да чита. Или бар не из задовољства.

Наравно, то није процена један кроз један: не можемо рећи да би друштво у којем би сви били писмени нужно било и друштво без криминала. Али је чињеница да постоји веома реална корелација.

Моје мишљење је да неке од тих повезница потичу из нечег што је сасвим једноставно. Чињенице да писмени људи читају фикцију.

А фикција има две конкретне функције. Првенствено, она је стимуланс за све друге врсте читања. Онај ко прође кроз тај „пролаз“ хоће да зна шта се дешава даље, жели да окрене наредну страну, има потребу да настави кретање, чак и ако је тешко, јер неко јесте у неволи и вас истински интересује како ће се све завршити... све то заједно, заиста, јесте прави покретачки погон. То вас наводи да научите нове речи, да размишљате на нов начин, да наставите даље. Да откријете да је читање *per se* извор задовољства. У тренутку кад дођете до такве спознаје, на путу сте да читате буквално све. А читање је кључ. Пре неколико година накратко се дигла бука око тога како живимо у постлитерарном свету у којем је, уопштено, способност да речима креиратмо смисао, на неки начин, редундантна, али то време је прошло. Речи су сада потребније него што су икад биле: ми кормиларимо светом речима, а када тај свет склизне на интернет морамо да га следимо, да комуницирамо и да разумемо шта читамо. Људи који се међусобно не разумеју никако не могу да размењују идеје, не могу да комуницирају, те домети њихове интеракције не превазилазе бanalни ниво техничког превода какве нуде компјутерски програми.

Најједноставнији начин да будемо сигурни да подижемо писмену децу јесте да их учимо да читају и да им показујемо да је читање пријатна активност. А то значи, поједностављено, да пронађемо књиге у којима ће уживати, да им те књиге учинимо доступним и просто их пустимо да читају.

Ја стварно не мислим да постоји нешто што би се могло назвати лошом књигом за децу. С времена на време, јавља се мода међу неким одраслима да истичу поделу дечјих књига, рецимо по жанру или ауторима, те да проглашавају поједине књиге лошим, уз сугестију да од њих треба одвлачiti децу. И то се циклично понавља: Енид Блајтон (Enid Blyton) је била проглашена лошим писцем, као и Р. Л. Стайн (R. L. Stine) и десетине других. За стрипове је исто важило уверење да промовишу неписменост.

То је бесмислица. То је снобизам и лудост. Не постоје лоши аутори за децу ако их деца воле и тра же, пошто је свако дете различито. Деца могу сама да пронађу приче које су им потребне и унесу се у њих. Чак ни отрдане и истрошене идеје за њих нису баналне и излизане јер је то први пут да се дете среће с њима. Немојте обесхрабривати децу читаоце зато што, по вашем мишљењу, читају погрешне ствари. Фикција која вам се уопште не допада може бити пут до оних књига које цените. Уосталом, немају ни сви исти укус као ви.

Добронамерни одрасли могу веома лако уништи дечју љубав према читању: спречите их да читају оно у чему уживају, дајте им вредне али досадне књиге које се вами свиђају – неки еквивалент викторијанске књижевности за „напредовање“ настало у 21. веку – и ваш резултат ће бити генерација која ће закључити да читање није „кул“, или још горе, да је сасвим непријатно.

Једино што ми треба да учинимо за децу јесте да их поставимо на читалачке мердевине, а они ће се сами, читајући оно што им причинава задовољство, пењати по лествици постепено, степеник по степеник, док сасвим не уђу у царство писмености. (Свакако немојте следити пример овог аутора, који је својој једанестогодишњој кћери, заинтересованој за дела Р. Л. Стajна, пружио примерак *Keri*

Стивена Кинга (Stephen King), уз уверавање да ће јој се, ако јој се свиђа то, сигурно допasti и ово. Након тог искуства, Холи до краја својих тинејџерских година није читала ништа што за тему није имало идиличан приказ „кућице у прерији“, а још увек ме гледа разрогачених очију кад јој поменем име Стивена Кинга).

Други користан аспект проистекао из фикције јесте могућност да се посредством књижевних дела изгради емпатичност. Када гледате ТВ или одгледате филм, ви посматрате шта се дешава другим људима. Прозна књижевност је сачињена само од 26 слова и приручне интерпункције, а ви сами, служећи се својом имагинацијом, изграђујете нови свет који испуњавате људима кроз чије очи стичете способност да посматрате. Тако почињете богатије да осећате ствари око себе и посећујете места и светове којима ни на који други начин никада не бисте приступили. Такође, стичете спознају да је свако други кога на том путу сртнете неко *ja*. Пошто накратко бивате неко други, када се вратите у сопствени свет нужно морате бити барем за нијансу изменјени.

Емпатија је моћно средство за укључивање људи у социјалне групе, чиме нам је омогућено да функционишемо на вишем нивоу од индивидуа опседнутим самих собом.

Такође, кроз читање често наилазите на спознаје које су вам животно важне и које вам отварају широке капије према свету. А главна спознаја јесте следеће: свет не мора бити онакав какав тренутно јесте. Све у њему може да буде битно другачије!

Био сам 2007. године у Кини, на првој – дакле историјској – конвенцији о фикцији и научној фантазији одобреној од стране Партије. У једном тренутку позвао сам високог званичника на страну и питao га: „Зашто?“ Наиме, научна фантастика је толико дugo у Кини била практично забрањена. Шта се променило?

„Веома је једноставно”, одговорио ми је. Кинези су сјајни у копирању туђих изума. Међутим, они уопште немају проналазаче и креативце. А разлог томе је што не маштају. Управо из тог разлога су у САД, у Ејпл (Apple), Мајкрософт (Microsoft) и Гугл (Google), послали делегацију која је имала задатак да са људима који креирају будућност разговара о њиховим личним особинама. Занимљиво је да су сазнали да су сви они, без остатка, у детињству читали научну фантастику.

Фантастика вам може показати другачији свет. Може вас повести тамо где никада нисте били. Када једном посетите друге светове, попут оних који су кушали вилинско воће, више нећете бити задовољни светом у којем сте одрасли. Али нездовољство је добра ствар: нездовољни људи су спремни да унапреде и преобликују своје светове – да их учине другачијим и бољим.

А кад смо већ код ове теме, желео бих да кажем пар речи о ескапизму. Чујем да се олако разбацијемо негативном конотацијом овог термина. Наводно је „ескапистичка” фикција јефтин опијат за смушене, будаласте и обмануте, а једина вредна књижевност и за децу и за одрасле јесте миметичка, која зрцали само најгоре из света у којем се читаоци налазе.

Ако се нађете заробљени у немогућој ситуацији, на непријатном месту, са људима који вам желе зло, а неко вам понуди привремено бекство, зашто то не бисте прихватили? Ескапистичка фикција је управо то: фикција која отвара врата, показује да је напољу сунчано, пружа место на којем је све под вашом контролом, и могућност да будете са људима са којима заиста желите да будете (јер књига је стварно место, не дозволите да вас заварају); а што је још важније, током вашег ескапизма (бекства) књиге вам дарују сазнања о свету и вашем положају у њему, те вас снабдевају „оружјем и штитовима”

– dakle правом опремом са којом се враћате у сопствене затворе. Међутим, те вештине и знања су реална оруђа која можете употребити за стварно бекство од свих врста ограничења.

А као што смо научили од Толкина (J. R. R Tolkien), једини људи који презиру бекство су тамничари.

Други начин да уништите дечју љубав према читању јесте да се постарате да у њиховој близини уопште нема књига. То јест да не постоји место на којем би могли читати. Ја сам имао среће. У време одрастања била ми је доступна једна одлична локална библиотека. Родитељи би ме, по мом наговору, за време летњег распуста, на путу до посла остављали у библиотеки, где су запослени радо примали дечачића без пратње, који би одмах по доласку хитао ка каталогу тражећи књиге у којима се појављују духови, магија и ракете, или вампири, детективи, вештице и чуда. А када сам завршио ишчитање дечје библиотеке, прешао сам на ону за одрасле.

То су били племенити библиотекари. Волели су књиге, као што су волели чињеницу да неко чита. Научили су ме како да позајмљујем књиге из других библиотека – односно, упутили су ме у међубиблиотечку позајмицу. Нису никада били ташти у односу на оно што сам читao. Њима се изгледа свиђало да је међу њима малац широко отворених очију који воли да чита, те су радо са мном причали о књигама које сам бирао, проналазили би ми и друге књиге из серије, помагали би ми. Третирали су ме као било ког другог читаоца – ни боље ни горе – што значи да су се према мени односili с поштовањем. А у узрасту од осам година заиста нигде другде нисам наилазио на поштовање.

Библиотеке су носиоци слободе. Слободе читања, слободе идеја, слободе комуникације. Оне су дубоко везане за образовање (чији процес не престаје оног дана када напустимо школу или факултет),

за забаву; оне пружају уточиште и приступ информацијама.

Плашим се да људи у 21. веку не разумеју шта су библиотеке и која им је сврха. Ако библиотеке у својој перцепцији сведете само на полице на којима стоје књиге, вероватно ће вам деловати као антикварна или демоде места, у свету у којем је највећи број књига, мада не све, преведен у дигитални формат. У том случају сте потпуно промашили поенту.

А све то, по мом мишљењу, има и те какве везе са природом информације. Информација је вредност по себи, а права информација је драгоценa. Човечанство је кроз историју углавном живело у информатичкој оскудици, те је долажење до жељеног појатка било важно и корисно: рецимо, када треба посејати усеве, где можете пронаћи одређене ствари, мапе, историјске чињенице, приче – оне су увек практичне и за налажење јела или друштва. Информације су одувек биле изузетно цењене, те су они који су их поседовали или су могли да их добију били у прилици и да их наплате.

Последњих година се наше друштво од информатичких оскудно^г претворило у информатички пресасићено. По речима Ерика Шмита (Eric Schmidt) из Гугла, на свака два дана човечанство произведе количину информација која је упоредива са њиховим укупним бројем од освита цивилизације до 2003. године. Ако вас интересује тачан „резултат” њиховог протока, рећи ћу да он износи отприлике 5 егзобајта (exabytes) података дневно. Изазов, дакле, више није открити ендемичну биљку која расте у пустини, већ наћи одређену биљку у џунгли. Нама је сада потребна навигацијска подршка да бисмо селектовали тражене податке.

Библиотеке су места на која људи одлазе по информације. Књиге су на самом врху информационог леденог брега: оне су ту, а библиотекари могу да

вам их пруже бесплатно и легално путем књига. Деца данас више него икад раније позајмљују књиге свих врста: класичне (папирнате), дигиталне и аудио-књиге. Такође, библиотеке су и места на којима људи који код куће немају рачунар могу без накнаде да користе интернет, што је огромна услуга онима који желе да се информишу о пословима и аплицирају за њих или за неке друге бенефиције на конкурсима који се све чешће објављују искључиво на мрежи. Тим људима библиотекари заиста могу помоћи да се снађу у свету.

Не верујем да ће све књиге бити пренесене на екран, а мислим да то не би ни требало да се деси: како ми је Даглас Адамс (Douglas Adams) једном приликом рекао, и то 20 година пре настанка електронских верзија, физички опипљиве књиге су као ајкуле. Ајкуле су веома старе: оне су у океанима живеле и пре појаве диносауруса. А разлог зашто још увек постоје јесте тај што су оне толико добре у томе што су ајкуле да ниједна друга врста не може да их замени. Класичне књиге су чврсте, тешко их је уништити, отпорне су на воду у кади, покреће их сунце, стварају добар осећај кад их држите у рукама: оне су неприкосновено добре у свом „бивању књигом” и зато ће заувек за њих бити места. Оне остају трајно власништво библиотека иако су ове под своје окриље већ примиле електронске и аудио-књиге, те DVD и интернет садржаје.

Библиотеке су складишта информација које пружају једнако право приступа свим грађанима. У то се убрајају и информације о здрављу. О менталном здрављу. То су простори заједништва. То су места сигурности и уточишта од света. Места на којем постоје библиотекари. Већ сада је потребно да размишљамо о томе какве ће бити библиотеке у будућности.

Писменост је данас потребнија него икад јер живимо у свету текстова и мејлова, свету писаних ин-

формација. Потребно је да пишемо и читамо и важно нам је да грађани широм света буду стабилно писмени, да разумеју шта читају, да осете нијансе и да успеју да се изразе тако да их други схвате.

Библиотеке су заиста капије будућности. Зато је стварно жалосно што се широм света суочавамо с тим да локалне власти вребају прилике да затворе библиотеке из економских разлога, не схватајући да тиме оробљавају будућност у сврху подмиривања дневних рачуна. Они затварају врата која би требало да буду широм отворена.

У најновијој студији коју је спровела Организација за економску сарадњу и развој (Organisation for Economic Cooperation and Development) установљено је да је Енглеска „једина земља у којој најстарија група становништва има више компетенције и у литерарној и у математичкој писмености од омладине, након што су у обзир приликом истраживања узети фактори полности, социо-економског порекла и професија”.

Другим речима, наша деца и унуци слабије барају речима и бројевима од нас. Они су мање способни да се снађу у свету и управљају њиме, да разумеју и решавају проблеме. Њима је много лакше манипулисати и обмањивати их, јер ће бити мање у могућности да мењају свет, као што ће бити и мање радно употребљиви. Гледано из свих углова, они ће имати проблема. А Енглеска, као држава, пашће испод тренутно мање развијених земаља пошто ће јој недостајати способне радне снаге.

Књиге су и начин путем којег комуницирамо са мртвима, начин на који учимо лекције од оних који више нису са нама. Оне су темељ на коме се човечанство самоизградило напредујући и постепено умножавајући знања, umесто да свака генерација учи испочетка. Постоје приче које су старије од многих држава, које су надживеле читаве културе, а камоли зграде у којима су први пут испричане.

Сматрам да имамо велику одговорност према будућности. Одговорност и обавезу према деци, то јест према одраслима који ће једног дана постати од те деце, према свету који ће настањивати. Сви ми – као читаоци, као писци, као грађани – имамо обавезу. Жеља ми је и трудио сам се да на овом месту искажем неке аспекте те обавезе.

Верујем да сви ми имамо обавезу да читамо из задовољства, и приватно и на јавним местима. Ако читамо из задовољства и други нас виде како то чинимо, ми учимо и користимо своју машту. На тај начин показујемо другима да је читање добра ствар.

Ми, такође, имамо обавезу да подржавамо библиотеке. Да их користимо и да охрабрујемо друге да то чине, те да протестујемо против њиховог затварања. Ако не цените библиотеке, ви онда заправо уопште не цените ни информације, ни културу, ни мудрост. Тада уђуткујете гласове који нам стижу из прошlostи, чиме наносите велику штету будућности.

Ми имамо обавезу да читамо деци наглас. Да им читамо оно у чему уживају. Да им читамо и оне приче од којих смо се ми већ можда и заморили. Да симулирамо различите гласове како бисмо приче учинили интересантним и да никако не престанемо да им читамо само зато што су и они сами технички усвојили ту вештину. Користите читање наглас као прилику за зближавање, време у којем се заједно удаљавате од мобилних телефона и свих других ометајућих чинилаца које вам свет намеће.

Ми имамо обавезу да користимо језик. Морамо натерати себе да нађемо тачно значење речи, да их правилно распоређујемо, изговарамо разговетно, да прецизно искажемо оно што смо наумили. Никако не смемо настојати да окаменимо језик, или да се претварамо да је он мртва ствар коју просто треба поштовати као такву. Напротив, морамо га користити као жив ток, који се креће, позајмљује речи,

дозвољава значењу и звучању да се с временом мењају.

Ми писци – поготово писци за децу, али и писци уопште – имамо обавезу према нашим читаоцима – обавезу да пишемо истините ствари, што је нарочито важно када креирајмо причу о људима који никада нису постојали и о местима на којима никада нису били, јер наш је задатак да помогнемо у разумевању да истина није оно што се дешава, већ оно што нам кроз дело говори ко смо *ми*. Фикција је, на крају крајева, лаж која говори истину. Ми имамо обавезу да пазимо на то да не гњавимо читаоце, већ да их, насупрот томе, толико заинтересујемо да једва чекају да окрену страницу. Најбољи лек за лење читаоце јесте прича коју неће моћи прекинути да читају! И пошто морамо читаоцима да говоримо само истините ствари и да им дамо оружје, да им дамо оклопе и да на њих пренесемо мудрост, какву год да смо стекли током свог кратког боравка на овом зеленом свету, ми имамо обавезу да не придикујемо, да не држимо лекције, да не форсирамо прежвакање моралне поруке и гурамо их у грло својим читаоцима као што одрасле птице кљукају своје птиће полуобрађеним црвићима; имамо обавезу да никад, ама баш никад, ни под којим условима, ни у каквој ситуацији, не пишемо за децу оно што сами не бисмо читали.

Ми имамо обавезу да се освестимо да као писци за децу чинимо заиста важну ствар, јер веома нам се лако може десити да забрљамо пишући досадне књиге које ће децу удаљити од читања, а тиме ћемо директно осиромашити и своју и њихову будућност.

Сви ми – и одрасли и деца, и писци и читаоци – имамо обавезу да сањаримо, обавезу да маштамо. Лако је уљуљкати се у осећај да нико ништа не може променити, да живимо у огромном свету у којем је индивидуа мања од ништице: атом у зиду, знатно пиринча на пириначном пољу. Али права исти-

на јесте да управо појединци мењају свет, изнова и изнова, појединци творе будућност, а то чине замишљајући како ствари могу бити другачије.

Осврните се око себе: буквално. Застаните за тренутак и прошетајте погледом по просторији у којој се налазите. Моја поента је више него очигледна. Све што можете да видите, укључујући и зидове, било је измаштано у неком моменту. Неко је одлучио да му је згодније да седи на столици него на земљи, па је због тога изумео столицу. Неко је измислио начин на који је могуће да ја сад у Лондону причам са вама, а да не будемо сви добрano окупани кишом. Ова соба и све ствари у њој, али и све друге ствари у овој згради или у овом граду, постоје једино стога што људи непрестано користе машиту.

Ми имамо обавезу да производимо лепоту. Не да оставимо за собом свет ружнији него што смо га нашли, не да испразнимо океане и пренесемо проблем следећој генерацији. Ми имамо обавезу да за собом почистимо, а не да својој деци оставимо свет који смо својом кратковидошћу забрљали, закинули и обогаљили.

Имамо обавезу да кажемо својим политичарима да ћемо гласати против свих њих, без обзира на то из које су партије, ако не разумеју која је важност читања за стварање вредних грађана; против свих оних који не раде на очувању знања и не стимулишу писменост. Јер то није питање партијске политике, то је питање хуманитета.

Једном су питали Алберта Ајнштајна како да децу учинимо интелигентнијом. Његов одговор је истовремено био и једноставан и мудар. „Ако желите да вам деца буду паметна”, рекао је, „читајте им бајке. Ако желите да буду још паметнија, читајте им још више бајки”. Он је разумео, заиста разумео, вредност читања и маштања. Надам се да својој деци можемо да дамо свет у којем ће она читати,

у којем ће им бити читано, у којем ће маштати и који ће разумети.

(Ово је прилагођена верзија предавања Нила Гејмана одржаног 14. октобра 2013. у Лондонском културном центру Барбикан (Barbican) под покровитељством The Reading Agency. У питању је вишегодишњи пројекат (од 2012) унутар којег водећи писци и мислиоци Британије размењују оригиналне и изазовне идеје о читању и библиотекама.)

Превод: Анкица Вучковић

UDC 791.43–053.2



Уте ВЕГМАН*

Универзитет Дуизбург–Есен
Савезна Република Немачка

КАД СУ ПТИЦЕ НАУЧИЛЕ ДА ЛЕТЕ

Филмске адаптације сликовница

САЖЕТАК: У раду ће бити речи о адаптацији сликовница за телевизијски медиј. Транспоновање литературног предлошка на телевизијски екран носи одређену проблематику већ самим довођењем у везу уметничких дела заснованих на језику и уметности базиране на визуелном. Ова проблематика ће се у раду разматрати на награђиваним сликовницама *Грозон* (*The Gruffalo*), *Патица, смрић и шулићан* (*Duck, Death and Tulip*), *Изгубљена ствар* (*The Lost Thing*) и *Најбоље сахране на свету* (*The Best Funerals in the World*) и њиховим трансмедијацијама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: адаптација сликовница, телевизијски филм, вербално-визуелни однос, еволуција сценарија

Фilm као медиј увек нуди могућност да се материјал из сликовнице презентује као кратки филм. Прве филмске адаптације сликовница могле су да се виде на Западнонемачком радију и телевизији у *Емисији са мишем*, у получасовном формату са хуморним и тематски одређеним причама у слотовима од по пет минута, који је превасходно намењен пласирању кратких филмских адаптација. Књиге истакнутих уметника који су радили на сликовницама, као што су Тони Рос, Квентин Блејк, Рози Симондс или Петер Шесоу, скупим поступком су поно-

* Ute Wegmann, ауторка, режисерка, продуценткиња, новинарка, тежиште интересовања: медији за децу и младе, Келн.
www.diebestenbeerdigungenderwelt.com

во цртане за снимање, потом снимане камером и касније у монтажи комбиноване са говором и музиком или певањем.

Са развојем технике ликови су научили да ходaju, птице да лете а psi да говоре, било је све више и више елемената који су анимирани. На почетку су се у покрет стављали само појединачни објекти, док су други непомично стајали испред нацртане позадине. Неки од тих снимљених цртежа данас нам се чине веома спорим и мирним. Треба се позабавити и темпом делимично анимираних филмских адаптација сликовница, јер су се у последњих тридесет година навике гледања генерално промениле. Анимација и анимирани филм са високом фреквенцијом резова и брзом променом сцене убрзавају темпо и више одговарају навикама гледања деце и младих.

У фокусу разматрања у овом чланку нису адаптације сликовница које су урађене за вечерње биоскопске представе које пуне сале, као што су филмови *Три разбојника* Томија Унгерера или *Тамо где су дивље ствари* Мориса Сендака, већ искључиво кратки филмови (дужине максимално 30 минута) који су урађени као делимично анимирани филмови, као анимирани филмови, или су преточени у реални филмски формат.

Разумљиво је да сликовница од 32 стране и са мало текста може да доведе само до кратког филма. Интересовање за продају показују се често као разлог за проширење неке приче, јер кратак филм од неколико минута има само мале или уопште нема никакве шансе да на тржишту буде продат као DVD. Ако је смештен у одговарајући формат емисије неке телевизијске куће, не захтева никакво продолжење. Осим тога, прича не мора безусловно да профитира од проширења, у неким случајевима чак и губи на снази и шарму.

Тема, ликови и ток радње већ се налазе у књизи и морају, унутар ових оквира, да носе у себи разли-

чите могућности. Тада може да функционише концепт проширења. Има прича за које се, због њиховог брзог уласка у радњу, нуди стварање оквирне радње или претприче. Друге лако могу бити допуњене побочним причама. Није редак случај ни да се сликовнице адаптирају за филм са незнатним одступањима.

Тема, драматургија и ликови образују троугао, који код приче коју има сликовница мора да буде пренет у филм као медиј. У интересу онога ко филм ствара је да преузме илустроване, етаблиране и препознатљиве ликове и дизајн који је са њима повезан. Аспект поновног препознавања игра велику улогу за циљну групу и за пласирање на тржишту, а доступност предлошка треба свакако да буде омогућена код анимације или анимираног филма. Грифело који не изгледа као Грифело није Грифело. Тигеренте мора да остане Тигеренте. Ликови у реалној Сендаковој филмској адаптацији морају да се, што је могуће више, приближе нацртаним *Дивљим стварима*. Измислiti овде нешто ново значило би лишити се великог потенцијала. По правилу, уговори обезбеђују илustrатора и аутора ликова, тако да приче смеју да буду испричане на филмски начин само са његовим потписом.

Све ово односи се на обликовање и развој ликова. Али колико чврсто филмске адаптације морају да се држе садржаја сликовнице? Да ли је доволно да се пренесе порука књиге, и да ли оригинални текст може да се мења? Мора ли аутор сценарија/режисер, можда, да се удаљи од предлошка да би могао да створи ново уметничко дело? Ова питања треба, од случаја до случаја, поново поставити или, ако је потребно, о њима разговарати са носиоцима права. Када до решења не дође, битну улогу у филмској адаптацији играју индивидуални укус аутора филма и лична интерпретација књиге.

Блиско нацртаном оригиналу

Као пример филмске адаптације која је верна оригиналу овде могу да буду наведена два анимирани филма – *Треба ли то тако??!* Петера Шесоуа и *Патка, Смрт и лала* Волфа Ерлбруха. Петер Шесоу прича причу девојчице која љутито иде кроз парк и без престанка узвикује: „Треба ли то тако??!!“ (Шесоу 2005: 5). Књига се бави бесом који може да изазове смрт и тугом као неопходношћу у мирују са животом. Делимично анимирани филм према сликовници има за предложак оригиналне илустрације из књиге, при чему су оне снимане кретањем камере кроз простор, швенковима и подешавањем близине. Резови, осветљења и зумирања показују ликове или елементе снимљене из близине и на тај начин се концентришу на појединачне ликове. Елементи у покрету – као што су шутнута конзерва, лептир у лету или камен бачен у воду – у филму се стављају у покрет. Иначе, ликови остају нацртани у својој дводимензионалности. Спикерка и музика која је компонована посебно за овај филм, заједно са кретањем камере, исечцима из слике и резовима, дају неопходну живост и драматургију. Дужина филма од тачно пет минута одговара времену потребном за читање сликовнице.

Са далеко већим уделом анимације Матијас Брун је поставио на сцену сликовницу *Патка, Смрт и лала*. Приповедач кроз две сцене даје увод у причу о Патки која одједном примећује Смрт, као Нешто што је прати. Патка и Смрт проводе неко време заједно, много разговарају, између осталог и о томе шта долази после смрти, постају пријатељи, све док Патка не умре. Самој Смрти овај растанак тешко пада, али „такав је живот“ (Ерлбрух, 2007: 30).

После кратког увода, у филму се у дијалогу појављују Патка и Смрт, кроз гласове глумаца Катарине Талбах и Харија Роволта. Изразито оријентисани

према естетици сликовнице, ликови се и у филму појављују, углавном, испред беле позадине. Првобитна радња, од средине приповедања, и веома у корист приче, добија допуне које се везују за овај пар различитих ликова.Период од лета до јесени, који нас уводи у скори растанак који се ближи, у сликовници је, на дуплој страни, дат у две реченице: „У недељама које су следиле, све ређе су били на језеру. Већину времена су седели негде у трави и говорили мало“ (Ерлбрух, 2007: 24).

Овде филм себи оставља прилично времена. Увише слика филм развија односе између Патке и Смрти који постају све ближи, а преко лишћа које опада, преко ветра који ковитла лишће и голог дрвећа, све до првог снега, приказује јесен а тиме и смирај живота.

Филму као бржем медију потребно је овде више сликовног материјала него што га нуди дупла страна, која се код сликовнице, по жељи, могла продужити, да би се полако дошло до спознаје близине смрти. За постизање истог емоционалног ефекта нови медиј захтева продужење радње. Ова успела филмска адаптација, која је веома оријентисана на књигу као предложак, ипак од ње одступа у две тачке, што се и очекивало. Патка која иде усправно и Смрт, која је у карираној кошуљи и изгледа готово као дете, крећу се у висини очију. Дубок глас Харија Роволта деловао је у почетку чудно за танки дејчи стас. Потребно је друго гледање да би се препознао шарм другачије форме и прихватила та варијанта.

На почетку сусрета Патка и Смрт много тога раде заједно, што значи и да заједно зарањају у језеро. Смрт дрхтећи од зиме излази из воде, дрхтећи седа на траву, и тад јој Патка нуди да је загреје. Смрт легне на леђа, а Патка рашири крила и легне преко ње. „Тако нешто јој до сада нико није понудио“ (Ерлбрух, 2007: 13). Ова реченица у сликов-

ници не показује само усамљеност Смрти већ и на-
говештава зашто је Смрти касније тешко пало да
се растане и да уради свој посао – да Патку, са ла-
лом на грудима, положи на воду. Овај иначе изу-
зетно успели филм, у тренутку највеће емоционал-
ности, изоставља ову изражайно моћну реченицу.

Филмске адаптације које проширују књигу коју користе као предлогак

Грифело је анимирани филм код којег су два
филмска аутора, Макс Ланг и Јакоб Шу, да би га на
више начина проширили, ишли до најситнијих детаља
који се односе на ликове, тон и атмосферу сликовни-
це, варирали је и допуњавали. У средишту радње је
мали миш, који иде кроз шуму тражећи нешто за је-
ло и коме на сваком углу, иза сваког дрвета, прети
нека опасност, јер, коначно, свако у шуми тражи не-
што што може да поједе. Он сам би могао да буде
добра храна за лисицу, сову или змију. Да би се спа-
сао, измислио је неку врсту монструма – Грифела.
Тврдио је да је разговарао са њим и да је он рекао да
би увек најрадије појео животињу која управо стоји
пред њим. Све више и више осећао је сопствену моћ
над другим животињама, све док се пред њим, ствар-
но, није нашао Грифело. Иако се уплашио, опет је
мудро обрнуо ситуацију у своју корист, тако што је
тврдио да је он најстрашнија животиња у шуми, што
би му радо показао, само кад би га овај пратио. Миш
је добро знао да се сви плаше једине Грифела.

Енглеским цртачима и филмским продуцентима
пошло је за руком да оживе свет сликовнице од 24
странице и да га учине филмским доживљајем у траја-
њу од 25 минута. Притом се филм користи допун-
ском оквирном радњом коју ствара око једне поро-
дице веверица коју, док тражи храну, прати птица
грабљивица, јастребовка. Младунци, који су се игра-

ли на грани испред јазбине, доспели су у опасност
и видeli како се њихова мајка спасла. Свакодневне
животне опасности у које доспевају мале животиње
и начин њиховог избегавања постаје сада тема при-
че коју младунци желе да чују од мајке. У свему то-
ме треба да се појави монструм.

Тако почиње филм о Грифелу. Почетак прати увод
у испричану причу о симпатичном мишу који мирно
шета по природи, окружен лептирима, на ливади пу-
ној маслачака. Наивна срећа миша, читаво његово
биће, налазе се у опасности. За разлику од књиге, у
којој се на првој дуплој страни виде миш и лисица
како ступају у разговор, и где већ прва слика уводи
у авантuru, филм драматуршки гради напетост.

Миш је поново у природи, осећа се сигурно, а
онда среће наредну опасност, наредну животињу ко-
ја жели да га поједе. Ипак, идући од животиње до
животиње осећа дејство свог измишљеног Грифела,
а самим тим и све већу снагу. Ова спора конструк-
ција се у филмским секвенцама, захваљујући музи-
ци и говору миша, одвија интензивније него у књи-
зи, где сусрете са другим животињама у већој мери
прати ређање и ритам понављања. На овај начин
филм ствара следећи моменат напетости: животи-
ње откривају да је миш лагао и чекају прави трену-
так да се освете.

Филм о Грифелу није проширен само због мно-
штва очаравајућих слика шума и ливада (језерце са
рогозом / ливада са маслачком) већ и због мноштва
ликова који се, као споредни, налазе у књизи. Ве-
лика сличност ликова који се крећу и илустрација
допушта поновно препознавање, а деčја наивност и
животна радост обезбеђују малом мишу висок степен
идентификације. Мали миш, са великим окру-
глим очима, са својом мудрошћу и својим досетка-
ма, одједном добија глас и веома брзо, по други пут,
осваја наша срца.

Као и код наслова Јулије Доналдсон и Алекса Шефлера *За ћиса и мачку, смесића, да има местића*, филмска адаптација грађе о Грифелу оптимално је исцрпла све међутонове које нуди сликовница. Слично је и са филмском адаптацијом Шона Тана под насловом *Изгубљена ствар*. Бити чудан, бити драгчији – тема је дела Шона Тана. У сликовници *Изгубљена ствар* прича се из перспективе дечака који на плажи свог родног града открива нешто чудно. Неку велику црвену ствар. Мешавину казана и џиновске крабе. Неко имагинарно живо биће. Дечак се заинтересује за њега, увиђа да је љубазно и упорно, игра се са њим читаво поподне и онда схвата да је то биће само, да није ничије. И носи га са собом кући. Родитељи, заокупљени телевизијом, не желе га, плаше се „прљавих ногу“ и „болести“ (Тан, 2009: 13). Али више од свега – плаше се промена и различитости. Онда дечак налази оглас службе којој могу да се испоруче наизглед чудне ствари. Испоставља се да је та зграда суморна бетонска грађевина. Особа која ту чисти опомиње ове две придошлице да одмах напусте зграду и даје им визит-карту са неком адресом. Дечак и биће крећу да потраже неко боље место, иду кроз бетонску пустину у којој нема живе душе, прекривену зеленосивим небом, поред огромних бетонских зидова и бића чије су главе у облику телевизора, поред зидова са графитима и знацима, кроз непрегледну шуму ознака. На крају, налазе малу улицу и иза једних врата отвара се свет за који нису ни слутили да постоји. Паралелни свет, светао и ведар, са мноштвом бића која скчују, лете, имагинарних бића светлих боја.

У књизи су сликовне и текстуалне табле постављене на жућкасте новинске странице са научним, физичким и математичким формулама. И многи предмети и бића имају технички карактер. Техника и механика симболизују свет у којем су људи умногоме одређени оптерећујућом свакодневицом, ужур-

баношћу свог живота, толико да више и не примећују нешто што је посебно, подстицајно, узбудљиво. Напротив, то доживљавају као претњу и желе да га се реше.

Шон Тан је овим делом хтео да скрене пажњу на „стандардизацију начина понашања“ (Тан на Немачком радију, 14. XI 2009). Он жели да човек задржи радозналост и да буде отворен према непознатом, а не да се креће усташтвеним стазама.

Механичко кретање и духовно мировање, аутоматизам и духовно осиромашење представљени на примеру градског окружења пројектог техником, захвална су кулиса за медиј покретних слика. Тако и почиње анимирани филм *The Lost Thing*. Трамваји возе људе од тачке А до тачке Б. Свако је сам. Као и наш протагониста. Његов поглед фокусиран је на металне затвараче које сакупља. Али за разлику од других, који су сви исти, равнодушни, без контура и речи, који нестају иза истих сунццобрана, он открива чудно биће.

Фilm доследно прати причу из сликовнице. Јаче него у књизи, осећамо свакодневну ужурбаност људи, њихову лишеност емоција и њихову окренутост себи. Пред очима нам се појављују бетонске фасаде у једноличној сивој боји и испреплетена шума знакова. Људи се апатично крећу кроз град, као у филму *Метрополис* Фрица Ланга. Државна установа се показује као бункер без прозора, претећи и споља и изнутра. Светла се фокусирају и на дечака и на биће, као на полицијском саслушању.

Сиво изгледа још сивље. Још једноличније. Неко је затворен у фиоке, одатле дечак мора да избави изгубљену ствар. У овој литерарној филмској адаптацији није ни скраћивано ни поједностављивано, напротив: Шон Тан је у анимираном свету слика постигао високу емоционалност и интензитет приче. Само у секвенцима са убрзаним снимком филм се приближава колажно естетици сликовнице. На рад-

њу се гледа као кроз прозор, а појединачне слике се изводе на позадини новинских страница, док камера иде слева надесно, без дужег задржавања. У супротном, утонуло би се у сиви свет анонимности.

Али какав се свет указује када се у уској уличици отворе врата! Док се у књизи прати субјективни поглед бића на његову нову домовину, Шон Тан у филму, са отварањем врата, у правом смислу речи – улази. Камера се у дугом померању враћа и на тај начин дете и нађена ствар постају део сценарија и саставни део паралелног света.

Поново се срећу нека бића из сликовнице: једноока животиња-цепелин, која зури у неко мало биће у једрилици са једним точком, хармоника која игра, риба која лети и има уста у облику точкова. Нешто се променило у облику и боји. Много тога лети, пузи, плива, лепрша кроз слику, пред кулисом импозантне зграде од пешчаника окер боје, са уским, дугуљастим, облим луковима. Као да се улази у Мироову слику „Арлекински карнавал“ (1924) и прате се његове иреалне слике (Миро је серију скулптура од нађених предмета, коју је завршио 1928, назвао *objets trouvés*). У позадини су грађевине из дела Ђорђа де Кирика или Ренеа Магрита. Бића која лете или играју подсећају на кинетичке објекте Жана Тенгелија. Филмски ствараоци се поигравају у иреалном свету слика, у сањаљачком, недефинисаном простору између романских облих лукова и пустинских брежуљака. Музика је ведра, ненаметљива. Она сигнализира долазак и подржава радосно расположење. Потребно је мало речи и још мање дижалошких прелаза. На крају нестаје детинство. Дечак одраста и прати свакодневну ужурбаност: „Вероватно нема више толико много изгубљених ствари. Или их, можда, више не примећујем. Ваљда сам заокупљен другим стварима“ (Тан 2009: 31), примећује он.

У сликовници, слике малог формата са трамважем прате завршни текст. У филму се много интензивије преноси свакодневица у којој се одрасли човек губи. Шта се изгубило од сликовнице до филма: цигарета једног пролазника (*political correctness?*), једно биће у облику балона за пиће, са кентурским ногама, које чита *Идиота* Фјодора Достојевског и један метални запушач са натписом *Ентиројија*. То је мало у поређењу са свим оним што у филму може да се нађе.

Две функционалне филмске адаптације са различитим приступима у интерпретацији

Сликовница *Његова прва риба* Хермана Шулца са илустрацијама Вибке Езер је прича једног активног деде који је остао млад и који са својим унуком и његовим родитељима путује на море. На југ. Тамо унук улови своју прву рибу. И док се у рибљем ресторану гости противе и називају дечака „мучитељем животиња“ (Шулц, 2000: 25) и грде га, деда објашњава дечаку да он сам треба да одлучи да ли ће да задржи рибу. Прича о присном односу између деде и унука и о убијању и једењу животиња. Тиха, емоционална и вишеслојна прича у сликовници, са уверљивим илустрацијама Вибке Езер – истовремено дивљим и нежним, екстровертним, које ипак остављају довољно простора.

Неколико дана после првог читања књиге прича ме је подстакла на рашчлањавање. У шетњи поред Рајне, поред пеџароша и сплавова са рибљим ресторанима, вратила се – у покретним сликама. Додуше, смештена не на некој далекој плажи на југу и не као цртани филм, већ као играли филм чија се радња дешава у Келну на Рајни. Деда и унук пеџају на једном понтонском мосту. Живи људи. У боји. Хтела сам да слике „покренем“ у властитој верзији.

Готов сценарио обухватао је дадесет сцена са две главне фигуре – дедом и унуком – и два супротстављена глумца – две жене. Родитељи: прецртани. Атмосфера одмора: прецртана. Због трошкова. Рибљи ресторан на мору постаје сплав на Рајни. Унук на распусту долази у посету деди у Келн. Одлучујућа промена у односу на првобитну причу! Али то је била само спољашњост. Срж приче, различите теме – однос унук–деда, двоструки аршини код људи, преузимање одговорности за сопствено деловање – све је то задржано. Обликовањем сценарија у дијалозима се интензивирала личност обе главне фигуре. Фигура деде представљена је преко једног шармантног вица, а унук игривој лакоћи, својственој дедама, супротставља своју озбиљност. Обе жене, као „фактори сметње” идили, биле су у књизи „нормални” посетиоци ресторана. Насупрот томе, у филму делују пренаглашено инсценирано, као две вештице. Избором музике, класиком у сцени деда–унук и поп-рок музиком у окружењу жена, појачано је раздавање на два света.

Снага слика је неизмерна. Оно што је нацртано у сликовници не може увек да се преведе у филмске слике. То се у дечјем филму, конкретно, односи на моменте насиља или чак умирања. Ове сцене морaju да се приближе сензибилно.

Тако у овом филму недостаје једна реченица из одлучујуће завршне сцене, не баш неважна. Она у књизи гласи: „Хенри (деда) њему (унуку) пружа нож. ’Ако хоћеш да је убијеш, онда то уради одмах’, каже он, ’ти си је ухватио, ти сносиш и одговорност за рибу. Не слушај шта људи причају’” (Шулц 2000: 26).

У филму недостаје реченица: „Ако хоћеш да је убијеш, онда то уради одмах” (Шулц 2000: 26), реченица која конкретно тематизује убијање и указује на хитност, јер риба лежи на сувом и не треба да пати. Сам процес убијања је, такође, ублажен. У

сликовници стоји: „Раулу су биле очи пуне суза када је узео нож и одсекао риби главу” (Шулц 2000: 28). У филму се на снимку из близине види како деда води руку унку у којој је мали чекић. У тренутку удара даје се веома широк тотал. Убијање се исказује само акустички, преко звука ударања.

Прича је, додуше, редукована и премештена на сасвим дуго место, али основна замисао сликовнице је ипак задржана.

За разлику од филмске адаптације сликовнице *Његова прва риба*, преношење сликовнице *Најбоље сахране светла* се у тексту и остварењу, у слици и бојама, веома чврсто држи предлошка књиге Улфа Нилсона, са пастелним илустрацијама Еве Ериксон. Троје деце, једна девојчица и два дечака (од тога један има мање од шест година), живе на селу и дошађују се. Девојчица на прозорској дасци налази бумбара и хоће да га сахрани. Тако долази на идеју да се брине о мртвим животињама које леже наоколо и да оснује погребно предузеће, да тако можда заради и новац.

Нежне слике Еве Ериксон и њихова композиција одређују сценске слике, склоп, костим, избор боје и њено одређивање (колорисање у постпродукцији) и дају основу за сценску слику. Пастелне боје, безвременост, повезаност са природом у сликовници, треба да буду преведени у филм. Перспектива сликовнице, приповедање старијег дечака у првом лицу, у филму се премештају на старију девојчицу. Она је енергична и тако се развија у протагонисткињу. Али двојица дечака не губе ништа од изражености.

Развој и промене све троје деце кроз свакодневне доживљаје одређују књигу и филм, у одлучујућој тачки нема никакве разлике између ова два медија. Главна глумица је и визуелно веома слична типу нацртане девојчице. Сцене дијалога и сцене погреба су у филму преузете готово 1:1. Ипак, сцене су

изостављање, скраћивање, повезивавање или концен-тисане. Мало је места на којима је у сценарију нешто додато или изменењено. То су пасажи који нуде дечји поглед, али који одраслима, и понеком детету, преносе ведрину. У једној сцени деца не могу да нађу ниједну мртву животињу, па уместо ње доносе харингу из фрижидера и размишљају које име да јој дају. Естер предлаже „Пиф, Паф, Пуф”. Повезана са следећом сликом малог дрвеног крста са именом, то је једна од веселијих сцена. У књизи старији де-чак, на последњем погребу, чита песму за мртвог коса: „К'о светло био си у тами, без тебе остало сами” (Нилсон 2006, 34). У филму је погажена велика светост тренутка, а да се није изгубило на интензитету: „У тами к'о светло био си, ал' прозор видео ниси” (Сценарио: Уте Вегман). Будући да де-чак песму говори с много страхопоштовања, тренутак, и поред ведрине, задржава своју убедљивост. Анимирани увод и наставак радње поново у средиште стављају оно игриво у причи и опуштају гледаоце – такође и преко музике која је, са умирујућом ведрином, посебно компонована за филм.

Кратки филм *Најбоље сахране светла* у тексту се само у кратким секвенцима удаљио од оригинала, од поменуте дечје књиге. Све у филму има своје значење. Сваки детаљ, сваки знак, изнова се дефи-нишу у комбинацији са нечим другим. Али филм треба да буде безвремен као и сликовница. Зато де-ца не носе превише модерну одећу. Доживљај неде-ље, понекад удружен са досадом, даје се кроз го-сподствену хаљину протагонисткиње. Светлоплави стари волво у једној од завршних секвенци својом бојом и посебношћу одговара сценској слици. То не значи да се филм премешта у седамдесете године, како су погрешно тумачили поједини гледаоци. То је пример како сваки предмет лако може да доведе до погрешног тумачења.

Обрадити озбиљну тему смрти лагано и ведро као што је то аутор Улф Нилсон у својој књизи урадио био је и циљ филма. Прича саопштава да смрт и живот припадају једно другом и показује како се де-ца тиме баве као нечим што се само по себи разуме, и како од тога понекад настаје и игра. Као овде. Једна игра, једног дана. „Следећег дана ћемо да радимо нешто сасвим друго” (Нилсон 2006: 36).

Књига и филм, и поред све близости са ориги-налом, морају да буду разматрани као два уметничка дела. Гледање које је пуно доживљаја, гледање не-чега што се креће, никада не може да замени чи-тање. Књига и филм остају два различита дела и два различита уметничка доживљаја. Ако се игно-ришу размишљања која се односе на прорачуне да се на платно ставе марке етаблиране на тржишту књига, онда се поставља питање: Шта покреће про-дукцента, аутора или режисера (код кратког филма је то често иста особа) да направи филмску адап-тацију неке мање или више непознате приче?

Одговор: пре свега, на почетку нултог дана при-че о стварању стоји страст творца филма према причању прича и интересовање за односе међу љу-дима. Страст која се храни снагом слика. Она је оно битно, мотор делања. Творац филма верује да оно што је написано и нацртано може да се у пребаци у покретне слике. Он верује у могућност да се од готовог уметничког дела направи друго самостално дело. Али снимање је увек велики ризик, јер то зна-чи да се по сунчаном, мирном времену креће у во-жењу бродом. Најкасније на пола пута, увек се сручи нека олуја, повуче брод и људе на њему, почне да их баца у таласе, слева надесно, прети да их потопи, све до последњег. И срећан си ако брод с посадом читав дође до обале. А то што је у пловидби оште-ћен лак, сломљено, можда, кормило, нешто се деси-ло на палуби – то је живот, то је ризик. На крају ће се, ипак, рачунати само ДОЛАЗАК.

Да комбинује све системе цртања у једну праву целину, да веродостојно пренесе међуљудске односе, са жељом да они за које је то направљено – деца – могу да се опусте, да кући оду са неком идејом, неким сном или неком сузом, али макар са истинским осећајем, то је жеља сваког филмског ствараоца.

Јер то тако треба, како је Томас Ман једном записао у свом дневнику:

Био у биоскопу. Плакао!

Плакао или смејао се, свеједно, главна ствар је испуњена.

ЛИТЕРАТУРА

- Морис Сендак, *Тамо где су дивље ствари* (Maurice Sendak: Wo die wilden Kerle wohnen. Zürich: Diogenes Verlag 1967)
- Томи Унгерер, *Три разбојника* (Tomi Ungerer: Die drei Räuber. Zürich: Diogenes Verlag 1963/1977)
- Јулија Доналдсон, *Грифело* (Julia Donaldson/Axel Scheffler: Der Grüffelo. Weinheim: Verlag Beltz & Gelberg 1999)
- Јулија Доналдсон и Алекс Шефлер, *За ћиса и мачку, смесића, да има месића* (Julia Donaldson/Alex Scheffler: Für Hund und Katz ist auch noch Platz. Weinheim: Verlag Beltz & Gelberg 2001)
- Волф Ерлбрух, *Патића, Смрћи и лала* (Wolf Erlbruch: Ente, Tod und Tulpe. München: Verlag Antje Kunstmann 2007)
- Шон Тан, *Изгубљена ствар* (Shaun Tan: Die Fundsache. Hamburg: Carlsen Verlag 2009)
- Петер Шесоу, *Треба ли то шако???* (Peter Schössow: Gehört das so??!. Die Geschichte von Elvis. München: Hanser Verlag 2005)
- Херман Шулц, *Његова прва риба* (Hermann Schulz / Wiebke Oeser: Sein erster Fisch. Wuppertal. Peter Hammer Verlag 2000)

Улф Нилсон – Ева Ериксон, *Најбоље сахране светла* (Ulf Nilsson – Eva Eriksson: Die besten Beerdigungen der Welt. Frankfurt/M.: Moritz Verlag 2006)

ФИЛМОВИ

Грифело (Цртани филм, ФСК 0, 25 мин), Concorde Verleih 2011.

За ћиса и мачку, смесића, да има месића (Цртани филм, ФСК 0, 25 мин), Concorde 2014.

Треба ли то шако??? (Прича у сликама, ФСК 0, 5 мин), у: Миш и Смрт, Evangelisches Medienhaus, Stuttgart 2007.

Изгубљена ствар (Цртани филм, ФСК (Добровољна самоконтрола филмске привреде, ГмБХ, Немачка) 0, 17 мин.), Shorts International, добитник Оскара у категорији – најбољи анимирани кратки филм

Патића, Смрћи и лала (Анимирани филм, 10:30, ФСК 0, са ознаком – посебно вредан) Trickstudio Lutterbeck GmbH, Köln 2011.

Његова прва риба (35 мин, боја, 11:30 мин, ФСК 0, Prädikat wertvoll), Ute Vegman, Filmproduktion, Köln 2004.

Најбоље сахране светла (C-16мм, Фарбе, 19 мин. ФСК 0, са ознаком – вредан, Ute Wegmann, Filmproduktion, Köln 2009).

Превод: Гордана Тимотијевић

Ute WEGMANN

UDC 821.163.6–93.09
159.922.7

WHEN THE BIRDS LEARNED TO FLY.
PICTURE BOOKS FILM ADAPTATIONS

Summary

The paper deals with picturebook adaptions for television and with different approaches to this issue. Some stories can be transformed without adding new ideas to the original story, others are extended by background stories. Well known picturebooks, as *The Gruffalo*; *Duck, Death and Tulip*; *The Lost Thing* and *The Best Funerals in the World*, the mixtures of animated and realistic fiction films, have been presented and interpreted.

Key words: picturebook adaption, triangle between idea, dramaturgy and figures, message of the book, production design, recognition value of the painted figures, extending the story



Милена Милева БЛАЖИЧ
Универзитет у Љубљани
Педагошки факултет
Република Словенија

СЛИКА ДЕТЕТА У СЛОВЕНАЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА МЛАДЕ

САЖЕТАК: Детињство би требало да буде заштићено доба, а одрасли би требало увек да раде у корист деце – међутим, у стварности то није тако. Чак и етимологија речи „дете“ (Франце Безлај, Марко Сној) указује на несклад између вербалне и стварне представе детета. На основу етимолошке анализе речи „дете“ у Безлајевом и Снојевом етимолошком речнику, можемо приметити да се реч „дете“ најчешће појављује у значењу „радника“, „сужња“, „слуге“, „кмета“, а ређе у значењу „дечака“, „малишана“, „момка“, „човека“, „детета“. Одсутност одреднице за дете женског пола индикативна је сама по себи. Стивен Хокинг је мање, паралелне универзуме називао „дечјим универзумима“ (baby universes).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дете, словеначка књижевност за младе, словеначка дечја књижевност, сунчано детињство, сено-вите детињство, идеализација, романтизација, слика детета

Увод

Првобитно значење речи „дете“ (слов. „отрок“) означава оног ко не говори, ко не поседује моћ говора, односно онога ко не уме или нема право да говори. У пренесеном значењу, такво дете је нека

врста страног елемента, куколь у житу, што јасно и недвосмислено упућује на маргинализацију улоге детета у друштву, као и на положај саме књижевности за младе у односу на књижевност за одрасле. Можемо уочити и разлику између метафоричке представе детета у хришћанском смислу (дете као симбол невиности, чистоте, божанствености) и стварносне представе у којој је дете углавном посматрано као слуга. Таква дихотомија између идеализоване и истините слике детета представља двојност која није присутна само у словеначкој већ и у многим другим културама. У *Речнику словеначког књижевног језика* реч „дете“ представља ширу одредницу за: дечака или девојчицу у првим годинама живота, потомка својих родитеља, а потом и индивидуу, „млади пупољак“ (у пренесеном значењу), што представља велики напредак у савременом схватању детета. Реч „дете“ је у словеначком писаном језику присутна још од 14. столећа, а у истом облику се појављује и на почетку 21. века.

Слика детета у старој, модерној и савременој словеначкој књижевности за одрасле и за децу указује, кроз своју хиљадугодишњу традицију, на постојање дихотомије између декларативно идеализоване представе детета и стварности. На једној страни, детињство је приказано као време невиности, чистоте и божанствености – на другој страни пак наилазимо на реалистичне представе које проистичу из етимолошке природе речи „дете“, дакле оне које дете представљају као сужња, слугу, радника, односно као куколь међу житом. Књижевност је у време стваре и модерне словеначке књижевности (за младе) била, у складу са slikom детета као нижег и неуког бића, коришћена као средство социјализације или инструментализације (Антон Мартин Сломшек). На нови сензибилитет у представи детета међу првима су указали Фран Левстик и Јосип Стратар, на чију се линију стваралаштва касније надовезао и Отон

Жупанчич. Дете и детињство, како у метафоричком тако и у буквалном смислу, са овим ствараоцима постали су достојни нарочите брижности и заштите. Деца су са Жупанчичем први пут добила право да се играју, иако су и даље била слуге и радници – додуше не у толикој мери као у 19. веку, када су децу, као и одрасле, мучиле исте бриге о пуком прехранјивању или преживљавању. Дете у новије доба постаје субјект, што бива изражено и на пољу језичка средствима изражавања наклоности. Креативни наставак такве уметничке представе детета пружио је Сречко Косовел, а огроман развитак у том правцу десио се након Другог светског рата. У доба савремене словеначке књижевности (за младе) прећашњи мотив глади и егзистенцијалне бриге претвара се у своју супротност. Деца се сада преједају – вероватно због емотивне празнице сопственог дома. Родитељи се након Другог светског рата селе из села у град, остају дуже на послу, а деца живе у блоковима. Деца која су се у 19. веку грејала поред пећи у заједничкој изби данас добијају сопствену собу у којој леже усамљена, и у којој их обузима страх. У другој половини 20. века упознајемо се са бројним новим представама детета. Након 1990. године наилазимо на замену улога између родитеља и деце, па се тако појављују „одрасла“ деца и подетињени одрасли. На тај начин постајемо сведоци стварања нових архетипских и стереотипних представа детета као *централног*, а не *маргиналног* члана породице или друштва. Наведене идеје ћемо у даљем тексту образложити додатним разматрањем и навођењем одговарајућих примера.

Слика детета у старој словеначкој књижевности (за младе)

У рано доба словеначке писмености, чији најстарији период везујемо за настанак Брижинских спо-

меника (972–1032), појам „дете” није се појављивао самостално већ посредно, путем именица мушких рода: *brat, bratje, ded, sin, sinki, sinovi*.

brata	deda	gospodi	oče
brat	ded	gospod	oče
zin	zinz	mariæ	laurenſha
sin	sinovi	Marija	Laurenz
michaels	pe tja		
Mihael	Peter		

Слика 1: Брижински споменици¹

У Целовишком рукопису (1362–1390) појам „дете” био је означен као *sad tvojega telesa*, односно као мушки потомак – *sin edini*.

sad tvojeg telesa	sin edini
sad tvojega telesa	sin edini

Слика 2: Целовшки рукопис

У Стишком рукопису (1428–1440) реч „дете” означена је синтагмама *otroci Evini* и *sad tvojega telesa*.

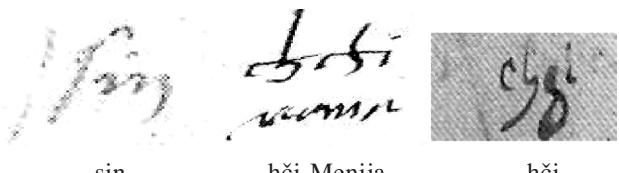
otroci / te dve	sad tvojega telesa
otroci Evini	sad tvojega telesa

Слика 3: Стишки рукопис

У Чедадском рукопису (1487) „дете” је такође споменуто у контексту мушких потомака, односно *sin-a*, или овде први пут наилазимо на означавање жен-

¹ <http://nl.ijs.si/e-zrc/bs/html/bsTR.html#bsTR-slv.1001> (27. 12. 2015)

ског потомка: *hči, hči Menija*. Занимљиво нам може бити и помињање одређених личних имена: *Daniel, Juraj, Miklav, Simon, Stefan*, односно *Fuska, Joanna, Katarina, Menija, Sabina*.



Слика 4: Чернејски (Чедадски) рукопис

Велики напредак у представи детета и детињства у контексту старе словеначке књижевности налазимо у делима Приможа Трубара². Трубар је у поднадслову свог *Abecedariuma* (1550) споменуо не само децу већ и младе Словенце уопште (*ty mladi inu preprosti Slouenci*), а у *Katekizmu* (1550) је споменуо *otrozje molitue* („дечје молитве”), као и саму децу у различитим одредницама (*adamovi, božji, brumni*). У *Katekizму* из 1575. године Трубар спомиње платнене играчке, као и обичај даривања деце (*tim Otkom na vezher pod nih skledice oli Baretice lizhkako Ie grazho polagaio, Inu te Otkre pregovore, tu je nim St. Nicklaush dal*). На представу дечјег живота наилазимо затим и у делу *Hišna postila* (1595), где се наводи да се деца, поред тога што изговарају поменуте „дечје молитве”, играју заједно са другом децом (*s drugimi Otruki okuli tekal inu Se ygral*). Напослетку, у Трубаревим текстовима наилазимо и на исказивање личних ставова и осећања према деци. Деца су тако једном приликом описана као *hudizhovi otroci* („ђавоља деца”), али родитељи су ипак жалили за њима (*ino otkre is serza sha-*

² Примож Трубар (1508–1586), централна личност покрета реформације у Словенији и аутор прве штампане књиге на словеначком (*Katekizem*, који је 1550. изашао заједно са букваром, тј. *Abecedariumom*, прим. прев)

lovali). Трубар често помиње децу у различитим контекстима: *izraelski, mladi, nepokorni, wegovi, offerti, redoljubivi, sakonski, studievi, svoji, svoji lubi, vasi, zhlovcikih*. Сви наведени примери упућују на постојање развијеног културног и уметничког перципирања деце и детињства.

У школском правилнику љубљанског интерната из 1575. и 1584. године аутори Адам Бохорич³ и Никодем Фришлин изнели су прописани модел понашања својих ученика:

Код куће

Када се вратиши кући, ученик – уколико није задржан обавезама које су му задали родитељи – има да све преоспапа-ло време од домаћих послова посветиши понављању и писању.

При јелу

Уколико му се наложи, да постиави стіо по правилима и обичајима родитеља.

Преко стіола да простире сукно.

Да донесе шаћире, кашике, чаши и осітали прибор.

Поштом да се за стіолом помоли, на латинском, немачком или на домаћем језику.

Уколико родитељи шако наложе, да седне поштом на своје месіто; уколико мора служити, да приђе стіолу правилним држањем и да увек пази да ли чега недостапаје, и треба ли штићајући, донети, однети, и да своје задужење марљиво обавља. Уколико је седео за стіолом, након оброка, када добије дојуштење, први да устане и вратиши свој шаћир и кашику са ножем на месіто које је пошоме намењено.

Уколико мора служити, да стіоји поред стіола у ставу какав доликује љеменијтом ученику и да не оде све док

³ Адам Бохорич (1520–1598), једино световно лице у оквиру покрета реформације у Словенији. Аутор прве словеначке граматике под насловом *Arctiaeae horulae* (1584). Популарност ове књиге је била толика да је словеначко писмо, које су дефинисали Примож Трубар и његови настављачи, чак и у 19. веку било називано „бохоричцом” (прим. прев.).

му родитељи или хранитељи не дођуше или изравно не заповеде. У поштом случају ваља посље јела изрећи молитву похвалници, истоветно као што се и пре јела урадило. Поштом да зијева, уколико обичаји шако налажу, или да се пријом одвие не нађи, да му се не би стомак, који вари оброк, услед јаких покрећа при певању отворио, чиме би се омела пробава, и да не би мозак замрачио штетним парама које из желуца избацују најли покрећи – ово шакоће омета шамћење и остале умне способности.⁴

Похлинова⁵ слика детета у породици типична је за период у којем је аутор стварао. Дете се од рођења до друге године живота називало „дететом”, а у узрасту од две до седам година „дечаком” (односно „клињцем”) или девојчицом (или „цурицом”). Похлин у текстовима спомиње мајку која је „малу децу к себи узела и са њима села за сто, где су јели у смраду лука који је сав ужитак из јела одузео”⁶. Деца су тада радила попут одраслих: „Камење су остављали деци да их по њивама скупљају, и када су се са празним корпама враћали, свако је једну гомилу камења која му је била при руци за собом понео”⁷. Похлин је заговарао једнак однос међу браћом и сестрама, па је тако записао: „Оваква погрешка, да родитељи једно дете своје цене више него друго, велику штету наноси тим младим срцима”⁸.

⁴ Kozma Ahačič, *Primož Trubar.doc: Za domišljjsko potovanje in domače branje* (izbor odlomkov iz del Primoža Trubarja), Ljubljana: Rokus Klett, 2008, стр. 9.

⁵ Марко Похлин (1735–1801), један од зачетника просветитељства у словеначкој књижевности и култури уопште. Остао је упамћен по својим погледима на словеначки језик и правопис које је изнео у књизи *Kranjska gramatika* (1768), као и по великим броју васпитно-поучних издања намењених сељацима и осталим припадницима низких друштвених слојева.

⁶ Marko Pohlin, *Kmetam sa potrebo inu pomozh ali Uka polne vesele, inu shalostne pergodbe te vasy Midhajm: Sa mlade, inu stare ludy*, Бећ: Christian Grosser, 1789, стр. 149.

⁷ Исто, стр. 169.

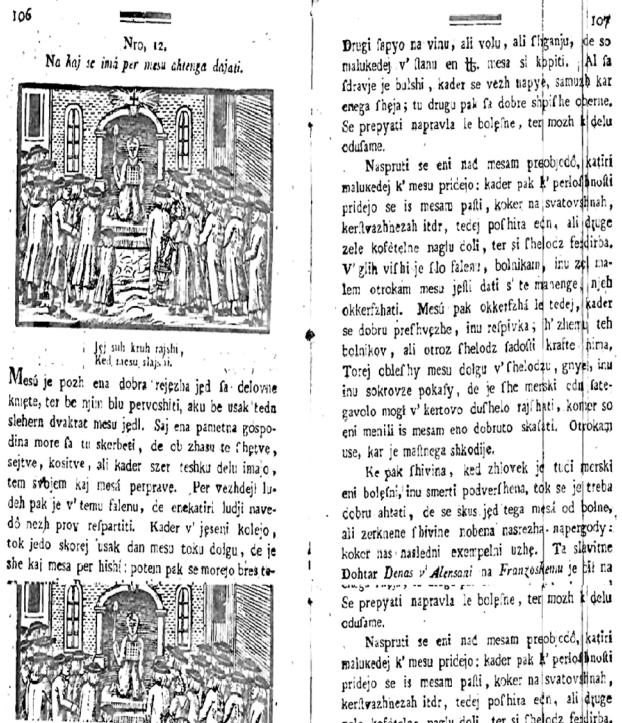
⁸ Исто, стр. 199.

Отац је доминирао породицом – он је био господар, кућни господар, старешина свога дома, сличан каквом краљу или велможи који жели да има добре поданике.⁹ О деци се унутар породице бринуло, али су она зауврат морала бити послушна. Похлин у својим текстовима децу помиње помоћу именница које означавају мушки или женски потомак (*sin, rubec, hčer, punčka*), или речју „dete“ (срп. „беба“; *detezhnam lejtah*).¹⁰

Тaj услов, да све бољим иште направити, и нада да ће га то усрећити много, господин самом себи задаје; да са годинама он, при својим обавезама, са задовољством добре воље остане, те да не престане и даље добро чинити. Да му само те добре мисли не нашкоде!¹¹

Из наведеног цитата је очигледно да је Похлин био просветитељ и да је веровао да људи могу бити бољи него што је то очито. Ипак, он је био и реалан и свестан да је мислити добро само по себи недовољно, и да је чинити добра дела оно што је заиста важно. У просветитељска дела која говоре о спрени добрих мисли и добрих дела спада и Похлинова књига, односно његов превод популарно-васпитног приручника *Kmetam sa potrebo inu pomož ali Uka polne vesele, inu shalostne pergodbe te vasy Midhajm: Sa mlade, inu stare ludy*, издатог 1789. године.

У доба старе словеначке књижевности (за младе) дете је из поднаслова књижевних дела (нпр. *Katekizem: Anu kratku podvučene, s katerim vsaki človek more v neby priti*, 1550; *Abecedarium: Ena knjiga iz katere se mladi in preprosti Slovenci morejo lahko in hitro brati in pisati naučiti*, 1550; *Katekizam: Ena pridiga od starosti te prave in krive vere, kerstovane, mašovane, čestčena tih svetnikov, od cerkovnih in domači božji službi, iz Sv. Pisma, starih*



Слика 5: Марко Похлин: *Kmetam sa potrebo inu pomož ali Uka polne vesele, inu shalostne pergodbe te vasy Midhajm: Sa mlade, inu stare ludy* из 1789. године

*kronik in učencem zbrana skupaj. Ta majhna agenda, otroške molitve, skozi Primoža Trubarja, 1575; итд) постепено прелазило у саме наслове, чиме се полако градио концепт новог, модерног представљања детета и детињства (Себастијан Крель, *Otročja biblija*, 1556; Адам Бохорич, *Otročja tabla*, 1580; итд).*

Слика детета у модерној словеначкој књижевности (за младе)

Словеначка књижевност за младе развила се средином 19. столећа превођењем пре свега аутора не-

⁹ Исто, стр. 211.

¹⁰ Исто, стр. 216.

¹¹ Исто, стр. 401

мачке религиозне књижевности попут Кристофа фон Шмита (Christoph von Schmidt, 1768–1854), у време када је књижевност била схватана пре свега као просветитељско и образовно средство.

1. Прва преломна тачка у схватању детета и детињства представљало је покретање световне ревије *Vedež: časopis za šolsko mladost* (1848–1850), чији је уредник био Иван Навратил, а издавач Розалија Егер.
2. Други важан тренутак био је настанак књижевног магазина *Vrtec: časopis s podobami za slovensko mladost* (1871–1945) уредника Ивана Томшича.
3. На крају, изузетно значајно било је објављивање ауторских песама Франа Левстика¹² (*Otročje igre v pesencah*), које су под псеудонимом М. И. у часопису *Vrtec* објављиване од 1880¹³.

Књижевност за младе је и у време модерне словеначке књижевности (за младе) представљала сажно средство социјализације, односно инструментализације (А. М. Сломшек). Касније се новим сензibilитетом представљања детета и детињства нарочито издвојио Отон Жупанчић, који се квалитетно надовезао на поступак и идеје које су развијали још Левстик и Стритар¹⁴. Деца и детињство нису више били достојни брижности и заштите само у метафо-

¹² Фран Левстик (1831–1887), један од зачетника словеначког реализма и централна личност у словеначком културном, књижевном и политичком животу свога времена (прим. прев.).

¹³ Фран Левстик је у периоду између 1880. и 1886. у часопису *Vrtec* објавио следеће песме: „Crno kravo, molzo našo”, „Voli že nem vitore”, „Najdihojca, palček naš”, „Božič odpisuje Najdihojci”, „Dete jezdi na olej”, „Vrana poje: korenjak!”, „Kadar se otrok uči držati žlico”, „Ležaj, ninaj, tuj ujnač”, „Pedenj-človek in leket-brada, kako sta se metalala”, „Kolina”, „Kadar pridejo vojaki”, „Malo tacih mož”, „Gosli, kadar otrok lovi luno in zvezde”, „Cvilimož”, „Psiček laje: hov, hov, hov!”, „Otrok sedi očetu na kolenu”, „Rimska cesta”, „Kako je v Korotani”.

¹⁴ Јосип Стритар (1836–1923), песник, приповедач, драмски писац, критичар и уредник. Уз Франа Левстика једна од кључних фигура словеначког реализма.

ричком већ и у буквальном смислу. Дете које је до тад радило и било слуга код Жупанчића добија право на игру и постаје прави субјект, што бива изражено како на равни језика тако и нарочитим изражайима наклоности и емпатије. На такав однос према детету у књижевности надовезао се и Сречко Косовел, а до великог успона таквог вида књижевне представе дошло је након Другог светског рата.

Сунчана слика детета

У доба старије али и модерне словеначке књижевности обликовала су се два различита концепта детета као субјекта. Марија Николајева (Maria



Слика 6: „Otrok s sončnico“, 1983

Nikolajeva) је у својој монографији *From Myths to Linear* (2000) те концепте дефинисала као „утопију”, „карневал” и „колапс” – што се може интерпретирати као *идеализована, романтична и проблематизована* слика детета.

У доба социјалног реализма, односно у међуратном периоду, у песмама Сречка Косовела појављује се слика детета у којој централну метафору за дете представља – сунце. На основу Јунговог прегледа симбола за дете датих у монографији *Four Archetypes*, можемо видети да је мотив сунца, заједно са мотивима попут злата, круга и цвета/руже, један од најснажнијих симбола детета и детињства уопште. Управо се мотив сунца налази у самом наслову Косовелове песме „*Otrok s sončnico*” (срп. „Дете са сунцокретом”), чиме је овај симбол детета ушао и у словеначку књижевност.

Наслови бројних других Косовелових песама такође садрже овај централни симбол детињства (нпр. „*Deček in sonce*”, „*Sonce ima krono*”).

Многобројни аутори словеначке књижевности за младе идеализују слику деце, што можемо назвати „сунчаном” концепцијом детета и детињства. Међу њима преовлађују оптимистични ствараоци попут Отона Жупанчича, Сречка Косовела, Тона Павчека, Ање Штефан.

Сеновита слика детета

У другу групу аутора спадали би они ствараоци који проблематизују неодговоран однос одраслих према деци, што бисмо илустративно могли назвати „сеновитом” концепцијом детета. Иван Тавчар је тако у збирци кратке реалистичне прозе *Med gorami*, нарочито у случају дечака Тржачана из истоимене приповетке, описао реалну слику виктимизiranog детета и равнодушних одраслих.

У овој реалистичној приповеци Тавчар приказује типичну слику детињства у 19. веку – окрутно понашање одраслих, потом смрт, умирање, па чак и убиство детета. Тавчар овом приликом описује не само сурово понашање хранитеља према усвојеном детету већ и њихово занемаривање сопственог детета:

Чак и тада, када је Матеуж још волео децу, чак и тада нам је било жао тог детета.

И говорили смо: убиће га.

И забиља га је убио!¹⁵

У периоду између два рата, нарочито у случају збирке прича *Ptički brez gnezda* (1917) Франа Милчинског, аутори су емотивно приказивали децу без детињства, децу несрећних судбина. У овом случају можемо препознати оне концепте односно архетипове деце које је Јунг дефинисао као „дете-сироче”, „невино дете”, „божанско дете” и „болесно дете”. Мотиви сирочета и рањеног детета типични су за сеновиту представу детињства:

На врху степеништа, збијене у углу, стојале су Нанча и Јерајева.

Јерајева упита: „Да ли тата заиста верују да је син Антон и даље жив?”

„Понекад. – Понекад су стварно добри. Превише су га волели. Нас девојчице нису толико. Раније можда, док су мама били живи. Али су умрли, кад смо биле јако мале. Маћеха нас није волела, биле смо више бијене него сите. Овде ми се на челу и сада види где ме је ударила грабуљама, три дана сам лежала у несвестици, свећу су држали на да мном. Да! Па јој и даље палим свећу на Задушнице.”¹⁶

Реалистичну односно сеновиту слику детета описиваје и Франце Бевк у приповеци „*Pestrna*”, у ко-

¹⁵ Ivan Tavčar, *Med gorami: Slike iz Loškega pogorja*, Ljubljana: Državna založba Slovenija, 1947, str. 68.

¹⁶ Fran Milčinski, *Ptički brez gnezda*, https://sl.wikisource.org/wiki/Ptički_brez_gnezda (27. 12. 2015).



Слика 7: Ања Штефан, „Iščemo hišico“, 2005,
илюстровала Анчка Гошник Годец

јој је представио петогодишњу девојчицу у улози старателке.

Сунчана (идеализована) и сеновита (проблематизована) представа детињства значајна је и за савременог класика Тона Павчека, који је стварао у доба модерне (1950–1980) и савремене књижевности (1980–2010). Његове *Majnice: Fulaste pesmi* (1995) инспирисане су народном културом и традиционалним мотивима, нарочито ова песма из циклуса „Drob tinice“ („Mrvice“):

*На светлу си да би гледао сунце.
На светлу си да би ишао за сунцем.
На светлу си да би сам био сунце
и да са светла истићерујеш – сенке.*¹⁷

¹⁷ Tone Pavček, *Majnice: Fulaste pesmi*, Ljubljana: Mladina, 1996, стр. 39.

Kdaj in zakaj

Kdaj in zakaj
tepejo odrasli otroke?
Odrasli tepejo
takrat otroke,
ko jim od glave
in srca
odnese roke.
Takrat brezglavo
brezsreña dlan
kakšen deževen dan
sploh ne ve,
kaj naj počne.
Kaj pa počne?
Takoj ko kje
kakšno živahno
betico uzre,
ji eno primaže.
In zakaj to počne?
KER MISLIJO VSI,
DA JE DOBRO PRETEPATI
MAJHNE LJUDI.



Слика 8: „Svet iz besed 8“, 2003,
илюстровала Полона Ловшин

Борис А. Новак је у сонету „Kronanje“ („Крунишење“) такође описао сунчану слику детета и детињства:

*Деће ствара чистав свети из живе глине.
За њега вратиа нису само рођење простира –
већ само месец рођења; деће их мора
отворити и посипати принц ширине.*¹⁸

Ања Штефан представља још једног савременог словеначког ствараоца који се надовезује на традицију „сунчаног детињства“ Отона Жупанчича, Сречка Косовела, Тона Павчека, Бориса А. Новака и њима сличних. Ауторка изражава позитиван однос према детету, детињству и прихваташњу детета, што

¹⁸ Boris A. Novak, *Kronanje*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984, стр. 120.

можемо видети на примеру њене песме „Iščemo hišico” („Тражимо кућицу”).

Сеновита представа детета значајна је и за савремену песникињу Сашу Вегри (1934–2010), нарочито у њеној песми „Kdaj in zakaj” („Када и зашто”).

Слика рањеног и субверзивног детета у Светланиним бајкама

Светлана Макарович (1939) представља једног од најзначајнијих аутора словеначке књижевности за младе у периоду између 1980. и 2010. године; иако је почела да објављује још седамдесетих година прошлог века, највећи део свог опуса написала је управо у поменутом периоду. У њеним кратким, модерним бајкама за младе представљен је читав низ проблематичних тема попут болести, канибализма, крађе, алкохолизма, политике, поремећаја у исхрани, религије, самоубиства, смрти, сексуалности, стриптиза итд. У центру пажње таквих прича налазе се главни ликови који су углавном сирочад („Nočna lučka”) која одраста у хранитељској или насиљној породици („Netopir Kazimir”), са одраслима који су и сами неизрели („Zmajček gre na luno”). Важно је приметити да је ауторка, односно приповедач, увек на страни деце која су погрешно осуђена, радознала, несташна, наивна и уопште добродушна, социјално и емотивно осетљива.

Нарочито је занимљива њена модерна бајка „Netopir Kazimir” („Слепи миш Казимир”). У њој пратимо радознalog слепог миша који у својој примарној, биолошкој породици трпи физичко и психичко насиље и који потом одлази у секундарну, небиолошку породицу мишева, где наставља своју потрагу за идентитетом. У трећој фази приче Казимир коначно усваја свој идентитет, прелазећи пут од почетне претпоставке да „није ни птица ни миш”, до

завршне у којој закључује да су слепи мишеви за право „мишји анђели”, што темељи на аналогији са људским анђелима са фресака.

Питао се Казимир, на пример, да ли мува живи након што је поједеш; питао се како се осећа месец када га сакрије облак, и шта би било када би дрвеће расло са корењем нагоре, па би онда и слепи мишеви спавали са главама нагоре – и сличне лудости. Али свима је почeo нарочито досађивати питањем: да ли су нетопири крилати мишеви, или мишеће птице.¹⁹

Светлана Макарович изборила се да место у словеначкој књижевности за младе добију и „рањена” деца, односно деца са посебним потребама, која бивају представљена као „другачија” и надарена на свој начин (као нпр. у „Veveriček posebne sorte”).

Библијску метафору о левици и десници Макаровичева је применила на политичке прилике у бајци „Desna in leva roka”, у којој је са хуморном дистанцом осликала дословни и метафорични дијалог између десне и леве руке:

Десница је погледала левицу и рекла: „Чекам”.
 „А на шта?”, упитно је одговорила левица.
 „Како шта? Па да се и ти посечеш. Ваљда смо сестре. Посеци се и ти, да будемо једнаке.”²⁰

Светлана Макарович је у словеначкој јавности позната као оштар критичар државе, политици, религије и уште свих идеологија, што је јасно приказано у следећој изјави намењеној младом читаоцу:

Сетивши се да је сутра празник, са полице је узела заставу и окачила је испод таванског прозора. Мрак је већ падао, па тако није запазила малу жуту mrљу коју је тамо оставио мачак.²¹

¹⁹ Svetlana Makarović, *Svetlanine pravljice*, Dob bri Domžalah: Miš, 2008, str. 84.

²⁰ Исто, стр. 141.

²¹ Исто, стр. 65.

Честом употребом дечјих псовки ауторка стилски обликује дететов субверзиван однос према свету, било у позитивном било у негативном смислу (*o, jebelacea; tristo praprotnih semen, tristo sapramiših vragov, trosto darvinov*²² итд). Насиље над децом честа је тема у делима Светлане Макаровић. У њеним делима оно је представљено у виду како физичког тако и психолошког насиља над децом, односно очовеченим животињама („Netopir Kazimir”, у бајци „O strašni lisički” описано је кажњавање детета глађу). Субверзивност Светлане Макаровић можемо препознати и у критици лова у бајци „Vila Malina”, или у критици Дарвина у делу „Kako se je opica spremenila” („Како се мајмун променио”). У знак поштовања према деци, ауторка је престала да пише за одрасле након своје збирке *Samost* (2008) и од тада пише искључиво за децу односно младе. Њени књижевни ликови често су обележени усамљеношћу и потрагом, што је сличично представљено на насловници дела *Svetlanine pravljice* (Светланине бајке) из 2008. године, које је илустровала Алена Сотлер (Sottler).

Нарочиту пажњу ваља посветити и најновијим „баладичним” бајкама Светлане Макаровић, којима је ауторка успоставила нови бајковити поджанр. Ауторкина нова дела се, због трагичних завршетака, снажно темеље на митским изворницима (*Rdeče jabolko*, 2008; *Katalena*, 2009; *Saga o Hallgerd*, 2010; *Berto, zajec langobardski*, 2011; *Balada o Sneguročki*, 2012. итд). Последња бајка, *Balada o Sneguročki* (која је 8. марта 2012. била постављена на сцени Мини театра), представља прозно-поетски текст који је истовремено и етиолошки пастиш и ауторска интерпретација бајке о Снежани браће Грим, са којом *Balada*

²² У питању су непреводиве игре речи које представљају ублажене парофразе неких словеначких псовки. Српском читаоцу најјаснији пример може представљати израз „oh, je bela cesta!” који, иако буквально значи „пут је бео”, аудитивно звучи идентично као вулгаризам „jebela” (прим. прев).



Слика 10: Светлана Макаровић, *Svetlanine pravljice*, 2008, илустровала Алена Сотлер

о *Snegoručki* успоставља интертекстуалну везу. Макаровићева је овом приликом обрадила мотив (војничког) силовања, а главни лик је дете које се из тог чина родило, и коме је мајка преминула на порођају. Ово дело се интертекстуално надовезује и на антички мит о силовању Европе, потом Андерсенову „Снежну краљицу”, по чијем је узору ауторка суптилно обликовала слику детета-сирочета, односно архетип „рањеног детета”, девојчице која није способна да воли – када се заљуби, из ње митолошки расту пролећни звончићи, односно „снегурочке”.

Књижевност за младе као аутоцензура, односно простор слободе

Након Другог светског рата књижевност за младе постала је облик изражавања аутоцензуре одра-

слих, који су своје критике друштва пројектовали и уграђивали у свет младих. У такве примере спадају:

– Леополд Суходолчан, *Narobe stvari v mestu Pet-pedi* (1967), дело у којем пратимо путујућу позоришну трупу којој је забрањено да пева, игра и наступа у граду.

– Милан Деклева, *Magnetni deček* (1985), где наилазимо на критику концепта струковног образовања, нарочито на примеру параболе о „уструкованој учитељици”, где се уместо критиковања претпостављених критикују жене.

– Евалд Флисар, *Alisa v nori deželi* (2008, 2010), дело у којем су приказани дистопија и критичан однос према домовини, у којој постоји тзв. „Министарство за згрушене мозгове”.

Поставља се стога питање: зашто неки аутори не обрађују одређене политичке теме у књижевности за одрасле, него баш у књижевности за децу и омладину? Карактеристика оваквог облика ауторцензуре лежи у томе што бројни аутори сам текст намењују млађим, а шири контекст својих дела старијим читаоцима. Да ли је онда могуће да на тај начин књижевност за младе постаје простор слободе и наде коју су аутори изгубили на подручју књижевности за одрасле?

Подетињени одрасли и одрасла деца

Идентитетске приче одраслих представљају једно од обележја постмодернизма²³ и у Словенији. Као пример можемо узети модерну бајку Даринке Кобал која се темељи на личној исповести ауторке – dakle на стварном, трагичном догађају. Наслов бајке Даринке Кобал, који гласи *Radovedni medvedek: Zgodba o medvedku, deklici in trenutku, ki je*

²³ Mirjana Ule, *Sodobne identitete – V vrtincu diskurzov*, Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče, 2000, стр. 257–260

pravljico spremenil v resnično zgodbo (*Радознали медведић: Прича о медведићу, девојчици и тиренутку који је бајку претворио у истиниту причу*, 1998), заправо је обманујући. У питању је потпуно обрнута ситуација, будући да је ауторка једну истиниту причу записала у облику модерне бајке чија основа није никакво књижевно дело већ трауматично искуство саме списатељице. На основу претходног „читалачког искуства“ које деца имају са сликовицама, ауторка од деце очекује разумевање за сопствену причу о идентитету, чиме ова сликовница постаје један од бројних примера психотерапеутског писања и потцењивања деčјег читаоца.

Дечја и детињаста књижевност

Након 1980., а нарочито 1990. године, долази до парадоксалне ситуације у којој књижевност за младе (коју овога пута посматрамо као обједињујући појам и за децу и за омладинску књижевност) постаје простор за психотерапију одраслих, због чега је могуће разликовати дечујућу и детињасту књижевност за младе (нпр. Милица Штурм, *O deklici, ki ni mogla zaspati*, 2006).

Идентитетске приче одраслих као деčje сликовнице

Популарном светском тренду у доба постмодернизма (од 1980. па надаље) придружила се и Словенија, конкретно у случају славних особа које у среде каријера почињу да пишу (своје) идентитетске приче намењене деци. Након Мадоне (*The English Rose*, 2003), Барака Обаме (*Of Thee I Sing: A Letter to my Daughters*, 2010) Боба Дилана (*Man Gave Names to All the Animals*, 2010) и осталих²⁴, овом

тренду су се прикључиле и личности са словеначке јавне сцене, попут музичара Томажа Домицела, делима *Basnija o lenem komarčku* (2010) и *Pravljca o pridi voluharici* (2011).

Сензибилизација и десензибилизација

Књижевност као огледало друштва, нарочито књижевност за младе која представља своебухватни појам за децу (намењену узрасту до дванаест година) и омладинску књижевност (намењену узрасту између дванаест и осамнаест година), на декларативном нивоу представља област сензибилизације детета за литерарно-естетске доживљаје:

[Деца] мисаоно и критички усвајају уметничко-књижевне текстове словеначких и других аутора. Читање препознају као уживање, пријатно искуство и интелектуални изазов. Улазе у дијалог са књижевним текстом, као и у дијалог о књижевном тексту. Читање им даје прилику за обликовање личног и народног идентитета, ширење хоризоната и упознавање сопствене и културе других у европском културном простору и шире. Упознавањем других култура и заједничких културних вредности они граде толерантан однос према другом и другачијем. На тај начин развијају своје социјалне, културне и интеркултуралне способности.²⁵

Систематско насиље над децом

Као упечатљив пример систематског насиља над децом навела бих три случаја који превазилазе оквире књижевности, и који су својевремено снажно одјекнули у јавности. Први је из 2011. године, када

²⁴ Попут Била Козбија, Кајли Миног, Марије Шривер, Вила Смита, Џона Траволте.

²⁵ Mojca Poznanovič, *Učni načrt. Program osnovna šola. Slovensčina*, Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport, Zavod RS za šolstvo, 2011, стр. 6.

је Предметна комисија за словенчаки језик при Заводу за спорт и образовање Републике Словеније у програм текстова за Цанкареву награду (за децу осмих и деветих разреда основних школа) уврстила два дела са проблематичном тематиком. Прво дело било је првенац Андреја Предина *Na zeleno vejo* (2007), а друго збирка приповедака Андреја Макуџа под називом *Oči* (2001, 2011). Оба дела била су примеренија средњошколским, односно студентским читаоцима. Макуџове *Oči* чини шест засебних приповедака („Pasja”, „Konjska”, „Mišja”, „Žabja”, „Moja”, „Jočeva”) које обједињује заједничка тема мучења животиња. Текст се у одређеном смислу односи на аферу тзв. „тржишких средњошколаца”, који су пре неколико година (1999, 2000) завршили на суду због мучења и убијања мачака. У делу *Oči* налазе се и одређене мотивско-тематске реминисценције на тај догађај. Мотив мучења животиња иначе је одранице био присутан у словеначкој књижевности за одрасле (И. Цанкар) и књижевности за младе (С. Макаровић), али је увек био обраћиван са становишта симпатије према деци и жртвама, односно животињама, чиме је јасно стављано до знања да они не заслужују тако окрутно третирање. У збирци *Oči*, међутим, питање перспективе приповедача остаје отворено, будући да он не исказује никакву емоционалну емпатију према мучењу животиња, нпр. према мучењу и убијању скотне кује, коју је Сергей Јесењин тако осећајно приказао у једној од својих песама, изазивајући саосећање у свим читаоцима. У Макуџовом делу доминантни су мотиви смрти, посмртног ужаса, мртвих очију, убиства, умирања итд. Четворица главних ликова тако продају коња Пуба кога су претходно убили на стравичан и сиров начин, што је сугестивно и неемпатично илустровано:

Већ се заборављало на забаву коју су она четворица извела са Пубаном.

„Мени пет кила за гулаш, а за саламе ћу видети када буду биле увијене”, окренуо се Ивчев стари према њој, која је живог Пубана већ продавала. „А шта ако све до тада буде отишло?”²⁶

Убиј је. Гади ми се.²⁷

Бесном мишу се длака узнемирено лепила за неугледно телашице, које се трзајући дизало на шапе. Реп се одвратно²⁸ вукао за њим када је, исцрпљен, почeo гамизати по окружлом ходнику.²⁹

Комисија Цанкаревог такмичења очекивала је од младих читалаца, узраста од тринаест до четрнаест година, да им дело о антијунацима који садистички муче и убијају животиње пробуди осећања *per negationem*, што је младим читаоцима нелогично – читајући овакво дело много је вероватније да ће развити отпор према начину обраде тематике, будући да је књига писана са садистичког становишта. Како је онда могуће да читање те књиге представља „уживање, пријатно искуство и интелектуални изазов”, што су прописани циљеви Плана и програма наставе словеначког језика?³⁰

²⁶ Andrej Makuc, *Oči*, Cankarjevo tekmovanje 2011/2012, стр. 42.

²⁷ Исто, стр. 73. Подвукла М. М. Блажић.

²⁸ Подвукла М. М. Блажић.

²⁹ Исто, стр. 73.

³⁰ У поменутом тексту приповедач често изражава сартровско гнушање („боја ране”, „са гнушањем”, „непомично гађење”, „одвратан”, „гади ми се”, „реп се одвратно вукао” итд.) и неосетљивост преко односа који главни ликови имају према жртвама мучења: „Задебљаном, вешто обликованом палицом могао је сада пролазити кроз једно, па кроз друго око. Стално удара када су коњске трепавице широм отворене. Пуб плаче” (Makuc, *Oči*, стр. 39). Макуцовата четворо лица малолетних protagonista, односно антијунака, на текстуалној равни еmitују гнушање и апсурд, али на равни њиховог деловања осећамо одсутност и празнину, потрагу за смислом у бизарности, садизму и шокантности. Дело представља проблемску литературу за одрасле будући да јунаци слободу схватају као дехуманизацију. Макуцов текст се не супротставља гнушању и апсурду који воде до свесног уби-

Други случај који бих навела представља дуготрајну јавну дебату о аутору (на кога је још 1980. године упозорио Миран Хладник³¹) који је 2000. године правоснажно осуђен за сексуално искоришћавање деце и против кога су у време ажурирања документа од националног значаја – наставног плана за словеначки језик (2005–2010), који је у школе ушао 2011. године – поновно покренути бројни кривични и преткривични поступци у вези са сексуалном неповредивошћу малолетних особа. У питању је злогласан пример Витана Мала и позиција Министарства за образовање, науку, културу и спорт које пружа легитимност порнографској литератури са децом и за децу, које омогућава и финансира непосредне контакте правоснажано осуђеног аутора са малолетним лицима (на више од 500 државно спонзорисаних књижевних радионица), и које уз помоћ непристрасне интердисциплинарне комисије не проверава податке, односно не користи мере предостroжности у складу са 56. чланом Устава Републике Словеније који говори о правима детета.³² Поставља се питање да ли је аутор својим делом, за које је сам

јања шест недужних животиња, не нуди нове моралне обрасце или нови смисао у свету четворо лица малолетника, који је обележен дехуманизацијом. Дело говори о нихилистичном свету ужињавања у мучењу и убијању животиња. Главни јунаци су приказани као надљуди којима је у име сопственог поремећеног ужитка све дозвољено. Наратор не развија дистанцу према акцијама младића који се иживљавају над слабијима, немоћнима и повређенима; не уздиже се изнад ситуације и истрајава у својој апсурданој представи, а јунаци, односно антијунаки, не чувају своју човечност већ своју одсутност. Они не исказују емпатију према умирућим животињама и не поштују никог, било да је у питању човек или животиња. Људско достојанство се у овој збирци узне-мирујућих прича суочава са нутром тачком у хуманистичком смислу (Blažić, „Problematičen izbor knjig: Cankarjevo priznanje 2011/2012”, *Vzgoja* бр. 13, 2011, стр. 12).

³¹ Miran Hladnik, „Mali junak za književnost za otroke (Mali veliki junak)”, *Delo*, 24. IV 1980, 14.

³² Milena Mileva Blažić, „Besedila s pornografsko udeležbo otrok in za otroke v učnih načrtih za slovenščino: študij primera Vitan Mal”, *Vzgoja*, 14, 2012, 28–31.

изјавио да га пише како би „развеселио педофиле”, примерен за читање (у оквиру Плана и програма за словеначки језик и књижевност), односно за непосредне контакте са децом под окриљем Министарства за образовање, науку, културу и спорт:

Својим „Ганимедом“ сам желео да развеселим педофиле, као и све оне који су вольни да признају да се у нама са-
мима осим добра крије и зло. Главни јунак приповести све
време говори самом себи да према дечаку гаји платонску
љубав; када му се пружи могућност да снове претвори у
стварност и да руком отргне забрањено воће, он осети његов
опор укус. То му не доноси онолико задовољства колико се надао. Спознаје да уласком у дечаково тело не оствараје сексуалну близост. Лепота ће заиста бити његова и
вечна ако буде пруждрана младу жртву. Убиством, нажалост,
уништава лепоту, а са њом и смисао свог живота.³³

Трећи случај представљају аутор са псеудонимом Анеј Сам и његов визионарски уметнички концепт „Onežimo svet“, погодан за промоцију и непосредне контакте са предшколцима и основношколцима и пројектом Еко-читалачка значка.

Наведене прилике нису усамљени случајеви, већ три истакнута примера који превазилазе оквире књижевности. Они настају услед мањкавости књижевног, школског и друштвеног система и представљају упечатљив пример кршења права деце загарантованих Уставом Републике Словеније, Конвенцијом о дечјим правима и осталим актима.

Расправа

Сензибилизација (инфантализација одраслих, одрасли који осећају носталгију за детињством) и десензибилизација (адултизација деце) – у словенач-

³³ Ino Knabino (Vitan Mal), „Ganimed in drugi“; „Mortimer“, *Sodobnost*, Ljubljana, 42, 1994, 668–669.

кој књижевности за младе запажен је тренд описивања носталгичних одраслих преко идентитетских прича и преовлађујућег схватања утопије у модерним бајкама – сликовницама. Пример налазимо у делу *Popravljalnici igrač* (*Појрављачи играчака*, 1990) Бине Штампе Жмавц, у којем одрастати значи умрети и где су одрасли описаны као „мајстори стварања проблема“.

Закључак

Слика детета у старој, модерној и савременој словеначкој књижевности (за младе) нам у својој хиљадугодишњој традицији указује на постојање дихотомије између декларативно идеализоване слике деце и детињства и њихове реалистичне представе. На једној страни је детињство приказано као време невиности, чистоте и божанствености, док на другој имамо низ реалистичних слика које су повезане са етимолошким значењем појма „дете“ и у којима је дете углавном приказано као радник, слуга, односно метафорички као кукољ међу животом.

Књижевност је у доба старије и модерне словеначке књижевности (за младе) била, у складу са схватањем детета као нижег и неуког бића, средство социјализације односно инструментализације (Антон Мартин Сломшек).

На нову сензибилност у схватању детета указали су Фран Левстик и Јосип Стратар, а на њихову поетику се касније надовезао и Отон Жупанчич. Деца и детињство постали су дословно, а не само метафорички, достојни нарочите пажње и заштите. Деца су са Жупанчичем први пут добила право да се играју, иако су и даље била слуге и радници – додуше не у толикој мери као у 19. веку, када су децу, као и одрасле, мучиле исте бриге о пуком прехранјивању или преживљавању. Дете у новије доба

постаје субјект, што бива изражено и на пољу језика, односно кроз средства изражавања наклоности. Креативни наставак такве уметничке представе детета пружио је Срчко Косовел, а огроман развитак у том правцу десио се након Другог светског рата.

У доба савремене словеначке књижевности (за младе) прећашњи мотив глади и егзистенцијалне бриге претвара се у своју супротност. Деца се сада преједају – вероватно због емотивне празнине сопственог дома. Родитељи се након Другог светског рата селе из села у град, остају дуже на послу, а деца живе у блоковима. Деца која се у 19. веку грејала поред пећи у заједничкој изби данас добијају сопствену собу у којој леже усамљена, и у којој их обузима страх.

Након 1950. године у књижевности (за младе) се појављује велики број нових представа детета, а након 1990. се замењују улоге између одраслих и деце („одрасла” деца и подетињени одрасли). Тако постаемо сведоци стварања нових архетипских и стереотипних представа детета, које није више кукњу у житу већ прави *baby universe*.

Превод: Милош Јоцић

ЛИТЕРАТУРА

- Ahačič, Kozma, *Primož Trubar. doc: za domišljijo potovanje in domače branje (izbor odlomkov iz del Primoža Trubarja)*. Ljubljana: Rokus Klett, 2008.
 Aries, Philipe, *Otrok in družinsko življenje v starem režimu*. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1991.
 Blažič, Milena Mileva: „Problematičen izbor knjig: Cankarjevo priznanje 2011/12”. *Vzgoja* 13, 2011.
 Blažič, Milena Mileva, „Besedila s pornografsko udeležbo otrok in za otroke v učnih načrtih za slo-

- venščino: študij primera Vitan Mal”. *Vzgoja* 14, 2012, 28–31.
 Hawking, Stephen W., *Black Holes and Baby Universes and the other essays*. New York: Bantam Books, 1993.
 Hladnik, Miran, „Mali junak za književnost za otroke (Mali veliki junak)”. *Delo*, 24. IV 1980, 14.
 Jung, Carl Gustav, *Four Archetypes: mother, rebirth, spirit, trickster*. London, New York: Routledge, 2003.
 Knabino, Ino (Mal, Vitan), „Ganimed in drugi”; „Mortimer”, *Sodobnost*, 42, Ljubljana, 1994, 668–669.
 Makuc, Andrej, *Oči*. Cankarjevo tekmovanje 2011/2012.
 Makarovič, Svetlana, *Svetlanine pravljice = Svetlana's Fairy Tales*. Dob pri Domžalah: Miš, 2008.
 Milčinski, Fran, *Ptički brez gnezda*. http://sl.wikisource.org/wiki/Ptički_brez_gnezda (02. 08. 2012)
 Novak, Boris A., *Kronanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
 Orme, Nickolas, *Medieval children*. New Haven, London: Yale University Press, 2001.
 Pavček, Tone, *Majnice: fulaste pesmi*. Ljubljana: Mladina, 1996.
 Pohlin, Marko, *Kmetam sa potrebo inu pomozh ali Uka polne vesele, inu shalostne pergodbe te vasy Midhajm: Sa mlade, inu stare ludy*. Dunaj: Christian Grosser, 1789.
 Poznanovič, Mojca, *Učni načrt. Program osnovna šola. Slovenščina*. Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport: Zavod RS za šolstvo, 2011.
 Shachar, Schulamit, *Childhood in Middle Ages*. London: Routledge, 1990.
 Tavčar, Ivan, *Med gorami: slike iz Loškega pogorja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1947.
 Ule, Mirjana, *Sodobne identitete – V vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2000.

THE IMAGE OF A CHILD IN
SLOVENIAN YOUTH LITERATURE

Summary

Period of childhood is supposed to be protected period. Adults are supposed to act for the benefit of the child, but reality shows us it is not like that. Even the etymology of the word "child" in Slovene (France Bezlaj, Marko Snoj) is showing the disparity in understanding of the word and of the real understanding of the child. On the basis of the etymology analyses of the word "child" in the Bezlaj's dictionary and in Snoj's dictionary, we can say the word "child" appears the most often within the meaning of worker, farm-hand, page, servant, slave, serf, and less as a boy, nipper, youngster, man, little boy. The absence of the mentioning of feminine child is self-explanatory. Stephen Hawking called smaller, parallel universes baby universes.

Key words: child, Slovenian youth literature, sunny childhood, cloudy childhood, idealisation, romanticism, image of child

◆ **Даница В. СТОЛИЋ**

Висока школа за васпитаче
структурних студија, Алексинац
Република Србија

ПАЛИМПСЕСТ И ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА КАО ПОСТУПЦИ ДЕКАНОНИЗАЦИЈЕ У ПЕСНИШТВУ ПОПА Д. ЂУРЂЕВА

САЖЕТАК: Рад се бави питањима палимпсестности и визуелизације у песничком опусу Попа Д. Ђурђева. Ове премисе прихватамо као оригиналне поетске поступке, по којима је целокупно стваралаштво овог песника препознатљиво. Проучаваоци песништва Попа Д. Ђурђева су поступак визуелизације одредили као нови семантички кључ. Ми пак маркирамо својеврсни палимпсест у овој поезији, који смо због његове специфичности назвали – *попђурђевски палимпсесиј*. Овом синтагмом желимо да одредимо уметнички и естетски проседе овог нашег значајног песника. Инкорпорирање делова текстова у основном или изменјеном виду оцењујемо као реминисценције којима Ђурђев даје ново руко. Палимпсест и визуелизацију разумемо и као паратигматичне поступке деканонизације.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: визуелизација, палимпсест, реминисценције, комбинаторика, металепса, фразе, асоцијативност

Уместо увода

Питање канона је веома сложено, што произилази из чињенице да канон није прости збир естет-

ских, културолошких, књижевних, уметничких или друштвених норми и устављених, петрифицираних ставова, већ је то питање које се тиче збира односа у друштву, како у целини тако и у појединачним околностима. Дакле, ауторефлексивна и аутореференцијална дискурзивна поставка, која жели да интерпретира свет и да у њему игра посредничку улогу, у ствари форсира окамењене парадигме о традицији у књижевности, које изабране књижевне текстове чине ауторитативним. Такође, питање канона и деканонизације у књижевности за децу је тешко разматрати, с обзиром на чињеницу да најпре није лако одредити шта је то канонско у њој. Постоје двоумљења и дилеме око тога ко поставља каноне и шта их условљава. Тијана Тропин запажа следеће: „Обликовање школске лектире увек је један од највидљивијих покушаја да се конституише канон књижевних дела” (2015: 5). Из тога произилази да она књижевна дела која су ушла у школску лектирујесу канонска, а она изван ње су деканонска. Мислимо да је ово становиште одраз нужности и немогућности да се одреди шта је канонско у књижевности за децу. Треба свакако узети у обзир и друге значајне чиниоце. У том смислу Тежак и Марушић констатују: „Ако су књижевни канони резултат естетског избора, или духа времена, или укуса времена, то подразумијева и одређену моћ, или барем наметање ставова” (Težak – Marušić 2015: 12).

Неодређеност и колебљивост у дефинисању канона утицала је да се определимо за мишљење које је у суштини најближе наведеном запажању Дубравке Тежак и Патриције Марушић. Дакле, сматрамо да канон у књижевности за децу означава оно што се усталило у одређеном временском трајању, што диктира естетске парадигме и тематске оквире. Сви књижевни ствараоци који праве отклон у односу на дух и укус времена по нашем мишљењу одступају од канона, па их можемо сматрати деканонским.

Деканонско изједначавамо и са оригиналним стваралаштвом, што свакако не значи да они књижевници који стварају, условно речено, по канонским узусима, не стварају квалитетна дела. И обратно!

Овде ће бити речи о стваралаштву песника Попа Д. Ђурђева, у чијој су поезији уочени следећи оригинални поступци: визуелизација, интермедијалност, колажност, интертекстуалност, криптограмске поставке, мозаичност, палимпсестност, асоцијативне семантичке ситуације, комбиновање или рекомбиновање већ постојећих литерарних дела за децу и за младе, специфичан однос према традиционалној књижевности, посебан вид ироније и пародије. Ми ћемо се овде бавити поступцима визуелизације и палимпсестности.

Многи аутори су уочили управо поступке визуелизације карактеристичне у стваралаштву овог нашеог савременог песника. Тако Миливоје Павловић прави хронолошки пресек кроз визуелно песничко стваралаштво, истичући да је још у најстарије доба, почевши од древне кинеске културе, визуелно практило песничку реч. Кад је реч о нашим песницима са визуелним тенденцијама у стиховању, Павловић фокусира управо песничко стваралашто Попа Д. Ђурђева, уочавајући у поетици овог песника „сасвим нови семантички кључ” (Павловић 2002: 314).

Овде износимо и мишљење Јулијана Корнхаузера, који, између осталог, мисли да основни материјал визуелне поезије чине фигуре, знаци и семе. Корнхаузер сматра да вербално-визуелни слој има два типа информација, у зависности од интенција пошиљалаца, али и читалаца: „Информација, с обзиром на значај, је у таквој поруци у основном, споредном или редундантном положају” (Kornhauzer 1998: 225). Даље, Корнхаузер уочава три односа текстуалног и визуелног: основни, споредни и редундантни. Сматрамо да тих односа има више и да су у семантичком погледу много сложенији. Овако

посматрани, они упућују на просторне релације које се уочавају на први поглед и које зависе од тога шта је за реципијента битније. То значи да је Ђурђев остварио јукстапозицију основним начелима свог писања. С тим што се, наглашавамо, код њега задржава семантичка целовитост израза – визуелна и текстуална позиција могу деловати понаособ, односно свака од њих маркира своју семантичку раван, с једне стране, док с друге визуелно употпуњује текстуално, или пак обрнуто, у зависности од потребе рецепцијента и његовог квалитативног ракурса.

Ако са овог становишта посматрамо визуелно-текстовне песничке садржаје Попа Д. Ђурђева, мислимо да нема редундантних садржаја, ни основних ни споредних, с обзиром на то да визуелно и текстовно имају прожимајућу улогу. То узимамо као изузетан квалитет ове поезије.

Тако и Милош Јоцић правилно запажа: „Ђурђев, упркос употреби слика, прави један пре свега језички експеримент...” (Јоцић 2013: 7). Слажемо се с тим квалитетним мишљењем, с обзиром на то да је визуелизација, колажност, сликовно уопште, заиста и на први поглед оно најупадљивије у овој поезији. Али то би било само нешто спољашње, омотач око језичког језгра на коме се темељи Ђурђевљево поетско стваралаштво. Јер, смисао поезије је њена утемељеност у језичку структуру. Вредност сликовне поезије овог нашег песника је у чињеници да омогућава креативно читање, да тражи читаоца са одређеним истукством и радозналешћу, који од поезије захтева један посебан облик одгонетања.

Попђурђевски палимпсест

Инкорпорирање делова текста или реминисценција из усмене или из писане књижевности су као начин изражавања уметничког сензибилитета при-

мењивали писци различитих књижевних епоха и различитих жанрова. Ову манифестију оригиналне компатибилности са свим видовима уметности код овог нашег савременог песника назвали смо – попђурђевски палимпсест. Сматрамо да том синтагмом понајбоље маркирамо оне релације палимпсестности које су карактеристичне баш за Ђурђева.

Књижевно искуство, али и сва она искуства везана за културолошка збивања и традицију, Ђурђев је вешто уткао у свој песнички опус. Тада оригинални амалгам чињеница спојен је тако да се „шавови” песничког предива јасно виде. Међутим, то није груба веза већ префињено текстовно ткање, у коме се свеколика традиција и песничка инвентивност и иновативност остварују у складном споју, што ћемо уосталом видети из следећих примера: „Извини Пу или о Праслину на српски начин”, „Песма о три прасета с холестеролом”, „Ара капетана Куке”, „Мачке маркиза од Карабаса”, „Per aspera ad Руђиџе”, „Источно од Раја, Влаја и Гаја”, „Врда лама”, „Вашка на зрну грашака”, „Лујка Вања”, „Жена-паук”, „Теши, теши, танана”, „Стилске вежбе на тему – ’Сади дрво’”, „Па где си ти Леси”, „Купус in fabula”, „Пинокио – Змајев цокеј или седи дрво на дрво”, „Пура Моца и Лењи Гаша – саопштење за јавност”.¹

Прекомпоновање појаве палимпсестности у поезији уочава се већ из ових наведених наслова. У речи извини крије се име Вини, у латинској пословици о трновитом путу до славе или до звезда крије се део имена бајке о Трнововој Ружици, имена Пајиних сестрића су, јасно, Влаја и Гаја, али име за Рају крије се у наслову романа Е. М. Ремарка *Источно од раја. Принцеза на зрну грашака* народна је бајка, али уместо принцезе код Ђурђева се појављује ва-

¹ Ово су наслови песама из збирке *Радови на млечном пути*. Дакле, већ у насловима, најчешће су то насловне синтагме, аутор остварује „игру” палимпсеста.

шка. Очигледно, звучна слика речи је укомпонована у иронију управљену ка отмености неких дама. У речи *лујка* крије се именица ујка, из познате Чеховљеве драме. Змајево *тлаши*, *тлаши* прешло је код Ђурђева у *тиши*, *тиши*, ту су и Леси из филма *Леси се враћа кући*, потом и Змајеви јунаци Пура Моца и Лењи Гаша.

У песми „Игло и конач”, на самом крају, песник италиком обележава хамлетовско чувено: *бийши ил не бийши!* Затим, у песми „Траг кочења”, опет на крају, појављује се наслов приповетке Петра Кочића: „Што јој стомак уз тло јаче прича гласнији су *јауци са Змијања*” (29).

Песмом „Врда лама” Ђурђев „коренспондира” са стиховима, односно *Штиховима* Огдена Неша: „Чак на Тибет живи лама...” Иако је извесно измено почетни стих из Нешове песме, која почиње са „На Тибету живи лама, има тата нема мама”, Ђурђев обележава италиком свој почетни стих у наведеној песми. Нашу сложеницу врдалама, насталу композиционом творбом, раставио је у две речи.

„Жал за младост” спаја Коштану и Обломова, али и три хајдука из истоимене народне епске песме. Дакле, веза се остварује онде где се најмање очекује и где се чини немогућом. Отуда и јак ефекат изненађења.

У „Стилске вежбе на тему – ’Сади дрво’” инкорпориран је један Змајев стих – „Где год видиш згодно место...”. Ситуација је изокренута уз помоћ чињенице да није важно само садити већ и спречити сечу шума, у чему препознајемо потребе песника да еколошки делује.

Комбиновање по сличној звучној слици запажамо у многим песмама, а издвајамо оно што је по нашем мишљењу најубедљивије: „Шором иду ’најке’ а Дунавом...”, „Купус in fabula”, „Лујка Вања”, „Игло и конач”, „Источно од Раја, Влаја и Гаја”, „Per aspera ad Ружице”, „Извини Пу...”. Оваквим

поступком (слична звучна слика, што најчешће не повезује звучност са референцијалним семантичким кругом) комбинаторика је остварена путем асоцијативности. Визуелизација, комбинаторика и палимпсестност не би оствариле ону функционалност коју иначе имају да не реализују врхунску асоцијативност. Сврха поетске уметности и уметности уопште јесте управо стварање могућности за мноштво асоцијативних релација у рецепцијском кругу.

Фразе у служби палимпсеста

Фразеолошки изрази такође улазе у језички палимпсест Попа Д. Ђурђева, с тим што се, због потребе стиховања, фразе у извесном смислу мењају, али њихова суштина остаје непромењена. Наводимо неке примере:

„Далеко вам лепа кућа” (13);² „Бркају лончиће, / терао је мак на конач” (27); „конци дело красе, / откад је века и света” (28); „Тако змија вешто крије ноге, / којој нису све козе на броју, / све је ко по лоју” (29); „Ко луди на брашно” (36); „Точак историје” (45); „ако ми филм пукне?” (46); „Док није засјала пуним сјајем” (49); „Видела жаба где се коњ поткива, / грлом у јагоде, Можеш да мешаш бабе и жабе” (67); „Јер нит смрдим нит миришем” (71).

Чини се да је највише фразеолошких израза укомпоновано у текст песме „Мачке маркиза од Карабаса”: „Мачка у цаку” (19); „Ко рогови у врећи”, „Проћи ћеш ко жути”, „Мачка има девет живота”, „Чизма главу чува” (20); „Везана врећо”, „Прошао ко бос по трњу” (21).

Поступком „осавремењивања” израза и идиома Ђурђев значајно помера и семантичку раван. Осим пародије и фине ироније, овде видимо духовит од-

² Из стихова је број странице са које су преузети (Ђурђев 2012)

нос према свету уопште, па и према свету уметности и конкретно према свету литературе, чиме се заузима ведар став према свим животним „заврзлама”.

„Песма о три прасета, без холестерола”, кад говори о градњи куће три прасета, спомиње *грококо* стил. Међути, три *кремета* су успела да од виле направе свињац. Значењска раван се измешта у нове релације, на однос вука према прасићима. Вук одустаје од напада на прасиће и окреће се другој причи, оној о Црвенкапи. Тако ће вук почети здравије да се храни. А Капетан Кука и његова ара послужили су за преименовање односа, па уместо паре које кваре децу сада се појављује ара: „...па зар треба виша педагошка да би знао како аре децу кваре!” (16).

Изражавање у смислу номиналног реализма Ђурђев пребацује у визуелну представу са драматичним утиском и драматичним исходом: „Деца почну тад нокте да гризу, и на крају поједу се жива. Тако то бива” (17). И овде фразеолошки израз *појести се жив од мuke* песник вешто преиначује у конкретизовану слику, где по схватањима номиналног реализма произилази да деца заиста могу да се поједу жива.

Уместо дидактичких савета који деци звуче као наметање и наређивање, а из чега се рађа одбојност, код Ђурђева се поента остварује претпоставком шта ће се десити са дететом које гризе нокте: „...на теби ће кола да се сломе, па нећеш бити већи од оног Томе – Палчића, дабоме” (17).

Металепса, права и скривена

Металепсу не уочавамо често у поезији овог песника. Ту песничку појаву код Ђурђева можемо назвати индиректном или скривеном металепсом. Праву металепсу бележимо у песми „Источно од Раја, Влаја и Гаја”. Последњи стих је металепса у виду ре-

плике. Визуелно је издвојен од осталих стихова и гласи: „Па и не личе!” (24). На жалбу Раје да не жели да буде ружно паче имамо овакву металепсу: „Јери ови стихови не сму да личе на лабудову песму” (24).

Ову фигуру препознајемо и у песми „Добри Чин(с)”. Већ у првој строфи, после стихова: „Поприлично неуредан, Носи левис 501, и то вел. XXL”, долази једно упитно-иронично: „– Јел?”. Овој краткој металепси ништа не би требало додавати, с обзиром на то да она својим ироничним тоном реализује максимални ефекат.

У попђурђевском палимпсесту уочавамо да су наслови неких песама преузети од других аутора а затим су само незнатно изменjeni, или је преузет само део неког уметничког текста који је потом у асоцијативној „рециклажној машини” овог песника преточен у нешто ново и маштовито. Тако је лутак Пинокио постао Змајев цокеј.

У збирци песама *Радови на млечном јуту*, са поднасловом „Васпитно запуштене песме”, у уводу аутора који је насловљен „Од малих ногу у чизама од седам миља”, песник у виду традиционалне здравице упућује читаоце у свет своје поезије: „Живи ми били стопери на *млечном јуту...*” (5).

У „предговору” својој књизи песама Ђурђев шаље препоруке о детињству и одрастању у антиђевском духу, о потреби да се детињство и младост иживе, о томе да није потребно „наврат-нанос” журити у свет одраслих. Следи визуелна песма „Неко куџа”, а потом и „Завири у књигу”, као визуелна ситуација и сензација у којој читалац заиста гвири у „врата-књигу”. Следи потом песма „Иза врата”, што је још један позив на читање. Песма је мелодична, у духу поскочица, што се постиже кратким стиховима и обгрљеном римом.

Споменули смо и визуелне песме овог аутора, које су тако именоване будући да осим наслова не садрже стихове већ само визуелну представу и пои-

мање стварности на један духовито-ироничан и необичан начин. Следе: „Поетске рециклаже”, „Светло на крају тунела”, „Пиле мамино”, „Отвори очи”, „Секенд хенд лектира”, „Стихови и логографови”, „Ја бих био песник мира”, „Змајева Илијада” и сл.

Завршна разматрања

На крају, говорећи о поетском принципу визуелизације и о палимпсестности као посебном виду игнорисања канонске норме у стваралаштву Попа Д. Ђурђева, истичемо да је овај наш савремени песник остварио значајан круг песничких поступака помоћу којих је маркирао и реализовао нове и оригиналне моделативне манифестије у поезији.

Посебну вредност ова поезија постиже деканонизацијом, која се најчешће огледа у визуелизацији и у палимпсестности, а ова, како смо утврдили, може бити потпуна и делимична. Тачније, закључили смо да песник путем реминисценција инкорпорира делове текстова у њиховом извornом облику, што је ређи случај, или инкорпорира измене делове текста путем необичне комбинаторике, што је оригиналан имагинативни поступак. Комбинаторика се најчешће остварује путем визуелизације, затим путем звучне слике, путем семантичких особености или путем асоцијативности.

Визуелизација је веома присутна у песничком опусу Попа Д. Ђурђева. Неке његове песме су чисто визуелне. Тако их називамо из простог разлога што остварују конкретну знаковност и асоцијативност карактеристичну за песничку естетику овог нашеог песника. Визуелно употребљује текст, тачније – текстовно и сликовно представљају динамичну структуру. Свакако, језичко утемељење песничког стваралаштва је есенција поетичких збивања. Али визуелизација, као песнички сегмент, омогућава је-

дан особен доживљај који је пријемчив савременим реципијентима.

ЛИТЕРАТУРА

I

Ђурђев, Поп Д. *Блудилник*, Београд: Вук Караџић, 1988.

Ђурђев, Поп Д. *I love av av you*. Нови Сад: Издавачко предузеће Матице српске, 1996.

Đurđev, Pop D. *Slik kovnica*. Novi Sad: Dnevnik, 1998.

Ђурђев, Поп Д. *Извођач бесних гласила*. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 2002.

Ђурђев, Поп Д. *Радови на млечном путу*, Београд: „Чекић”, 2012.

Ђурђев, Поп Д. *Мадам Тисо Дунав Тисо*, Смедерево: Међународни фестивал поезије „Смедеревска песничка јесен”, 2014.

II

Ђурђев, Поп Д. Књижевност за децу, паралитерарне форме и изазови „нове технолошке цивилизације”, *Детињство* 1–2 (2009): 58–62.

Ђурђев, Поп Д. За све је крива Алиса или Змијски цар који је прогутао слона, *Детињство* 3–4 (2011): 41–45.

Ђурђев, Поп Д. Да ли је Мирјана Стефановић читала Едварда Лира?, *Детињство* 3–4, (2012): 60–62.

Ђурђев, Поп Д. О анђелима гаравог лица, *Детињство* 4 (2013): 109–110.

III

Јашовић, Предраг. Визуелизација као интертекстуална и жанровска прожимања у поезији Попа Д. Ђурђева, *Детињство* 1 (2014): 66–74.

- Јашовић, Предраг. Поп Д. Ђурђев. Вирус у меморијалном центру. *Ток* 40 (2007): 106–113.
- Јоцић, Милош. Ребус поезија Попа Д. Ђурђева, *Детињство* 3 (2013): 3–9.
- Радоничић, Ана. Интертекстуалност у поезији Попа Д. Ђурђева, *Детињство* 3 (2013): 9–21.
- Радоничић, Ана. Поезија игре, *Детињство* 4 (2013): 70–85.
- Реброња, Надија. Илустрација као део текста у књигама поезије *Како се цртила сунце* Шиме Ешића и *Слик ковница* Попа Д. Ђурђева, *Детињство* 1 (2014): 73–79.

IV

- Kamings, Endru T. *Sve o simbolima*, prev. Helena Аšković-Novaković, Beograd: Narodna knjiga /Alfa, 2004.
- Киш, Данило. *Складишиће*, Београд: БИГЗ, 1989.
- Kornhauzer, Julian. Vizuelna poezija, *Signalizam srpska neoavangarda*, prev. Biserka Rajčić, Niš: Промет, 1998, 223–227.
- Marino, Adrijan. *Poetika avangarde*, prev. Mira Vučković i Vera Ilijin, Beograd: Narodna knjiga / Alfa, 1998.
- Неш, Огден. *Штихови*, прев. Д. Андрић, Београд: БИГЗ, 1972.
- Павловић, Миливоје. (2002) Визуелна поезија, *Авангарда, неоавангарда и сиџализам*, Београд: Промет, 286–320.
- Petrov, Aleksandar. (2008) *Kanon. Srpski pesnici века XX*, Beograd: Službeni glasnik
- Радуновић, Столић Даница. Улога наслова у тумачењу књижевног дела, *Школски час*, 1–2, (1994): 50–55.
- Radunović, Stolić Danica. Reminiscencije, palimpsest i tradicija, *Ulaznica*, 172–173, god. XXXIV (decembar 2000): 60–64.

- Radunović, Stolić Danica. Slikovitost u poeziji, *Ulaznica*, 183, god. XXXVI, decembar 2002, 73–79.
- Столић, Даница. Деца предшколског узраста и њихова рецепција књижевности, *Детињство* 1, (2011): 100–106.
- Težak, Dubravka.; Marušić, Patricia. Formiranje i rastakanje književnih kanona u književnosti za decu. *Detinjstvo* 1 (2015): 11–21.
- Тропин, Тијана. Невидљива струјања: канонизација и деканонизација у српској књижевности за децу, *Детињство* 1 (2015): 3–10.

Danica V. STOLIĆ

PALIMPSEST AND VIZUALIZATION AS PROCEDURES OF DECANONIZATION IN LITERATURE OF POP D. ĐURĐEV

Summary

Exceptional value of poetry of Pop D. Đurđev reflects in visualization and palimpsest, which can be full and partial. The poet incorporates by reminiscence parts of the texts in their original form or modified form through unusual combinations that is genuine imaginative process. Combinatorics is usually accomplished by means of visualization, followed by the sound image, through semantic characteristics or by high-associativity.

Key words: visualization, palimpsest, reminiscences, combinatorics, metalepsis, phrases, associativity



Јелена Г. СПАСИЋ

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

МАГИЈА АЛИСИНЕ ЗЕМЉЕ ЧУДА

150 ГОДИНА
АЛИСЕ У ЗЕМЉИ ЧУДА

САЖЕТАК: Овај рад се бави значајем Луиса Керола за савремену књижевност и културу. Сто педесет година након објављивања његовог капиталног дела *Алиса у Земљи чуда* (1865) показује се да су и ауторове идеје и лик девојчице Алисе живи и да доносе инспирацију и деци и одраслима, међу којима је највише књижевних критичара, композитора, биографа, аниматора, али и лингвиста и филозофа. Чини се да вечиту младост овом делу дају управо разиграни нонсенс, уверљивост ликовна и језика блиски свим генерацијама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Луис Керол, *Алиса у Земљи чуда*, нонсенс, игра, мултимедијалност

Луис Керол (Lewis Carroll) (1832–1898) је био псеудоним Чарлса Латвица Доџсона (Charles Lutwidge Dodgson), аутора чувених књига *Алиса у Земљи чуда* (1865) и *Алиса у светлу огледала* (1866), које су одмах по објављивању постале сензација, како у издаваштву тако и у књижевности за децу, пошто су се и стилом и садржајем разликовале од дотадашњих књига за децу, писаних у религијском стилу. Међутим, прича о Алиси остаје специфичан феномен и данас, када се обележава сто педесет година од њеног првог издања, управо због тога што магија Земље чуда не јењава већ, напротив, временом добија на снази и инспиративности.

Када је 1932. године Гилберт К. Честертон (Gilbert K. Chesterton), поводом стогодишњице Кер-

ловог рођења, писао о Алиси, изразио је „ужасан страх” да је прича о Алиси пала у руке књижевних критичара и да постаје „хладна и монументална као класична гробница” (Gardner, 1995: xiii). Данас нико не пориче да су ове две књиге постале класици енглеске књижевности, нити да интересовање академског миљеа не престаје, али је више него очигледно да прича живи пуним животом гранајући се у готово свим уметничким областима, те да је далеко од „хладне и монументалне” гробнице. Наиме, поред бројних књижевнокритичких приказа (а као пример масовности ових радова може се навести библиографија радова само од 1960. до 1977. године која нуди 253 странице радова) (Guiliano, 1981), Луис Керол, почевши од шездесетих година XX века, све више и више привлачи пажњу јавности савременог света. У Енглеској је основано Удружење Луиса Керола (Lewis Carroll Society) које још од 1969. четири пута годишње објављује часопис *Jabberwocky* (данас се зове *The Carrollian*). И у Северној Америци, на иницијативу Стена Маркса (Stan Marx), 1974. године основано је слично удружење – Lewis Carroll Society of North America. Нове биографије Луиса Керола, као и Алисе Лидел, девојчице која је инспирисала аутора да напише ове књиге, стално се објављују, укључујући и неке посебне аспекте ауторовог приватног живота. Објављена су и нова издања Алисе, као и репринти *Алисиних авантуре из Подземља и Алисе за малу децу*. Класично издање приче добило је и два издања с појашњењима – *Annotated Alice* (1960) и *More Annotated Alice* (1990). Исто тако, Алиса је звезда безбројних филмских, телевизијских и радијских продукција широм света. Постоје многе филмске и анимиране адаптације: почевши од британских немих филмова с почетка XX века, преко Дизнијевог анимираног филма из 1951. године који је својом интерпретацијом, сликом и сонговима у великој мери одредио стереотипну слику Алисе код већине читалаца и гледалаца, па до авантуристичко-фантастичне компјутерске адаптације режисера Тима Бартона (Tim Burton) из 2010. године, која је добила много похвала за визуелни стил и специјалне ефекте и донела причу која није препричавање оригиналне приче већ савремена прича о сукобу деветнаестогодишње Алисе, храбре и мушкобањацте хероине и Црвене краљице, остварила запрепашћујуће високу зараду од милијарду долара и уписала Џонија Депа и Хелену Бонам Картер међу незаборавне тумаче Керолових ликова. Песме из књига о Алиси инспиришу модерне композиторе: Стив Ален (Steve Allen) написао је 1985. мјузикл за CBS, Дејвид Дел Тредичи (David Del Tredici) компоновао је бриљантна симфонијска дела инспирисана темом Алисе. Балетска поставка *Алиса* изведена је 1986. године на Менхетну, а Мортон Коен (Morton Cohen), који зна о Доцсону више него ико други, објавио је 1995. биографију *Луис Керол (Lewis Carroll)*, у којој износи многе изненађујуће и интригантне податке о пишевом животу (Gardener 1999: xiii). Све ово јасно указује на чињеницу да су и Луис Керол и Алиса живи у савременој уметности и да разглађују машту како деце тако и одраслих, те се чини да Земља чуда нуди магију чија још увек није разоткривена.

Неки од могућих разлога опстанка и процватата приче о Алиси вероватно леже у богатству алузија које текст доноси, а које су и лингвистичке и друштвенополитичке природе, што свакако доприноси многострукости теорија тумачења природе дела и његових порука. Међутим, у суштини непресушне свежине текста за читаоце и критичаре током ових 150 година несумњиво лежи нонсенс – феномен близак свим генерацијама.

Керолова *Алиса у Земљи чуда* убраја се у велика дела светске књижевне баштине управо због тога што, попут Хомерове *Илијаде* и *Одисеје*, нуди

богатство симболичких тумачења – политичких, математичких, метафизичких или психоаналитичких. У том смислу, Алисина прича је неизмерно већа од својих критичара. Од хиљада и хиљада студија и чланака мали број је анализира као пример разиграног и веселог нонсенса. Много чешће је сматрају мистеријом коју треба разрешити, обраћајући пажњу на сваки детаљ у нади да ће се тајна врата отворити и појавити се права Керолова порука. Сматра се да постоји пут најраспрострањенијих и најприхваћенијих теорија према којима кључ анализирања Кероловог дела лежи у: а) фројдистичким појмовима (Вилијам Емпсон (William Empson) истиче да је Алиса „отац приликом спуштања у рупу, фетус када је на њеном дну, а може да се роди само тако што ће постати мајка и производи своју плодову воду”, Empson 2006: 187); б) дрогама (иако нема доказа да је Керол икада користио опојна средства, многи Гусеницу која пуши и магичну печурку повезују са контекстом дрогирања те се *Алиса* сматра алегоријом за злоупотребу дрога, поготово током 60-их година XX века, када је и настала песма групе Џеферсон ерплејн (Jefferson Airplane) „Бели Зец” („White Rabbit”); ц) шалама (неки делови приче захтевају позамашно познавање локалног културолошког и језичког контекста, те су многи критичари убеђени у то да је прича у тој мери пуне референци на место Оксфорд да је можемо посматрати као Оксфорд кроз шалу); д) храни и пићу (прича почиње са боцом („попиј ме”) и колачићем („поједи ме”) који мењају Алисину величину, али и многи други становници Земље чуда проводе време било једући било бринући се да ће бити поједени, при чему се сви слажу да изненадне промене Алисine величине одражавају неизбежну чињеницу у животу сваког човека – фиктивна деца могу заувек да остану мала, али стварна деца морају да одрасту); е) сновима („Цела прича је само сан”, рекао је Ке-

рол драматургу Тому Тејлору, „али то не желим да откријем до самог краја”; уз уводну слику зеца који нестаје и поново се појављује, попут магичног трика који је у себе увукao стваран живот, Керолова прича се развија симулирајући карактеристичну мешавину нејасних обриса и јасних слика типичну за реалистичне снове) (Douglas-Fairhurst 2015).

Алиса у Земљи чуда и *Алиса у свету огледала* су два најпознатија фантастична романа XIX века за децу. Ове књиге су отвориле нову еру енглеске књижевности за децу: књиге које нису морале бити ни дидактичне ни моралистичке, књиге које су једноставно створиле измаштане светове у којима су деца могла да дају полета својој машти. Резултат је био стил приповедања који у исто време носи и нонсенс и логику. Док су друге викторијанске књиге за децу – попут *Школских дана Тома Брауна* (Tom Brown's School Days) – давала правила за живот, књиге о Алиси омогућавале су простор у коме се живи. Књижевност за децу не би могла да се разгради у светове маште без проницљивости, фантастике и лудорија у причама о Алиси. Ове књиге су утрле пут многим књигама у којима данас уживају и деца и одрасли – серијалу романа о Харију Потеру, *Хроникама Нарније* и многим другима. Један од критичара нуди, у готово шаљивом маниру, неколико питања која, ако их млади читаоци себи поставе, указују на значај читања Алисине приче:

1. Да ли вам је драго што нема свака књига поуку на крају?
2. Да ли желите да разумете трилогију *Матрикс*?
3. Да ли сте се икада осећали као да сте неприкладних година, облика или величине, или да сте на погрешном месту у погрешно време?
4. Да ли желите да слушате класични рок 60-их и 70-их година XX века и разумете о чему се ту ради?

5. Да ли сте икада помислили како је живот велика компликована игра коју играју људи ако вас, а да неки од њих баш и не прате правила? (Fry 2015)

У том смислу, могло би се рећи да књиге о Алиси нуде својеврсну митолошку баштину светској култури. Управо због Алисинах авантура Нео може да „прати белог зеца” да би схватио истину о Матриксу, а рок група Xy (The Who) пева психоделичну песму о Белом Зецу.

Многе девојице управо читајући о животу у Земљи чуда и гледајући цртане филмове (а поготово Дизнијеву верзију из 1951. године) схвате да им је свакодневни живот управо као Алисина авантура у којој јунакиња, како то Лиза Мичел (Lisa Mitchell) дефинише, мора да: а) одреди куда жели да иде; б) престане да ради ствари које никад не ради; ц) верује у оно што се чини немогућим; д) схвати ко је она лично; е) комуницира са другима. Из овога произилази апсурд да прича без намерне моралистичке поуке ипак учи о животу, те да је, прихватајући несхватљива правила функционисања Земље чуда / Света око нас, могуће и за Алису / сваку девојицу да нађе излаз из сваке зечје рупе у коју упадне (Mitchel, 2010).

Вероватно су ова многобројна тумачења могућа управо због тога што Луис Керол нуди причу испричану кроз нонсенс, који се, с једне стране, може сматрати интригантним и компликованим јер га треба тумачити у културолошком контексту викторијанске Британије, те неки критичари имају дилему да данашњу децу можда збуњује и плаши атмосфера попут ноћне море у оквиру приче о Алисном сну, али који, исто тако, посматран из перспективе лингвистике, доноси бескрајно забавне језичке игре које не само што не могу да уплаше и отерају читаоце и гледаоце већ их изнова и изнова изазијаву на поновно читање. Жан Жак Лекерл (Jean-

Jacques Lercerle) у својој књизи *Филозофија нонсенса* (Lercerle 1994) наводи Керолов текст као пример митског текста који је прошао бројне метаморфозе, од дечјих позоришних представа до кафијанских филмова, али је, упркос томе, постао део канона енглеске књижевности и у исто време остао задивљујуће животан ван професионалног интересовања критичара. Лекерл показује да Керолова *Алиса* поседује митску универзалну моћ да траје и као неисцрпан извор цитата и алузија за лингвисте и филозофе. Према овом аутору префикс „нон“ у речи „нонсенс“ не означава негацију већ рефлексивност самог феномена, те нонсенсни елементи приче у ствари представљају рефлексивне текстове, метасенсе. Они не представљају експлицитно пародију, већ пародију претварају у теорију о књижевности за децу (на пример, Керолови металингвистички коментари о граматички неразумљивим реченицама Војводкиње, катафорична употреба заменице „it“ и сл.) и могу се разумети у светлу лингвистичке теорије Ноама Чомског. Иако никада није био ни граматичар ни филолог, Керол је по својим размишљањима читав век испред савремених научника. Његов животни нонсенс настао је из потребе да се разуме не само разумљиво већ и да се спречи разумевање поништавањем смисла. Нонсенс подржава мит о информативном и комуникативном језику, али га у исто време и дубоко подрива – излаже га читаоцу као мит у пејоративном смислу. Нонсенс је рефлексивна слика наше праксе интерпретације, као филозофа или књижевних критичара – то је интерпретација која је подивљала остајући у исто време луцидна, те производи ефекат истине.

Међутим, нонсенс се не мора увек и нужно везивати за лингвистички контекст. Неки критичари га повезују и са филозофијом, логиком, па и животом уопште, називајући га „етиком нонсенса Кероловог монструозног језика“ (Chiang 2012). Оваква фор-

мулација не значи да језик „не успева да искаже оно што се мисли“ (Lecercle 2002: 15). Насупрот томе, он изражава много више него што желимо да искажемо. Овакви искази износе управо оно што одбијамо да призnamо, оно што бисмо радије оставили неизречено. Управо то „што остављамо неизречено“ хвата значење и враћа се да лингвистичка правила примени и промени. Керолов монструозни језик уместо бесмисленог чаврљања продукује вишеструкост значења. Да би „стару филозофску тему стварања смисла, смисла из бесмисла“ освежио „новом формулацијом“, Жан Жак Лекерл као границу поставља феномен који се на француском језику означава термином *délire* (приликом превода на енглески ово није ни „*delirium*“ ни „*delusion*“ јер француски термин садржи и елемент истине – реалност језика без научног схватања психијатрије – тамна, опасна и хаотична страна језика). У том смислу, Лекерл истражује потиснуту али увек присутну традицију феномена *délire* „боравећи на тој танкој граници између смисла и бесмисла, на граници између науке и неразумности у тој ничијој земљи где се лудак, песник и научник срећу, где филозоф пије чај са Мартовским Зецом“ (Lecercle 1985: 6). *Délire* је, дакле, фантастични кључ за тумачење Керолових нонсенсних текстова. Тамо где откаже инструменталност језика, нонсенсни елементи језика преузимају улогу показатеља како језик функционише. Чианг стога даје аргумент да и језик и живот имају исту структуру, сачињену од двеју супротно усмрених и међусобно поништавајућих сила, те показује како центрифугални отпор интуиције увек поништава центрипеталну потребу институција. Вишком грешака које не само да се пењу до ивица већ се и преливају. Стога митска моћ Кероловог књижевног нонсенса иде даље од тога да се односи само на језик – она се односи на етику живота. Смисао и бесмисао налазе чудан начин да постоје паралелно, а

то се одражава у зрачећој лепоти неисцрпне митске моћи нонсенса који лежи у основи Керолових књига о Алиси.

Управо зато ове године, када се обележава 150 година трајања овог феномена, многи музеји и библиотеке организују посебне вишемесечне програме за своје читаоце, а међу њима је, на пример, и *The Morgan Library* из Њујорка¹. Њихов програм не укључује само класичне изложбе и саветовања већ и бројне ликовно-књижевне радионице за најмлађу децу, а за старију децу и одрасле нуди се комплетан материјал о писцу и делу, укључујући и сама дела, на апликацијама за мобилне телефоне и рачунаре, при чему су позвани и писци за одрасле који се у својим новим књигама ослањају на Алисино путовање кроз Земљу чуда. Једна од оваквих ауторки јесте и Џојс Керол Оутс (Joyce Carol Oates) са књигом *Изгубљени ћејзаж: шишчево сазревање* (*The Lost Landscape: A Writers Comings of Age*) (Oates, 2015). У овој књизи Оутсова, налик Алиси, описује свет свог детињства и младости, када је била маштовита девојка жељна да исприча своје приче о свету и људима које среће на путу свог одрастања и уметничког сазревања. Овим се јасно показује да Керолова слика детињства као чаробног периода у коме се живот доживљава као игра опстаје као инспирација и новим генерацијама писаца. Како Зоран Павуновић запажа у есеју „Несташна оловка Луиса Керола“: „[Алисина] игра поседује динамику и непредвидљивост игара с картама и мисаону дубину шаха, а у исти мах одликује се лепршавошћу каквом се и шах и игре с картама ретко могу подичити. Таква игра приморава нас да схватимо да уколико живот заиста јесте својеврсна партија шаха, искључиво од

¹ The Morgan Library and Museum Present's Landmark Exhibition Celebrating the 150th Anniversary of the Publication of Alice in Wonderland, Internet izvor: themorgan.org/exhibitions/alice na dan 15.11.2015.

нас самих зависи хоћемо ли правила и законитости доживети као нешто што спутава кретње и окива ум, или као оквир за изналажење и стварање увек нових потеза и комбинација, из којих ће живот заиста израсти у чудесну игру. Тада престаје да буде важно да ли је неко пешак или краљица” (Пауновић 2008: 274).

Алиса као јунакиња књижевног дела је „прилагођена дечијој интуитивности која допира до најдубљих слојева симбола који нас окружују” (Бобић 2015: 55), а то причи о њеним авантурама даје бескрајну моћ трајања. Керолова Алиса је утрла пут савременим токовима књижевности за децу, усадила се у савремену културу и храбро корача напред у будућност.

ЛИТЕРАТУРА

- Бобић, Исидора, Лик Алисе у роману *Алиса у земљи чуда* Керола Луиса, *Српска Вила – Часопис за књижевност, науку и културу*, XXI, 41, 2015, 49–55.
- Керол, Луис, *Алиса у земљи чуда; Алиса у свећу огледала*, илустровао Виктор Шатунов; превод Лука Семеновић, Светозар Колјевић, Бранко Ковачевић, Нови Сад: Матица Српска, 2008.
- Керол, Луис, *Алиса у земљи чуда*, превела Јасминка Рибар-Стојиљковић, Чачак: Пчелица, 2010.
- Пауновић, Зоран, „Несташна оловка Луиса Керола”, у Керол, Луис, *Алиса у земљи чуда; Алиса у свећу огледала*, илустровао Виктор Шатунов; превод Лука Семеновић, Светозар Колјевић, Бранко Ковачевић, Нови Сад: Матица Српска, 2008, 273–276.
- Carroll, Lewis, *Alice in Wonderland, Through the Looking Glass and the Hunting of the Snark Backgrounds, Essays in Criticism*, ed. Donald J. Gray, New York: Norton, 1992.

Chiang, Yu-Chi, *Ethics of Nonsense in Lewis Carroll's Monstruous Language*, PhD Student, Department of English, National Taiwan University, Taiwan, Internet izvor: www.ntnu.edu.tw/ocad/report/12.11.2015.

Douglas-Fairhurst, Robert, *Alice in Wonderland – What does it all mean*, *The Guardian*, 20 March 2015, internet izvor: www.theguardian.com/books/2015/mar/20/alice-in-wonderland-meaning na dan 15.11.2015

Empson, William, *Alice in Wonderland – The Child as Swain* u: Harold Bloom, ed., *Alice Adventures in Wonderland, Modern Critical Interpretations*, New York: Chelsea House Publishing, str. 180–196.

Fry, Matt, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, Introduction: In A Nutshell, internet izvor: www.shmoop.com/alice-in-wonderland/1.html na dan 15.11.2015

Gardner, Martin, Introduction to More Annotated Alice u *More Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass* by Lewis Carroll, www Norton and Company Ltd, London and New York, 1999, str. XXIII – XXX.

Gardner, Martin, Introduction: The Annotated Alice u: Lewis Carroll, *More Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, www Norton and Company Ltd, London and New York, 1999, i–xiii.

Guiliano, Edward, *Lewis Carroll: An Annotated International Bibliography 1960–1977*, Charlotte Suille: published for the Bibliographical Society of the University of Virginia and the Lewis Carroll Society of North America by the University Press of Virginia, Virginia, 1981.

Lecercle, Jean-Jacques, *Deluze and Language*, Palgrave MacMillan, 2002.

Lecercle, Jean-Jacques, *Philosophy through the Looking-Glass: Open Court*, La Salle, 1985.

Lecercle, Jean-Jacques, *Philosophy of Nonsense: the Institutions of Victorian Nonsense Literature*, New York: Routledge, 1994.

Michell, Lisa, Wonderland's Wisdom: 5 Life Lessons from Alice's Adventures, 05 March 2010, internet izvor: www.positivelypresent.com/2010/03/wonderland.html na dan 16.11.2015

Oates, Joyce Carol, *The Lost Landscape A Writer's Comins of Age*, New York: Ecco, 2015.

UDC 821.111-93-31.09
821.111-93.09

◆ Татјана Б. МИЛОСАВЉЕВИЋ
Универзитет Едуконс
Сремска Каменица
Република Србија

(АНТИ)КОЛОНИЈАЛНА АЛИСА: ЗЕМЉА ЧУДА КАО АЛЕГОРИЈА БРИТАНСКЕ ИМПЕРИЈЕ

This paper deals with Lewis Carroll's importance for contemporary literature and culture. One hundred and fifty years after the first edition of his capital work *Alice in Wonderland* (1865) it has been proven that both the author's ideas and the character of the ten years girl called Alice are alive, bringing inspiration both to children and adults, among whom there are mostly literary critics, composers, bibliographers, animators, but also linguists and philosophers. It seems that the eternal youth is brought into this piece of literature precisely by its playful nonsense, convincible characters and language familiar to all generations.

Key words: Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, nonsense, play, intermediality

САЖЕТАК: Применом постколонијалне парадигме можемо препознати алегоричан однос *Алисе у Земљи чуда* према викторијанској Енглеској, којом је у време када је дело написано доминирао мит о Британској империји. Рад третира Керолов текст као продукт колонијалног центра који ипак испољава критички став према империјализму тиме што јунакињу Алису, као симбол енглеског колонизатора, ставља у неочекивану позицију Другог и подвргава је низу узнемирујућих искустава која ће јој предочити перспективу различитости. Током свог путовања Земљом чуда Алиса ће научити како изгледа бити на друштвеној маргини, сучиће се са моделима размишљања другачијим од својих (тзв. *нонсенс* и обрнута логика), почеће да преиспитује свој идентитет, образовање и разумевање матерњег језика, што индиректно доприноси ширењу мултикультуралне свести код читаоца и неутралисању инстинкта за колонизовањем и потчињавањем Другог.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Алиса, Британска империја, постколонијална теорија, Другост

Jelena G. SPASIĆ

THE MAGIC OF ALICE'S WONDERLAND

Summary

This paper deals with Lewis Carroll's importance for contemporary literature and culture. One hundred and fifty years after the first edition of his capital work *Alice in Wonderland* (1865) it has been proven that both the author's ideas and the character of the ten years girl called Alice are alive, bringing inspiration both to children and adults, among whom there are mostly literary critics, composers, bibliographers, animators, but also linguists and philosophers. It seems that the eternal youth is brought into this piece of literature precisely by its playful nonsense, convincible characters and language familiar to all generations.

Key words: Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, nonsense, play, intermediality

Године 1865. краљица Викторија влада растућом Британском империјом, завршавају се историјски радови на лондонској канализацији, брод „Мимоза“ испловљава са велшким емигрантима за Патагонију, колонијални гувернер Јамајке гуши у крви побуну на овом малом острву, Бутан губи рат против Британије, а Чарлс Латвиџ Доџсон (Charles Lutwidge Dodgson) објављује под псеудонимом Луис Керол (Lewis Carroll) *Алису у Земљи чуда* (*Alice's Adventures in Wonderland*). Надреална прича о девојчици Алиси која упада у зечју рупу и открива чудесни, извитоперени свет сјујетних антропоморфних животиња, чаробних колача, језичких замака, обрнуте логике, вечне чајанке и деспотске владавине Краљице Херц постала је класик дечје књижевности, али и неиссрпни предмет интересовања и полемика међу читаоцима и критичарима уметничке књижевности, филозофима, психолозима, лингвистима и друштвеним теоретичарима. *Алиса* се често тумачи као потиснута подсвест викторијанског детињства. У складу са тренутком у интелектуалној историји у коме су настајале, критичке егзегезе *Алисе* ослањале су се углавном на фројдовску психоанализу¹, затим на Витгенштајнову филозофију језика и логички позитивизам², феминистичку теорију заинтересовану за моделе женствености у 19. веку оличене у главној јунакињи³, те на критику тржишног фундаментали-

¹ У познате фројдовске анализе убрајају се есеји „The Child as Swain“ Вилијама Емпсона (William Empson), Голдшмит (A. E. M. Goldschmidt) „Alice in Wonderland Psychoanalyzed“, као и Шилдеров (Paul Schilder) „Psychoanalytic Remarks on Alice in Wonderland“.

² Џорџ Пичер (George Pitcher) објавио је 1965. чланак „Wittgenstein, Nonsense, and Lewis Carroll“ у коме пореди филозофски рад Лудвига Витгенштајна са логичким проблемима у *Алиси*, указујући на радикално различите приступе ова два аутора питању нонсенса.

³ Џудит Литл (Judith Little) написала је кључни рад из овог теоријског угла 1976. под називом „Liberated Alice: Dodgson's Female Hero as Domestic Rebel“.

зма, либерализма и анархије⁴, а можда највећи број интерпретација (истовремено и оних са најмање критичке виталности) дала су биографска тумачења која у тексту неуморно траже паралеле са ауторовим животом и односом са стварном девојчицом по имениу Алиса Лидел. Док се критика 20. века углавном посвећује одгонетању Керолових ванвременских језичких парадокса и филозофских енгими под утицајем структурализма, пре свега чувеног *нонсенса* по коме је дело познато, запоставља се начин на који текст својим комплексним симболима и алегоричношћу улази у дијалог са ером британске колонијалне експанзије, али не као роб историје већ као уметничка творевина способна да превазиђе историјски тренутак у коме је настала и да понуди читаоцу алтернативна решења за идеолошка питања свог времена. *Алиса* се може посматрати као политичка сатира у заштићеној форми дечје књижевности. Јунакиња Алису је у једном таквом читању могуће препознати као симбол викторијанских колонијалних амбиција, а њено путовање кроз Земљу чуда као експедицију у свет неразумљив и стран малој Енглескињи, удаљено царство које је егзотично и узбудљиво али и контрадикторно и потресно, налик на сан из кога се јунакиња на крају приче буди.

Као текст са колонијалном тематиком и постколонијалним намерама, *Алиса* паралелно деконструише две викторијанске имагинације: визију уређене, технолошки и етички прогресивне викторијанске Енглеске као апотеозе западне цивилизације и њој сродан популарни наратив о Британској империји као екstenзији енглеских вредности, глобалном царству са упориштем у Енглеској као идеолошкој, политичкој и културној матици која координира хуманистичку мисију цивилизације „нецивилизованог“ дела планете. Наиме, ширење британских колонија

⁴ Ову тезу заступа чувени марксистички књижевни теоретичар Тери Иглтон (Terry Eagleton) у есеју „Alice and Anarchy“.

и запоседање нових територија током 19. века, иако праћени војном акцијом, били су у једнакој мери плод успелог психолошког рата у коме је колонизатор вешто наметнуо колонизованом своје културне вредности као универзалне и супериорне, а његовом снажном језичком и идеолошком индоктринацијом придобијани су неретко чак и у најудаљенијим крајевима планете сагласност и саучесништво локалног живља у сопственом економском, културном и политичком потчињавању (Ashcroft et al. 2002; Said 2003; Bhabha 2004; Fanon 2005). Керолов текст изнутра разграђује ове пажљиво неговане пропагандне наративе, у које се подједнако веровало у Великој Британији 19. века као и међу колонизованим народима, тако што у својој сатиричној алегорији империјалног универзума разобличава енглеске викторијанске вредности као бесмислене и произвољне, задиркује њену средњу класу и аристократију, пародира поверење у стабилност и супериорност стандардног енглеског језика и доводи у питање европцентрично привилеговање реда и разума над хаосом и бесмислом за које је британски колонизатор тврдио да су владали претколонијалним светом.

Како бисмо у Земљи чуда препознали алегорију колонијалних односа, неопходно је у тексту осветлiti викторијанску колонијалну стварност коју Керол претаче у своју поетику нонсенса, премештајући препознатљиве појмове из свакодневице попут чајанке, монархије и викторијанског образовања у Земљу чуда. Алисино путовање започиње када она, спазивши зеца у прслуку који гледа у цепни сат и гунђа да је задоцнио док жури забринуто према руци, одлучује да прати његов траг у потрази за објашњењем овог чудноватог феномена. Зечја рупа кроз коју Алиса пропада симболизује просторно сажимање планете колонизацијом, пречицу до удаљеног краја земаљске кугле у којој је могуће замисли-

ти постојање рационалних животиња – Алиса се сусреће са географским картама које лебде око ње, пита се која ли је географска ширина и дужина њене тренутне локације и брине о томе како да се понаша према *антипитима* (како она погрешно изговара реч *антиподи*) које очекује да сртне када коначно доспе у Австралију или на Нови Зеланд, тадашње британске колоније. Када дође до дна зечје рупе, девојчица се затиче у подземној дворани с низом врата и, иако губи из вида Белог Зеца, убрзо преусмерава своју пажњу на изналажење начина да кроз једна минијатурна врата дође до прелепог врата који види с друге стране: „Како је жарко жељела да се извуче из ове мрачне дворане и прошета између насада шареног цвијећа и прохладних водоскока, али кроз врата чак ни главу није могла да промоли”⁵ (Керол 1971: 7).

Алиса у башти с друге стране вратанаца препознаје лепоту и уређеност енглеског врта. Башта је опсена тог амблематичног простора њене националне културе, који би осим разоноде дао и лажни осећај безбедности изгубљеној девојчици. Значајно је што Алисине физичке димензије не одговарају уласку у прелепи врт и што ће се она суочити са низом препрека до њега, као што ће, када се најзад нађе у том симулакру Енглеске, наићи и на гројескног монарха и изопачени друштвени поредак, сасвим у супротности са привидном идилом и лепотом баште. У наредним сценама читалац саосећа са Алисом због њене фрустрације услед наглих промена димензија у којима она постаје, посредством чаробног напитка и колача, час премала час превелика за улазак у врт, а Алисине сузе стварају водену бујицу која је одводи даље од врта, у сусрет становницима Земље чуда. Алисина затеченост животиња-

⁵ Сви цитати су преузети из превода Луке Семеновића, први пут објављеног у издању БИГЗ-а у Београду 1971. под називом *Алиса у земљи чуда*.

ма које течно говоре енглески, али с којима се ипак тешко споразумева, као и изненађеност њиховим обичајима и начином размишљања, подсећа читаоца на описе необичних домородаца из пера европских истраживача и колонизатора. Алиса ће касније открити да је прелепи врт заправо империјална престоница Земље чуда, омеђена шумом коју настањују поданици Краљице Херц, надреалне двојнице краљице Викторије.

Пре него што доспе до жељеног империјалног центра, Алиса мора проћи кроз колонијалну периферију која обилује апсурдом и комуникацијским препрекама. У Кероловом опису Земље чуда као антитезе (али и огледала, као што ћемо видети) Енглеске, места на коме владају ирационалност, произвољност, одсуство логике и здравог разума (Чеширска Мачка ће објаснити Алиси да су овде сви луди) могуће је препознати пародију *оријентализма* – стереотипног западњачког дискурса о Оријенту, тј. народима и земљама Азије, Северне Африке и Средњег истока, уврженог у књижевној традицији Европе и посебно распострањеног у Енглеској током колонијалне експанзије у 19. веку (Said 2003). Тај скуп културних и књижевних приказа Другог имплицитно имају за циљ успостављање и одржавање доминације Окцидента над Оријентом и фабрикацију етичког оправдања за европски колонијализам и империјализам. Тако је и перспектива из које Алиса посматра Земљу чуда условљена не само њеним годинама већ и њеним пореклом, културом и образовањем. Она од почетка демонстрира фине манире и суздржаност енглеске средње класе, па тако, док је још увек сама, прекорева саму себе у недостатку друштвеног коректива и ауторитета одраслих: „Треба да се срамиш, рече самој себи. Тако велика дјевојчица (а то је била истина) па да толико цмиздри! Да си смјеста престала, кажем ти!” (Керол 1971: 10). Ова типична мала викторијанка

поноси се и својим познавањем света и информацијама које поседује (резултат тада тек институционализованог националног образовног система), због чега себе сматра супериорном у односу на своје другарице код куће: „А сигурна сам да не могу бити ни Мејбл, јер ја много штошта знам, а она, ох! Она је таква незналица!” Становници Земље чуда и њихово критиковање Алисе натераће, међутим, поносну дјевојчицу да преиспита не само своје образовање, резоновање и поимање света, већ ће пробудити у њој и сумњу у сопствени идентитет:

„Ax! Ax! Како је данас све чудно! А још јуче је све било као и обично. Да се нисам преко ноћи промијенила? Чекај да промислим: јесам ли била иста кад сам јутрос усталла? Све ми се некако чини као да сам се осјећала мало друкчијом. Али ако нисам иста, питање је ко сам? Ax, то је велика загонетка!” (Керол 1971: 7)

Иако карактеристична за искуство одрастања, ова изјава је и одјек викторијанске зебње због убрзаног технолошког развоја и сталних промена, али и сведочанство растућих димензија Британске империје и њене инкорпорације све разнороднијих народа, језика и предела. Током 19. века Британска империја је убрзано хрилила ка свом територијалном врхунцу, забовши своју заставу на сваком насељеном континенту, што је довело до популаризације израза „царство у коме сунце никада не залази”, а померање граница условило је и радикалну демографску и културну хетерогенизацију националног идентитета, чије језгро и даље остаје Енглеска. Упоредо са британским колонијалним дилемама о природи односа са колонизованим народима, територијама и ресурсима, Алисино поимање света такође је пољуљано од првог контакта са домороцима, а њен наизглед неприкосновени, монолитни енглески идентитет подривају нови начини размишљања и „културе” с којима долази у конфликт у Земљи чуда.

Мала Алиса се може посматрати као пародија колонизатора, а фантастични свет омогућује инверзију бинарног односа колонизатора и колонизованог тако што Алису ставља у подређени положај. У међукултурним сусретима са животињама она је трапава и неуспешна, а сви њени покушаји да у Земљу чуда успостави комуникацију, наметне своју логику и стекне пријатеље пропадају, што јој наизменично задаје бол и изазива бес. Тако, рецимо, током дубронамерног разговора са антропоморфним мишем који плива упоредо с њом кроз море суза (што може симболизовати океан који је омогућио путовање европским колонизаторима, а који је Алиса нехочица створила угрозивши животе житеља Земље чуда), Алиса показује низак степен интеркултурне компетенције јер несмограно хвали своју мачку Дајну на смрт преплашеном мишу. Миш одлази индигниран, а Алиса логиком моћника размишља о оружју којим би га могла силом повратити, само да јој је при руци: „Да је којом срећом сад наша Дајна овдје!”, рече Алиса гласно, не обраћајући се ником посебно. „За тили час би она њега уловила и до- нијела!” (Керол 1971: 21). Алиса ускоро поново чини исту грешку и антагонизира остатак дружине када им наивно објашњава: „Дајна је наша мачка. А таква је силна ловица на мишеве да то не можете ни замислити! И, ох, да вам је само видјети како гања птице! Ма, слистиће птичицу, само што је угледа!” (22). Она долази у сукоб и са Лоријем (врста папагаја настањеног у Аустралији) јер одбија да га прихвати као ауторитет на основу његових година, што показује да Алиса сматра себе супериорном у односу на становнике Земље чуда.

Алисина маргинализација наставља се када Бели Зец помеша девојчицу са својом служавком Мери Ен, и дете тада примећује да јој никада нико у животу није толико наређивао, посебно не животиње. Она затим случајно постаје циновски уљез у кући

Белог Зеца и суочава се са физичком опасношћу када Бели Зец покушава да је истера каменицама са свог поседа, што је још један одјек динамике колонијалних односа. Иронично је што је Алиса та која је митско Друго за становнике Земље чуда коме они прилазе критички, користећи сваку интеракцију с њом да је објектификују, посматрају, анализирају, онако како су то колонизатори чинили са освојеним народима, скоро једногласно долазивши до истог закључка: да је људско дете глупо и неуко, јер, како ће јој митско чудовиште Грифон у једном тренутку одбрусити: „Треба да се срамиш што постављаш питања прости као пасуљ!” Један од узне-мирујућих сусрета који наглашавају Алисину драгост и у коме се наставља тема међукултурне свести одиграће се са арогантном Гусеницом, која упорно противречи Алиси сваки пут када девојчица покуша да искаже своје фрустрације и осећања. Важно је овде приметити Гусеничину „оријенталну” личност: Гусеница пуши нарギлу и збуњује Алису недокучивим бисерима мудрости, налик на каквог источњачког мистика или мудраца. Гусеница заправо, помало непедагошком методом, учи Алису да живи у кожи Drugog и да флексибилније прихвата различитост и промене, те јој каже да ће се с временом навићи на своју малу висину (због које је Алиса у том тренутку очајна) и још грубо одбија да саосећа са Алисином кризом идентитета:

„Мораш се збунити кад у једном једином дану промијениш толико величина.”

„Не мораш”, рече Гусјеница.

„Па можда ви то још нисте осјетили”, рече Алиса. „Али кад се преобратите у чауре – а тако ће, знate, морати да буде једног дана – а послије тога у лептира, вјерujem да ћете се осјећати мало чудно, зар не?”

„Нимало”, рече Гусјеница.

„Па можда ви друкчије осјећате”, рече Алиса. „Али ја знам да би мени било врло чудно.”

„Теби!” рече Гусеница презриво. „А ко си ти?” (Керол 1971: 29)

Већ у наредној сцени, након што ју је Бели Зец назвао чудовиштем а Гусеница презрела, Алиса улази у нови окршај са Голубицом која на основу девојчицног издуженог врата (дејство чаробне печурке коју је појела) и чињенице да воли да једе јаја закључује погрешно да Алиса мора бити змија, затим виче на несрећну девојчицу и панично је тера од свог гнезда. Како је Голубичин силологизам погрешан због погрешних премиса на којима је заснован, Алиса ће научити важну лекцију о томе да се спољашности не сме придавати превелики значај, као што је то она претходно учинила увредившу Гусеницу због висине.

Трауматично искуство у кући хистеричне Војвоткиње (иначе пародије енглеске аристократије која од сопственог детета прави прасе) и дезоријентишући сусрет са Чеширском Мачком, која на Алисине очи нестаје остављајући само свој шеретски кез за собом, праћени су новим невољама на лудо чајанци. Шеширија, Мартовски Кунић и Пух најпре одбијају да угосте Алису, а потом је искључују из друштва нерешивим загонеткама („по чему је гавран као писаћи сто?”), бесмисленим причама (Пухова приповетка о сестрама које живе на дну бунара с пекmezом) и семантичким замкама (убеђују је да *говорити оно што мисли* никако није исто што и *мислити оно што говори*), што је извор неспоразума и хостилитета за столом. У једном тренутку они ће открити Алиси да су се посвађали са персонификованим Временом и да су зато нажалост вечно заробљени на лудој чајанци, јер је за њих увек шест часова, тј. време за чај. Ово је значајно јер је чајанка била и остала важан симбол енглеске културе који је био део империјалистичке пропаганде и културни извозни производ, али је тај ритуал раз-

обличен у причи као неуспели друштвени покушај да се укроти време, да му се наметну ред и структура и да се тако његово противцање са исходиштем у смрти контролише.

Алисина типично викторијанска рационалност, као и њено поверење у језик, тј. у денотате и кононлате језичких исказа, главни су узрок препирки и неспоразума са становницима Земље чуда. Језички нонсенс, осим што има улогу да забави и пољуља дечје поверење у смисао речи, чини и важну антиимперијалистичку и филозофску компоненту у причи. Наме, језик је важно политичко оружје, оно је средство којим се вредности, култура и образовни модели надмоћнијег народа намећу слабијем, стварајући тиме услове за политичку и економску доминацију над њим, па је од изузетног значаја то што је Алисина језичка компетенција подривена у Земљи чуда и што њени становници субверзивно изврђују енглески језик на начин који Алису искључује из њихове заједнице. Животиње се заправо понашају као прави деридијански деконструкционисти језика, бескрајно експлоатишући полисемију и креирајући неухватљиве неологизме са комичним ефектом. Тако нпр. сцена са Лажном Корњачом кроз језичке игре пародира енглески образовни систем и буржоаске вредности оличене у њему када Корњача каже малој Алиси да је и она ишла у школу где јој је предавао учитељ *корњучи* (производ хомофоније енглеских речи *tortoise* (корњача) и *thought us* (учио нас је)), те сазнајемо да је Тужна Корњача учила устаљене предмете попут *окрећања и увијања* (енг. *reeling and writhing*), где је у оригиналу јасно да се ради о алузији на *чишћање и писање* (енг. *reading and writing*). Свакодневне речи са устаљеним значењима током целе приче оживљене су и ослобођене уобичајене интерпретације до које се дошло консензусом у Алисиној лингвистичкој заједници, што је омогућено самом природом језичког

система, тј. неприродном везом између речи и онога што оне означавају. Збуњена мала Алиса се тако по први пут сусреће са семантичком флуидношћу и разиграношћу језика, она спознаје језик као разлику а не идентитет и учи заједно са читаоцем да се језик, као ни мисао, не може укрутити, редуковати и фиксирати.

Алиса коначно завршава у љупком врту с почетка приче, али његова привидна уређеност и питомост крију тиранiju Краљице Херц, склону да наређује одрубљивање главе својих поданика и при најмањем њиховом преступу, што башту трансформише у парадоксални микрокосмос империјалне аутократије, где се арбитрарно насиље и бесмислена неправда одвијају у строго контролисаном простору стилизованог цветног врта. Чак и када постане јасно да краљичине наредбе немају ефекта, и да нико заиста не бива убијен, оно што одржава стрепњу међу поданицима је краљичина симболична моћ оличена у њеној стереотипској помпезности и перформативности монархије, налик на одсутни лик краљице Викторије који је изазивао страхопоштовање и покорност у удаљеним крајевима планете, чак и у тренутку када је њена власт у самој Великој Британији већ постала само номинална због преласка на парламентарни систем. Алиса коначно сазнаје разлог неуротичног понашања Белог Зеца, који као какав сервилни поданик из редова образоване колонијалне елите једино брине о томе како да умилостиви краљицу и избегне „смртну казну”, па је кроз целу причу журио на партију крокета са Њеним Височанством. Алиса са хировитом Краљицом започиње игру крокета у којој као инструменти служе живе птице додо и јежеви, а правила су променљива колико и живот који је Алиса упознала у периферним шумама Земље чуда. Краљица их измишља и прекраја спонтано, не би ли увек победила, што је у супротности са демократским бесмислом

Изборне Трке из треће главе, где Додо проглашава све учеснике победницима. Ту ћемо још једном видети Чеширску Мачку као лакријаша који исмева краљицу и нестаје у тренутку када она наређује њено погубљење. Сервилност Белог Зеца тако добија противтежу у субверзивном бунтовништву Чеширске Мачке, дестабилизатору империјалне власти који нас подсећа на мудре луде краљевских дворова.

Ако су описи народа и предела као доказ познавања Оријента у колонијалној књижевности европских сила имали за циљ да демонстрирају надмоћ над њим, онда је *Алиса* пример антиимперијалистичког наратива, јер јунакиња до самог краја не успева да докучи Земљу чуда, која се заузврат опира Алисином разуму, логици и језику, тј. Земља чуда се никада не предаје девојчицом европцентричном *лоѓосу*. С друге стране, Краљичина башта служи као одраз у огледалу традиције из које тај логос потиче. Својом апсурданошћу и произвољношћу власти и закона башта успешно пародира викторијански мит о рационалности и нужности друштвеног поретка. Империјална тиранija у Земљи чуда достиже врхунац на суђењу за крађу Краљичиних торти, где се за доказ узима песма чије је порекло и значење немогуће одгонетнути, и где се сматра да је нормално да пресуда претходи доказима. Алиси на крају преостаје једино да, оснажена новом физичком надмоћи над Краљицом и њеним поданицима, констатује огорчено да Земља чуда за њу нема никаквог значаја, јер, најзад, њу настањују „најобичније карте”, како ће узвикнути у грозничавом трену пред буђење. Девојчица се посвађала са Земљом чуда и од најезде карата бежи у јаву, у привидну уређеност и утешну познатост своје домовине, а буђење поништава лекције сна, оставивши детету само усхићеност одсањање авантуре. Међутим, поуке Земље чуда остаће да треперје у скривеном кутку Алисине свести, као што неминовно остају и са нама, и по-

служиће као зачетак једног важног преобрађаја детета које је по први пут крочило у сопствену Другост: ако је могуће замислiti свет који одолева империјализму, онда га је могуће и изградити.

ЛИТЕРАТУРА

- Керол, Луис. *Алиса у земљи чуда*. Превео с енглеског Лука Семеновић. Београд: БИГ'З, 1971.
- Ashcroft, Bill et al. *The Empire Writes Back*. 1989. New York: Routledge, 2002.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. 1994. New York: Routledge, 2004.
- Carroll, Lewis. *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. Martin Gardner (ed.). 1960. New York: Wings, 1998.
- Eagleton, Terry. Alice and Anarchy. *New Blackfriars* 53 (1972): 447-455.
- Empson, William. The Child as Swain. *Some Versions of Pastoral*. Norfolk CT: New Directions, 1938. 253-294.
- Fryer, Peter. *Staying Power: The History of Black People in Britain*. 1984. London: Pluto Press, 2010.
- Goldschmidt, Anthony M. E. Alice in Wonderland Psychoanalyzed. Richard Crossman, Gilbert Highet, and Derek Kahn (eds.). *The New Oxford Outlook*. London: Basil Blackwell, 1933.
- Little, Judith. Liberated Alice: Dodgson's Female Hero as Domestic Rebel. *Women's Studies* 3.2 (1976): 195-205.
- Pitcher, George. Wittgenstein, Nonsense, and Lewis Carroll. *The Massachusetts Review*. 6.3 (1965): 591-611.
- Said, Edward. W. *Orientalism*. 1978. Penguin: London, 2003.

Schilder, Paul. Psychoanalytic Remarks on Alice in Wonderland and Lewis Carroll. *Journal of Nervous and Mental Diseases* 87 (1938): 159-68.

Tatjana B. MILOSAVLJEVIĆ

(ANTI)COLONIAL ALICE: WONDERLAND AS AN ALLEGORY OF THE BRITISH EMPIRE

Summary

Through an application of the postcolonial framework, it is possible to reconstruct Alice's *Adventures in Wonderland* (1865) as an allegory of Victorian England, which was at the time of the publication of Lewis Carroll's popular work ideologically dominated by the myth of the British Empire. The paper treats the text as a cultural product of the colonial centre, but one that nevertheless successfully challenges the imperialist narrative by casting the protagonist, Alice, as the colonial Other and by subjecting her to an array of unsettling experiences which will give her a glimpse of a different cultural perspective. In the course of her journey through Wonderland, Alice will experience what it is like to be relegated to the margins of the society, she will learn of alternative modes of thinking (the famous nonsense and inverse logic of the book), and she will question her identity, education and linguistic competence, which are all conducive to the formation of a multicultural worldview and help to neutralize the impulse to colonize and subjugate the Other.

Key words: Alice, The British Empire, postcolonial theory, Otherness

◆ **Милена Ж. КУЛИЋ**
студент српске књижевности
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

АЛИСА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ДРАМИ (МИЛЕНА МАРКОВИЋ, БРОД ЗА ЛУТКЕ)

САЖЕТАК: У овом раду се тумачи лик многоимене јунакиње у драми *Брод за лутке* Милене Марковић. Приступајући лицу Алисе, ослонац подједнако тражимо у *Алиси у Земљи чуда* Луиса Керола, као и у драми *Брод за лутке* Милене Марковић. У питању је, чини се, изражено другачији однос према стварности код ова два аутора, иако је стварност, заправо, представљена на сличан начин. Алиса се налази у једном потпуно страном и непознатом свету, а у том свету несумњиво покушава да пронађе и открије себе. Значајан сегмент у грађењу и карактеризацији лица Алисе у драми Милене Марковић јесте радозналост као њена основна особина. Велику улогу у представљању њеног лица имају и следеће особине: тежња ка знању, тежња ка путовању, буђење сексуалности и жеља за новим светом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: бајка, неофит, путовање, детињство, одрастање, сексуалност, радозналост, позориште

У драми *Брод за лутке* Милена Марковић користи ликове познате из европских, писаних и усмених бајки као „особени културни код” (Пешикан Љуштановић 2010: 589). Многоимена јунакиња се у

овом делу појављује у лицу уплашене Мале сестре, радознale општепознате Алисе, Снежане која проналази себе, Златокосе, Палчиће, Принцезе, Жене и на самом kraју драме у лицу Вештице. Њена судбина је свакако вишезначна и јасно детерминише и оправдава одређене животне улоге и одређене ступњеве животног развитка кроз које пролази свака жена. Једна од најважнијих интервенција, која је учињена у складу са ауторкином напоменом из драме, јесте да једна глумица игра свих осам улога.¹ Иста глумица игра у свакој сцени, а те сцене представљају по један период њеног живота.² Тим принципом постигнут је посебан натуралистички однос према лицу, једна „глумачка животност”, како то дефинише Игор Бурић, а карактерише се и комуникацијом са публиком, која уместо да упућује, као у Брехтовом епском позоришту, на то да је реч о позоришту, овде тврди управо супротно – реч је о стварности.³ На тај начин ауторка у овој драми пред-

¹ На сличан начин Милена Марковић и у другим драмама приказује стереотипе о жени и њеном одрастању. У драми *Шине или Бог нас погледао* ауторка у напоменама истиче да „једна глумица мора да игра све женске ликове и увек се зове Руница. Она је прво девојчица, затим школски психолог, затим лака женска, затим заробљеница у рату, затим медицинска сестра“ (Марковић 2006: 88).

² Игор Бурић за глумицу која игра главну улогу у *Броду за лутке* Српског народног позоришта из Новог Сада каже следеће: „Јасна Ђуричић је апсолутно отелотоврење ауторкине јунакиње. Мењајући се из сцене у сцену она одраста, израста/умањује се до коначне фазе кучке, Вештице, у којој се њен пут и завршава. У способности је да се трансформише, сценски отелотоври различита стања тела и духа јунакиње“ (Игор Бурић, *Политика*, 25. септембар 2008, Каталог СНП-а).

³ Трагом психолошких основа Брехтовог епског позоришта уочавамо неке карактеристике његовог рационалистичког театра у извођењу *Брода за лутке*, упркос чињеници да брехтовски ефекат зачудности (остаране руских формалиста) овде није интензивиран и доминантан. За производњу брехтовске концепције позоришта потребно је да гледалац не буде хипнотички, ирационално присиљен да дели осећања лица у који се уживљава, већ да се гледачеви осећаји користе у слободном критичком ставу, што примећујемо у извођењу ове представе. Потпуни до-

ставља развојни ступањ стереотипне слике жене кроз различите јунакиње. Представљен је пут који пролази свака жена – од детињства до старости, од рођења до смрти. *Брод за лутике* Милене Марковић у продукцији и извођењу Српског народног позоришта из Новог Сада гледаоце током драмске радње суочава са постојањем пропадајуће бити у сваком од нас, са васпитањем, породицом, сексуалношћу, женином егзистенцијалном празнином и опстанком у свету уметности.

Моћне и уверљиве, комичне и трагичне, драмске слике се развијају у осам сцена. Те сцене имају симболички богате наслове, који помажу у карактеризацији црнохуморне слике општепознатих јунакиња – Колибић, Пут, Шума, Златокоса и три медведа, Мочвара, Гнездо, Тамни вилајет, Ивица и Марица. Ауторка списатељском имагинацијом комбинује морбидну, злу стварност и јунакиње из бајки. Милена Марковић је нашла границу драмске транспозиције до које је успела да доведе сваку па и најбаптанију животну чињеницу, а да притом те чињенице не губе ништа од своје снаге, лепоте и емоције у читаочевом и гледаочевом доживљају.

Овим сценама непрекидно промичу патуљци (Уча, Поспанко, Љутко), окрутна породица медведа са својим Медведићем, Жабац и Орао и тиме се показује да дечји снови и илузије нису далеко од света одраслих. А тај свет одраслих је представљен као непрекидна игра зла и невиности, љубави и крви, сперме и задаха људске (животињске) необузданости. Из сцене у сцену, *Брод за лутике* повезује круг животне стварности са кругом бајки, повезује почетак с крајем, детињство са смрћу. Ове сцене су

јам стварности постигнут је и музикованим нивоом представе – што такође представља брехтовски елемент и један од захтева његовог епског позоришта. Дарко Рундек у *Броду за лутике* сонговима повезује сцене из разних периода живота главне јунакиње кроз призму неке од бајки. Задатак музике је овде, чини се, да опусти напетост и опасност које бајке чине реалнијим.

гротескне, карикиране, апсурдне, морбидне, духовите или и хиперреалне. Драма је настала као прича о човековој тежњи за целовитошћу личности која, како сматра Милена Марковић, не може да се оствари због сулудих захтева, прохтева и осетљивости света. Потпуну целовитост и самозадовољност човек може да оствари једино ако прихвати да делује у оквиру задатог модела, што јасно примећујемо у овој драми.

Пажљивим читањем, као и посматрањем позоришне изведбе, у свакој од ових сцена било би могуће пронаћи и објаснити утицај усмене књижевности на избор ликова, типизираних ситуација и усталјених односа међу њима. Међутим, за ову прилику опредељујемо се за Пут – сцену другу и Алису. У односу на остale женске ликове који потичу из усмене бајке, Керолова јунакиња свакако не припада свету бајке, као ни свету усмене књижевности. Међутим, Алиса је широко распрострањена у бајковитом кључу, на основу чега ауторка и укључује овај лик у драмску радњу, чиме бајку и њене ликове сукобљава са баналношћу савременог света. На самом почетку драме отвара се земља, из утробе људске егзистенције се диже врискава демона и задах крви. Мала сестра у првој сцени, у жељи за животом, завирује кроз врата забрањене собе, у којој се појављују звери које буде страх у девојчици. Тиме се јасно руши сигуран свет – у којем мама с лакоћом тера претећег чику, а отац оштећене играчке шаље у други свет бродом за лутке. Јунакиња живи у свету човекове угрожености и пролазности, где се сваки час може десити да „Богић дуне ветрић, па однесе тај гнездић“⁴.

⁴ Цела успаванка коју Мама пева Малој и Великој сестри пред спавање гласи овако: „Пућпурица пућпуриче, малу децу она виче, децо, децо, дечице, ви немате кућице, све су људи узели и код куће однели, ја направих гнездић, мали мали колибић, а богић, дуне ветрић, па однесе тај гнездић, боли боли трпи, боли боли трпи“ (Марковић 2012: 123).

Мала сестра у другој сцени постаје Алиса. Сâмо њено име непосредно асоцира читаоце на Керолов роман за децу, на зечју рупу и свет чуда. Међутим, свет у који се Алиса упушта је потпуно другачији свет, то је свет чуда Милене Марковић.

Керолова Алиса у разговору са Мачком показује неодређеност сопствене усмерености и недефинисаност циља авантуре. „Молим те, да ли би хтео да ми кажеш којим путем треба да одем одавде? – То много зависи од тога када хоћеш да одеш – одговори Мачор. – Није ми баш стало када – поче Алиса – само да негде одем” (Керол 1965: 66). Алиси је потребна промена, бег од реалности и прелазак из једног света у други. Алиса из драме Милене Марковић такође има пут пред собом који треба да пређе. Самим именовањем ове сцене као Пут ауторка нам сугерише да у јунакињи постоји дубока жеља за унутрашњом променом, потреба за новим искуствима, много више него потреба за променом места. У књижевности путовање свакако симболизује пустоловину или трагање, било да је реч о благу или напрости о некој духовној спознаји. Али трагање је у основи само потрага, али још чешће бег од себе. Увек нездовољан, онај који путује сања о недостижном непознатом, али увек налази оно од чега је хтео да побегне – себе. У том смислу, путовање постаје симбол непрестаног одбацивања самог себе, те би требало закључити да је једино вредно путовање – путовање унутар самог себе (Гербран – Шевалије 2009: 583 – 584). У оквиру таквог промишљања путовања Алиса се може симболички детерминисати као неко ко напушта један свет и одлучно покушава да продре у други. Међутим, суштински циљ Алисиног путовања у драми Милене Марковић јесте спознаја сопствености и продор у тајне егзистенцијалног опстанка у свету одраслих, који је њој непознат и стран.

Алиса се налази на међи између два света, па ово путовање представља иницијацијски процес након којег сазрева. Детету су сва та искуства непозната, спознајући их оно их прихвати и уклапа у своју личност (Елијаде 2003: 197). Иницијација углавном садржи троструко откриће, како сматра Мирча Елијаде, а то су откриће светога, смрти и сексуалности (Исто: 197). Она се не осврће, стоји на прагу Земље чуда и сања снове. Међутим, уместо Шеширције или Краљице која наређује („Одрубите јој главу”), Алису у драми Милене Марковић чека другачија стварност – баналност савременог друштва. Снови и прва љубав остварује се у друштву рођака у подруму⁵, а касније у полукриминалном друштву надрогираних у групном сексу. У Алиси се јавља тек пробуђена сексуалност, а тај наговештај еротског одваја њу, неофита, од њеног дотадашњег битисања и припрема је за нови живот. Међутим, уколико се осврнемо на схватање које заступа Елијаде, срећемо исказ: „иницирани, онај који је упознао мистерије, јесте онај који зна” (Исто: 197–198). Насупрот томе, неофит у драми Милене Марковић не зна, она испитује Велику сестру која је социјално прихваћенија, већа, лепша, лукавија. Њено одрастање и сексуално сазревање, које почиње игром свлачења и гледања у очи, не наилази на подршку лицемерне грађанске породице. Велика сестра не жели да јој исприча „како је било то све, како је почело то са дечацима”, иако би то њена улога иницијацијског водича захтевала. Она се налази на граници дома и света одраслих, али ипак сурово одбија да учи малу Алису. „Теби баш нећу да испричам. Зато што ме не би разумела. Правила би се паметна и увредила би ме. А глупа си ко три ноћи” (Марковић 2012: 127). Јасно је да Велика сестра жели да заштити хијерархизовану породичну слику, жели

⁵ „То је била игра. Ја сам се скинула, а он је морао да ме гледа у очи” (Марковић 2012: 125).

да сачува улогу коју родитељи обично имају – улогу заштитника, иако су од почетка драме одсутни и везани за време детињства. Она не жели да помогне Алиси у иницијацијском прелазу „како би родитељи трајно задржали статус чистих и свемоћних заштитника” (Пешикан Љуштановић 2010: 591). Иако Алиса уплакана каже „ухватио ме за браду тата и гледао ме ружно”, Велика сестра каже да „то није ништа”, и да су „они фини људи” и да не треба да виде „те ствари” (Марковић 2012: 127).

Закључујемо, даље, да се између Кероловог дела и драме Милене Марковић могу уочити бројне и многоструке везе. Драматуршке особености и сложен идејни подтекст *Бroда за лутке* боље ћемо разумети уколико га упоредимо са његовом непосредном slikom, *Алисом у Земљи чуда* Луиса Керола. Керолова Алиса у више ситуација критикује и грди себе, „она је обично себи давала врло добре савете, мада их се врло ретко придржавала” (Керол 1965: 16). У Алиси постоји свест о годинама и о детињству. Она је често корила себе, при чему је редовно истицала своје године. „Зар тако велика девојчица као што си ти (имала је и те како разлога да то каже), па овако да цмиздри” (Керол 1965: 19). Сличну мисао, у којој можемо пронаћи њен однос према детињству и одређењу сопствености у односу на свет одраслих, налазимо у ситуацији када она „главом удари о таваницу”, односно када течност из чаробне бочице почне да чини своје, па час расте, час се смањује. Она у тој ситуацији изриче себи питање на које не налази одговор: „А значи ли то да никад нећу бити старија него што сам сад?” (Керол 1965: 39). Ових неколико напомена из Кероловог романа ваљало је најпре предпочити зато да би се разумела особеност подухвата у који се упустила Милена Марковић. Ауторка у драми на јасан начин подржава и потврђује Керолову поставку Алисинах мисли о себи. Алиса у *Броду за лутке*

одлучно одговара Великој сестри када јој ова каже: „Ти си најдосаднија мала девојчица коју сам упознала у животу” (Марковић 2012: 127). Алиса, прижељкујући очекивани иницијацијски прелазак, одговара: „Ја нисам мала девојчица” (Марковић 2012: 127). Првобитна намера Милене Марковић, чини се, била је да оваквом репликом још једном подвуче и нагласи Алисину жељу за другим светом. Она стоји на прагу света одраслих, ишчекује помоћ Велике сестре или родитеља и упорно покушава да напусти свет детињства.

Упркос Алисиној великој жељи за преласком у свет одраслих, она је и даље у добу када сва знања стиче из игара. Пре свега, игре свлачења и гледања у очи, као и друге, њој пружају спознају свакодневице. Јудску особеност, чини се, свакако можемо да упознамо тумачењем људске игре. Игра је димензија егзистенције која је испреплетена са свим другим животним областима, која, исто тако, одређује заједнице ближњих као и култ, љубав, рад, обичаји, обреди и друго. Ниједном човеку игра није страна, свако је познаје као сведок сопственог живота. Таквим тумачењем циља игре можемо приступити објашњењу Алисинах сазнања.⁶ Она је из тих и таквих игара стекла одређену идеју о стварности, а на основу тих идеја покушава да прорде у саму суштину, упорно се распитујући код Велике сестре. Уколико призовемо у сећање знаменити мит пећине, могли бисмо начин на који Алиса посматра свет одраслих упоредити са искривљеном верзијом Платонових заточеника. Иницијацијски водичи, Велика сестра и одсутни родитељи би, из ове перспективе, представљали начин да се стигне до неког одблеска

⁶ Овакав приступ Алисиној личности би могао бити примењен и на дело Луиса Керола. Алиса се у овом делу у доста ситуација игра, упркос „зрелости и мудрости” детета. Она се игра да би избегла досаду и прекратила празно време, она се игра сама са собом, игра се са другима, игра се мисаоним стварима и творевинама маште.

платоновске идеје. Алиси је потребно да упери сноп светlostи у дотле слабо или нимало осветљен спознајни простор, да би видела да тај простор није никакво царство сенки, како на први поглед може изгледати. Но, овде подједнако важи и Хегелова поставка: оно што је познато није још и сазнато. Алиса слути основна начела која важе у свету одраслих, али и даље она не познаје свет одраслих и не уочава правила хијерархизованог и строго диференцираног света. Та жеља за сазнањем је од самог почетка присутна у *Броду за лутке*. Незаустављива тежња ка сазнању кулминира у краткој Алисиној молби Великој сестри: „Научи ме” (Марковић 2012: 128). У њој јасно примећујемо радозналост која је води новим сазнањима. Та радозналост постепено приближава Алису спознаји непознатог света, света одраслих, у који само што није крочила.

На ову молбу мале Алисе Велика сестра одбија да помогне, као и до тада. Она, иако упућена у тајне света одраслих, поново Алиси ускраћује могућност да о том свету сазна више. „Што бих ја тебе учила било шта? Увек ти је било лакше” (Марковић 2012: 128). На тај можда и очекивани негативни одговор Алиса реагује у духу своје радозналости. Она је одлучна у доношењу своје одлуке. Она неће детињасто или сетно чезнути за разбуктавањем онога што је минуло, већ мирно и зрело изговара: „Ја ћу да одем” (Марковић 2012: 128). Њој је и онако тај свет „страшно досадан”, она је свесна да не припада свету у којем је „онај њен (сестрин)” слика, у којем мирише као колачић или где деда удави куче када много лаје. Алиса би да „ради што нико није”. За нас је вредније, тврдим, поћи од Кероловог објашњења како је и зашто Алиса отишла у Земљу чуда. Било јој је досадно поред сестре која је читала некакву књигу без слика и разговора.⁷

⁷ У драми Милене Марковић композиција дела налаже драгчији почетак. „Алиса и Велика сестра седе у соби и пуште јед-

Повезујући мотив досаде из ова два дела осветљава специфичност Алисиног поступка. На основу тог поређења можемо закључити да је основа њене жеље за сазнавањем, путовањем и упознавањем непознатог управо то испуњавање слободног времена, односно избегавање досаде.⁸ Алисина потреба да „ради што нико није” и гласно изрицање те жеље конкретизује се у песми Велике сестре – Сонг Газдарица, на улазу у лицемерни и суворо окарактерисан свет. Велика сестра јој на крају, само да би још једном истакла специфичност њене потребе за путовањем и променом, одговара: „Ти ради што нико није, ја ћу да радим што нико не види”.⁹

Сасвим особена драмска потенцијализација стварних књижевних чињеница налази се у драматургији Милене Марковић, у којој је своје место нашла и

ну цигарету. Нема више завесе. Алиса држи сестри главу у крилу, сестра је мази. Алиса се усправи. Поправља косу. Плакала је до малопре” (Марковић 2012: 124).

⁸ „Испуњавање слободног времена” може зазвучати као негативно конотирана синтагма. Међутим, уколико сагледамо концепцију „празног простора” Питера Брука, ова идеја, како нам се чини, добија позитивну конотацију. Стварање празног простора, празнице и тишине у самом себи (у позоришту, култури, уметности) – Бруков је идеал. Циљ је јединствен и ту лежи вероватно највећа величина Брукове театрарске мисли – дозволити развитак стварности у пуном потенцијалу. Постоји празан простор који треба нечим испунити – и тако настаје позориште, уметност, култура. Управо та празнина отвара „брожне фиоке” код човека, како каже Брук, а те „фиоке” човека доводе до самоспознаје, самооткривања, театрализације и драматизације откривене животне стварности. Уколико те „фиоке” испунимо наведеним спознајним елементима, постојећи празан простор престаје да буде празан. Дакле, оно што је било празно – постаје пуно. Тако сагледавајући ову идеју не можемо да кажемо да је оно што је Алиса радила негативно конотирано – да је само спречавала досаду. Радозналошћу, као својом примарном особином, она покреће процес испуњавања својих „брожних фиока”, а то је, чини се, једини начин да доспе до спознаје света одраслих.

⁹ Сонг Газдарица: „Ти ради што нико није, ја ћу да радим што нико не види, имаћу кућу и базен, и чистача за базен, кад се накупи лишће у мом базену, он ће да га муља, лево десно, лево десно...” (Марковић 2012: 128).

Алиса, која је општепозната и присутна у књижевности. Све оно што чини ову драму успешном стављено је у службу основне идеје комада. Пођемо ли за том идејом, схватићемо да нема божанског у бајкама, има само чудесног. Управо из тог разлога у овој драми проблематизована је судбина једне уметнице. У свету без хармоније и усклађеног реда, она је та која поседује чудо у себи. Милена Марковић је такав модеран писац код којег је приказан демитологизовани свет бајки проткан фантастичном списатељском маштом, чиме се повезују круг животне стварности и круг вечних бајки. Као резултат овог прожимања добија се једна од најзбудљивијих и уметнички најбогатијих драма данашњице, у којој провејава дух традиције, гротеске, карикатуралне етике и трагичне испражњености бића и времена.

ЛИТЕРАТУРА

- Елијаде, Мирча. *Светио и профано*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.
- Марковић, Милена. *Брод за луѓике*. Београд: Лом, 2012.
- Марковић, Милена. *Шине или Бог нас ћојгледао*. Београд: Лом, 2006.
- Керол, Луис. *Алиса у земљи чуда*. Београд: Младо поколење, 1965.
- Гербран, Ален, Жан Шевалије. „Путовање” у: *Речник симбола*. Нови Сад: Stylos art, 2009.
- Љиљана, Пешикан Љуштановић. Бајка као културни код у „Броду за лутке” Милене Марковић. *Научни саслушак слависта у Вукове дане*, књига 39, Београд: Међународни славистички центар, 2010.

Milena Ž. KULIĆ

ALICE IN CONTEMPORARY SERBIAN DRAMA
(MILENA MARKOVIĆ, *THE DOLL SHIP*)

Summary

This study considers the character of multiple-named heroine from drama *The Doll Ship* by Milena Marković. Approaching the character of Alice, we are looking for support in *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll, as well as in the drama *The Doll Ship* by Milena Marković. It looks like both authors have two sharply divided attitudes towards reality, although that reality is actually presented in the same way. Alice is found in a completely odd and unknown world and she is undoubtedly trying to find and reveal herself there. When it comes to the building and characterisation of her character in the drama of Milena Marković, the important segment is curiosity, being Alice's main trait. The big role in presenting her character have the following traits also: the striving for knowledge, for travelling, the rise of sexuality and a wish for a new world.

Key words: a fairy tale, a neofit, travel, childhood, growing up, sexuality, curiosity, theatre

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

РАБЛЕОВСКИ ЕХО ПОД ГРМЕЧОМ

100 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА БРАНКА ЂОПИЋА

САЖЕТАК: Ђопићева релативизација ауторитета, пародијска техника, гротеске епизоде, неки сегменти вербалног општења или карактеризације јунака, читају се као потенцијални раблеовски одјек преломљен кроз личну имагинацију, дијалошки однос према властитој усменој традицији и поетички идентитет дечје књижевности. У том смислу, овде се не тражи сплет (фiktивних) књижевних „утицаја”, већ још један пут који би одговорио на питање Ђопићевог мајсторства у обликовању амбивалентне, пародијске и хуморно-комичне слике света.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранко Ђопић, Франсоа Рабле, књижевност за децу, усмена књижевност, пародија, хумор, гротеска

Трагање за духом Раблеове литерарне визије у српској књижевности за децу, па и у опусу Бранка Ђопића, делује као прилично несмотрена накана. По много чему исувише удаљене, две поетике о којима је реч тешко се могу самеравати у јединственом кључу, чврсто методолошки укопаном у обухватан и сложен систем компаративистике, посебно ако се прихвати теза да, уопштено гледајући, српска књижевност није имала и још увек нема свог Раблеа.¹ С друге стране, Ђопићево дело за децу провоцира такву потрагу. Не у смислу истраживања

¹ О неким разлозима због којих га нема, видети у: Дамјанов 2008: 47–53.

књижевних „утицаја”, већ у смислу још једног начина да се покуша допрети до средишта његове поетике и разумевања њена три највиталнија елемената: амбивалентности, пародије и хумора. С обзиром на то да они израстају, између осталог, и из Ђопићевог дијалошког приступа усменој традицији, властитом фолклорном наслеђу, условно препознат раблеовски еху у његовим делима прелама се кроз троструку призму: личну имагинацију и наративну технику, свет народне културе и књижевности транспоноване у писану, ауторску књижевну творевину, поетички и рецепцијски идентитет књижевности за децу. Ако се испитивање систематизује по матрици коју нуди Бахтинова гласовита књига о Раблеу, онда би ваљало одговорити на низ конкретних питања,² а пре свега на то да ли је овде уопште одржива сасвим специфична Раблеова смеховна техника у релативизацији ауторитета (и световног и духовног), свега догматичног и канонског, од језика, књижевности, религије, културе, морала до људског духовног и телесног битисања. Понешто (а нимало споредно) мора се изузети,³ па је недоумица да ли се таквим изузимањем суштински подрива основа раблеовског света, који се без изузетог више и не може посматрати као такав. Отуда, све што је у Ђопићевим делима за децу препознато као раблеовски ех – препознато је само као алузија на гаргантуелско-пантагруеловску слику света. Могућност да се смеховни аспект народне културе, пародијски објекти и технике саме усмене књижевности (в. Самарџија 2004) у Ђопићевом делу препознају као блиске речитости које су својевремено остварене и у Раблеовој романеској визији не претен-

² Мисли се на улични говор, народно-празничке форме, гозбене слике, гротескне слике тела, слике материјално-тесног, итд. (Бахтин 1978).

³ Почев од полемике са средњовековном религијом, теологијом, политиком, филозофијом, друштвом, до нескривене ласцивности и отворене и алузивне еротичности исказа и слика.

дује на успостављање директне аналогије, већ на домишљање о особеном флуиду који се слути у књижевности за децу.

Таква су, за почетак, места на којима се експресивни напон неспутаног, неформалног и – са становишта класично појмљене васпитности књижевног дела за децу – непожељног усменог говорења јавља као део вербалног идентитета Ђопићевих јунака. У том комплексу могу се разматрати бројне песме ругалице, „сумњиве” естетике, а баш зато изнимно ефектне као непосредна ћачка стихоклепања, дечји фолклор који постаје неизбежан поетички и поетски део Ђопићевог стваралаштва. Тај маргинализовани део усменог дискурса (тзв. свакидашњи фолклор) овде добија статус значајнији од стиховане упадице у наративној структури или од израза типично дечје потребе и природе коју вешта рука приповедача преноси као потврду властите осетљивости за детињство. Када се има у виду учесталост стихованих подбадалица, попут, рецимо, оне у *Пионирској трилогији*: „Чекам напад, слутим шибе, / све се вртим попут рибе”, или оне на Лијанов рачун: „Тужан сједим ја на стоцу / и миришем празну боцу” и многих других, онда се њихова верно пренета тривијалност мора читати као осмишљен поступак и афирмација једног облика неконвенционалног вербалног општења. Њиме се намерно потцртава померање стилизоване песничке артифицијелности ка сировом исказу, а тако и ка слободној мисли и слободном говорењу.⁴ У том духу се посматрају сва дечја откривања стихотворства, радост због пронађене риме и слутње да се ту негде рађа и „песник“ и „поезија“, баш како сведочи једна епизода романа *Глава у кланицу ноге на вранцу*,

⁴ У Раблеовом роману нађи ће се десетине „прагматичних“ или ругалачких стихова, рецимо: „Да се шири ваша слава / где не пасу во ни крава”, или „Тешко време проће, а добро се враћа, / док крај масне шунке пијуцкају браћа“ (Рабле 1959: 510; 604).

када наратор схвати да може све у стих и риму упарати. Није то доказ ни директне, ни посредне транспозије „сликућања” и „сликуричања” Раблеових јунака (Рабле 1959: 725–729), али носи дашак сличног пародијског тоналитета према свакој мистификацији, па и оној која се тиче песничког заната, вештине, сензибилитета. Осим тога, иссрпна лингвистичка и стилистичка анализа Ђопићевог дела могла би у бројним сегментима пронаћи трагове раблеовских експресивних, врџавих језичких низалица.⁵ Такође, део поменутог комплекса јесу и вашарски повици у *Доживљајима мачка Тоше*, трговачки мамци за чудну робу („лањски снијег”, „седла за краве”, „коњске нокте” и друга чуда), или прорицање у шатри („Миш бијели срећу дијели! Још као дијете дошао с планете! Казат ће ти сат кад ћеш сломит врат!”), заправо – општа карневалска атмосфера која обележава овај роман. А она креће од назива крчме („Крчма код три магарца”) и пијаних стараца који покушавају да дохватае Месец, до вешара у Преварантовцу и гротескне јурњаве, поткивања мачка ораховим љускама,⁶ похвале ракији и

⁵ Ради илустрације, само један пример. Када се Рашете свете Штакору и бране Икету (*Глава у кланцу ноге на вранцу*): „Један му туца носом у снијег, други му веже руке уларом, трећи заврће уво, четврти скида опанке с ногу, пети гура снијег у њедра, шести у гаће.

– Туц – туц! – виче први.

– Вежи, стежи! – кличе други.

– Заврни, одврни, цију-вију! – слади се трећи.

– Скини, скини, па окини! – дере се четврти.

– Трпај, трпај! – пуше пети.

– Гурај, фурај! – шишићи шести”.

⁶ Ако се пажња задржи само на овом детаљу романа, могуће је назрети један облик Ђопићевог „читања” усменог наслеђа. Народна прича *Миши вјешали мачки звоно* (штампана у збирци кратких и шаљивих народних приповедака Вука Врчевића 1888. године) могла би се сматрати својеврсним идејним предлошком епизоде о овом доживљају мачка Тоше. Полазећи од истоветне жеље мишијег народа да некако доакају вечитој претњи и нађу начин да је „озвуче” не би ли се на време посакривали, у Ђопићевом роману цео поступак добија комично-гротескно

сланини на коју се Тоша бацао као „вук на јагње / као во на купус, / као лав на магарца, / као Турчин на Беч, / као скакавци на Банат”, уопште – бројних сцена у којима блистају „наквашени” и „намашћени” брци, ударци, „умлаћивања” и „бубетања”. Да-како, не може овде бити речи о истоветном свету „крика Париза” који се као средњовековна и ренесансна улична атмосфера баштини у Раблеовом роману, дрска, бучна, неретко вулгарна рекламина машинерија у којој је Рабле распознао средиште опипљивог, ароматичног, слободног живота (Бахтин 1978: 196–203). Али може се распознати сродан однос према раскалашности лагарије, магији шарлатанства, снази пародије, сугестивности хиперболизације, важности телесног (јела, пића, гозбе, пијанчења), као легитимном делу имагинације и књижевне текстуре. Део истог комплекса јесу и клетве, можда најизражјеније од свега поменутог. Има их у Ђопићевим делима за децу напретек, и то у функцији која надмашује разину „народског” бојења властитог израза, сугерисања непосредности и фамилијарности или остваривања илузије живог говора у писаном тексту, његовог стила, динамике, тона. Клетвени поступак и исказ (као и све друго у овом контексту поменуто) функционише као провокативни полемички жалац према пуританској представи о идејном дечјем штиву. Ђопићева поетика не само да не зазире од формулатија попут „ђаво те мето на свој ненародни наковањ”, „враг му гњате пребио”, „ђаво је копривама шакаљао”, „ђаво с њом глогиње по Козари млатио”, „враг му бабу оседлао”, „пси му браду лизали”, „загрмило у те”, „уболо те

руху, малено раблезијански интонирано обрачунавање са извором страха. Оно се тако суштински помера од интенције народне басне, која сугерише да се неволи каткад пре вала уклонити (отићи тамо где се „звоно не чује”) него јој изаћи на црту (млади јунак-миш који је прихватио да обеси мачки звоно о врат није се вратио), у подручје комичке одмазде и пародије, а понејвише у подручје једне забавне вашарске атракције.

јуне”, већ у њима препознаје чудесну, несапету енергију и вербално-мисаоне побуне и хумора. С обзиром на то да је увек реч о фиктивној клетви, псеудоклетви, клетви која формално (лексички и структурно) подсећа на традиционалну магијску формулу, а суштински је осмишљена као безазлени одушак чуђењу, негодовању, узбуђености јунака, неретко и као врста благослова или похвале, могуће је говорити о једном од очитијих аспеката у којима се раблеовски ехо понажише чуо.⁷ Непосредно, овде је пре свега реч о транспоновању технике и поетике шаљиве клетве из фолклорне традиције, па и о специфичној генолошкој пропусности једноставних облика (клетва – заклетва, клетва – благослов), али, посредно, реч је и о научовању да речена реч увек носи своју другу страну, да је говор суштински амбивалентна работа и да му, као и свему у Ђопићевом делу (истини, лажи, правди, неправди, херојству, кукавишту, животу, смрти), увек ваља загледати лица и наличја. Аутсајдерски жанр фолклора у општим међама васпитности дечје књиге у оваквој ауторској реинтерпретацији постаје раскошна комична слика која управо витализмом хуморног и неспутаног говорења помера токове развоја књижевности за децу. Отуда ни оне погрдне „уличне” формулатије („Сад ћеш ти мени у воду, свињо једна”, прети млинар Триша мачку у цаку; па „лопове лоповски”, „рђо зарђала”, па серија оних из Лијановог језичког „мајдана”, попут „мајмуни говеђи”, „кокоши псеће” „коњски овну”, „прастећи магарџу”...) нису само мини-псовке већ и изрази милоште (вреди Триши мачак „три царевине”, као и Лијану сви којима фиктивну поругу упућује). То су искази који

⁷ Њихову функцију у Раблеовом роману Бахтин види превасходно у сугестивности преноса уличне атмосфере, језика гомиле, у чињеници да је то „апсолутно весео, неустрашив, слободан и отворен говор, који слободно одјекује на празничном тргу с оне стране свих говорних забрана, ограничења и условности” (Bahtin 1978: 183).

забављају и привлаче, као, уосталом, и све што се најчешће подводи под забрањено и „неваспитно”. Отуда се овакви (и низ других облика сродног ефекта) минијатурни вербални процепи у сирову, свакодневну говорну изражajност доживљају као Ђопићев стилистички поступак, а не као небрижљивост за „лепоту” приповедања. У сличном контексту могу се посматрати и шаљиве заклетве/благослови, посебно примери повезани са приказивањем хране и пића као врхунског хедонистичког, етичког и естетичког феномена. По девизи „Живот је кратак, држи за батак!” поједини Ђопићеви ликови управљају властиту егзистенцију, те и тако катkad додирну раскош облапорности раблеовског света. „Дабогда ратовао с печеним прасетом ако лажем”, заклиње се Црни Гаврило у *Славном војевању*; у поеми *Пијетао и мачак* Лисац мами Петла и заклиње се: „Ако ти лажем / Лисац му вели / печен ми батак на главу пао, / ваздан ми зуби јестиво мљели, / читав ми ћуран у трбух стао. / Лажем ли – гуску појео многу, / луту по шуми кокшјих ногу”; или онај парадигматично Лијанов „благослов” упућен као захвалност лепој, добронамерној речи Николетине Бурсаћа: „У злато ти се оковала, ракијом се окупала” – само су неки од бројних примера. Пародијски однос према свечаности и узвишености жанра, архетипским сликама благостања и среће, тривијализовање традицијског кода, његове метафорике, семантике и функционалности, носи више од пуке комичке накане и потенцијалне пародијске деконструкције. Шарм оваквих сегмената у Ђопићевом опусу за децу произилази и из хиперболизације, и из лагаријске филозофије, али и из наговештавања важности раскалашног смеха, који са становишта свих који глад познају и који је ретко кад могу утолити до бесвести изражава чисто задовољство, „*анималну радосћ физиолошког живљења*” (Prop 1984: 149). Отуда се тај разуздан свет ића и пића проте-

же на све и свуда. Захвата и чувену химну-ређалицу питама, која бар на тренутак подсећа на оне много-бројне низове хране у гозбама Раблеових јунака, од „хлеба бела, / земичака, / хлепца хрускића, / хлеба грађанца” па надаље (Рабле 1959: 588–593). Захвата и Лијана, вечно жедног „љубитеља свију боца, чутура, бардака, чокања, бурди, каца, чашица, цистерни, подрума, механа, крчметина и осталих предмета из којих се може или у којима се може пити, цевчити, сукати и ждркељати”.⁸ Захвата и Лијановог Кушљу, ког ће у *Славном војевању* осоколити ракијом тако и толико да изводи разне „непристојности”, а „једном се сироти коњ толико наљољао пића да је упао у плитак неограђен бунар па су сви сватови имали посла док га нису извукли напоље”. Не пише Ђопић овде похвалу пороку, па ни сатири у оделу смеха, већ пише ведро лице живота који ужива и уживања се не стиди.

Колоплет вербалних модуса (ругалице, псеудопсовке, псеудоклетве, псеудозаклетве, псеудоблагослови, разнородни повици, набрајања, именовања јунака, итд.), као микроструктурна жанровска потка Ђопићеве нарације, представља захвално поље за претраживање потенцијалног даха и духа Раблеовог поимања и језика у најопштијем смислу, и тзв. једноставних фолклорних облика, и наративне конструкције која на њима почива. Дакако, не у правцу потпуне, бескомпромисне, „осионе игре са језиком као оруђем израза”, језиком који се показује као извор и објекат „скаредности”, „спрдње” и „терања шеге” (Винавер 1954: 327), али ипак у правцу откривања експресивности неконвенционалног, „сироловог” општења, посебно значајног када се посматра

⁸ Та „жеђ” и она гаргантуеловско-пантагруеловска, наравно, нису истог типа, али имају понешто заједничко: уживање и увек јасно описивање ужитка у „квашењу”, уверење да душа не може „у сувоти обитавати”, да је пијење највећа сласт и мелем, да Гаргантуу, још од кад се родио, сама звека чаша и боца баца у занос и ракијско миље (Рабле 1959: 65–67).

у традиционално уздигнутој стерилности вербалног у дечјој књизи, вечно суспретнутој према сваком, па и језичком, „уличном” флуиду. Притом се пародичност и комика устоличују као највиталнија спрема у обликовању „слике света” два толико удаљена и, бар катkad, толико близка аутора. Јер, ваља имати на уму да овакво погледавање на природу Ђопићевог израза и дела неће обухватити тај израз и дело у целости, да је Ђопић вербалних каламбура, комично-гротеских језичких слика, језичког лакрдијаша само један, не целовит Ђопић.

Међу аспектима његових дела у којима је Раблев свет најнепосредније дозван посебно се издаваја релативизација и светог и профаног ауторитета, власти, институција, па и старости као високо позициониране моралне категорије. На овом последњем вреди се одмах задржати и направити својеврсну одступницу: релативизација ауторитета (мудrosti, достојанства) старости не подразумева ни у ком смислу ругалачки вид унижавања (довољно је само имати у виду Ђопићев начин обликовања лика дједа-Рада). Релативизација старости овде значи закидање на озбиљности и недодирљивости, својеврсну инфантанизацију која од времешних ликова ствара дечје поверенике и сигридругове... Шта су самарџија Петрак, млинар Триша или млинар Дундурије ако нису метафоре игравог и имагинационог, извор лагарија, сновохватачи, према којима нема нити може бити формалистичког односа. Шта је Лијан ког су „тукли коњи, бола говеда, ударали овнови, уједали пси, јуриле бијесне мачке, бубетао јарац, тумабатало магаре, штипао гусан, нападао пијевац, гребла квочка, дрпала крмад, сваљивала у блато биволица, уједао за уво комендијашев мајмун”, главни јунак многих гротеских и комичних бравура (бежанија од „дрекавца”, јахање краве, пењање нацврџаног јарца на дрво...) ако није незлобиви старац-лакрдијаш, пратилац и сведок детињства. Уместо етикеци-

јом исказаног поштовања и постављања рампе, Ђо-пић често старост даје у правом комичком ритму бурлеске, у пуно снази вечите младости која не за-зире од магарчења и вица, од „неприличног”. Такав правац релативизације један је од најнепосреднијих видова исказивања управо близкости и љубави пре-ма добу које не одустаје од живота, које сопствену искучтвеност и мудрост мења за пустоловину, смех, наивност и безазлене неподопштине.

Поступак свргавања профаних ауторитативних „сила”, превасходно власти, одвија се у истом пољу гротеске и комике, без трага икакве болећивости. Ваља се само присетити (бар једне) сцене у *Магарећим годинама*, оне у којој описује како су „хајдуци” побегли из затвора, а „полиција се, кажу, посакри-вала: неко у парк, неко под мост, а неки су се, бога-ми, набили у стари општински нужник над Уном, па се трули патос под њима провалио и они су сви попадали у воду”. Та малена, класична гег-сцена за-право је више од анегдоте из живота: она је паро-дијска одмазда лажном ауторитету, раблеовски кон-ципирано поравнивање рачуна са властима и вла-стодршицма. Није необично што се полицији, сео-ски и маловарошки кнезови, по правилу подвргавају истоветној комичкој деградацији: од имена (наред-ник Дане Накарада, кнез Ваљушко у роману *Орло-ви рано леће*, или кнез Тртоња у роману *Глава у кланицу ноге на вранцу*), до поступака обележених бурлескним тоном (упадање пијаних у јаму са кре-чом, бауљање по сеоском гробљу; тискање у нужнику и пропадање кроз труле даске). Посебно речити у том смислу јесу поједини делови романа *Глава у кланицу ноге на вранцу*. Штавише, овај роман је мо-жда и најнепосреднији баштиник раблеовске слике света у српској књижевности за децу. Сам наслов – загонетка, звучна, смешна, помало фантастична, не-обична и апсурдна у дечјем оку (и уху), она тражи домишљање и одгонетање.⁹ Ако је реч о збирању

искучства (као што то у фразеолошком смислу чине, рецимо, „магареће године”), могло би се постави-ти питање о ком искуству је реч, како га и у шта га збира; може ли се, можда, овакав наслов читати као израз истоветног осећања разапетости какво је исказано у целом Ђопићевом делу;¹⁰ да ли је то иста мисао о вечитој подвојености и удвојености живота (између авантуре и казне, необузданог, сло-бодног, сновидног и онога што обуздава, спутава и везује за сигурност чврстог тла и разборите мисли) само исказана гротескном сликом. Колико наслов овог романа сугерише доминацију амбивалентности, основне и кључне поетичке линије Ђопићевог дела за децу (и не само за децу), толико најављује и пре-пуштање витализму комике, овога пута потпуно и искључиво. За разлику од већине Ђопићевих дела посвећених детињству, овај роман нема времена за сублимацију, не жели сублимацију догађања у ми-сли, слици, емоцији, ту нема лирског хумора, оних чудесно сугестивних претапања меланхолије и че-жиње са смехом. Његова драж баш и јесте у темпу ређалице која не посустаје, у приповедању анегдоте на анегдоту, без паузе, без освртања. Отуда се у овом роману (као још једино у *Магарећим година-ма*) најнепосредније у Ђопићевом опусу хвата неу-хватљиво – ритам детињства које не хаје за рефлек-сију, већ живи и постоји.¹¹ Такав утисак постиже се

⁹ Насловна синтагма грађена је по моделу фолклорне заго-нетке, по њеној хиперболизацији, контрастном паралелизму, ме-тафоризацији (Ногама у блату, главом у злату – жито; Једна глава, четири ока; два у пећини стоје, а два на коњу јашу – очи и наочари, итд).

¹⁰ А најлепше, вероватно, у *Походу на мјесец* (*Башића слезо-ве боје*).

¹¹ Може бити да је ту негде и одговор о разлозима поприлич-но уздржаног критичког вредновања које овај роман или пре-ћуткује, или помиње у неафирмативном светлу и смешта међу Ђопићева слабија остварења. А разлози су различити: зато што „иако садржи епизоде које су се оствариле финијим доживља-јем детињства, ово Ђопићево дело нема снагу јаче уметничке слике и кохезионог јединства делова” (Ognjanović 1987: 281);

релативизацијом класичне романеске структуре, сијејног модела, фабулативног низања, генолошких конвенција у најопштијем смислу. Романески оквир је овде минимум конструкције која ће одржати дечју слику света да се, онако надушак исказана, не распе у фрагменте. А та слика света представља више од имагинационског транспоновања властитог сећања на детињство, више од устаљеног ауторског гласа у фикцији – она, бар донекле, упућује на промишљање и о раблеовском наслеђу. Тако, рецимо, „доправљање” ћосавог краља понуђеног ћацима као прва слика у буквару може бити читано као најобичнија дечја игра из доколице, обичан мангуплук. Ипак, то опште место дечјег „ликовног” размаха поседује алузивност другог кова. „Уљудити” властодршица брковима значи правити га по властитој мери (и естетици), безазлено (и несвесно) се наругати стварности (посебно властитом страху од уласка у круг писмених и посвећених), а онда и наметнутом ауторитету који није ништа друго до чиста апстракција. Када краљ добије брчине, праве и узорите као што их има Марко Краљевић („Погледај сад бркоње, мајка ти пјевала!”), или дуге брке замотане око ушију „као два колута пите гужваре”, или уфитиљене бричиће, па још и самур-калпак да припомогне, или сунцобран наврх главе, апстракција постаје животна, блиска и смешна, а ауторитет бесповратно свргнут.

Ауторитет религијског у овом роману још израженије бива подвргнут комичкој деконструкцији у

због „некохерентности”, због одсуства „живости и драматике сукоба како ликова тако и хумористичких епизода”, због „раззвучености” и „схематичности”, због ликова „без аутентичних карактерних црта”, због „шаблонизованих дијалога”, због „недостатка врељег стваралачког елана”, због фабуле која није „кондензована”, због непосезања „за савременијом композиционом структуром” (Марјановић 2003: 377–378); зато што припада Ђопићевим остварењима која „нису одраз уметниковог дometa” и остаје „неподигнут на виши естетички ниво” (Петровић 2008: 273).

раблеовском духу. Уобичајена су места у Ђопићевим делима у којима су црквењаци и свештена лица пијанице¹², или у којима се свеци преименују у смешно и тривијално (у овом роману то је, рецимо, „свети Кандранџило, заштитник магаради”; па „свети Клен и пресвета Пастрмка”, којима се дечаци „моле” у својој „цркви” недељом на потоку; такав је и „свети Бркко-Прцко” у *Башићи слезове боје*). И низ распојасаних свештених лица, као и каталог нових „светаца” travestiranih imena i funkcija, познат је и европској фолклорној и писаној традицији на којој је израстало Раблеово дело,¹³ познат је српској пародијској књижевности, и усменој и писаној, уопште анегdotским причама о необразованости и порочности духовника.¹⁴ Но, њихов статус у књижевности за децу посебно је интригантан – пре свега зато што отворено поучава слободи и нуди прилику за „неслужбено” спознавање света, човека, религије, традиције... Отуда није нимало необично што се до „светог Бркка-Прцка” стиже преко заносних прича одраслих шерета, преко, рецимо, дједа Вука, који преноси шаљиве и подругљиве приче о свецима-хајдуцима, о том „смешном и луцкастом народу неба”. Такође, исти поступак комичке деконструкције захвата и религијско поступање, и хришћанске списе, и молитвену праксу. Тако дечја

¹² Рецимо, богословија Карана Вук Бубало види као правог, ваљаног „старинског попа” који се знао „и потући, и напити се, и запевати”; памти како се једном „пречасни отац Никодим тако натреско да му је теле појело камилавку с главе” (*Вук Бубало*). Сличних описа има на десетине.

¹³ Мимо очигледно јеротски сугестивних имена „светаца”, у Раблеовом роману пронаћи ће се и понеки безазленији облик, као, рецимо „свети Шкакљивко” (Рабле 1959: 112).

¹⁴ У тексту „Причице о попу Кујишу” Маја Бошковић Стули наводи релевантну литературу о фигури комичног/неуког/неотесаног/исквареног свештеника у европској и хрватској усменој и писаној традицији (Bošković Stulli 1991: 76–92). В. Проп у студији о комици и смећу подсећа на скардне руске народне бајке о поповима, попадијама, поповој кћери и слуги, а познате у рукописима само малобројним стручњацима (Проп 1984: 150).

игра „мртваца”¹⁵ у роману *Глава у кланицу ноге на вранцу* пародијски устројава и обред и литургијско појање, и чин и његову вербалну пратњу, иако јој то засигурно није била намера: „Један ћак биће мртвац, а ми остали начинићемо носила па ћемо га на њима носити преко ријеке у гробља. Уз пут ћемо плакати, бугарити, пити ракију, а један ће бити поп, и ћи ће пред нама и пјевати *Свјати боже, свјати крјејки*”, што ће „поп” чинити „уњкавим гласом” уз мањање некаквом тојагом-кадионицом, а све ће се завршити превртањем „покојника” у воду и „бубетањима” између „мртваца” Икете и „попа” Славка Туке. Док поступања у сродним „играма” одраслих носе обредни напон и смисао, дечја игра га не садржи: она у основи у свему види прилику за још један урнебеслук који обесмишљава и сву озбиљност и трагичност погребног чина (и смрти саме), али и сву пародијом добијену раскалашну смеховну магију. Дакако, није то Ђопићев инвентиван поступак,¹⁶ али давање простора овом делу фолклорне традиције са комичном реинтерпретацијом несумњиво говори у прилог важности коју је он у њој видео, а која је свакако изван потребе за етнографским зачињавањем фикције. Примера има још. Тако, рецимо, Ђопићеви јунаци на часовима веронауке читају народне приповетке о крадљивцу сланине

¹⁵ По свему судећи у Ђопићевом роману реч је о варијацији фолклорних дечјих игара познатих као игра „сахране”, „рајоле”, „мртви гроб правити”, или као чобанска игра „умро човјек” (в. Марјановић 2002: 159–160). О значењу празничних народних игара одраслих са „покојником”, а обележених различитим видовима антипонашања (најчешће ласцивни речник и гестикулација), о шаљivoj приповедној традицији која доноси пародију црквеног опела и тужења над покојником в. у: Јокић 2009: 111–123.

¹⁶ С тим у вези видети Гуревичево тумачење гrotескних ситуација у којима ученици подражавају свештенике и покрштавају пса (што им Господ оправшта због наивности и глупости), или како пијани гости таверне један другом посипају главу пепелом и ругају се црквеном обреду (што Господ сурово кажњава), и обиља сличних видова богохуљења забележених у средњовековним текстовима (Gurević 1987: 304).

који пропада кроз таваницу насрд куће у којој је спавао домаћин с породицом, па их нуде као „заменско” штиво библијским причама. Рекло би се – стандардно место, комички интонирана згода из школе, препознатљива техника ћаког подваљивања наставницима. Ипак, може бити, није само то. Наведени део Ђопићевог романа наговештава поступак којим познато, драго, духовито (фолклор) постаје жесток такмац формалном, богоугодном, а с дечје тачке гледишта посве беззначајном приповедању (религијски текстови). И битним се чини то што је такмац који надјачава управо прича о крађи и прилагивању, лопову и пропадању међу мужа и жену, прича са зрнцем ласцивног,¹⁷ која и зато ефектно опонира озбиљности, узоритости, моралу библијских прича. Још изражаянија у смислу раблеовске интонираности јесу пародијска растакања црквеног језика и жанра.¹⁸ Кад ћић-Вукове дечаке повезане канапом „спроводе” у школу, прати их црквени појац Јово, маше тојагом као кадионицом и тобож црквенословенски пева: „И ухвативши сја побјегавше молодјоџе, почеше воспрашити тuroве јего свјатим и благословеним љесковцем. И до небесај се восчујаше њихово драније и восплаканије за ползу и научованије свјем учеником нашим. Амин!” А кад

¹⁷ По свој прилици реч о шаљivoj народној причи *Баволска сланина*.

¹⁸ У појединим Ђопићевим делима неретко се наилази на црквењаке и (бивша) свештена лица која уз казан и гуљење кромпира поју тропаре, који налазе начин да црквени језик и мисао укрсте са новим временом. Тако, рецимо, црквењак у *Свјетлом магарцу* каже да воли „наше христолубивоје партизанскоје војинство”, други га опомињу да подстакне „свјатији огањ испод казана и пази да не искпи сија благословенаја и маснаја чорба”, молитву завршава са „и не воведи нас во бункере, но избави нас от окlopнаго воза, амин”... Из тог укрштаја рађа се читав низ иронијских сигнала, и на рачун религије и на рачун идеологије „новог човека” револуције. Такав ангажман у делима за децу засигурно не добија истакнуто место, штавише, чини се да веома често у потпуности изостаје па примат носи забаван лексички каламбур, сам по себи изнинмно ефектан.

насред школе ћед Вук крене шибом да потврђује како ће дечаци убудуће редовно долазити у школу, појац Јово ће опет: „Придите, турове натрћите сја и примите последње ћелованије, амин!” Није овде реч о транспоновању средњовековних пародичних дублета молитвених текстова, литургија, литанија, химни, проповеди, свих текстовних елемената црквеног обредног чина (Bahtin 1978: 21–23; 101), премда се препознаје сродан сензибилитет и поступак. Наведени делови Ђопићевог романа проистичу из усмене традиције, народне смеховне књижевности и културе. Мимо лексичког комичког извртања црквеног говорења, мимо инверзије семантике сакралног језика и чина, обрће се и цела једна слика света. Последњи наведени пример „натрћених турова” који ће добити „јелованије” шибом још директније отвара алузивни простор према распознавању уплива познате раблеовске инверзије духовне и телесне топографије (горње–доње) и кретања „наниже” у потрази за средиштем човека и једним чулним, слободним, фамилијарним освајањем света. Већина оваквих примера у Ђопићевом делу потенцијал комичног не црпи толико из чињенице да је религијско поступање и изражавање суштински неразумљиво детету (а нису разумели ни једну једину реч у оним породичним свечаним суботњим молитвама док су се кришом гуркали и смејујили дједовим „кривим ногама”¹⁹ или нагађали хоће ли све-

ти Михајло кихнути јер му је лептирица слетела на нос), већ из његове небитности у дечјем свету. Јер, други вид нонсенса јесте и близак, и користан, и смислен. Таква је весела ређалица из игре „ен-тути-ну, сава-рака-би-ну, сава-рака-тика-така, елен-белен, бус, ти си мали Рус!”, или ђачки „оченаш”: „Оченаш, поп чеша, поп се вере, туке ждере...”, прави пример травестирања сакралне формуле у комичну сцену, озбиљног у поспрдано, прави пример и дечјег фолклора и фолклора у раблеовској визији. Несврховита апстракција веронауковања тек кроз дечју игру и комичко наличје добија ново, и једино стварно значење и улогу. Тако посматрани, ови делови Ђопићевог текста не морају бити читани као идеолошки програмирano изругивање религији, ни у смислу претпостављене Ђопићеве критичке ангажованости, ни у смислу посредног одјека марксистичко-естетичког тумачења Раблеовог значаја као ослобођења од религијског (и сваког другог) „мрачњаштва” и „примитивизма” (v. Lefevr 1961). Обест вулгаризације која се каткад препознаје може бити прочитана као привид, површина испод које пулсира жеља за спасавањем од сваковрсних мисаоних решетака које сапињу детињство (и не само детињство), вечита глад за комичним као утехом и утуком страха, реда, дисциплине, куртоазије. Али то је, чини се, дomet секундарног значаја. Са становишта дечје рецепције – све су ово само весела комедијашења која сврху понајпре проналазе у лудизму и лудирању са собом и целим светом.

Потрага за раблеовским одјецима може се усмjeriti и ка једном од омиљених простора Ђопићевог пародијског проматрања властите традиције, ка усменој епској песми, крунској институцији многих његових јунака. Ђопићева пародија у традицијском коду изналази и виталност и податност за реинтерпретацију генолошких могућности појединих жанрова, њихових семантичких оса и слике света (v.

¹⁹ Подсећа овај детаљ на епизоду из Десничиног романа *Прљећа Ивана Галеба* када се наратор присећа да је као дете крајчком ока посматрао како се његов деда припрема за починак и клечи босоног у белој спаваћици, моли у себи молитву док уз лице држи близантску иконицу, а повремено из папуче извлачи ногу и палцем чешка лист друге ноге. Иако посве другачије постављена у роману Владана Деснице и Бранка Ђопића, оваква фокусирања на детињству атрактиван детаљ сведоче о сродном сензибилитету за детињу визуру чулног и необичног. Сва потенцијална бizarност укрштања светог и профаног, молитве и ногу, духовног и телесног, сва потенцијална гротескна и пародичка речитот оваквих слика, може се учитавати тек накнадно.

Шаранчић Чутура 2013). У том смислу овде није реч о деградацији традиције као „мртвог” наслеђа које се анархичном силином растаче, већ о демаскирању митоманског односа према традицији. Непочекивана функција света епске слике, формулативности или етике (чојства, јунаштва, узоритости) у новом контексту ствара гротескну симбиозу озбиљног и карикатуралног, па тако подрива стереотип о једној од најизражаженијих националних одредница – ауторитет десетерачке визије живота и вредности. Када, рецимо, сегмент „косовске духовне вертикале” доспе у подручје гротескног „адаптирања” стихова из песме *Цар Лазар и царица Милица* за илустрацију страдања на „школском Косову” („Ја какав је пиониру Гојко: / на њему је рана седмнаест, / носи кеца у лијевој руци, / кроз торбу му двојке пропануле, / с једне стране из математике, / с друге стране из српског језика, / да не крива ни тамо ни амо”) у причи „Велика офанзива” – онда се заправо отвара простор за хумор без оклевања, без задршке, хумор који је суштински слободан. И кукавни Лијанов Кушља, злосрећни имењак хајдук-Вељковог виловитог коња, може бити, подједнако је очигледна илустрација. Такви су и многи други примери, па и они у којима се трагика *Старог Вујадина* промеће у ћачку невољу („Видиш Ђурђу ону бијелу школу, / тамо ће ме јутрос затворити, / па ће мене бити и мучити, / пребити ми и ноге и руке / и вадити мое очи чарне” – *Глава у кланицу ноге на вранцу*). Фамилијарно баратање етиком и естетиком епске песме у Ђокићевом случају јесте резултат изнимно поштовалачког односа. Оно што се најбоље познаје као део властите духовности, понадјпре бива „играчка” пародије. Преиспитујући усмену традицију као готов образац певања и мишљења, Ђокић јој наличје налази у хуморној слици света, а лице у амбивалентности. Само у том смислу и само условно, приближава се раблеовском односу према аутори-

тету европског феудалног епско-витешког песничког легата.

Конечно, дашак раблеовског сензибилитета за човекову телесност наслућује се и у ситуацијама, сценама, сликама које се крећу од обичног анегдотског детаља до необичног а изузетно експресивног сегмента карактеризације јунака. Гротескне бравуре са Икетом у роману *Глава у кланицу ноге на вранцу* могу илустровати оба начина. Ваља се присетити, рецимо, сцене у којој му кошуља запне за школску тарабу, закаче се и кошуља и Икета у њој, па му гола задњица „услика” сву децу у школском дворишту. Уосталом, непрестано истурање задњице за батине, невоље с гађама у којима свикинути „безгађници” никако не умеју ходати па облачење и свлачење, онако несрећни, вежбају у војничком темпу „дријеши – вежи, дријеши – вежи”, није само успутна комичка поштапалица у сликању детињства и „голокраких” дерана. Она носи и симболички тон, алудира на разапетости између слободе, неспутаности, игре и „објекта” који трпи казну за слободу, неспутаност и игру; између уживања у телу и привикавања на мисао о стидном. Или, још један детаљ, гротескно инвентиван „изум” за скидање деце с дрвећа. Када један од Ћић-Вукових дечака побегне од школе на дрво, старац ће шљивотресу дати нову функцију: „’Овамо де брзо шљивотрес и на врху завежите мачка па да видимо хоће ли момче сићи!‘ Добро увезан на врху притке, престрани мачор страховито се дерњао и млатарао са све четири, а кад га дигоше увис и принесоше бјегунцу, он се грчевито ухвати шапама за дјечаков тур. ‘Ајој, пуштај, предајем се!’ – заурла броноги пењач, али му ништа није помагало. Све док се није спустио на земљу, мачак се утопљенички држао за његов тур и, тако рекућ, донио дјечака у шапама.” *Глава у кланицу ноге на вранцу* је роман који се непрестано креће од слободе до принуде, од авантуре до бати-

на. Па иако све те грудне батине (које деца и задају и трпе) нису оне „ујдурмашког” типа какве је Рабле понудио, иако не подразумевају смутљивце, лицемере и клеветнике које ваља понизити, изружити и јавно растргнути као симболичке пројекције власти која мора „умрети”, иако нису симболичка „свргнућа краља” у духу уништавања старог да би настало ново (Bahtin 1978: 229), на неки начин, бар посредно, наговештавају катарзичност коју амбивалентно виђење батинања може постићи. Да „убијање” детињства још снажније „рађа” детињство, по свему судећи, импровизовано је домишљање. А опет, ма колико неодржив, утисак је баш такав, бар када је реч овом роману, да свака репресија (казна, понижење) рађа суштински непокорно у младости а тако и младост саму. У том смислу, сви наведени сегменти у којима се „турорви” постављају у крупан план носе, може бити, сасвим очигледан одговор „васпитним” и „богоугодним” техникама уобличавања детињства. Ако све то делује као слабашно и посредно наговештавање овде тражене везе, једна посве марканта појединост у карактеризацији Икетиног лика несумњиво има прави раблеовски тон. Што је сисао мајку и кад је пошао у школу, још и некако може проћи као безазлена комична чињеница, али што је онако поодрастао заволео да се тај „ручак” мало и „попапричи”,²⁰ па још и што, као стручњак за пушчење (узгреб речено, уме он, ако загусти, „и без гаћа пушити”), то двоје сједини у узвику: „Ја сам се већ насисао, хајде сада да запалимо по једну” – то већ залази у простор раблеовски гротескног. Може се чинити да ту не постоји ништа више од класичног споја апсурданог, инфан-

²⁰ Овај детаљ јесте етнографски аутентичан. Један од начина на који се у традиционалној култури дете „одбијало од сисе” подразумева и различите начине да му се „сиса огади или да се уплаши од ње”, те се мазала љутом паприком, бiberom, катраном, стављао се чичак да се дете убоде, или четка, крзно неке животиње, да се дете уплаши, итд. (в. Ђорђевић 1990: 237–238).

тилног и пубертетског, да је то напросто згодна сличица која духовито представља животно размеђе и присуност детета у оба пола (баш у духу наслова романа), а опет таквим приступом би се закинуло нешто важно Ђопићевом мајсторству. Пре свега, слух за експресивност гротескног, а онда и пародијска интонација која релативизује две ствари: мит о детињству и мит о властитом, традиционалном, патријархалном културолошком миљеу.²¹ Не произилази то само из поменутих детаља везаних за Икету. И лик девојчице Веје обликује се донекле, бар у једној равни, на сродан начин: уме она и да бије и да пије, зна „ћукнути” ракију у једном гутљају, па онда „смарлајисати и другу чашу”, јер тек кад је „на сваку ногу по једна”, може се ићи. Пушач-дојенче и девојчица-ракијашица засигурно су нетипичан пар у класичним оквирима „идеалног” дела за децу. И пулс раблеовске традиције и помало полемички интонирани детаљи са властитом културом овде исходе комично-пародијском реинтерпретацијом женске узоритости, смерности, а посебно митског јунака и његове чудесне снаге задобијене, између осталог, и преко мајчиног млека. Таквих јунака има у књижевности за децу и одувек су привлачни,²² колико по сложеном дијалогу са властитом

²¹ Мисли се на посредан полемички и критички импулс упућен „обичају” да се деца доје и кад увеко стасају јер се верује да тако бивају јача и здравија; неретко дете сиса до рођења другог детета, а ако мајке затраже и добију „допуст од цркве”, дете могу дојити и до пете, шесте године, па и дуже (в. Ђорђевић 1990: 234–240). Икета није био те среће. Када му се родио брат, са завишћу га је гледао на маминим грудима: „Само ти цуцлај и ждркељај, а Икета може и суга хљеба, кукавац кукавни и сиротан сироти” (Ђопић 1975: 328).

²² Само један пример. У *Гвозденом човјеку* Бранко В. Радичевић описује рођење и прве дане Њасиног живота, бријање бебе (јер поп дете не може необријано крстити, „а сељаци су се клели да је већ приликом рођења имао бркове”), па кад берберин наспуна новорођенче, ухвати га за нос, као што се то ради по берберницама, повуче бријачем горе-доле, дете заплаче и прекори берберина („Што, бре, ту бртву боље не наоштриш, мајсто-

културом и фикцијском мрежом предања, легенди и епике, толико, ако не и више, по примарној раскалашности апсурданог и смешног.

Својеврсна рефлексија раблеовски концептиране телесности дала би се назрети и у Ђопићевим ликовима који настају у међупростору личне имагинације, „пантагруеловске”, али и „међедовићевске” традиције српске усмене књижевности. Дакако, увек је реч само о детаљу, о тек понеком импулсу који алудира на необичне див-јунаке из фолклорног или књижевног фонда. Један од репрезентативних примера је Дундурије: у младости је знато за опкладу „појести читаво печено јагње, ломио о своју тврду главу земљане лонце, дизао на плећа већ одрасло јуне, чак и понеко мање кљусе, и носио их по заравни испред свог млина”, „хрвао се с медвједом и оборио га”, кад он кихне – као да је „пукла црквена прангија”, умео је пуцати из „топова”, зубе вадити по потреби, уз то и вешт мајстор дрводеља, још и прави млинар из усмене лагарије који надева име на обично-необичним животињама.²³ Када се сутрнє са Ђурађом Карабардаковићем, цела сцена са „пуф! пуф!” ефектима облачића брашна и прашине, док се старци грле и тапшу по леђима, сутрн њихових лица „као да су се додирнули сврачије и вранино гнијездо”, вађење зуба „коњским клијер?”), па тако све запрепости. Исти гротескан ефекат има и наставак приче, када се и родитељи бркate бебе присећају свог детињства. Тако мајка памти како је било пуно света у кући и пуно понуда на дан њеног рођења, а она је, већ као новорођенче „смазала” пун лонац нечег врућег, испоставило се – пун лонаца киселог купуса са сувим месом (Радичевић 1967: 47–48).

²³ Азбучно-ономатопејска игра именовања једна је страна њивог идентитета. Друга је у хиперболисаном опису или „мистификацији” обичног и банаљног поступања. У сваком случају, низ Дундуријевих животиња јесте звучно и комички ефектна ређалица која иде унедоглед: Андурије мачак, Бундурије пас („крупан као теле”), Кундурије коњ („са копитама као војничке цокуле-кондуре”), Гундурије јарац, Вундурије ован („имао је на себи вуне као читав пласт сијена”), Њупурије прасац, Мукурија крава, Њакурије магарац...

штима” тако што пацијента гвозденим ланцем вежу за ступ, посредно асоцира на Подруговићевог див-јунака који овде добија нови живот у метафори старца-уточишта, приповедача великих, нечувених лагарија у Кланцу прича. И други Ђопићеви јунаци каткад носе понешто од истоветног традицијског кода неспутане хиперболизације, комике и гротескности. Дакако, није понекад понешто што наликује на раблеовску или подруговићевску технику доказ Ђопићевог системског преузимања одређеног поступка, ни доказ истоветне интенције, ни резултата, али јесте доказ места сусретања различитих поетика и имагинационских путева.

О комплексности Раблеовог односа према фолклору Станислав Винавер је својевремено рекао да га је „тако рећи, пренео цела целцата и читава читавацка – у литературу: који је то други писац био у стању да учини? Рабле је пренео и менталитет народски, ама све народско што се може и не може, и народске слутње о циновима, и изразе народске, и крој и покрој народски, и безброј дијалектолошких прелива. (...) Рабле пише по мери народској. За то је требало имати на расположењу векове најбујнијег фолклора, и – не презрети их!” (Винавер 1954: 330). Имајући у виду Ђопићев однос према усменом наслеђу, то је, у извесном смислу, била прва полазна тачка овог рада. И друга је своје упориште пронашла у Винаверовој опасци да Раблеа ваља схватити, пре свега, као великог, највећег пародичара, писца чији стил јесте – стил пародије, писца који ништа није остављао изван „терања шеге”, ни себе, ни друге, ни своје време, који је умео у исти мах и славити и наругати се свету (Винавер 1954: 333). У срцу Ђопићеве поетике, чини се, исти је поступак. Но, домен који, бар са становишта дечје рецепције, несумњиво први привлачи пажњу (а свакако произилази и из претходна два), те се тако намеће и као најзначајнији, ипак је комички овој и смеховни ре-

зултат „обраде” фолклорног. Ако се прихвати став да Ђопић „никада не гради некакав хуморни ларпурлартизам нити утилитарну комику” (Дамјанов 2014: 11), да је читава феноменологија хуморног/комичног/смешног у његовом делу истанчанија од по-менутих крајњих тачака, онда би све што је распознато као посредан раблеовски ехо у његовом делу за децу морало бити још једном пажљиво погледано. Неретко се указује да је, с једне стране, смех у Раблеовом делу врста маске, да је реч о свесној трансверзији у шаљивца и весељака, о плебејској образини без које не би рекао ни десети део онога што је рекао (Финци 1959: 41). Исто тако, феноменологија смеха у делу ренесансног генија не мора нужно бити инструментализована у правцу критичког и сатиричког дејствовања, свеколике детронизације, већ може бити схваћена као израз чистог, радосног витализма. Амбивалентну природу смеха, његову многоликост, уочили су одавно у Раблеовом делу и, већ у зависности од приступа, самеравали један или други план као доминантнији. У сродном контексту се он проматра и у Ђопићевом опусу за децу. Детињство као вечита светковина, раскошна и празнично раскалашна, каткад аморална, а увек она која кључа и опире се свакој конвенцији и сваком системском сапињању – једна је страна Ђопићевог отелотворења „веселе књижевности”. Њен хумор јесте грохот, лудорија, лагарија, лакридија сама себи довољна, што не значи да неће имати критички, педагошки или полемички семантички подтекст. Али када се све посматра очима детета, тог подтекста нема, постоји једино радост урнебеслука, па се у тој равни есенција раблеовске визије, ма колико овде била дифузно остварена и условно распозната, постојано укорењује као доминантна. Да остане само фуснота обухватног испитивања типологије хумора у Ђопићевом делу, она ће и даље, чини се, сведочити о комплексности његовог стваралаштва, а по-

највише о „врху таласа осетне виталности” (Лангер 1981: 392) који је аутор даровао каткад себи, неретко јунацима и ситуацијама које је стварао, а посебно читаоцима које је однеговао у простору властите разапетости између сновидног и стварног, оптимистичног и резигнираног, хуморног и трагичног.

ЛИТЕРАТУРА

- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Prevod Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit, 1978.
- Bošković Stulli, Maja. *Pjesme, priče, fantastika*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske / Zavod za istraživanje folklora, 1991.
- Винавер, Станислав. Раблеова жетва. *Књижевности*, књ. XIX, год. IX, св. 10, октобар 1954, 321–334.
- Gurevič, Aron. *Problemi narodne kulture u srednjem veku*. Prevod Lidija Subotin. Beograd: Grafos, 1987.
- Дамјанов, Сава. *Апокрифна историја српске (иосиј) модерне. Ново читање традиције II*. Београд: Службени гласник, 2008.
- Дамјанов, Сава. Бранко Ђопић: смехотворство у бићу језика. *Наслеђе*, 27, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 9–15.
- Ђорђевић, Тихомир. *Деца у верованјима и обичајима нашећег народа*. Београд: Идеа; Ниш: Просвета, 1990.
- Јокић, Јасмина. Секундарно понављање елемената погребног обреда у различитим жанровима фолклорног стваралаштва. *Синхронијско и дијахронијско изучавање врсћа у српској књижевности*, књ. II, Нови Сад: Филозофски факултет, 2009, 111–123.
- Langer, Suzana. Velike dramske forme: комични ритам. *Moderna teorija drame*. Priredila Mirjana Miočinović. Beograd: Nolit, 1981, 379–401.

- Lefevr, Anri. Vidovi Rableova genija. *Eseji*. Prevod Milenko Vidaković i Dragan Jeremić. Sarajevo: Svjetlost, 1961, 41–75.
- Марјановић, Весна. Традиционалне дечје игре у Војводини од друге половине XIX до краја XX века. *Кодови словенских култура*, бр. 7 (Деца). Београд: Клио, 2002, 147–170.
- Марјановић, Воја. *Живот и дело Бранка Ђорђића*. Бања Лука: Глас српски, 2003.
- Ognjanović, Dragutin. *Stvaraoci i deca. Ogledi i studije iz jugoslovenske književnosti za decu*. Beograd: Nova knjiga, 1978.
- Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2008.
- Prop, Vladimir Jakovljević. *Problemi komike i smeha*. Prevod Bogdan Kosanović. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1984.
- Рабле, Франсоа. *Гаргантуа и Пантиагруел*. Превод Станислав Винавер. Београд: Просвета, 1959.
- Радичевић, Бранко В. *Бајка о шалывчини*. Сарајево: „Веселин Маслеша”, 1967.
- Самарџија, Снежана. *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига / Алфа, 2004.
- Ђопић, Бранко. *Сабрана дела Бранка Ђорђића*. I–XIV. Приредио Живорад Стојковић. Београд: Просвета; Сарајево: Свјетлост / „Веселин Маслеша”, 1975.
- Финци, Ели. Франсоа Рабле. Предговор у: Франсоа Рабле. *Гаргантуа и Пантиагруел*. Превод Станислав Винавер. Београд: Просвета, 1959, 7–44.
- Шаранчић Чутура, Снежана. *Бранко Ђорђић – дијалог с традицијом. Усмена књижевност у делима за децу Бранка Ђорђића*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2013.

Snežana Z. ŠARANČIĆ ČUTURA

RABELAISIAN ECHO UNDER GRMEĆ

Summary

Ćopić's relativization of authorities, parody technique, grotesque episodes and certain segments of verbal communication or characterization could be understood as potentially rabelaisian echo seen through personal imagination, dialogic relation to our own oral tradition and poetical identity of literature for children. In this sense, we do not look for a set of (fictitious) literary "influences", but for one more way to understanding Ćopić's mastery in shaping his ambivalent, parodic and humorous world picture.

Key words: Branko Ćopić, François Rabelais, literature for children, oral literature, parody, humour, grotesque

◆ Тамара С. ПИЛЕТИЋ
ОШ „21. мај”, Подгорица
Република Црна Гора

ПИТАЊЕ ПРОСТОРА У ЂОПИЋЕВИМ ДЈЕЛИМА

САЖЕТАК: Рад ће се бавити питањем простора у дјелима Бранка Ђопића и уочити његове врсте, основне особине и истаћи његов значај. Разликоваћемо унутрашњи и спољашњи простор и осврнути се на његове препознатљиве форме. Унутрашњи простор је маркиран као кућа, таван, млин, механа и учоница; спољашњи се одређује као пут односно путовање и башта, која је готово митско место са вишеструком симболиком. Указаће се на присутност и значај овог аспекта у Ђопићевим дјелима, чиме се само потврђује да је он познавао и уочавао, али не и признавао границе и зидове, већ их рушio снагом свог духа, како у свом књижевном дјелу, тако и у животу.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: простор, дјела, пут, путовање, башта, двориште, школа, кафана, млин

Рођени приповједач, вјечити маштар и сањалица, борац и непрестани прегалац, значајан аутор Бранко Ђопић учинио је дјетињство свих нас љепшим, племенитијим и садржајнијим својим књигама. Дјечји свет није посматрао из угла старијих и озбиљнијих, већ се стављао са њима у исту раван да би открио изворе радости, смијеха и задовољства и тако побиједио све неправде и немире и превазишао болове у свијету одраслих.

Објављивање својих књижевних радова је почeo као студент, 1936. године, да би пуних педесет година писао и стварао „позамашно књижевно дело, са-

чињено од цртица, фельтона, репортажа, приповедака, песама, романа и сценских игара” (Marjanović 1985: 7), поставши један од најплоднијих писаца српске књижевности. Наоко једноставна, читљива и разумна, ово су комплексна дјела чију је тематику и структуру тешко дефинисати, јер су уједно приказ танане дјечје психе, али и тамних тонова, ратних збивања, хумористичких, сатиричних и ироничних садржаја, у чему и јесте врхунац смисла литературе. Чувени теоретичар је запазио да „истовремено, стил и приповедачка форма повратно делују на причу, ограничавајући или ширећи њено смисаоно поље” (Штанцл 1987: 11), стварајући књижевни свијет, читав универзум са широким пољем ликове и догађаја, различитих околности и нијанси свега запаженог, па се његова дјела намећу „интересантношћу и непосредношћу доживљаја” (Leovac 1957: 219).

Прва сабрана дјела су му објављена 1964. године и садрже 60 библиографских јединица. У критици су уочене позитивне карактеристике његових дјела, које су се тицале амбијента, дјетињства, ликове, пејзажа, лирике, хумора и језика, али и оне негативне, које су их повезивале са фолклором, фельтоном, идиличним и сентименталним осjeћањима. Његова везаност за усмено наслеђе посматра се као вид застарелости, „али се не пориче да управо та веза обезбеђује посебност његовим делима, изразиту пријемчивост, па и популарност” (Шаранчић Чутура 2013: 10). Обично је проучавање његовог дјела праћено подацима о збивањима из његовог живота, о којима Лотман каже: „Вантекстовне везе имају много субјективног, све до индивидуалног-личног, што се готово не подаје анализи савременим средствима књижевне науке” (Lotman 1970: 100).

Иако је у науци о књижевности запажено да о његовом књижевном дјелу нису остварени важнији критички резултати, њихову вриједност је, између

осталих, препознао значајан тумач књижевности Воја Марјановић, па је у дјелу *Ђошић и присутиносц* указао на љепоту његовог дјела која ће заувијек остати присутна у памћењу и срцу свих који су их читали.

Феномен простора је у Ђопићевим дјелима неограничен, јер је он вјечити луталица, трагач за срећом и љубитељ ширине која доноси слободу и независност. Управо у неограничености и бескрајности се налази простор за маштање и стварање неких нових светова, непостојећих, имагинарних, па једно идеалних, а тако потребних мислећем бићу зарад равнотеже са сувром стварношћу која руши осјетљиву идивидуу, намећући своје норме и крута правила.

У овом приказу ће бити анализирана поетика простора у његовим дјелима, синтакса различитих простора унутар јунака, чиме ће се потврдити да није признавао границе и зидове, већ их рушио ширином свога духа и отварао нове сфере емоција, смисла и значења.

Везу између временских и просторних обиљежја, дефинисану као хронотоп, посебно је тумачио познати руски теоретичар књижевности Михаил Бахтин у дјелу *O роману* (Bahtin 1989), у значајном „Огледу из историјске поетике”. Овај појам је уведен најприје у математици, а доказан је Ајнштајновом теоријом релативитета и постао формално-сadrжajna категорија књижевности у којој се посматра вријеме као четврта димензија простора. Њиме се означава нераскидива веза између просторних и временских односа, па се простор укључује у кретање времена и њиме мјери, а у књижевности има суштинско жанровско значење. Ова формално-сadrжajna категорија књижевности посматра сливена просторна и временска обиљежја која су осмишљена у конкретну цјелину. Наиме, вријеме се стеже и постаје умјетнички видљиво, а простор се напиње и

увлачи у кретање времена. „Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом. Уметнички хронотоп одликује се тим пресецањима низова и сливањем обележја” (Bahtin 1989: 194).

Ова питања ће се у Ђопићевим дјелима најприје посматрати кроз основну дистинкцију простора на спољашњи и унутрашњи, а затим тумачити и препознавати у сегментима његових дјела кроз поједиње јунаке у којима се обично преплићу и тиме допуњавају свијет његових дјела.

Спољашњи простор је у Ђопићевом дјелима мјесто сусрета и збивања, а носи особине неограничености и отворености и значи слободу која може да донесе и нешто непознато, па има перспективу непредвидљивог, која пружа недефинисан простор на гађања и тумачења. Простор без граница није дефинисан већ носи ширину, а код њега често значи и пут, односно путовање, па се Жорж Санд пита:

Има ли ишта лепше од пута? То је симбол и слика активног и промењивог живота. Свако би, према томе, могао да открије своје друмове, своја раскршћа, своје клупе. Свако би могао да установи катастар својих изгубљених поља. (Bašlar 1969: 39)

Тако главни јунак кад се спусти вече гледа хоризонт, далек и тајанствен, док даљине шапћу, зову и маме као уклете сјени утопљеника што путују око трулих отровних мочвара и заводе неука залутала туђинца, па овај пејзаж у причи „Пријатељи” најављује суморна дешавања, а атмосфера има особине пропадања и нестајања. Персонификовани отворени простор прича о нечemu чега овдје нема, али он зна да сад неће отићи, што ће моћи да ураде његова дјеца, док он чека да зова и купина докрајче труд многих година, што је још једна особеност његове усмјерености ка будућности. У првом дијелу приче доминира ноћни амбијент јер је он запитан и

усамљен. Затим, нимало случајно, у пролеће прати синове у свијет, „можда и’ тамо чека бољи живот него наш”, што је слутња за коју се не зна да ли ће бити остварена, па се слути да ће ово годишње до-ба донијети напредак. Бахтин такође истиче пут као „погодан за приказивање догађаја којима управља случајност”, односно „’пут’ је прије свега место за случајне сусрете” (Bahtin 1989: 373). Овај безимени сељак сусријеће само усамљено дрво и са њим се изједначава, јер су подједнако осамљени. На крају приче остаје сам и поистовећује се са стањем у природи и око њега, постајући дио свега приказаног:

А глог је исто тако гледао у даљину и као да је учествовао у сељачкој тузи и нади.

Да, да...

Па су обојица зајутали, подједнако опори, дивљи и своји. (Ћопић 1969: 48)

Главни јунак се идентификује са глогом, па ова веза посједује симболично значење јер значи сиромаштво, стално пропадање и статичност, што се по-клапа са унутрашњим стањем јунака које се укључује у приказани амбијент природе. Како му је ово дрво света буква, он са њим успоставља однос блискости и поштовања. Посматра и остало дрвеће у шуми: врбе, храстове и трнове, који путују до гробља, стражаре, чекају некога или се одмарaju од пута, једино глог, као и он, стоји ту, немоћан да отпуштаје. Постаје му једини саговорник који учествује у његовој тузи и нади, чиме се ослања на неко будуће вријеме од кога се очекује спас. Приказани простор је посматран у сутону, што је још једна временско-просторна симболичка веза са пролазношћу и не-стањем. По Бахтину (Bahtin 1989: 380) хронотоп као материјализација времена у простору добија ликовни значај јер даје суштинску основу за приказивање односно сликање догађаја.

Оваквим приказом спољашњег простора запажа се само опадање и оскудица, па се пред очима отвара непознати простор, јер се индивидуална судбина поистовећује са стањем у природи и једино се у мислима сели у ново, где је можда боље.

Везаност за мјесто поријекла значи сигурност и обезбеђеност, али и рађа потајно нездовољство, јер те везе стварају скученост и ограниченост, како их Елијаде дефинише: „Сва та места чувају ’јединствено’ својство: то су ’света места’ његовог приватног Универзума” (Елијаде 2003: 78), дакле имају повлашћен значај у животу сваког појединца. Бахтин (Bahtin 1989: 353) ова питања препознаје у идили, као органску повезаност, срасlost живота и његових догађаја с мјестом – родном земљом и сваким њеним кутком, с родном планином, родном долином, родним пољима, ријеком и шумом и с родном кућом. Овај просторни микросвијет ограничен је и довољан сам себи, а није повезан с другим мјестима и осталим свијетом. Јединство мјesta условљава ублажавање свих временских граница и доприноси стварању цикличне ритмичности времена.

Даљине се другачије запажају у причи „Митраљезац голубијег срца”, где се не односе на територијалну/просторну перспективу, већ је наратор усмјeren на приказ понашања чете у коју стиже болничарка и чије присуство све подједнако почиње да узнемира. Кад је прешла очима по својим новим друговима, и њему је за тренутак-два пресјекла дах, а од њеног доласка главни јунак се почeo значајно мијењати. Његова унутрашња узнемиреност се преноси и на простор, па се очава трепет непознатих предјела, што је танани психолошки приказ понашања јунака. За њега је она зрачила питомом љепотом једног свијета, дакле носи све карактеристике идеалног постојања, јер је предмет изненадног интересовања и наклоности. Главни јунак се уклапа у општу пустош која је око њега, али је она још уви-

јек зрачила питомом љепотом једног свијета који те гледа с друге стране прозрачног и срећног љетњег сна, чиме добија позицију супротну сувовој стварности и појављује се као недоступна визија и привиђење. Кад јој помогне приликом рањавања, она га назове страшни Ницо, митралешче голубијег срца, што изазове у њему буру осјећања, јер је његова главна особина безазленост. И сам затим осјети да није ништа друго до питоми голуб, иако посједује смртно изоштрену мушицу која шета по тамним фигурама непријатеља који се осипају пољаном, чиме се открива и друга стране његове личности. Наратор га одредницом *затправљени* одређује као занесеног, након свих ових дешавања.

Завршна слика приказује њега као одлучног ратника и заштитника, чиме се перспектива војних збивања проширује на суптилне и емотивне појединце, који су учесници ових историјских дешавања, а скривају своју осјетљиву дабронамјерну природу.

Ограниченоћи се у Ђопићевом дјелу не уочавају, јер их замјењује отворени простор који је испуњен складом и хармонијом, а схваћен је у буквалном и пренесеном смислу, па обично садржи хуману поруку брисања свих различитости и јединство у со-лидарности и разумијевању. У овом свијету се запажа наивност и отвореност поједињих литерарних јунака која је присутна у причи „На границама”, из циклуса о Насрадин-хози. Не гледа ко је какве вјере, већ се понаша као да су му сви браћа, иако љути Алаха, јер не поставља границу између вјера, већ подједнако осјећа блиским и невјерника и правовјерника. Саосјећа и са птицама у гори и са лишћем које трепери на јутарњем вјетру и помаже непознатим људима у механи. Запажа се његова дабронамјерност и велико човјеколубље, јер не прави разлику међу људима већ је свима спреман да пружи помоћ. Уочава да је много невоље у свијету за коју не зна извор, па га мучи свеопшти немир и му-

ка. Само се пијан пита где је међу људима граница и констатује да је нема, већ постоји само људска биједа и невоља, што је вид суочавања са сувом стварношћу и крајње реална слика. Оскудан простор у који је смјештена ова прича надовезује се на сиже дјела, да би се показало да нема одговора на ова крупна питања. У завршници приче тмина све осваја, што је у складу са приказаним ликовима и збивањима.

Отвореност и ширина привлаче главног јунака у причи „Илија на раскршћу”. У њој је приказан јесењи амбијент који призива тмурна осјећања пропадања, у којима се зелена боја претворила у „сивујесенску и лажну” а птица што пролијеће изазива неугодну језу. Након приказивања стања у природи описује се Илија, главни лик приче, који одавно сједи над ријеком, размишља о „овоме овако”, зна да би нешто требало урадити или никако да се одлучи шта, круг је затворен и не може се умаћи од тога што је нелагодно и празно у души. Гледа воду и пита се да ли вриједи „некуда кренути и нешто започети, кад ће на крају све однијети ладна вода”.

Дудуче дудова грана, неко се присјећа дјетињства, али ништа није оживјело јер је јесен уморна, мирна и зрела, па овакав приказ слути само негативна, тмурна збивања. Његово дјетињство је одавно завршено, а обиљежио га је долазак неког странца коме се свидјело бистро дијете, одлучио се да га поведе са собом у свијет па је Илијин отац продао крмачу и осморо прасади и дао му за трошкове, а овај затим отишao и никад се није вратио. Овим до-гађајем се отровало читаво дјетињство малог Илије, јер му је странац причао о љепотама свијета, а од тога се ништа није остварило, чиме је даљина до-живљена као идилични простор недоступан и недостиган. Тако, кад сртне тројицу младића који одлазе у планину на рад, он запажа да можда није све пут у маглу, да није све лаж и превара, као што је

он био преварен. Када се бави овим важним питањима престаје да маше рукама, што указује на озбиљност ових размишљања. Пита се куда би пошао, па осјећа да је остарио и тјеши се да ће умријети и они који крену, чиме се наглашава узалудност и бесцртљност. У завршници је приказан како се расширених руку жали невидљивом саговорнику, признајући тиме своју узалудност и промашеност.

О различитим људским судбинама и трагањима говори прича „Земља које нема”, у којој јунаци одлазе у иностранство очекујући бољи живот. Иако је било „јутро росно и ведро, најљепше вријеме за косидбу”, они нису узели косе већ торбе и кренули, па их је пратила цијела породица, што је још једна тужна прича о расељеницима који одлазе из домовине тражећи бољи живот. Сусрећу се на „раскршћу, код старе натруле трешње”, што је симболичан простор мимоилажења и пропадања, а слути даљу несрећну судбину јунака. Осјећају празнину и нелагодност кад их испрате и горко плачу, док изнад њих лете шумски лептири безгласни и троми, јер је таква безизлазност ових јунака. Родитељи се распитују где је та Аргентина, а онда стиже писмо од сина, па је пекару Петру док чита глас био „измијењен и мек и пред старцем су трепериле непознате даљине из који је лист допутавао”, па старац једино примјећује „неудобну и тијесну пекарницу”, чиме свој унутрашњи немир преноси на приказ спољњег простора.

Стигла је вијест да му син рањен лежи у болници јер се озлиједио пробијајући пут, а шаље им једине паре које је сакупио. Старац разочаран прилази селу и има жељу да све обавијести да нема те Аргентине, да је све лаж и превара, „осјећајући око себе чудну празнину и налагодност”, а новчанице види као црне и крававе јер зна да му их је он зарadio одричући се голог живота, па се ова прича бави социолошким проблемима тумачећи судбину поједи-

наца који траже срећнији живот и боље материјалне услове.

Трагања за новим просторима, уз тему пријатељства, заступљено је у причи „Сањари на друмовима”, која садржи портрете два пријатеља, особењака, Мића самарџије и трговца Јовице, које мучи страх од самоће. Мићо читаве године хода по селу јер му је оно нешто земљице загубљено високо под планином, па од ње нема користи. Размишља да пређе на другу страну воде, можда би се тамо нашло више посла и бољег и ведријег свијета, и свакако би било другачије, дакле све оно непознато и далеко можда носи боље рјешење.

Јовицу су прозвали трговцем, иако му је прави занат био везивање земљаних лонаца и свугдје је био добродошао, па су га жене „радо дочекивале и слушале, пекле му каву и препирале оскудну преобуку”. Они су пријатељи откад су се здружили и кренули заједно. Током једног пљуска су испричали један другом све о „занату и својим невољама”, кад је грануло сунце кренули су на пут. Вольели су да спавају заједно, Јовица је био причалица, док је Мићо имао слабо срце. У јесен су по читав дан ћутке газили један за другим и слагали се да би требало некуд отићи, јер живот није „закључана гајба у којој се безнадно врти рањава тужна звијер”.

Након тога, заједно иду на починак и „сложно захрчу”. Ујутро Јовица дозива друга, па кад види да је хладан и укочен, пита се: „Шта је сад ово?”, па та мисао, укочена и тешка, наметљиво зуји у празници, што је само приказ сувове животне истине са којом се човјек тешко мири. Усамљени Јовица је тужан што му људи нису пришли после сахране да га питају како се осјећа, пита се зашто је баш Мићо морао да има слабо срце. Присјећа се да је требало да оставе све и оду да пробају преко ријеке, негде далеко. Разведрава се и мијења се и природни амбијент, па Уна добија дрхтави сјај и подсјећа на

почетак пролећа, док јунак размишља да би се вальда нашло нешто боље, требало је да оду „некуд испод неба”, како је покојник говорио. Овим завршним ријечима исказује се вјечита људска потреба за ширином и идеалним у визији да је живот ипак негде другдје боли.

За спољни простор је везан јунак приче „Глас из дјетињства”, стари полуслијепи Лазар, који после ручка излази на ледину поред друма, не сметају му ни кола ни пролазници јер то значи „још се живи, ради и путује по свијету”, а једини садржај налази у отвореном спољњем простору. Чуо је пролазнике, мада их није добро видио јер је био полуслијеп, али су га подсјетили на једну ноћ из његовог дјетињства. Памти ноћно путовање кроз кланац Рисовац у почетку босанске буне, кад се бежало пјешке и на коњима са стварима и дјецом. Из мрака га је неко стално подсећао да не спава, па је запамтио тај глас и тражио човјека, а у свима му се он чинио, јер га је читавога живота очекивао. Сада док је поред друма чини му се да чује глас тога човјека, па као да живот није прошао и опет се враћа, а слатко би било чути добру и драгу ријеч која се добија само у дјетињству и преноси се као тиха свјетиљка која се не гаси, што је још један показатељ смисла и значаја дјетињства и подсећање да упутства за живот тада добијена важе заувијек.

За разлику од спољашњег, доживљај затвореног простора обавезно означава скученост и ограничност од бескраја и неограничености спољњег. Његове форме су уочене у форми дома, односно куће, тавана, баште, млина или механе.

Унутрашњи, затворени простор носи у себи интимне садржаје, унапријед одређену близкост, која је обично приватног карактера, јер чува породичне односе, али једно носи ограниченост од бескраја, ограничност од спољњег и изолованост која са собом носи сигурност. Његове главне особине су затворе-

ност, заштита, близкост, приватност, интимност, што доноси и одређену ускраћеност.

Омеђеном простору припада башта, која је митско место везано за почетке, а обично је асоцијација везана за рајски идилични простор из златног доба цивилизације, а исто такво место заузима и у судбинама појединца. У причи „Башта сљезове боје” „расцветао би се у баштици крај наше куће црни сљез и љупко просину иза копљасте поцрњеле ограде [...] сљез у нашој башти расцвјета се као никад дотад, али старина као да га ни запазио није”.

Важна карактеристика ове приче, као и цијеле збирке јесте „да се личном, субјективном сећању да мера универзалног, општег, па тако превазиђе међа појединачног и досегне висока функционалност” (Шаранчић Чутура 2013: 157). У субјективном осјећају простор баште заузима посебно место, дио је његовог одрастања, везе са најближима и припада времену његовог дјетињства. Све асоцијације које се јављају уз тему баште представљене су у имагинарном, идеалном свијетлу, јер се на том терену увијек задобијају нова искуства и упутства за даљи живот. Кроз њу се пресијецају сви слојеви који су имали утилитарни и емотивни садржај, а на њој су се стицале успомене које никад не изблиједе, већ имају универзални смисао у животу сваког појединца:

Постоје повлашћени делови простора, квалитативно различити од осталих пејзажа родног места, предео где је доживљена прва љубав, улица или неки део првог страног града који смо посетили у младости. (Елијаде 2003: 77)

Кућа је, такође, затворен простор који не мора обавезно да доноси скученост, јер је место окупљања породица, па самим тим носи и фамилијарност, близкост и радост заједничког живљења.

Кућа је наш кут у свету. Она је – то је већ често речено – наш први свемир. Она је стварно космос. Космос у

правом смислу те речи. Није ли и најскромнији стан, сагледан интимно, леп? (Bašlar 1969: 31).

У њој се укида свака неизвјесност и несигурност, а добија приврженост и јединство. Уз њу иде и двориште, које је такође ограничен простор, али и мјесто окупљања дјече, па је управо ово најзначајнији и најшири терен за све дјечје игре, што је извор дјечјег смисла. По Башларовом тумачењу, „није ствар у томе да се куће опишу, наброје њени питорески видови, анализирају елементи њених удобности” (Bašlar 1969: 30), већ треба уочити њене основне врлине, „клицу централне, извесне непосредне среће”. Након различитих искустава у причи „Сањари на друмовима” треба наћи све радости код своје куће, али се примјећује поражавајућа истина о понашању људи из психолошког угла и запажа људска затвореност и себичност, јер су се сви „сакрили, затворили, свак у своју кућу ко спужеви, па само ждеру”. Појава сакривања се поистовјеђује са појмом становања, како Башлар тумачи:

Шђућурити се припада феноменологији глагола становати. Интензивно станује само онај који је умео да се шђућури. У нама постоји у том погледу читава гомила слика и успомена које никоме радо не поверавамо. (Bašlar 1969: 27)

У причи „Снага покојног ћаће”, представљен је портрет Мартина, који је очекивао да ће се сјутрадан родити велике ствари, да ће живот поћи на боље, да ће се „ублажити умор и обрисати зној са чела”. Земља је посна и слаба, живи се мучно и тешко, па се човјек пита хоће ли имати снаге до краја, а приказани сутон под Грмечом слути наду да ће стићи оно што се одавно чека. Открива се да је главни лик његов отац, од кога га је стид кад му чује глас, па ријечи жалбе падају „тешке и неизречене”. Његов отац, старац Илија, „кућио је тај кућу седамдесет и пет година”, па сазнање да му се приближава крај живота прихвата смирено и храбро, а

наратор запажа: „Ни тuge ни страха. Мора се већ једном путовати”, чиме се указује на снагу ове индивидуе, јер прихвата неминовности, не пружајући отпор животним силама. Око њега људи износе народне истине о чињеници смрти, ријечи помирености, „сви ћемо тамо, земља си у земљу се враћаш или бог је дао, бог узео”, док он ћути и само одређује шта да се спреми кад се то деси. Са псовком на устима завршава живот, још једном да истакне да иако није побједник, може посљедњом снагом да се нашали на тему живота а да не покаже страх од онога шта га чека, већ само помиреност са овом незаобилазном истином. Слиједи нараторов коментар да је то „права старинска смрт”, чиме нас враћа у нека прошла, идилична времена.

Након ове уводне епизоде слиједи главна тема приповијетке, мотив заоставштине у виду старог дрвеног кофера у коме је старац Илија чувао своје ствари. Међу њима налази и пажљиво сложену хрпу папира коју није уништио, иако није био писмен. Били су то позиви од банака, опомене, признанице, а међу њима и синовљево писмо из војске у коме се уочава њихово сиромаштво, јер моли да му пошаље „сланине и крува, каква год да било само да се зове крув”, па се закључује да је сваки папир „значио неко давање и неку невољу”, што је сведени закључак о оскудици и проблемима на које је ова породица наилазила. Посљедњи редови доносе одлучност да ће „тврдо тежачко племе” наћи снаге за отпор, па он по угледу на оца крене у бој у коме треба бранити „образ и поштење”. Пут, односно спољни простор, у овој ситуацији је схваћен у фигуративном смислу и односи се на будуће вријеме.

Таван је још једно хронотопско мјесто Ђопићевих дјела које добија ознаке митског, извornog, који је дио сваке куће, а носи унапријед одређене тајanstvene и чудне одреднице. По Башларовом тумачењу простора то је:

Поткровље мојих часова досаде, колико сам пута зајалио за тобом кад ми је многоструни живот одузео сваку клицу слободе (Bašlar 1969: 45)

јер га он доживљава као простор у коме се остварује досада, што никад није недостатак друштва већ мјесто самоће у којој биће само ужива јер остварује духовно богат живот своје унутрашњости и открива самог себе.

Тако се у причи „Дјечак са тавана” представља дјечаково сјећање на стари таван, који је био пун изненађења и смирених тајни које никад није истражио. Па наводи детаље:

...пун тишине, препун изненађења, крат смиреним тајнама, а ризница је утишаног поткровља, [...] похрањена историја сваке куће, где трпељиво ћуте згореле сељачке јесени [...] никад га до краја нисам истражио (можда је и боље тако!).

Отишао је у свијет, али и даље нешто долепрша из „остављене ризнице утишаног поткровља”. Пријећа се Хашана и периода од седме до дванаесте године, дана дјетињства када су били врло смјели и безграницно богати, а откриће тавана доносило је похрањену историју сваке куће. На тавану ујакове куће, који је открио заједно са рођаком, наишао је на разне старудије и машине, касније и књиге, да би током бомбардовања у рату остао раскривен, па га је и такав мамио и обећавао, иако смртно рањен, на умору, а указао се отворен јавности, дакле свима. Приповједач на крају објективно коментарише да нема на овом свијету изгледа мјеста и за бомбардере и занесене дјечаке, дакле није могуће повезати посебност и реалност.

Таван је „повлашћени” простор који је дио друге стварности „но што је ова у којој он учествује својом свакодневном егзистенцијом” (Елијаде 2003: 78), па једино постоји у причи у којој је остварио сажимање времена, прошлог и садашњег, са описа-

ним ограниченим или богатим простором тавана.

Још један простор везан за живот домаћинства је млин, чије особине износи у „Млину поточару”, па помиње да „има тако по нашим потпланинским селима тајновитих мјеста” и у наставку рећа јаруге, кланце, провалије и раскршћа, а на другој страни виђа млинове око којих се плету приче пуне страве. Опис природе око њих је сабластан, али сваки млин има и ведру страну, иако остаје зачаран и несвакодневан. Јунак износи детаље о њему као да се ради о живом бићу – „Можеш му се повјерити отворено и без зазора као најрођенијем. Ово је светиња где се меље брашно за крув, за цицвару, за чесницу, за...” – чиме се овај уклапа у сије приче постајући још један њен јунак.

Пријећа се ноћивања у млину са својим дједом, па након свечаног повратка каже: „Ипак сам био нераздвојан дјелић најпоносније поворке која је пловила пољем испод млада јутарњег сунца”. Прича се завршава дједовим ријечима: „Главно је да ти свом дједу гријеш леђа”, чиме се потврђује фамилијарност и близост са дједом, а удаљава од брига и страха.

Значајни сусрети у Ђопићевом дјелу збивају се у још једном затвореном простору – то је механа, која је незаobilazni дио сваке руралне средине, па се у овом простору одвија радња приče „На границама”, која припада циклусу прича о Насрадин-хочи. У причи се поред механе сусрећу Насрадин-хоча и његов стари пријатељ Ловро Бенић, чија жена болује пет мјесеци. У амбијенту дима и ларме започиње разговор и пријатељски сусрет испуњен жалбама и исповијестима. Обично је то пропраћено ракијом, која омогућава отвореност и искреност и ствара опуштеност.

Ђутљиви бирташ Марко Бенић је главни лик приче „Не тражи Јазбеџа”, а његова биртија се налази близу аеродрома. Смјештена је на крају пред-

грађа, а најчешћи су јој гости били људи са села. Једног пролећног дана стиже вијест да је пилот Руди Чајевец рањен, а да је његов механичар Јазбеџ побјегао и сакрио се. Тада бирташ крену да га тражи и нађе га, а „такве приче део су усмених причања актуелних и у ратним и у послератним временима, јер представљају једно од несумњиво најзахвалнијих тематских поља свакидашњег причања у оквиру тзв. путујућих анегдота о познатим борцима” (Шаранчић Чутура 2013: 158). Кад се затим главни јунак вратио у кафрану, она је након два дана почела да се празни, што је био знак осуде од стране народа. Као вид казне он никуд не иде, ни у шта не вјерује, јер му је сугерисано да не тражи Јазбеџа. Ово је вид самокажњавања и подношења кривице без кривице у ратним условима, иако јунак није направио никакав конкретан преступ, већ је поступио са најбољим намјерама без предрасуда.

За простор учionице је везана прича „У свијету мoga дјeda”. Она говори о успомени из дјетињства, о смрти јунаковог дједа за коју је сазнао у школи а затим отишао кући. Топли, пријатни и познати простор учionице представљен је у контрастној слици према пустом дворишту и стању у природи, па се уочава „снијежни дан пун млијечне неугодне свијетlostи, која је долазила незнано однекуд – као да је извирала са свих страна, а највише с невидљива неба”. Потом се испред њега указује „пust друm изгубљен у бјелини”, а само јато зеленкастих сјеница му даје „храбrosti да крене напријед”. Пратио је ковчег са покојним дједом, али се након тога пријећа свих прича које му је причао и подсећа успомена, што је у складу са уоченом бјелином и невишношћу природе. Јачина снијега се повећала, што је донијело необичну тишину, а рефлектује се на приказ емотивног стања главног јунака, који остаје усамљен. Он је запитан за смисао дешавања чији је дио, па свога друга Петра пита је ли дјед стварно

умро и добија утјешан одговор. И заиста је почeo да се сусреће са њим, јер је са њим живио и дио његовог дјетињства, кроз виле и змајеве, саборе и мјесечне ноћи о којима му је причао, што је Ђопићевски утјешно рјешење ове неминовне животне истине. Ово је још један примјер у коме „ауторитет станости није наметнут као гола васпитна дужност у морализаторском духу, већ постоји као неминован и саставни, природни део живота” (Шаранчић Чутура 2013: 25). Сама завршица ове приче је обрт у коме се сумња у истинитост свега што се стварно дододило, а само је знак литерарне слободе којој је аутор свим бићем припадао.

Школа у причи „Дјечак и птице” представља затворен простор, али управо она нуди неограничен простор својим знањем и ширењем видика, постајући тако симбол ширине и свезнања. Ово је једна од анегдота о часу у коме учитељица прича о топлијим крајевима.

Празнина је у Ђопићевом дјелу доčарана на многим мјестима, да употреби и уобличи простор, потврди и докаже своју присутност и на тај начин покаже колико је она заступљена у самом животу, а друга је његова димензија: „круг је одасвуд затворен... празно у души”. У „Илији на раскршћу” присутно је „осјећање страшне беспомоћности и празнине”, а некад „свечана тишина планине убијала је сваки гњев и отпор”.

Празан простор, односно празнина у његовом дјелу, близак је и осјећању тишине, па се доводи у везу са усамљеношћу, што је само знак осјетљивости и посебности, односно другачијег сензибилитета Ђопићевих вишеслојних књижевних ликова, који све своје осјећаје преносе на природни амбијент из кога у другим ситуацијама црпе снагу за опстанак и с њим се поистовjeђују.

Закључак

Осјећање простора је у Ђопићевим дјелима наглашено присутно, а носи сентименталне, субјективне боје, допуњава биографије ликова и приказује посебност представљених атмосфера. Унутрашњи и спољашњи простор се укрштају па њихово прецизно одредиште није увијек могуће, што је једна од одредница Ђопићевих дјела, а управо је његово велико умијеће. У наведеној анализи дјела Бранка Ђопића запажено је колико се он простору посвећивао и од њега стварао учесника свих збивања, чиме је читаоцима нудио другачију перспективу пуноне и постојања, садржајности и збивања, прожетих емоцијама и сликовитошћу. Указано је и на то колико слика природног амбијента доприноси употпуњавају приказаних ликова и њихових релација.

Иако писац неограничености и слободе, кад приказује затворене просторе он запажа детаље и њима пуни простор, те они тако дају нове садржаје и значења. Уз ову тематику, Ђопић се углавном бави међуљудским односима и релацијама, показујући се као најуспешнији тумач људских поступака и осјећања.

ИЗВОРИ

- Бранко, Ђопић, *Сабрана дела Бранка Ђопића*, Београд—Сарајево, Просвета, Свјетлост, „Веселин Маслеша”, 1966.
- Бранко, Ђопић, *Приповетке*, Нови Сад, Београд: СКЗ, Матица српска, 1969.
- Бранко, Ђопић, *Башића слезове боје*, Београд: СКЗ, 1970.

ЛИТЕРАТУРА

- Bal, Mike. *Naratologija*, Beograd: Narodna knjiga, 2000.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*, Beograd: Nolit, 1989.
- Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*, Beograd: Kultura, 1969.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*, Београд: Требник – Чигоја штампа, 1996.
- Елијаде, Мирча. *Светло и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.
- Leovac, Slavko. *Svetlo i tamno*, Sarajevo: Džepna knjiga, 1957.
- Lotman, Jurij. *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1970.
- Marjanović, Voja. *Čopić ili prisutnost*, Mostar: Prva književna komuna, 1985.
- Михаиловић, Борислав, „Бранко Ђопић у *Башићи слезове боје*“. У: Ђопић, Бранко, *Башића слезове боје*, Београд: СКЗ, 1970.
- Новаковић, Бошко, На међупростору трагике и хумора. *Приповетке* Бранка Ђопића, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад, Београд: СКЗ, Матица српска, 1969.
- Шаранчић Чутура, Снежана. *Бранко Ђопић – дијалог са традицијом*, Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечије игре, 2013.
- Франц К. Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

Tamara S. PILETIĆ

THE QUESTION OF SPACE IN
WORKS OF BRANKO ĆOPIĆ

Summary

The paper will address the question of space in the works of Branko Ćopić and distinguish its kinds and main characteristics and emphasize its importance. We will distinguish the inner from outer space, with a reference to its recognizable forms. The interior space is marked as a house, attic, mill, tavern and classroom; exterior space is defined as a road or travel, and garden, which is almost a mythical place with multiple symbolism. We will point out to the presence and importance of this aspect of Ćopić's works, which only confirms that he was aware of borders and walls, but did not accept them. He had been tearing them down by the power of his mind, both in his life and in his literary work.

Key words: space, works, road, travel, garden, courtyard, school, tavern, mill

Интервју с Бором Ђосићем

У ОЗБИЉНИМ
КЊИГАМА ЈЕ МНОГО
ДЕТИЊАСТОГ –
У ДЕЧЈОЈ ЛЕКТИРИ
НЕЧУВЕНО МНОГО
ОЗБИЉНОГ

50 ГОДИНА
ДЕЧЈЕ ПОЕЗИЈЕ СРПСКЕ
БОРЕ ЂОСИЋА

Навршило се 50 година од објављивања антологије Боре Ђосића *Дечја поезија српска*. Она је угледала светло дана у угледној едицији *Српска књижевност у стио књига* Матице српске из Новог Сада и Српске књижевне задруге из Београда, колекцији која је хтела да репрезентативно представи национално књижевно искуство. Појава ове књиге је вишеструко значајна. Први пут је јасно потврђен равноправан положај поезије за децу у корпусу националне књижевности. Истовремено, *Антиологија* је на свој начин изразила и актуелну културноисторијску ситуацију, показала да је поезија за децу у том часу необичан, жив и допадљив културни феномен, да снажно привлачи пажњу на јавној сцени и да мења свој положај у култури, мењајући и сам књижевни и културни контекст. О тим збивањима, али и још о понечему, између осталог о Ђосићевом сећању на властито детињство и његовом схватању детињства као културног феномена, дописивали смо се с Бором Ђосићем поткрај лета 2015.

Испричајте ми нешто о Вашем детињству. Које су Вам успомене данас најживље?

Било је најпре неколико безбрежних мирнодопских година у дедовској кући, потом долазе неприлике окупације и првих послератних година пуних оскудице и нејасноћа. Тако су дечје душе моје генерације добиле једно испретурано детињство, на ивици надреалног; ово међутим, већ је описано. Тако је моја шашава породица цела гледала колор филм *Чаробњак из Оза*, а у међувремену имали смо пожар у купатилу, током којег је изгорела татина пицама и мамин пењац. Ускоро, појавио се и онај митски партизан кога сам звао Чаробњак из Озне.

Шта сте као дете читали? Које филмове гледали? Шта Ваc је опчињавало?

Моја лектира била је уобичајено дечја, потом је већ у најранијим годинама дошла њена урбана варијанта: стрип. Убрзо наступа каубојска сага Карла Маја, веома добро уређиване серије Геце Кона, „Златна књига”, „Кадок”, „Плава птица”. Ту се, зачудо, врло рано нашао Гоголь, Киплинг, па Гримелсхаузен. Читao сам, наравно, кришом и оно што није било за децу, тзв. мамину лектиру, коју је држала под јастуком. У биоскопу сам такође већ рано гледао филмове „за одрасле”, читаву ону кинематографску скаламерију тридесетих година. Каткад сам у материној пратњи гледао дупли програм у маленом кину из Јакшићеве улице. Током пројекције понекад бих задремао; пробуђен, нисам разумео где је нестала она америчанска лепотица из првог филма, кад су у другом играли сами Ескими у борби са популарним медведима. Сви ови извори опчињавали су ме чињеницом да је свет сликовит, али и по много чему неразумљив на један велелепан начин.

Појавили сте се у књижевности као преводилац, романсијер, помало критичар. Како вас је „ухватила” дечја књижевност?

Тако што сам врло рано установио да је и у „озбиљним књигама” било много детињастог. Шта ће-

мо са Сервантесом, са Гаргантуом и Пантагруелом, са Петрицом Керемпухом? Као што у дечјој лектири постоји нечувено много озбиљног. Ово сам осетио већ у *Алиси из Земље чуда*, није ли онде на већем начин описана сва турбулентна људска историја? То је већ био први корак до *Улоге моје породице у свејском револуцији*.

Чини ми се да да се крајем педесетих и почетком шездесетих година 20. века на југословенском културном простору појавила својеврсна заокупљеност детињством. Шта се у ствари дешавало? С ким сте делили „дечје” осећање света?

У свакој „револуцији”, поред тешких момената и мноштва грубости, постоји нешто детињасто, зато што револуционари желе да преокрену свет на један неспретан, пуерилан начин. То је свакако утицало на онај правац у литератури који се, свесно или не, откотрљао уназад, према детињству. Овоме треба додати рани утицај надреалиста. Са њима, мојим стварним духовним родитељима, делио сам то осећање. Није ли *Туршијуда* Марка Ристића најчистија дечја литература, осим што је намењена одраслим?

Ви сте први антологичар српске поезије за децу. Како се догодила та Ваша антологичарска улога?

Нисам баш први, било је и пре мене мноштво „пјеснарица”, читанки и збирки намењених деци. Ово је иначе била ствар случаја, из Матице српске добио сам позив да учиним то за серију сто књига наше књижевности. Наравно да сам се онда бацио на копање по једном големом подручју, не ограничавајући се само на постојеће књиге. Много дана провео сам кијајући од прашине док сам листао заборављене новине и штошта друго. Начинио сам покоји изгред, када сам у антологију унео и покоју песмицу намењену одраслима, па онда и понешто „неоригинално”, какви су били генијални преводи Винаверови.

У предговору говорите о „непроцењивој вредности револуције коју су починили савремени дечји песници”. Како Вам данас изгледа та револуција?

Било је то заиста некакво преломно време у нашем писању. Појава Душка Радовића била је такав један диван тектонски поремећај, уз ово, „дечје” појавило се и у озбиљних песника, каква је била рецимо Мирјана Стефановић. Данас сматрам да је овог духа било и у сасвим уврнутих песника. Сада бих свакако онамо унео Вујицу Решина Туцића.

Својевремено сте променили поглед на Јована Јовановића Змаја. Како се добар грађанин нашао у „Краљевни Лаждипажди”?

Код Змаја за мене није било никакве промене. Ја сам његово песништво одувек сматрао као са онога света, а знамо да су многи велики надреалистички песници били такође „добрим грађани”, господа. Сетите се Матића, Вуче.

Прошло је пола века од *Дечје поезије српске*. У међувремену много шта се променило и идеолошки, и политички, и историјски... Како Вам данас из постјугословенске перспективе изгледа та књига?

Свака књига стара пола века некакав је реликт. Задовољан сам да је овај реликт некако преживео, захваљујући управо вашој удрузи Змајевих дечјих игара, она га је вакрслала.

Разговор водио
Јован Љуштановић

UDC 821.163.41–93–14.09 Ćosić B.

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

АНТОЛОГИЈСКА АНТОЛОГИЈА БОРЕ ЂОСИЋА

САЖЕТАК: Рад се бави антологичарским поступком Боре Ђосића: оним што је превратничко полемично и провокативно у њему. *Дечја поезија српска* открива нам се као жива књига која полемише и води дијалог с поезијом и с песницима, критичарима и читаоцима, прошлим и будућим. Препознаје се књижевна и културна контекстуалност Ђосићеве *Антиологије* и њен изузетан допринос артикулацији културне ситуације у којој се интензивно трагало за бићем дечје песме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: антологија, дечје, поезија за децу

У хипотетичкој едицији најзначајнијих антологија српског песништва за децу књига Боре Ђосића имала би сугурно место: аутентична (Радовић би рекао егзбиционистичка и пркосна), посве лична и незихерашка (каква би, вальда, свака и морала бити), провокативна и после пола века од објављивања, у две речи – антологијска антологија. Између пророка и проказаног, како га већ ко види, Бора Ђосић се овом књигом наметнуо у видокруг и у видокругу остао. И то не у корицама самиздатске публикације, већ у тврdom повезу културолошки високо позиционираног издавачког света.¹ То је несумњиво значајан вид признања концепцији коју је оствара-

¹ Књигу су 1965. године објавиле Матица српска и Српска књижевна задруга у едицији „Српска књижевност у сто књига”.

рио у *Дечјој поезији српској*, вид канонизације и вредновања једне, бар ако се просуђује по већини антологија српског песништва за децу, поприлично нетипичне визије.

А она је полемичка: и са старим и са новим антологичарима, и са критичарима и песницима, и са поетикама и поезијом за децу створеном до половине XX века, коначно и са читаоцима и њиховим очекивањима. Ипак, утисак је да је најнепосредније усмерена на фiktивни дијалог са ауторитетом Милана Богдановића, бар по интонацији и синтаксичкој насловној конструкцији која алудира на Богдановићев чувени есеј.² Није беззапочено, поготово није случајно, што се читав феномен поезије за децу прећутно одмерава преко критичког проматрања дечје поезије Ј. Ј. Змаја. Њу прочитати значи и све прочитати, њу вредновати значи и све вредновати. Део стихова које Бора Ђосић бира из Змајевог опуса говори о песнику који исклизава из богдановићевске естетике (импресионистички потпраног невиног, чедног, лирско-педагошког сензибилитета и разножености којом Змајева поезија све преплављује). Заузврат нуди један другачији квалитет, онакав какав ће касније поново издвојити, рецимо, Мидраг Павловић и Љубомир Симовић.³ У извесном смислу могло би се рећи да Ђосићево афирмише „илегалног“ Змаја (ирационалног, нонсенсног, пародичног), наравно без негације оног већ антологијски обележеног, одређује његов став о природи песништва за децу уопште. У том контексту речитост Змајеве песме „Мој лов“, или „Туга и жалост једног миша“, узеће се као један од, историјски гледано, првих правих примера „дуплог дна“ наивно-

² Есеј „Дечја поезија Змајева“ Милан Богдановић објавио је 1929. године.

³ Када је реч о Мидрагу Павловићу, мисли се на есеје „Јован Јовановић Змај“ (1968) и „О тумачењу Змајевих песама“ (1975), а када је реч о Љубомиру Симовићу, мисли се на есеј „Змајева поезија“ (1981).

сти, љупкости, мелодичности... За таквим квалитетом Бора Ђосић трага и у свим осталим песничким делима стваралаца различитих генерација, израза и поетске филозофије.

Да ли је Бора Ђосић овом антологијом приказао песништво за децу као најреволуционије поетско подручје, и данас је актуелно питање. Да ли ју је његово виђење додатно померило са позиција литеарне „узгреднице“, или ју је, онако „чичкасту“, још чвршће поставило у аутсајдерски оквир нечег пргавог што неће и не може да се прилагоди „великој“ концепцији, такође је питање. Да јој није можда, преко истицања једних а потрпавања других својстава, закину добар део идентитета згуснутог баш у оспораваном, још је једна недоумица. Како год, категоричност Ђосићевог предговора „Дечја поезија данас“, једног од најстрастивенијих предговара у српској књижевности свих времена, брани визију аутора свим средствима: емоцијом, тоном, еЛОКВЕНЦИЈОМ, аргументима, поређењима, импресијама, иронијом, критиком, отреситошћу, бескомпромисношћу... Па опет, остаје довољно простора за прошиљање о томе да ли искључивање онога што се никако није дало упасовати у естетику антологичара може бити заиста смакнуто као превазиђено, небитно и погрешно, а само захваљујући изванредној реторичкој умешности убеђивача и колебљивости убеђиваног. Но, антологија, ваљда већ по дефиницији не претендује на све већ на нешто, одабрано и пробрано, па тако ни Ђосићева не даје свеобухватну, већ само једну слику песништва за децу. А он је у њему видео „Причање прича“, потребу поезије да брбља и приповеда и кад пева, да не одустаје од нарације као равноправног пола лирског израза и исказа, да се не поколеба што јој катkad замере на тој опсесивној потреби да натенане ниже догађаје и доживљаје, да антропоморфизује све око себе, да поетизује банаљно, да ужива у фарси... Видео

је и „Чудна чуда”, све оне комбинаторичке игре по моделу „шта би било кад би било и да је било”, обраћање света наглавце, лагарије, надреална сусретања која провоцирају дух и слух, разноврсне демитологизације и релативизације морала, историје, драж карикатуре, црног хумора, апсурда... Видео је у њему и „Смешне речи”, стихоклепање које се радује разарању граматике, семантике, звуку и слову, набрајању и спајању никад раније неспојеног, парадоксу... С друге стране, укинуо му је старовремску дужност да по сваку цену милозвучи, да „служи”, да живи као демагошки реквизит, да буде детињаста, уримована, фелтонистичка слика дечје свакодневице.

Померања у поимању језика и садржине, начина и технике изражавања, тема и интенција, намећу се као квалитет који није омеђен ни намером песника, ни жанром, ни временом. Да заједно могу, рецимо, и Змај и Винавер, Десанка Максимовић и Вучо, Бранко Ђопић и Душан Матић, Андра Франићевић и Мића Данојлић, Војислав Илић и Александар Поповић, да замало уз њих не доспеју и Коча Поповић, Ђорђе Костић, Марко Ристић, Оскар Давичо, Васко Попа – Ђосићева антологија јесте потврдила. Такво мењање оптике којом се квалитет савремености песме за децу и види и вреднује није усамљено Ђосићево гледиште. Оно је део настојања педесетих и шездесетих година XX века⁴ да се посебност „дечјег” препозна и доживи као универзална поетска техника, визура, потреба песништва, а истовремено и као најава будућих токова српске поезије за децу. Чувajuћи се „навлачења на воденицу”, сваког качења за сваки стих који би, од Лазе Костића и Ђорђа Марковића Кодера па надаље, наивношћу, једноставношћу, инфантилношћу „личио” или био типич-

⁴ О превирањима на српској песничкој и критичкој сцени тих деценија најопсежније и најсистематичније пише Јован Љуштанић у студији *Брисање лава (Поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године)*, Дневник, Нови Сад, 2009.

но дечји, чувајући се и низа свих аутора који слове за „праве” дечје песнике, Бора Ђосић понудио је, како сам каже, једнострани избор. У његовом средишту јесу фантазија, фантастика, ирационалност, зачудност, онеобичавање, духовитост, језичка игравост и откривање, интелигентност, неконзервативност, пародичност, ослобођени дух, мисао и реч. Ко се уклопио – уклопио; ко није – овде га нема. Може то засметати свакоме ко од антологије очекује стандардни „цветник”, или уредан хронолошки низ, или увид у многоликост неког песништва, па и серију колегијалних и естетичких уступака. Може се читав подухват учинити исувише недостатним, крњим, па тако и суштински неодрживим. Ипак, Ђосићева отворена једностраница допринела је нечим другом, битнијем од идеала „комплетне” слике: усмерила је силовито, сугестивно, беспрекорно блиставо светло на један део идентитета поезије за децу, па тако, посредно, потцртала и њену многоликост. У сличном духу читају се и његове кратке белешке о песницима у предговору, веома често заправо малене компаративистичке скице (најчешће према Ј. Ј. Змају). Ђосићева јасност у исказивању властитог суда, процене другог, подједнако су интригантни као и све остало у овој књизи. Без длаке на језику, без двоумљења, калкулације, куртоазне уздржаности, оцртане су кроки-поетике које из појединачних опуса извлаче жељену есенцију. Неки ставови о изабраним ауторима представљају ванредно изазовне полазне тачке за потоње критичаре и тумаче и једноставно се не дају игнорисати. Тек сецнута слика индивидуалних поетичких светова увек осветљава детаљ-громаду који, прихваћен или неприхваћен, за сигурно остаје позив да се још једном промисли и преиспита властити став и однос према појединим ствараоцима. То је, чини се, посебан аманет аутора.

Педесетих и шездесетих година написан је низ парадигматичних текстова, и даље неизбежних ци-

татних упоришта, али и низ мање познатих и читаних, а подједнако значајних промишљања о природи и функцији поезије за децу. Године у којима настају, рецимо, текст „Дете и књига” Душана Радовића, па и онај „одговор” Ђосићевој антологичарској концепцији, „Привиди и симболи. О појму модерног у литератури за децу”,⁵ Витезов есеј „Детињство и поезија”,⁶ неколико критичких осврта и приказа Бранка Мильковића,⁷ Кишов текст о Данојлићевој поезији,⁸ Данојлићеви есеји⁹ и многи други, нису случајно време случајних сусрета различитих књижевних сензибилитета на истом огледном пољу. Године, по свему судећи, најплоднијег трагања за бићем дечје песме, обележене су и антологијом Боре Ђосића као, може бити, њиховим најне-посреднијим, најпрактичнијим изразом. На неки начин, сва плодност теоријског и критичког одмера-

⁵ Први текст објављен је 1959. године (*Наши деца*, бр. 7–8, стр. 10–14), а други у књизи *Трагом дечје песме* 1969. године (Змајеве дечје игре, Нови Сад, стр. 119–124).

⁶ Настано, претпоставља се, 1960. године, недовршен и без коначне редакције аутора, есеј „Детињство и поезија” Григора Витеза објављен је 1969. године у часопису *Умјетност и дијете* (год. 1, бр. 3, стр. 5–21).

⁷ Реч је текстовима „Поезија за децу и осетљиве” поводом књиге песама М. Жакоба и М. Ноена, објављен у *Видицима* 1955. године; „Поезија за децу” о француском издању *Изабраних песама за децу* по избору А. Баја, објављен у *Видицима* 1956. године; „Кад би дрвеће ходало” приказ је истоимене Витезове збирке, а објављен у *Књижевним новинама* 1959. године. О значају ових критичких записа, како у домену промишљања Мильковићеве поетике, аутопоетике и критичког ангажмана, тако и у домену расветљавања поетичког идентитета поезије за децу, в. у: Шаранчић Чутура, Снежана. „Критичка мисао Бранка Мильковића о песништву за децу и осетљиве”, *Књижевна историја*, 154, 2014, 899–918.

⁸ Текст Данила Киша „Дечје – као маска (Нова књига стихова Милована Данојлића)” објављен је у *НИН*-у 1960. године (Х/487, стр. 9).

⁹ Почек од текста у *Борби* „О дечјој поезији. Медведи и зечеви нису криви” из 1958. године, до есеја „Расправа о наивној песми”, штампаног у коначном облику у књизи *Наивна песма* 1976. године, Данојлић је исписао серију изнимно важних текстова, који се у оваквом контексту сматрају незаобилазним.

вања дечје поезије, неретко очима аутора који не слове за „дечје”, уобличила се у овом конкретном избору конкретних стихова. Поезија за децу се тако наметнула истовремено у (наизглед) парадоксалном статусу: и сасвим посебна, другачија, неуклопива у систем, а опет и сасвим део „великих” песничких струјања (понајпре надреалистичких, уопште авангардних) и јединственог, заједничког поетског и поетичког простора. Читати је после пола века у овим корицама представља и дужност и обавезу, тим пре што се повећи део Ђосићевог угla гледања показао у каснијим деценијама готово као „рецептура”. И онима који поезију пишу, и онима који је настоје објаснити. Штавише, и онима који такву „рецептуру” одбацију и негирају, послужила је као поуздан контрастни фон. Делује ли она данас сасвим уобичајено, чак безазлено у поређењу са модерним егзибицијама и експериментима песничког исказа, или, напротив, делује и даље као једном досегнут врх, који се до половине XX века уздигао па све потоње остале некако у подножју, на истој траси – остаје читаоцу да процени.

Snežana Z. ŠARANČIĆ ČUTURA

ANTHOLOGICAL ANTHOLOGY OF BORA ĆOSIĆ

Summary

The paper focuses on Bora Ćosić's procedure of making an anthology, especially on its subversive, polemical and provocative part. We look at The Serbian Poetry for Children as a "living" book, which polemizes with poetry and poets, critics and readers, past and future. We aim at recognizing literary and cultural contextuality of Ćosić's *Anthology* and its exceptional contribution to articulation of cultural situation of intensive search for the very essence of children's poems.

Key words: anthology, children, poetry for children

UDC 821.163.41–93–14.09 Ćosić B.
821.163.41–93–14.09 Danojlić M.

◆ Валентина В. ХАМОВИЋ
Универзитет у Београду
Учитељски факултет
Република Србија

ЈЕДНА МАРГИНАЛИЈА ПОВОДОМ ЂОСИЋЕВЕ ДЕЧЈЕ ПОЕЗИЈЕ СРПСКЕ

САЖЕТАК: Рад пореди схватање поезије за децу Боре Ђосића и Милована Данојлића и указује на дубока саглађаја. И једног и другог аутора препознају у дечјој поезији *поезије у првобитном сјају*. У контексту поетичких идеја које су конституисали Ђосић и Данојлић сагледава се и антологичарски рад Душана Радовића, без обзира на Радовићево подозрење и исказивање резерве поводом Ђосићевог избора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: авангарда, антологија, дечја поезија

Чини се да је већ одавно јасно да је Ђосићева антологија *Дечја поезија српска*, у моменту када се појавила (а има томе већ пола века), по изразитом, готово бунтовно наглашеном дистингвирању у односу на традиционалне песничке поступке и моделе, представљала прави мали револуционарни програм модерног дечјег песништва. Јасно је, такође, у колико мери је његов предговор имао превратнички значај у сазревању посве новог читалачко-сензабилиштва, као и на који начин је успео да постане један од кључних покретачких импулса *модерне критичке свести* о књижевности за децу. Но, питање које се логично намеће, упркос многим успе-

лим тумачењима композиције, склопа и смисла ове прве послератне антологије књижевности за децу¹, јесте колико је овај антологичарски пресек имао непосредног одјека у теоријском заснивању онога што би се могло назвати правом природом књижевности за децу. Јер, познато је из којих разлога је Ђосић из свога видокруга избрисао поезију која је била доминантно тенденциозна и дидактична, сладуњаво-идилична, наивно-родољубива, а у вези са тим и поезију која је била саздана на канонизованим жанровским и језичким обрасцима, усталењим лектичким обртима и баналним стиховним облицима. Међутим, до краја није јасно (будући да су најзаступљенији песници његове антологије, у суштини, један дубоко традиционални песник какав је Јован Јовановић Змај, и један револуционарно модерни какав је Душан Радовић, у чијем песништву су многи елементи амбивалентно маркирани) да ли је Ђосић брисањем једног дела формално-садржинског репертоара књижевности за децу био на корак ближе од осталих тумача у дефинисању онога што се може назвати *differentia specifica* књижевности за децу. У вези с тим стоје многе примедбе о делотворности овог без сумње провокативног манифеста. У томе је предњачио иначе трезвени глас Душана Радовића, који ће Ђосићев антологичарски захват назвати „пркосним егзибиционизмом“ и послом који није учинио „баш добру услугу ономе за шта се зала-гао“ (Радовић 1969: 120). Наиме, питање које и данас често „виси у ваздуху“ јесте колико је Ђосић побројаним особинама поезије за децу успео да маркира границу између дечје поезије *данас* и дечје поезије *јуче*, односно у којој и каквој мери се унутар његове антологије принцип „револуције“ односио према принципу „еволуције“.

¹ У вези са тим, доволно је погледати инспиративни текст Јелене Панић Марашић „Манифест дечје поезије чуда – Бора Ђосић и *Дечја поезија српска*“, *Детинство*, XLV, бр. 2, 2015, стр. 18–28.

Одговор на ово питање дао је „најблиставији представник те револуције” – Милован Данојлић – успостављајући, нарочито, поткрај седме деценије 20. века, неку врсту дијалога са Ђосићем. Постављајући још 1958. године године нацрт за оно што ће се доцније конституисати као релевантни теоријски образац за разумевање *дечје поесије*², Данојлић креће од готово идентичног става као и Ђосић, продубљујући, у међувремену, оно што се као језгром могло уочити у антологији *Дечја поезија српска*. Јер, оно на чemu Ђосић инсистира јесте низ песничких особина које, ипак, говоре о „унутрашњем стању” дечје песме и које се могу пронаћи, а које и сам проналази, и код традиционалних песника. Присетимо се – успеле песме су оне које доносе „чудачки спрег музике”, „фини бесмисао”, „блиставу комбинаторику”, песме које су „праскаве, и стално одржаване хуморне температуре”, „деструктивне, збуњујуће, неуобичајене”, „дубоко ирационалне”, „на средокраји између јаве и нејаве, сна и несна, умља и безумља”, песме које су духовите, инвентивне, сачињене од игре, маште и фантазије итд. Овај каталог песничких особина у дослуху је са Данојлићевим разумевањем песничког израза „незамисливе једноставности”, „непосредне извornости емоције” са „чистим лирским визијама” које се труде да донесу „чисту суштину”, то јест „поезију у првобитном ста-

њу”, чиме се, у суштини, образује специфично *aистијско* гледиште очишћено од било каквих утицаја школа и праваца. Упркос Ђосићевом директном а Данојлићевом индиректном насллањању на једну од тих „школа”, а свакако је реч о поетици авангарде, чињеница је да је такво аистијско гледиште могло да произађе управо из авангарданог порицања свих традиционалних вредности. Отуда се напор и једног и другог аутора може оценити као настојање да се дође до онога чему су стремили сви авангардни песници тражећи у поезији за децу ону чудесну „дечју супстанцу”, „живу воду”, „врховни екстракт” или „хормон поезије”, како је говорио Винавер, који је у стању да изврши целокупан преображај поезије и света.

Одговарајући, коначно, на питање Ђосићевог разумевања природе дечје песме, које се контроверзно креће између осећања „савремености” и „свевремености”, можемо закључити да је његова основа, у бити, садржана у ономе што је, доцније, Данојлић ефектно поентирао, приметивши да се и поред тематског обнављања или благог озрачивања неким од процеса кроз које пролази песништво у XX веку – „дечја песма у суштини *не развија*” [В. Х.] те да је „тешко замислiti у ком би се правцу она и могла развијати, а да притом остане оно што је” (Данојлић 2004: 41). У том смислу, упркос Радовићевом подозрењу и исказивању резерве поводом Ђосићевог избора, чини се да је овај једино на трагу својих претходника могао да стигне до неке врсте кристализације сопствених критеријума у састављању властите антологије, у којој је врхунски критеријум заснован не на прихватању „једне струје или праваца” већ само на успелој песми, која „брани себе, својом инвенцијом, интелигенцијом, укусом и културом певања” (Радовић 1992: XV, VIII).

² Свест о иманентним вредностима дечје књижевности Милован Данојлић је показао још у првим својим критичким радовима: најпре је у *Борби* 1958. године објавио полемички текст под називом „Медведи и зечеви нису криви”, затим 1960. године на једној трибини у Загребу текст „Дечје у човеку и детету. Прави лик дечје песме”, те 1963. текст „Ка стварном разумевању дечје песме” у *Летопису Матице српске*. Ови радови су представљали језгро за теоријски нацрт онога што Данојлић назива *наивном поесијом*, а што ће се обзнатити најпре у књизи *Лирске расправе* 1967. године, потом под називом „Један књижевни облик” у књизи *Онде пошток онде цветаш* 1973., да би се 1976. појавило прво издање књиге есеја о књижевности за децу *Наивна поесија*.

- Данојлић, Милован. *Наивна јесма*. Београд: Завод за уџбенике, 2004.
- Ћосић, Бора. *Дечја поезија српска*. Београд/Нови Сад: СКЗ, Матица српска, 1965.
- Радовић, Душан. Привиди и симболи. О појму модерно у литератури за децу. *Трагом дечје јесме*. Нови Сад: Културни центар–Змајеве дечје игре, 1969.
- Радовић, Душан. *Антилологија српске поезије за децу*. Београд: СКЗ, 1992.

Valentina V. HAMOVIĆ

MARGINALIA UPON ĆOSIĆ'S
THE SERBIAN POETRY FOR CHILDREN

Summary

The author of the paper compares Bora Ćosić's and Milovan Danojlić's understandings of poetry for children and points out to deep correspondences between them. In the context of poetical ideas constituted by Ćosić and Danojlić, the author also considers the work of Dušan Radović as an anthologist, regardless of Radović's own doubts and distance concerning Ćosić's selection.

Key words: avant-garde, anthology, poetry for children



Јелена С. ПАНИЋ МАРАШ

Универзитет у Београду

Учитељски факултет

Република Србија

О „КЊИЗИ ИЗ ПРКОСА”, ЈОШ ЈЕДНОМ

САЖЕТАК: Рад се бави местом *Дечје поезије српске* Боре Ђосића у процесима канонизације и деканонизације поезије за децу у савременој српској култури. Показује се како је добар део Ђосићевог избора „извучен из прашине књига и часописа” још и данас жив, али и да је у данашњем школском животу, ипак, штошта од Ђосићевог схватања поезије за децу потиснуто у други план, пре свега веза између надреализма и поезије за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: авангарда, антологија, дечје, канон, поезија за децу

Објашњавајући како је текао процес састављања антологије *Дечја поезија српска*, Бора Ђосић узгредно напомиње да је много дана провео „кијајући од прашине” док је „листао заборављене новине и штошта друго”. Када би неко пожелео да спрavi рецепт за састављање антологије ослањајући се на Ђосићево искуство, од „зачина” би морао додати мало прашине, а од састојака мало „заборављених новина” и „штошта друго”. Наравно, уколико је реч о антологији која се не односи на савремени тренутак, па можда чак ни онда.

Прашина на књигама и часописима које је читao Бора Ђосић при склапању антологије српске поезије за децу¹ након пола века још је већа, а старе но-

вине које је листао сада су још старије, похабаније, листови су још више оштећени, готово искрзани и сваког часа постоји могућност да се распадну у хиљаду комадића. Шта је са песмама које су своје место нашле у Ђосићевом антологичарском избору? На највећем броју песама нема прашине и највећи број песама је више пута прештампаван, тако да нема бојазни ни да ће се листови похабати од старости, једино од пречестог листања. Песме су, дакле, и даље ту, оне су и наше „данас” и велика је вероватноћа да ће бити и „данас” наше деце. Све то иде у прилог антологичарском сензибилитету Боре Ђосића, који је још пре педесет година успоставио „канон” савремене српске поезије за децу тиме што је у великому броју у своју антологију уврстио песме Душана Радовића, па онда и Драгана Лукића, као и једним делом Љубивоја Ршумовића, Милована Данојлића и осталих тада још увек младих песника, баш као што је, и на примеру овог избора, још једном потврђено неупитно место Јована Јовановића Змаја.

Та, условно говорећи, читаност песника које је Бора Ђосић изабрао за своју антологију једним делом је засигурно омогућена управо тиме што су они своје место нашли у наставним плановима и програмима за ниže разреде основне школе, некада, али врло ретко, у подударном избору песама. Па тако, рецимо, када се прати избор „лирике” која се тренутно усваја у нижим разредима основне школе, уочиће се да се у првом разреду обрађују и Змај и Радовић, који се узгред буди речено читају и у дру-

гом, трећем и четвртом разреду основне школе. Поред Змаја и Радовића, у првом разреду се читају и Десанка Максимовић, Стеван Раичковић, као и Љубивоје Ршумовић. У другом разреду основне школе изучавају се Бранко Ђопић, Драган Лукић, Мирољуб Антић, поред Змаја, Радовића, Ршумовића и Раичковића. У трећем разреду деца се упознају са поезијом Бранислава Црнчевића, Милована Данојлића, поред песама Десанке Максимовић, Драгана Лукића, Љубивоја Ршумовића, Мирољуба Антића, Змаја и Радовића. У четвртом разреду основне школе неки од ових песника се још једном усвајају, попут Десанке Максимовић, Драгана Лукића, Мирољуба Антића, Бранислава Црнчевића, Бранка Ђопића, Стевана Раичковића, Милована Данојлића, Љубивоја Ршумовића (наведени су само песници који су и у наставном програму и у Ђосићевом антологичарском избору).

И заиста – избори су такви на папиру. Оно што је, међутим, Бора Ђосић својом антологијом истакао у први план и што је и подвукao у предговору „Дечја поезија данас“, чини се да је, ако је судити по наставним плановима и програмима, потиснуто или стављено у неку другу раван, у којој се губи она примарна веза до које наш антологичар посебно држи. Реч је о вези између авангардног стваралаштва, превасходно надреализма, а Ђосић ће и *данас* рећи да су надреалисти његови „духовни родитељи”, и инфантилног, дечјег сензибилитета. Наша деца за авангардну стилску формацију, а онда и надреализам, сазнају у години пунолетства, тј. у трећем разреду средње школе. (Нек узгрed буде примећено да на питање студената, будућих учитеља, који осете извесни читалачки занос приликом обраде Вучове поеме *Сан и јава храброг Коче* – истини за вољу, он негде ишчили приликом читања *Подвиђа дружине „Пет љењлића“*, могуће и због тога јер нису одрастали на авангардним текстовима – зашто

¹ О антологији *Дечја поезија данас* писала сам управо за други број *Детинјство* ове године, те о композицији антологије, броју заступљености одређених песника, као и антологичарским начелима при састављању антологије види рад „Манифест дечје поезије чуда – Бора Ђосић и *Дечја поезија српска*”, часопис *Детинјство*, XLI, 2, 2015, Нови Сад, 18–29 или http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Detinjstvo/XLI_2/03/show_download?stdlang=fr

ову поему деца не читају у школи, ни сама не могу да артикулишем одговор, како њима тако ни себи.) Стога ми се каткада чини да је Душко Радовић имао право када је готово визионарски, одмах након објављивања *Антиологије*, рекао да је Ђосић „својом антологијом учинио не баш добру услугу ономе за шта се залагао“ приликом састављања *Дечје поезије српске* или, како је он другачије именује, „књиге из пркоса“. Јер не само да у школским програмима нема Вучу, кога је узгред буди речено некада било, нема ни Оскара Давича ни његове поеме *Детинство* и неких других авангардних аутора на које упућује Ђосић. Међуратни период у контексту развоја српске поезије за децу не може бити постранђен, управо стога што је, између осталог, авангардна стилска формација имала снажан утицај на поезију за децу. Он се може пратити преко надреалистичких елемената у модерној дечјој поезији, до че-га Ђосић необично много држи, па све до поезије за децу која се управо ствара. Ова веза авангарде/надреализма и савремене дечје поезије може се, исто тако, уочити било у трагању за алогичним спојевима, типу хумора, инфантилном сензибилитету, односу сна и слободе, пародијском извртању, или можда чак непотпуном изражавању.

У том контексту ваља разумети и суд који Василије Радикић износи у тексту „Авангардни токови у књижевности за децу“. Наиме, он је виђења да је Ђосићева антологија „неоспоран докуменат стваралачке рецепције надреалистичке поезије у нашем песништву за децу. Када се из данашње перспективе сагледа, та антологија сведочи да су у послератној српској поезији за децу надреалистичким рукописом исписане неке од њених најзначајнијих страница.“ Своју оцену даље образлаже тврђом да се у „Ђосићевој антологичарској поставци јасно види, као у својеврсном огледалу, како се надреалистичко писмо преломило у поезији за децу када је његово

стваралачко дејство у ’озбиљној поезији‘ било већ прилично иссрпено“. По Радикићу, ова антологија „верно осликава и процес ’трансфера‘ одређених модела песничког стварања из ’озбиљног песништва‘ у поезију за децу, где настављају своје поетско зрачење“. (<http://www.rastko.rs/rastko/delo/12393>)

Имајући све то у виду, тешко је отргнути се утиску како је још пре пола века Ђосић препознао првац развоја српске поезије за децу, посебно када у предговору антологије тврди да „духовитост, шарм, интелигенција, брзорекост, каламбуризам и изненађујуће спретноста реч овог нараштаја [мисли се на децу читаоце], његово безбожништво и аморалност, његова широка радозналост, сатирично опредељење и изругивање, на правој су линији којом се већ креће и све сигурније ће се кретати дечје песништво у будућности“ (Ђосић 1965: 19)². Овоме треба приједодати да је антологичар, такође, сугерирао да се новине „савременог“ песништва налазе у садржају, а не у формалним карактеристикама песме. Могуће је да је то препознао управо зато што је видео да „савремени“ песници не заборављају да у средиште своје поезије ставе дете. О детету и Ђосић пише у свом предговору и види га као субјекта који поседује „не малу интелигенцију, машту, језичко проналазаштво, спонтаност и добродошлу ’аморалност‘ – јер не улази још у односе који му изнуђују ’морал‘“ (Ђосић 1965: 7). Певајући о (савременом) детету, неки од песника које је Ђосић уврстио у свој антологичарски избор, попут, рецимо, Милована Данојлића, „не затварају“ детету очи пред, како каже наш антологичар „неподесном“ сликом света, у коме ће ово неминовно морати да живи“ (Ђосић 1965: 10). Тиме се, по његовом мишљењу, трасирао један првац у нашој поезији за децу који „на обазрив начин проналази путеве да свом читаоцу обрати па-

² Сви наводи су преузети из: *Дечја поезија српска*, приредио Бора Ђосић, СКЗ, МС, Београд – Нови Сад, 1965.

жњу на сировост” (Ђосић 1965: 11) која у свету постоји.

Поред тога, Ђосић се не либи ни да даје увиде о свету одраслих који је на известан начин у некаквој интеракцији са светом детета. С тим у вези, антологичар уочава промену у односима, па некадашњу доминацију света одраслих, која се онда као таква одражавала и на свет деце, замењује блага доминација дечјег света, приметна све до наших дана. Исказ дат тим поводом: „Свет више и није за многе од нас: за љутите, нефлексибилне, уштављене и подешене на стари ритам, свет је гомила неразумљивих ирационалних догађаја, гомила дечјих догађаја” (Ђосић 1965: 13), горију тврђу у најбољој мери потврђује, али и сугерише једну општу климу (савременог) света у коме се онај епитет *дечји* посебно издаваја. Ову промену у односима одрасли/деца Ђосић ће даље развијати, па ће са духовне климе прећи и на поље књижевности и доминантна стилска средства. Добро је уочено да се „дечје биће преко ноћи развило у мудрицу, промућурну и потпуно на висини догађаја” (Ђосић 1965: 13), која онда утиче на родитеље и то у првом реду преко лексике, те на њих преноси „нешто од лакоће сопствене фразе, једноставност а вишесмерност своје често хуморне реченице, и свој смех, не више и не увек тако јако сладак и блистав” (Ђосић 1965: 13). Управо на овим основама по Ђосићу је саздана сатирична и хуморна фраза и онда се та *дечја* лексика преноси и на „дечје писце” који су по правилу „хумористични” и „смешни”. На тај начин, дакле преко хуморног тона, каткада и црног хумора, поезија за децу раскринкава разне идеолошке матрице, као и патетику.

Трагање за високом уметничком вредношћу поезије за децу по Ђосићу се остварује тек уколико је у вези са „праскавим, опојно луцкастим, надреалним” резултатима духа. Најилустративнији пример

Ђосићу за тако нешто јесте, наравно, надреализам, који је преко посебно артикулисаног језичког израза, у који се уписују и пародија и гротеска и жаргон и нонсенси, успевао да ради на „разарању једног моралног, емотивног и друштвеног система” (Ђосић 1965: 15). Ђосић, међутим, не заборавља да спомене и тада младе уметнике, читаву једну генерацију („од Макавејева до Вучићевића”), за коју сматра да ради или би могла да ради за „дечјег читаоца”, и то најпре преко језичких каламбура, до којих антологичар посебно држи. У прилог томе иде део из антологије „Клепалице”, сачињен од тада младих песника, попут Драгана Лукића, Мирјане Стефановић, Стевана Раичковића и Милована Данојлића. И у овом аспекту треба видети важан допринос *Дечје поезије српске*, с обзиром на то да су млади песници који су своје место нашли у антологији временом постали истакнути песници за децу, а њихов песнички потенцијал Бора Ђосић је јако добро препознао.

Састављајући прво антологијско издање српске поезије за децу, и то у едицији која претендује на промовисање канонских вредности (реч је о едицији *Српска књижевност у стилу књига*), коју објављују две тако угледне и важне институције од националног значаја као што су Матица српска и Српска књижевна задруга, Ђосић до краја храбро и смело прави помало „превратнички” избор.

Може се рећи да су многобројне интерпретативне могућности које нуди антологија Боре Ђосића. О њој се може говорити у контексту књижевне историје, културе или развоја српске поезије за децу, баш као и преко Ђосићевог рада на пољу књижевности за децу. Исто тако је инспиративно пратити конституисање инфантилног елемента у Ђосићевим – првенствено раним – књижевним делима, или пратити осцилације у испостављеним антологичарским мерилима и начелима приликом примене на песнике који тренутно стварају, све с намером да се та ме-

рила и начела оспоре или пак потврде. Питање рецепције Ђосићеве антологије у неким будућим временима, међутим, није само питање које се директно односи на развој поезије за децу, њену природу и карактеристике, већ је и питање друштвеног, културног и идеолошког контекста у коме ће се све савременија и савременија поезија за децу писати и читати. Уосталом, време ће показати да ли ће и наредни јубилеј, век од објављивања ове антологије, бити уопште препознат, или ће „прашина“ прекрити авангардне и неоавангардне импулсе у поезији за децу баш као што их прекрива (и прикрива) у школском амбијенту.

Jelena S. PANIĆ MARAŠ

ON THE "BOOK OF DEFIANCE", ONCE MORE

Summary

The paper deals with the place of *The Serbian Poetry for Children* by Bora Čosić in the processes of canonization and decanonization of poetry for children in the contemporary Serbian culture. It has been proven that a great part of Čosić's selection, "drawn out from dusty books and magazines", maintained its vitality. However, in contemporary schools, much of Čosić's attitudes towards poetry for children has been pushed back, above all his vision of the connection between surrealism and poetry for children.

Key words: avant-garde, anthology, child, canon, poetry for children

UDC 821.163.41-93-14.09 "19"



Милош С. ЈОЦИЋ

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Република Србија

ФОРЕ, ФАЗОНИ И LUDENS ФАНТАЗИЈСКИ (Дечја поезија српска Боре Ђосића)

САЖЕТАК: Рад открива порекло *Дечје поезије српске* из језикотворне српске песничке традиције од Борђа Марковића Кодера до Станислава Винавера и Марка Ристића, али пре свега контекстуализује је унутар неоавангардне поетике из шездесетих и седамдесетих година 20. века, налазећи сагласја с радовима мултимедијалне групе ОХО из Љубљане и са књигом *Чекић шаутологије* Војислава Деспотова. И *Дечја поезија српска* и поједине песме увршћене у њу препознају се као концептуални пројекти.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: авангарда, дечја поезија, игра, концептуално, неоавангарда

Тада ће, вероватно, и конгенитални превод „Гаргантије и Пантиагруела“ Станислава Винавера, бити понуђен младом читаоцу као једна од првих и најнужнијих књига о пропеклом свету.

Бора Ђосић, „Дечја поезија данас“

Уводну реч *Дечје поезије српске* Бора Ђосић не пише баш за децу, или за њихове маме које би књигу отвориле очекујући буквар или читанку пуну тек-

стова за лектиру. У овом предговору Ђосић као племените изворнике дечје поезије не означава само Змаја већ и читаву ону нашу језикотворну песничку традицију од Ђорђа Марковића Кодера до Станислава Винавера, а естетске узоре Душка Радовића или Милована Данојлића проналази, између осталог, и у антиестабилишментској, надреалној слем поеми *Туртиштуда* Марка Ристића. Читаву ову збирку њен састављач нам представља у облику модерног песничког манифеста и неоавангардног трактата о антимелодији, игри и креативној побуни против устројства света. У селекцији Боре Ђосића дечја поезија постаје репер савремених песничких тенденција уопште и вредан настављач заумне лирике која се од Хелдерлинових снова остварује и у данашњим књижевним експериментима.

У чину текстуалног колажирања, наслов овог предговора се као на плакату неумитно улива у сам текст, у први параграф, где Ђосић улази у екстатичну опседнутост том „дечјом поезијом данас“:

ДЕЧЈА ПОЕЗИЈА ДАНАС

— чудачки тај спрег музике, финог бесмисла, блиставе комбинаторике, праскаве и стално одржаване хуморне температуре, деструктивна, збуњујућа, неуобичајена, свим својим правим дometима стално и дубоко ирационална, на сре-докраћи између јаве и нејаве, сна и несна, умља и безумља, јединственој равни змајевске шалозбиљности, „правог“ и патвореног, „истинитог“ и „вештачког“, цело то сјајно по-зориште које стварности одузима глупаве позлате и патетична значења додајући јој за узврат чичак, смешнословље и грохот једне артифицијелне, измаштане ничије земље (...)

У тако непосредном и узбуђеном одношењу пре-ма новим облицима песничке интелигенције, Ђосићева антологија подсећа на *Чекић шаутиологије* Војислава Деспотова, хибридну песмицу која стоји на супротном крају развитка српско-југословенске неоавангардне сцене, дакле на њеном крају: док је

Дечја поезија српска оне 1965. године танано обзна-њивала оно на чему су већ радили Владан Радова-новић и чланови мултимедијалне групе ОХО из Љу-бљане, Деспотов је своје дело уобличио крајем осам-десетих, када је долазило до краја како југословен-ске „историјске“ неоавангарде, тако и Југославије саме. Војислав Деспотов – иначе писац магијско-ре-алистичких дечјих романа, преводилац научне фан-тастике, алтернативни песник *extraordinaire* – *Чекић шаутиологије* је писао и из својеврсне учитељ-ске позиције. Његово ангажовање у сарајевском ча-сопису *Даље*, где је *Чекић шаутиологије* био у де-ловима објављиван у периоду 1986–1990, био је део заједничког пројекта са Оскаром Давичом који је за циљ имао да начела хипермодерне, експеримен-талне поезије представи и у оним деловима Југосла-вије где неоавангардна сцена није ни постојала. Пи-шући кратке, слободне, књижевнонаучним језиком неоптерећене приказе различитих жанрова неоаван-гардне поезије, Деспотов је својим сарајевским „уче-ницима“ представио хербаријум нове књижевности, чиме је *Чекић шаутиологије* – књига која је исто-времено била и антологија и енциклопедија – по-стала не само уџбеник већ и синегдоха читаве једне стилске формације. Деспотов је једну поетику зао-кружио, док је Ђосић, десетак година пре њега, био њен гласник.

Књига Војислава Деспотова организована је ан-типериодично и антигеографски, па се тако у њој измешани налазе и српски и хрватски и словеначки писци, збркани по поглављима која су подељена искључиво тематски, према одређеним типовима нове поезије (визуелне, минималистичке, компјутер-ске...), а не према хронологији настанка, месту по-рекла или материјем језику стваралаца. *Дечја пое-зија српска* Боре Ђосића дели исту фантастичну конструкцију; како сам приређивач образложе, „пе-сници који су ушли у ову књигу нису представљени

хронолошким редом, пошто сматрам да сви они, својом повезаношћу, међусобним утицајима и једном истом, заједничком намером, *судбином* [курзив Б. Ђ.] итд, представљају тешко разрешиву целину”. Идеја неструктураниности није страна Ђосићу, који је 1970. године објавио дело *Mixed Media*: поремећену књигу колажа, есеја, фотографија и цитата која изазива правила линеарног и поступног читања, бивајући празачетком хипертекстуалне, ергодичке књижевности. Таква организација *Дечје поезије српске* такође говори да се Бора Ђосић у њеном стварању водио искључиво начелима одређених поетских идеја; док су антологије Богдана Поповића или Миодрага Павловића пратиле токове естетских врхунаца српске поезије из столећа у столеће, Ђосић своју антологију обликује као јединствен песнички пројекат одређен конкретном идејом фантастичног и магичног. У таквом постструктуралном чину до изражaja долази Ђосићево проницљиво критичко читање које се зарад поетских идеала одвраћа од праћења било каквих канона или усталених рецепција. У *Дечјој поезији српској* се тако један до другог налазе Стеван Раичковић и Јован Јовановић Змај, чиме приређивач нуди једно ново читање овог романтичарског класика у модерном кључу; у коначном избору се налази и једна песма иначе слабог Војислава Илића Млађег, коју је Ђосић издвојио „из гомиле римованих бедастоћа (...) које је овај песник невелике снаге у стиху написао”; Станислав Винавер ингениозно је заступљен својим препевима Керолових песама из *Алисе у Земљи чуда*, чиме Ђосић обзнањује једну вредну интертекстуалну везу између двојице тако врсних надграматичара. На самом крају, у књизи која је, попут ове, изашла у едицији *Српска књижевност у сино књига* – дакле у издању које је само по себи споменик културе за будућа поколења – Ђосић храбро укључује тада младе песнике Мирјану Стефановић и Љубивоја

Ршумовића. Упркос томе што је у време састављања ове антологије Ршумовић имао „свега десетак песама намењених деци”, у његовој песми „Како деца зими расту” Ђосић препознаје опчињавајући бретоновски ток свести и луду семантичку игру мелодије и риме, као што је у Мирјани Стефановић већ тада уочио „тинејџерско одсуство респекта, гажење језичких ‘предрасуда’ и слободу изражавања ‘духа’” (Ђосић 1965: 30).

Иако је организација песника у Ђосићевој антологији потпуно аисторијска, аутор-приређивач ипак је скренуо пажњу на неке важне особине историјског развоја дечје књижевности. Он прави разлику између „старијег” и „новијег” схватања дечје поезије, што је дихотомија коју лако можемо пренети и на однос између „старије” и „новије” књижевности уопште. Стара дечја књижевност је тако тек римовано причање прича, фељтонистичко приказивање згода из живота обогаћено наивном „дечјом” дидактиком и „дечјом” егзалтираношћу светом, домовином или природом. На другој страни, нова визија дечје књижевности одређена је „маштом, фантазијом и фантастиком”. Чак и када модерни дечји песник бира неко банално дешавање као предмет своје песме, како објашњава Ђосић, он ће у описивању задржати „основно осећање необичног, чудног, несвакидашњег (јер неподигнута, неоплемењена обичност ...) не може испуњавати, насељавати једну песму”, чиме се у *Дечјој поезији српској* свесно понавља формулатија Виктора Шкловског о онеобичавању стварности путем онеобичавања језика и израза. *Дечја поезија српска* била је на овај начин посвећена реевалуацији појма „дечје”, који је Ђосић од пејоративног („дечје” као нешто наивно, глупаво, површно) претворио у идеал модерног књижевног израза.

Такав идеал Ђосић је налазио у кероловској линији дечје књижевности, која дете није посматрала

као малог човека ограничене интелигенције (којег је стога требало васпитати и подучити како ваља), већ као минијатурно шаманско биће које свет посматра у сталном трансу фасцинеријаности. Модерно дете у књижевности није више Оливер Твист, који живи у крпама и моли за још једну чинију; оно је сањар, путник, побуњеник. Поезија за децу постаје поезија субверзивности. Мића Данојлић пева историјску метафизију у којој су часни Стари Словени представљени као ситни лопови („Ја сам ово читao у неким пожутелим књигама / а највише ми је шапнуо један пролећни ветар / који је у четвртом веку нове ере / живео иза планине Карпата...”); Драган Лукић сладуњаво одношење према родитељима замењује иронијско-критичким („Да ли је отац тата / или судија за прекршаје?”). Овакав „нови” идентитет детета и детињства бивао је већ оличен у тада новим књижевноуметничким струјањима попут постмодернизма или неоавангарде – попут деце, и постмодернисти су били сањари, путници и побуњеници. Вилијам Бароуз или Жан-Франсоа Лиотар су се, као некакви клинци, према свету односили иронично, у помереној перспективи и са косом пројекцијом стварности. *Алиса у земљи иза огледала* била је синкретично дело визуелног и нарративног која је за читаво столеће претходила вербовизуелним експериментима (нео)авангардиста, а као из Борхесове кратке приче долази нам Алисино оклевање да пробуди Црвеног краља, који сања њу и читав њихов свет. Каква се, уосталом, грозоморна метатекстуална игра дешава у „Лаву” Душана Радовића онда када ужасног лава, гротескну звер која једе трамваје и облаке, „убија” његов сопствени аутор („Док га Брана / једног дана / није гумом избрисао”), а не неки вitez или други бајковити јунак! Мајсторија је Радовићева што се и након тог чина понавља рефрен „Страшно, страшно!”; јер није стравично само чудовиште (љуто, нарогушено, са три ноге и три

ока) већ и његово брисање из стварности, које најављује нове сукобе у књижевности. Књижевни јунаци су се до сада борили једни с другима, са Богом, друштвом и самима собом, а у другој половини XX века улазе у борбу са сопственим аутором, бришући границу између Текста и Стварности. Песма у којој смо уживали као у производу дивног и блесавог играња постаје, пред нашим очима, дело упечатљиве постмодерне фикције.

Бора Ђосић је песме *Дечје поезије српске* ишчитавао не само споља, пописујући њихове идеје и поступке, већ је улазио и у само месо лирике, што ће рећи у мелодију, форму, у конструкцију стихова. Складна мелодија риме одлика је, наравно, традиционалне поезије, реликт архајске синкретичности музике, лирике и перформанса. Везани стих је диван, креативни хендикеп који постаје знак даровитости ствараоца: велики песник постаје онaj који Поруку своје поезије неразмрсиво везује са њеном Музиком. Мелодија традиционалног стиха тако је семантички лепак који усмерава и на окупу држи конструкцију читаве песме; рима и слог служе како би песник своје интимне мисли изрекао у правилној и унапред прописаној звучности сонета, Александринца, јамба или ендекасилаба. Ђосић управо због тога скреће пажњу на песнике који потпуно напуштају претпоставку да дечје песме морају бити испеване оном *пејоративно* *дечјом* мелодијом, што ће рећи *наивним* и *шовшиним* римама. Имамо с једне стране панкере попут Душана Радовића, који музiku кваре и руше, тумбе окрећући наше уши навикнуте на аудитивни склад:

*Мале ствари и имена мала штраже
као мии, као зрно, као мрва...*
*Док велика ствар великом именом располаже
као солитер, као меридијан, као Сремска Митровица.*
(Душан Радовић, „Како треба”)

„Та 'Сремска Митровица'", објашњава нам Ђосић, „улеће у четврти стих потпуно запаљује, деструктивно и лудо (...) смеје се штреберу који очекује риму на 'мрва' [и] смишљено хуморним по-тезом озваничава једно потпуно ново музичко искуство" (Ђосић 1965: 8). С друге стране имамо и надреалистичку школу композиције, то јест оне песнике који прецизност риме користе како би песму (пародоксално!) семантички разбили. Они ће звучну усклађеност значењски потпуно неусклађених речи употребљавати како би произвели чист каламбур:

*Један афрички поглавица
има пангалоне без ногавица...*

(Милован Данојлић: „Песма за поглавицу, лубенице и звезде”)

*Донесиће ми ракије
из далеке земље Тракије.*

*Доваљајши сву бурад.
Нека ме служи Турад.*

*Хоћу великоћ сира
из снажног Сибира.*

(Стеван Раичковић:
„Песма коју је певао Гурије”)

Природа таквих стихова је бизарна. То више није поезија лирског израза већ концептуални пројекат, песнички перформанс натезања језика, мелодије и значења. У таквим стиховима Бора Ђосић је опазио исто оно што је Хugo Фридрих препознао као обележја модерне лирике: стилизовану загонетност која нас истовремено фасцинира и збуњује. Није ли то, заправо, и начин на који се деца односе према свету – који је њима извор тајни и извор чуда? И није ли у том случају онда читава свита модерниста, од Бодлера до Лорке, већ била препозна-

ла *дечје* не као симбол инфантилности већ као идеал песништва? Умеће које стоји иза Ђосићевог састављања *Дечје поезије српске* лежало би онда у једном карактеристично *дечјем* начину читања постојеће традиције дечје поезије. То би било, дакле, оно изокренуто, лудо читање у којем се би се дечја поезија открила пред нама као чоколадом умазани микрокосмос модерних песничких стремљења двадесетог века; како се испоставило, још као мали смо читали и Малармеа и Настасијевића, а да то нисмо ни знали.

Miloš S. JOCIĆ

JOKES, JESTS AND FANTASY LUDENS
(*The Serbian Poetry for Children* by Bora Ćosić)

Summary

The author of the paper discovers the origin of *The Serbian Poetry for Children* in language-building poetic tradition, from Đorđe Marković Koder to Stanislav Vinaver and Marko Ristić, but, above all, he places it within neo-avantgarde poetics in 1960's and 1970's, finding its correspondences with works of multimedia group OHO from Ljubljana and with the book *The Hammer of Tautology* by Vojislav Despotov. *The Serbian Poetry for Children* and some poems included into it are both recognized as conceptual projects.

Key words: avant-garde, poetry for children, play, conceptual, neo-avantgarde

СЛОБОДАН Ж. МАРКОВИЋ (1928–2015)

После краће и тешке болести, 11. септембра 2015. умро је у Београду проф. др Слободан Ж. Марковић. Напустио нас је професор Београдског универзитета и културни радник изузетне животне енергије. Та је енергија шест деценија остављала видан траг у академском и културном животу Србије и Југославије. Још је била видљива на Змајевим дечјим играма, у јуну 2015. Професор Марковић, иако је ходao са штапом и био приметно оронуо, говорио је живо, занимљиво, био је оличење животног искуства. Евочирао је успомене на некадашњи рад Змајевих дечјих игара, сећао се другачијих (бољих?) времена, сведочио је о живим и продуктивним културним везама на простору некадашње Југославије. Имао је срећу да лепо стари. Био је очинска фигура која пријатељски лебди над млађим изучаваоцима књижевности за децу.

Марковић је рођен 1928. године, у селу Горњи Мушић код Ваљева. Дипломирао је југословенску књижевност и српски језик на Филозофском факултету у Београду, 1952. године. Изабран је за асистента на Филозофском факултету у Београду 1956. године. Прошао је сва академска звања од асистента до редовног професора. Предавао је на универзитетима у земљи (Београд, Ниш, Пришина) и у иностранству (Гетинген, Пекинг). Био је продекан и декан Филолошког факултета у Београду.

Бавио се новијом српском књижевношћу и југословенским књижевностима. Тема његове докторске дисертације и потоње књиге била је: *Јован Поповић: живот и књижевно дело* (1968). Предмет посебног интересовања биле су му српска и јужнословенске књижевности између два светска рата. Из тога је произашла књига *Књижевни покрети и покови између два светска рата* (1970). Писао је и приређи-

IN MEMORIAM

вао књиге о Вуку, Десанки Максимовић, Лази Лазаревићу, Браниславу Нушићу... Његова библиографија броји више од шест стотина књига и научних чланака. Слободан Ж. Марковић је, такође, био један од утемељивача савремене македонистике.

По својој природи није био кабинетски научник, или, тачније, није био само то, већ и снажно ангажован културни и јавни радник. Један је од оснивача и дугогодишњи управник Међународног славистичког центра Србије. Био је више година председник Друштва за српскохрватски језик и књижевност Србије и Савеза славистичких друштава Југославије, главни и одговорни уредник часописа *Књижевност и језик*, члан Председништва Међународног комитета слависта, један од оснивача и члан Извршног одбора Вукове задужбине, један од оснивача и десетогодишњи председник Управног одбора Задужбине „Десанка Максимовић” и председник Културно-просветне заједнице Србије.

За свој рад добио је, између остalog, Вукову награду, медаљу Хумболтовог универзитета, медаљу „Ханс Кристијан Андерсен” и немачки орден Велики крст за заслуге I реда.

Посебно је значајан Марковићев ангажман везан за књижевност за децу. Његово окретање овом специфичном књижевном подручју везано је за културне процесе који су се одигравали у педесетим и шездесетим годинама двадесетог века на некадашњем југословенском простору. У том времену културна политика била је либерализована и веровало се у просветитељску мисију књижевности за децу. Исто времено, то је било време европске и светске заокупљености феноменом детињства – време *педоцентризма*. На делу је било својеврсно „откриће детињства”, препознавање засебног „дечјег менталитета”, специфичног дечјег мишљења и аутономне дечје културе, а истовремено и „детета у човеку” и човека као бића игре. У таквој културној клими стасавала

је нова генерација писаца за децу која је уводила нове теме, окретала се игри и померала тежиште ове књижевности од педагошког према естетском.

Унутар таквог књижевног и општекултурног контекста појављује се Слободан Ж. Марковић. Он се релативно рано укључује у рад друштвених и просветних институција које су окренуте деци и књижевности за децу, вероватно још пре долaska на факултет. Како сам сведочи у интервјуу у *Детињству* (бр. 4, 1999), још као просветни инспектор, почетком педесетих, показао је интересовање за књижевност за децу и био један од најмлађих чланова тек основане Комисије за литературу и штампу за децу. Ова комисија бива основана у мају 1954. године при Савету друштава за стварање о деци и омладини Југославије. Састављена је од људи различитих професија који се баве децом и културом за децу. Године 1957. млади асистент Филозофског факултета учествује на семинару „Књижевност за децу и рад у дечјим библиотекама“. Семинар је требало да помогне организовање засебних дечјих одељења у библиотекама, али је био различит од уобичајених оновремених саветовања о литератури за децу, која углавном нису излазила из културно-политичког и педагошког хоризонта. По садржини излагања он је постао први прави стручно-научни скуп о књижевности за децу. Из њега је израстао и зборник стручних и научних радова о књижевности за децу.

Зборник *Књижевност за децу и рад у дечјим библиотекама* донео је озбиљан стручни приступ, а с њим нову енергију и нови сензибилитет у сагледавању књижевности за децу. Једна од практичних последица јесте и то што је, пред крај педесетих, на Филозофском факултету у Београду књижевност за децу увршћена у програм као факултативни предмет. Почеци академског проучавања књижевности за децу код нас свакако су заслуга Слободана Ж. Марковића.

Томе свакако доприноси његов рад „Књижевност за децу настала између два светска рата на српско-хрватском језичком подручју”. Реч је о опсежном критичком прегледу најзначајнијих српских и хрватских писаца за децу у одабраном периоду. Рад почива на тематско-мотивској анализи, носи трагове импресионизма и износи заоштрене социјалне вредносне ставове. Ипак, на почетку, у општем поетичком уводу, Марковић артикулише нове идеје о природи и културном положају књижевности за децу: „Право грађанства књижевности за децу у уметности за савременог културног човека више није спорно. Историјски развитак књижевности за децу био је заједнички са развитком књижевности за одрасле и био је подређен истим уметничким принципима.“

У зборнику *Књижевност за децу и рад у дечјим библиотекама* већ је наговештен есистички, критички и књижевноисторијски приступ Слободана Ж. Марковића књижевности за децу. Он жанр својих текстова из ове области пре свега одређује као *запис* и целог радног века пише *Записе о књижевности за децу*. Речници књижевних термина *запис* обично одређују као маргиналију уз неки комплекснији и дужи књижевни текст. Марковићеви *записи* свакако нису *маргиналије*. Реч *запис* је Марковићу добар изговор да се не приступи књижевности за децу с оном тешком књижевнонаучном апаратуром и претензијама какву захтева научна интерпретација књижевности и да се остави понешто наговештење, започето, па и недовршено. *Запис* даје слободу да се записивач креће у широком интерпретативном простору: од књижевне критике близке приказу до књижевноисторијске и поетичке студије. Уз то, чини нам се да Марковић непретенциозношћу жанровске одреднице *запис* жели да своје писање о књижевности за децу не отуђи од елементарности, једноставности и изворности литературе којом се бави.

Марковић је избегавао сложене спекулације о природи књижевности за децу. Он се усрдсређује на однос дела и читаоца. Узајамност детета и књижевности он власпоставља као аксиом који се не проверава, мада неки други приступи истом питању, на пример Данојлићев у *Наивној песми*, у приличној мери проблематизују управо ту релацију. Ослоњен на своју аксиоматску претпоставку, Марковић конституише властиту антропологију дечје рецепције књижевности. По њему дете

...доживљава књижевно, а и свако друго уметничко дело, психолошки – хедонистички. Притом оно има непомућену илузију да се пред његовим очима, пред њим и око њега одвија једно животно збивање у коме и само учествује. То што у „филму“ који се пред њим одиграва и чији је и само актер, дете види или замишља да види, да осећа и да чини, оно и безрезервно доживљава. Та потпуност и стварност илузије у дечјем пријему књиге даје делу известну власт над читаоцем која у доживљавању не дозвољава да се развије историјска, социјална и критичка илузија.

Овај Марковићев опис дечје рецепције јесте јасна и чиста визија – „конструкт“ – дечје наивне свести, и мада Марковић не користи термин „наивна свест“, он иде путем који има додирних тачака са оним схватањем детета и детињства на коме Милован Данојлић заснива своју теорију „наивне песме“ (Данојлић 1976), односно Петар Пијановић „наивне приче“ (Пијановић 2005). „Наивна свест“ је једна од темељних категорија на којима савремена теорија и критика књижевности за децу до данашњег дана граде аутономност властитог предмета и своју специфичну тачку гледишта.

Ипак, у становишту Слободана Ж. Марковића видна је здраворазумска тежња према једноставности и јасности, што се показује као несумњива врлина његовог промишљања природе књижевности за децу. Крајњи исход ових Марковићевих промишља-

ња јесте једна врста „позитивне онтологије детињства” у којој је преко теорије рецепције, у то доба нове, изражена специфичност дечјег односа према књижевности и аутономија књижевности за децу.

Марковић види књижевност за децу као јединствен корпус и целовито биће. Он није критичар који чезне за књижевним превратом, као што су то чинили, на пример, Влатко Миларић или Милан Пражић, већ, напротив, он је поштовалац и интерпретатор савремених класика књижевности за децу попут Десанке Максимовић, Бранка Ђопића, Александра Вуча. С друге стране, он прихвата и нове књижевне генерације и нове књижевне вредности, али опрезно и поступно. Због тога је Марковићев критичарски допринос остварен, пре свега, у успостављању општих стандарда у изучавању књижевности за децу, а тек потом у праћењу и промовисању њеног *nowit-a*.

Дух равнотеже свакако потврђују и антологије Слободана Ж. Марковића: *Антиологија српске прице за децу* (1984) и *Антиологија српских поема за децу* (1996). То су, ако се узму у обзир и поговори Слободана Ж. Марковића, својеврсни историјски и поетички пресеци два важна жанра у српској књижевности за децу, о којима се, пре Марковићевих књига, веома мало или никако није писало.

Антиологија српске прице за децу прва се систематски бави овим жанром који је, историјски гледано, у српској књижевности за децу умногоме заостајао за поезијом, али је у другој половини двадесетог века доживео снажан развој и остварио значајне естетске резултате. Потврђујући то, Марковић у свом поговору мапира тематско-мотивско подручје приче за децу, непрестано експонирајући своје основно поетичко начело – књижевност за децу је „део животне целине“. Уз то, Марковић покушава да класификује српску причу за децу, што је, та-коће, пионирски покушај да се прича за децу сагле-

да као жанровски систем и да се одреде њени поджанрови.

Пионирски подухват јесте и Марковићева *Антиологија српских поема за децу*. Поема је историјски изузетно важан жанр у српској књижевности за децу. Управо је њоме Александар Вучо донео модеран сензибилитет у српску поезију за децу, а ипак, до Марковићевог антологичарског истраживања, била је скоро потпуно занемарена од стране књижевних изучавалаца. Марковић уз лирско-епски карактер поеме истиче и њену вишеделност. Он тиме пориче, на неки начин, жанровски карактер једнodelних или дужих песничких форми у којима се укршта лирско и епско, али уводи у видокруг венце песама.

Марковићева жанровска истраживања у антологијама остављају многа питања отвореним, поготову она везана за гранична подручја појединих жанрова, али, упркос томе, његов рад је пионирски и значи огроман корак напред у овој врсти изучавања књижевности за децу.

Из свега реченог оцртавају се неки од основних доприноса Слободана Ж. Марковића изучавању књижевности за децу. То су пре свега: увођење академског књижевнонаучног приступа и успостављање научних стандарда, учешће у конституисању идеје „наивне свести“ и успостављању „позитивне онтологије детињства“, као и жанровска истраживања, пре свега приче и поеме.

Интерпретативни метод и језик и укупни приступ изучавању књижевности за децу Слободана Ж. Марковића утицали су деценцијама, без обзира на индивидуалне специфичности, на читаве генерације изучавалаца књижевности за децу, од Драгутина Огњановића и Воје Марјановића до Тихомира Петровића и Миомира Милинковића.

Изузетан је Марковићев допринос у подизању нових генерација изучавалаца ове врсте литературе.

Под Марковићевим менторством и стручним старањем стасавали су и развијали се Милан Пражић, Ново Вуковић, Христо Георгијевски, Живан Живковић, Тихомир Петровић, Стана Смиљковић, Василије Радикић и многи други. Списак свих оних који су били Марковићеви студенти, или им је он био у различитим комисијама, оних које је подстицао и саветовао, бројао би стотине имена. Може се слободно рећи да је Марковић подизао и многе изучаваоце књижевности за децу који су деконструисали његове књижевнонаучне методе и уносили нове и другачије теоријске приступе књижевности за децу.

Марковић је оставио изузетан печат у раду и развите Змајевих дечјих игара. Још од шездесетих година двадесетог века учествовао је у раду и програмском профилисању овог фестивала. Био је на челу управног одбора у тешким деведесетим годинама и битно доринео опстанку Змајевих дечјих игара. Целу једну деценију је уређивао *Дејтињство. Часопис о књижевности за децу* и био на челу уређивачког одбора едиције „Змај”.

Пред смрт, у болесничкој постелији, заједно са сином Мирком Марковићем, радио је на новом, проширеном издању *Антологије српске прице за децу*.

Јован ЉУШТАНОВИЋ

ПЕСНИЧКА ЗАВРЗЛАМА С НЕДЕЉЕ НА ПЕТАК

(Пеђа Трајковић, *Сваког петка, уторком у среду,*
Међународни центар књижевности за децу
Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2015)

Поетика Пеђе Трајковића, спевана за петак са уторком у среду, је добро скројена песничка заврзлама пунна обртних керефека за *смешике* у пролазу, па макар гонио козлиће стиха однаташке па и наопачке, он пева о којечему и нечему, заврти слова без наслова. Весели пајац, сав у наклонима за смех и разоноду која не обавезује, добошари цењеном скупу: „А ви што не читате моје ништа / у нади да ћете пронаћи ишта, / одустаните брзо од свега – / нешто не настаје ни из чега. / Ово је поетска катастрофа, / нема ликова, нема ни строфа, / и, ако хоћете баш да знate, / није ни требало да је читате”. Пеђа Трајковић уме да буде бајковито духовит, тако му се хоће песма која захтева од дечака, јер сви су, у разреду, видели да је малишан класа коме вља дати *нацртану овцу* на чување, *на одмору, између два часа*. И наравно, класа ћак: „Задатак је схватио дословце, / нико није реко кад је доста – / нацрто се крај цртане овце / и нацртан ту заувек оста”.

Трајковић је инвентивни сатирик, његов пародичан однос према свему што га окружује, као и према уметности и бајкама уопште, врло је драгоцен у штиву за најмлађи нараштај овога времена када: „Принцезе иду на твтере / и тамо своје храбре ритерे / шацују”. Ма каквих бабарога, грдобра, деветоглавих змајева, нема више тих ругоба, ни страве, јер *пруга љубав, пунца сјаја, сваког тролејашава*. Све што ти у око *падне* има да ти се и *дођадне*, шири Трајковић на изволте стих о слободном паду са митских висина, како и сам каже – сав свој универзум карамбала раван је муви зунзари, а муба зунзара је.

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

опет, універзум за йонеїти. То су те његове животне скаске у чијем инсектаријуму се роји и кува пе- снички пасуль, којим би он, намерно, да из смехо- витог угла опасуљи и кромпир са љутом паприком. Да, „говор није да се псује, / него љубав да се чује”. Његови стихови звече, цврче, тандрчу, пућкају, шкри- пе, не хрчу и не зевају, а попут старих радио-апара- та крче, кљуцају и кашљуцају.

Загрцнут смехом, застao сам над строфама песме „Фрталь лепоте”, да предахнем, у читању понуђених згода: „Одувек сам био леп на деду / (нисам хтео другима да сметам), / сваког петка, уторком у сре- ду, / ту лепоту улицом прошетам. / Кад ме виде, ди- ве се одреда / и говоре: – Пљунути је деда! // Сав испљуван, чистио сам флеке, / у Годину нову зашо, / где је деда крај кићене јелке / моју бабу у чарапу нашо. / Чим је баба из чарапе стигла, / три фртала лепоте му дигла”.

Истерује ти, приликом читања, Трајковић на нос и на око бациле и стрептококе. Голица то његово искијавање усред лудог бувљег журе, иза чијег шка- кљивог русваја и гаће одоше на Јрање. Понуђени стихови не пристају да их лудим Јраве чипавога ве- ка којакакве крмаче и козе. Да се разумемо, тигар не може бити лав, па макар био триред магареће шармантији од прасета, а зна се: „Прасећа је сива перспектива: / шваргла, чварак, кобасица крива. / Сав се тресем, издају ме нерви, / завршићу стиснут у кон- зерви”. Траве су циновско биље за вреднога мрава.

У Трајковићевим стиховима живо је се појти ко бомбон и шепури се „Краљ са дресом, / краљица под стресом – / Арсенал ће дочекати Челзи. / Биг бен куца, / њима прслук пуца / сви Енглези праве се Енглези”. Очигледно, да не мењам песничку ло- кацију, како би, можда, опазио Трајковић, вратио нам се чаробно заводљиви дух дечје поезије на дав- но затегнутој креативној жици Душка Радовића. Очигледно је да песникову ципелу голица табан

смеха до расперлане разоноде. Ђон је спреман за финесе кад ходање личи на шалу. Није лако међу алама ловити зјала и рећи чупавом курјаку колико је низак и зао, а вальда кадикад и праћка може бити машна уз разне видљиво смешне ствари.

Милутин Ж. ПАВЛОВ

ЧИН И ПРИЧИН

(Ранко Павловић, *Причинило се у Причину*, Bookland, Београд, 2014)

Причин је замишљени град, невидљив и необиљежен на географским картама. Главни његови становници су дјеца, а оно по чему се рашчоу су приче. Причин је расадник прича. Оне ту настају, рађају се из слова закопаних у земљу и дјечје радознaloшти. Припадају свима. Памте се само оне најљепше, које налазе начина да се расију, као зрело сјemeње и на далека копна „седмог континента”.

Причин је, dakле, нека земља чудеса, дио зачараног дјечјег свијета „гдје приче расту”.

Интересантно је да је Павловић од истог коријена направио двије ријечи: *Причин* (именицу) и *причинило се* (глагол). Именица означава опште име, она сугерише статичност, нешто што траје по себи. Глагол је пак својим безбројним облицима везан за вријеме (у њему је наглашена темпорална и модална димензија), dakле не сталност и трајност него промјенљивост, динамизам. Приче настају у Причину, али ту не остају, „причињавају се”, мијењају, разгранавају новим детаљима и, у сваком посебном случају, другачијим интензитетом или експресијом субјективног доживљавају у моменту првог сусрета, или много касније, када се преселе у пределе давних сjeћања.

Причин нам се, иако је *terra incognita*, чини у исто вријеме и новим и непознатим. Све је виђено неким другим (не „првотним очима”), а опет дјелује изненађујуће.

До Причина се може доспјети у пловилу начињеном од орахове лјуске. Слично се и у другим дјелима наше запамћености циновски таласи поигравају бродом као ораховом лјуском. Па даље: један цар је имао анатомски деформитет за који је знао само његов лични бријач. Он је морао, по цијену живота,

да скрива то опасно сазнање, али му жеља да неком повјери тајну, која му је током времена постала све тежа, није давала мира. Зато је ископао рупу у земљи и трипут шапнуо ријечи које није смјело да чује људско уво. На том је мјесту касније израсла зова, а свирале начињене од њених грана свима су разгласиле да су у цара Трајана козије уши.

И даље у причинским причама сусрећемо, као кроз огледало, сличне сцене, ситуације, јунаке, али дјело је ново, инвентивно, маштовито, оно запљускује свежином нових (старих) открића. Уважавајући рецептивне специфичности „малог свијета”, оно је позив на маштање, али и ненаметљива порука, поука која се додјељује као „свилене бомбона”, награда за добро дјело или хуман потез.

И као што је берберин своју тајну дошапнуо земљи и закопао је да не побјегне, тако и дјеца у Причину закопавају слова и заливају чудно сјemeње својом радознaloшћу, а сјeme се убрзо развија у причу.

Павловићеве слике посједују очаравајућу једноставност (блиску дјечјем схватању и поимању ствари), он не докида ширину и дубину значења, само то значење саопштава језиком малишана, јер „велики” и „мали” ипак не говоре истим језиком.

Када жели да каже да учинак приче, у значајној мјери, овиси и од онога ко је слуша, онда Павловићев мали јунак ставља уво на земљу и слуша њен шапат који представља најкраћи пут од умјетнине до бића у коме се естетски артефакт преображава у субјективни доживљај.

Павловићева прича задовољава два битна критеријума: она очарава и поучава. Он дијели своје насијане поруке о свему: о животу али и о умјетности, приближавајући дјеци основне теоријске поступале мале наративне форме, пружајући им руку у савладавању „тешке умјетности читања”.

Његова мудрост је дубоко људска. Он учи „живу будућност свијета” темељним етичким начелима

здравог и хуманог односа према средини, раду, другим људима, према љепоти људске близкости, тешкоћама које се савладавају осмијехом, према идеалу свијета у којем појединац никад није сам већ је окружен другим људима, спремним да пруже помоћ и подршку.

Павловић зна да постигне ефекат занимљивости и онда када се креће у простору „досадних тема”. Он недораслим читаоцима објашњава специфичности мале приповиједне форме, објашњава шта је то тема („потребно је да се додоги нешто занимљиво или да – Њушко – учини неко добро дјело”), тумачи отвореност приче у свим правцима („Ни једна прича не одговара на сва питања. Ако је онаме које слуша или чита нешто нејасно, може сам да допуни причу”). Писац скреће пажњу малих читалаца на форму дјела, његову љепоту која није сама себи сврха, али је врло важна јер интензивира естетски учинак умјетнице као вриједности по себи, која човјека обогаћује и оплемењује („...нико не може да само за себе чува лепе речи јер оне припадају свима који имају велико срце”). При остваривању љепоте веома је важан и рад на језику. Пјесме и приче треба да сачувaju оно најљепше, буду ризница најљепших ријечи („Чувар лепих речи оне најлепше чува тако да их ставља у приче и песме које пише”).

Остварени склад испуњава биће узбуђењем, пружа радост и шири крила за недоживљене узлете. Врабац Џивџан одлучује да пернатим становницима шуме одржи цјеловечерњи концерт. Непоуздан у своме пјевачком умијећу и без искуства у тако великим подухватима, моли славуја да он „отвори” славље, али када су се шумом просули звуци биглисања, мали скромни врабац осјети неописиво узбуђење, испуњеност читавог бића: „Осетио је како се и он, не ширећи крила, узноси заједно са прелепом песном до врха највишег дрвећа у шумарку”.

Уважавајући специфичности дјечјег начина мишљења и осјећања, Павловић своје приповиједно ткање обогаћује бајковитом орнаментиком. Радња прича дешава се „иза огледала”, иза великог мора прозирног а невидљивог. Главни јунаци су дјеца, али и натприродна бића вјечне земље чудеса. Чудо које у остварењима фолклорне провенијенције чини кохезиони супстрат бајке (бајковите приче) показује тенденцију трансценденталности, разумске необјашњивости (пред којом „Људско замира спознање”).

У простору Павловићеве приче врзмају се вјештице, виле, змајеви, ћаволчићи, Ђед Мраз, али они нису господари ситуације него очекивани становници измаштаног свијета на психолошкој карти одрастања. И док у народној причи главни јунак треба да превали седам гора и седам мора, да се успне небу под облаке (Чардак ни на небу ни на земљи), да се спусти у мрачне дубине понора или крене беспутицом непроходних шума да би извршио свој бајковити задатак, у Павловићевој причи смањују се удаљености, а чудо се приближава надохват испружене дјетиње руке.

Ђаволчићи који се једном годишње окупљају у усамљеном шумарку су костимирани и маскирани дјечаци који изводе своју црну, раштиману, вражју кореографију, осјећајући језу преласка у друге облике егзистенције.

Сједокоси старчић који се ниоткуда изненада појавио на улицама града, а кога су назвали Ходач, заправо је Ђед Мраз. Како је лето, он је испрагао ирвасе, пустио их да се напасу, а сам је, у дугодневици своје љетне беспослице, почeo да људима дижели осмијехе и сања вријеме када ће опет бити најдражи дјечји гост.

То приближавање реалности присутно је и у оној причи у којој се говори о језеру на чијем дну дању спава змај који, према бајковитом протоколу, само ноћу излази из свог мрачног обитавалишта. Дјечак

који је сав запрепаштен јавио вршњацима да се змај у по бијела дана појавио на обали у свом страху није разабрао да се ради о папирнатом змају који се отгрдо из нечије нејаке руке, ношен вјетром полетио у висине и запетљао се у гране највиших стабала.

И сâмо чудо је чудо само онда ако се, без тражења правих узрока, прихвати најједноставније решење неуобичајених појава или несвакидашњих ситуација. Јана, за разлику од својих другара, зна да цвијет не може да пјева и да се међу његовим латицама скрива сићана непозната птица која се оглашава из своје мирисне куће.

Писац, dakле, не негира елеменат маште и зачаравања, али осјетно пловило свога тумачења живота приближава реалистичким обалама доживљавања и прихватања свијета.

Увјерљивости казивања доприноси стил, па затим смисао за детаљ, звучну и значењску димензију ријечи, њен изражajни капацитет, преплет лирских и хуморних честица градилачких елемената структуре. Најзад, жељећи да буде нов, препознатљив и другачији, аутор *Причина* је примијенио и посебну композициону „рецептуру“. Приче, изникле из слова, попут низа другачије омаланих кућа, разликују се звучном бојом ријечи и визуелном конкретизацијом слова. Боје и облици додатно динамизирају Павловићев приповједни пејзаж.

Причинило се у Причину Ранка Павловића је књига намијењена најмлађима, али и оним одраслима који су у себи сачували макар мрвицу дјечје радозналости и невиности. Као и увијек, Павловић је стари материјал подвргао иновативним поступцима рада на композицији те језику и стилу и добио дјело респектабилног литерарног дometа. Књига је предложена за једну од најпрестижнијих награда за остварења у књижевности за дјецу.

Са пуно разлога.

Зорица ТУРЈАЧАНИН

ПИСАЊЕ КАО ИГРА И ТРИК

(Тодор Бјелкић, *Азбучни воз*, Српска књига М, Рума, 2015)

Постоје теорије књижевности, теорије креативног писања, свакакве теорије. Писци пишу и по теоријама, и онако, без теорије. Теорија заправо настаје после писања, кад је већ написано нешто што заслужује своју теорију.

Постоје теорије, а постоје и трикови у писању. Није трик нешто недолично (бар не мора да буде), иако знамо ко се све триковима служи: поштени мађионичари, покварени преваранти и лопови, вешти спортисти и шаљивције. И писци знају за трикове, који су добри у писању ако су добри, а нису добри кад не ваљају. А како ми то знамо – да је нешто добро или да не ваља? Е, па знамо, некако знамо, кад читамо, бар за то нам трикови нису неопходни.

Па, ето, дечја књижевност, шта је то? И то је неки трик. Није баш лепа теорија: ово је за децу, ово за одрасле и макар какве. Али да би прича или песма била „за децу“, писац је смислио трик, и пише тако као да је прича стварно само за децу. Ми то некако прећутно прихватамо. Постоје такође разни ситни трикови, који писцу помажу да успешно оствари већи трик, који такође може бити мали, то јест за децу.

Ово је увод за читање књиге Тодора Бјелкића (1946) *Азбучни воз*. Она се заснива на једном трику. То је стари трик: пишеш причу или песму (можда и читав роман!), а свака (баш свака!) реч почиње истим словом. Не зна се колико је стар тај трик и ко га је измислио, бар ја не знам (не могу ни ја све знати!). Мени је познат још од мог детињства: рано сам почeo да читам *Јеж*, који није био лист за децу (тек касније су измислили *Мали Јеж*, али то је био трик). У том *Јежу*, тамо негде педесетих година 20. века, читao сам и волео на П приче: свака реч је на П

почињала, чак и презиме аутора (неки Пилетић). И само тако, на П. Нико није покушавао да проба с другим словима. После је, изгледа, било покушаја, али они нису били вредни памћења. Чак сам и ја, као велики писац (120 кг, 185 цм), написао једну на П причу, али сатиричну, опако сатиричну, под насловом „Преокрет”. И други су пробали, али не знам да је неко тај књижевни трик применио овако доследно као Бјелкић: употребио је сва слова српске азбуке, написао тридесет прича, и у свакој употребио речи које почињу истим словом (различитим од приче до приче), азбучним редом, од А до Ш. При томе је користио и онај додатни трик: ово је ипак за децу (садржаји су блиски дечјем духу).

Није то неки пишчев инат, да је то у питању одмах би се приметило, трик не би успео. Истини за вољу, понегде писац, градећи реченицу, иде као пеливан по жици, по ивици жилета. Помало је то незгодно, и опасно. Може да се склизне, или посече. Трик може бити ћаволска игра, ако писац тога није свестан, то јест – да је то игра. Бјелкић је схватио: за њега је то игра. И та игра није се одиграла на бразда, трајало је то, видим по рецензији на kraju књиге: писана је, за прву верзију, пре готово две деценије.

Мора се признати, трик је успео, књига је, у целини, добра. Томе је много допринео и Жарко Гађеша, који је за сваку причу нацртао њено слово у неколико верзија и с неколико малих трикова. А међу добрым трик-причама има и мало болњих: „Весна воли војника Владу”, „Животне жеље”, „Мачићи моле мало млека”, „Петра припрема пасуљ”, „Сунцокрет се сунцу смеје”, „Ташун, таши, танана”, „Увече учи, Уроше”, „Цивцани царкају цакове”. Све у свему, књига Тодора Бјелкића је забавна, а може да се схвати и као поучна. Једна од могућих поука је: игра речима је занимљивија од многих других игара. Чак и ако је трик!

Анђелко ЕРДЕЉАНИН

ЗНА РОДА ЗАШТО...

(М. Драгићевић, Н. Лапчевић, *Зашто рода небом хода*, Народна библиотека Крушевац, 2015)

Знано је, не само у Крушевцу граду, ко је годинама био путовођа чувеног Песничког фијакера кроз крушевачки вилајет, који му из фијакера осветљавају позната имена дечјег песничког света. Школско звонце се често оглашава уз присуство нареченог песника, учесника Змајевих дечјих игара. Ђускали су школарци уз његове стихове умрежене у ноте и награђивање на музичким фестивалима. Читају се песме прикупљене у *Слатикошеку*, и све се ово да сабрати у име Момир Мома Драгићевић.

Овог пута удружује се са млађим (по годинама и литерарном стажу) колегом Небојшом Лапчевићем, који своје перо проверава кроз разне књижевне форме (песму, причу, роман...). Идеја двојице Крушевљана била је да у књигу која треба да задовољи читалачки укус младих и оних мање младих, и да при томе испуни тематске и естетске захтеве, унесу стихове о најлепшој тајни природе, настанку беба и њиховом одрастању, уз не баш занимљиву улогу дугоноге и дуговрате беле птице, роде. Наставља књига именом *Зашто рода небом хода* (по истоименој Драгићевићевој песми), са поднасловом „Песме родиног јата”, који се трудио да досегне фини поетски наслов књиге. Има оних који ће књигу означити као антологију, за друге ће бити тематска збирка, како год, но тематски одабир књиге леп је, забаван, захтеван и одговоран посао.

Полазиште избора јесте усмена лирика, па се тематски одабир проширује на велики број песника, етаблираних имена, али и оних који настоје да на песничком небу оставе траг. То што су одобрани песници заступљени различитим бројем песама није никакав преседан. Не зависи избор само од тематске прикладности и естетског домета већ и од

афинитета састављача (сетимо се да познати антологичари имају своје миљенике).

У данашњем отуђеном и обезглављеном свету, када је и породица на климавим ногама, када је интиму и свест заменила безосећајна и бесплодна технолошка производња свакаквог људског застрањивања, може ли се нешто лепше пожелети од оног што стоји у здравици српском народу Љубивоја Ршумовића, која се чита у уводнику књиге? У свим околностима, веселим и невеселим, мучним, радним, славарским, деца нам се рађала, поручује песник.

Састављачи су поделили прикупљени тематски избор у два дела: песме народног јата и песме родног јата. Прве су давнашње, али говоре о трајном ткању опстанка: уз колевку, за здравље, за радост, за лепоту птића у зипки. Оне нису у опонентном односу са другим циклусом већ се преливају у поетску хармонију о колевци, неговању чеда, сестринским радостима, ненаданим а оберучке прихваћеним близанцима. Много тога се може наћи у родном јату. Један ће песник демистификовати родину улогу (Ршумовић). Други ће се питати зашто онда рода небом хода (Драгићевић). Трећи засигурно тврди да се деца стварају уз присуство свих сұнаца овога света (М. Антић). А четврти сјајно објашњава како је код маме унутра, и духовито осмишљава то слово о рађању, ту неизрециву, зачудну тајну тренутка проглашавања новог бића, „зрница васионе” (Моша Одаловић). И тако, од песме до песме, од песника шаљивије до песника тумача тајни рађања, уз осмехе, врџавост, повремену уозбиљеност, при захваташњу социјалне ноте, увођењем у родино песничко коло преко стотину имена, са неколико стотина стихова.

Рода је симбол жеље и близкости. Рода је топло биће из сна о рађању, о јединцу, те о брату и сестри. Но, колико год се бајка о роди, тој једноногој, дугокљуној небеској, шеварској, кровној и белој птици

гнездила у дечјем уху, у песничком сну, у сламкама наврх оцака, она не може заменити маму. Наткриљује је она која је центар света. Рода само опомиње маму и тату да превише не мудрују. Зато

*У срцу моје маме
и моје срце куца*
(Д. Лукић).

А најбоља мама на свету је, јасно, „моја мама” (Д. Радовић). Знају деца све о родама, али дубока веза још док су „унутра” изнад је свих веза.

Момир Драгићевић и Небојша Лапчевић на једном месту скућили су живу породицу од жеља, нада, страховања, радовања, несташлука. Од бајковитих снохвата до љупких свагдањих сликовитих тренака: цуцли, пиша, ноша, пелена жутих и зелених. Настајање у свој разноликости, на калеидоскопској вртешци на чијој свакој окретници заискри суштина: радост и љубав.

Песме су различитог естетског досега, као што су и песници различита чеда овога шароликог света, али у свакој песми трепери мисао да је „пелена застава првога реда” (Р. Арсић). Катkad казане шеретски, катkad сновно, као да долазе из земље чуда, а често, богами, уозбиљено, залазећи и у проблем све мањег породичног јата.

Има се шта прочитати у *Родином јату*.

Гордана ВЛАХОВИЋ

О ТЕТКАМА, СИРЕНАМА И ЕКОЛОГИЈИ – ЗА МАЛУ И ВЕЛИКУ ДЕЦУ

(Ева Иботсон. *Обданиште за чудовиштанца*. Превела Јована Кузмановић. Одисеја, Београд, 2014)

Ја сам еколог, тачније – бићу то за неколико месеци, када завршим факултет. Не бавим се, дакле, дечјом књижевношћу већ природом, животном средином и различитим физичким, хемијским и биолошким процесима који су суштина ствари и појава које нас окружују. Али, с друге стране, ми еколози бавимо се, у истој мери, и односом човека и његовог окружења. И волимо да свуда стављамо фразу „подизање еколошке свести”, као универзално решење за све светске проблеме. А како подиђи еколошку свест, када је екологија релативно модеран концепт? Верујем да еколошке проблеме и феномене треба уводити у свест људи преко познатих и примамљивих концепата.

Тако долазимо и до дечје књижевности, као најбољег посредника за „подизање еколошке свести” код деце (и не само код деце, стварно добро дело подстаки ће на размишљање и одрасле који га дају и препоручују деци). Односно, прецизније речено, *најбољег посредника у стварању еколошке свести код деце*. Пре неколико месеци чула сам да је један од нових трендова у дечјој књижевности писање романа, прича и песама на тему екологије, па сам тако почела да се више него иначе интересујем за дечје књиге. На последњем Сајму књига посебну пажњу привукла ми је књига Еве Иботсон *Обданиште за чудовиштанца* – у издању Одисеје из Београда и у преводу Јоване Кузмановић – јер говори о фантастичним бићима, деци, теткама и океану. Прве три ствари су мени као детету одувек биле основа до-

бре приче, а океан је нешто што ме једнако дugo фасцинира и о чему пишем дипломски рад.

Обданиште за чудовиштанца у извесном смислу представља класичан дечји роман: деца коју родитељи на неки начин занемарују бивају одабрана за аванттуру живота. С друге стране, овај роман даје важне животне лекције – деци и одраслима – и на једноставан начин говори и једнима и другима о проблемима модерног друштва. Главни ликови ове необичне приче јесу три тетке – Ета, Миртл и Корал и троје деце – Минет, Фабио и Ламберт. Тете одлучују да киднапују децу јер им је потребна помоћ на Острву на којем живе и брину се о обичним и фантастичним бићима која су се нашла у проблемима, попут сирена улепљених нафтотом, болесних животиња или кракеновог сина којег нема ко да чува. Заплет настаје када Ламберт, размажено и не баш добро дете, успе да јави свом богатом оцу где је и тиме угрози све становнике Острва.

Кроз ликове двоје деце, Фабија и Минет, Ева Иботсон успева да представи социјалну проблематику модерног британског друштва. Фабио је дечак из Латинске Америке који живи са својим аристократским дедом и бабом у Лондону, а у ствари највећи део времена проводи у интернату Грејмарш тајерс, зато што је то најбољи начин да се одгоји „прави енглески центлмен”. Иако живи у изобиљу, Фабио је несрћан и стално се присећа свог мање луксузног и сиромашнијег живота у Латинској Америци. Кроз своје приче о скромном животу, прво са мајком у Рију а затим на плантажи са бабом – куварицом која прича најчудесније приче и дедом – Индијанцем из племена Аморијаца, који зна све о свему, он показује да су деци важнији породица и љубав и подршка које она пружа него све материјалне ствари које одрасли виде као важне. „У трима колибама живело је много људи, били су сиромашни, али је Фабио био савршено срећан” (стр. 28).

То представља суштину дечје среће – много блиских људи на малом простору.

С друге стране, лик Минет представља, нажалост, велики број деце данас. Она је десетогодишњакиња чији су родитељи разведени и због тога живи на релацији Единбург – Лондон. Минет чини једину везу између двоје људи који се мрзе, и због тога сматра да треба да удовољава и једном и другом како би се пронашао неки компромис. Она види ове градове као две крајности, какве су, усталом, и њени родитељи. Отац, универзитетски професор из Единбурга, опседнут енглеском граматиком и својим послом, и мајка, глумица у покушају из Лондона, млада жена жељна провода и пажње – представљају два света, као и градови у којима живе. Минет сматра да је решење у средини, односно да би њени родитељи могли опет да се воле и живе заједно ако би живели у некој од лепих кућа поред пруге, на пола пута између Единбурга и Лондона. Иако ово јесте наивно, дечје решење проблема, ауторка сугерише да се решења увек налазе у компромису, односно негде на пола пута.

Лакоћа којом тете успевају да киднапују децу представља опомену савременом друштву – родитељи се само привидно баве својом децом. И Минет и Фабија и Ламберта треба некуд одвести јер су деца и не могу сама ићи на пут, али родитељи за такве ствари немају времена. Родитељи данас заиста немају довољно времена за своју децу, првенствено због суворог радног времена. Али проблем западног друштва јесте и у отуђивању породице, односно у њеном смањивању – атомизовању. У модерном западном друштву нормално је да се бабе, деде, тетке и остала родбина не мешају у живот најуже породице, тј. родитеља и деце. Ева Иботсон то осуђује представљајући свет у коме постоје агенције које изнајмљују тете да помогну родитељима: „Људи су некада имали праве тетке, баке и рођаке да им помажу,

али су сада породице превише мале, а праве тете обично иду на игранке и имају момке” (стр. 12). Овом реченицом ауторка, по мом мишљењу, не осуђује тетке које се проводе и имају момке, већ наглашава да, док не заснују своју породицу и не добију своју децу, млади људи желе да проживе само свој живот, без породичних обавеза.

Поред критике савременог друштва и система вредности, Ева Иботсон на магичан и фантастичан начин деци намеће праве вредности и, у најужем смислу те речи, гради њихову еколошку свест. Ауторка радњу романа смешта на забачено острво, негде у Атлантику, које представља као нетакнуту природу, са свим њеним становницима који живе у некој врсти симбиозе. Она у тако идиличну слику нетакнуте природе успева да убаци и человека, који у природи има своју улогу баш као и било која друга врста. По мом мишљењу, баш та улога человека у природном систему јесте најбитнији сегмент разумевања суштине екологије као науке и њене важности за савременог человека. Не верујем у везивање за дрвеће да би се спречиле сече шума, као ни у вегетаријанство и веганство с објашњењем да „није хумано” јести животиње. Природа није хумана, она је систем који савршено функционише управо због своје нехуманости, на принципу предатора и плена. А човек је интегрални део екосистема, природе, и као такав не би требало да буде изостављен, али не би му требало ни додељивати већи значај него неком другом делу система. Због својих способности и могућности човек је у ситуацији да *помогне* природи, односно да прихвати да он јесте део ње, а не да јој се супротставља, да је „покорава” и безобзирно је потчињава властитим потребама – што он углавном ради, како би цивилизацијски напредовао. Ауторка наглашава управо ту потребу да човек *помогне* природи, односно да покуша да *исправи своје грешке*. Кроз ликове тета, Ева Иботсон унеко-

лико кариковано, на забаван и симпатичан начин, представља систем вредности који је одржив. Оне живе као део Острва, не реметећи друге организме који на њему бораве, али истовремено користе своје предности, то што су људи, да помогну другим бићима у неволи – и фантастичним и обичним. Њихово мешање у животе ових бића усмерено је, превсега, на оне проблеме који *нису природни*, па због тога сирене, фоке, селкији и други организми не могу да се сами изборе с њима. Како ће се сирена или птица очистити од нафте, када нафта у природи не шикља на све стране по мору?

На суптилан и духовит начин, књига шаље поруку да човек треба да помогне у решавању проблема које је сам изазвао у природним токовима. Ипак, на једнако суптилан начин, кроз причу о Херберту ауторка говори и о томе како је тешко бити најсавршенији продукт еволуције. Херберт је селки, односно фока која, ако се убоде ножем, постаје човек. Он се кроз целу причу двоуми да ли да остане фока или да постане човек, али тек када грешком постане човек схвата колико му недостаје море и тужан је. Веријем да кроз Хербертово двоумљење ауторка наглашава одговорност коју човек има као биће на врху еволуционе пирамиде, јер су положај и одговорност увек пропорционални.

Обданишиће за чудовиштанца има још један кључни лик, како за носећу причу романа тако и за ову моју причу о месту екологије у књизи за децу – то је лик кракена. Кракен је отелотворење еколошке свести, дух природе, биће које иде океанима и пева свој зов, како би људе спречио да загађују море и изловљавају рибу. Али проблем је то што је кракен отишао, окренуо је леђа људима зато што су га повредили и оставио их да се сналазе сами са својим (еколошким) проблемима. Ауторка казује како кракена нико није видео већ сто година и, отако га нема, мора су све загађенија, риба се изло-

вљава а нафтне платформе немају адекватно обезбеђење. У свести људи кракен је постао митско чудовиште које крстари морима потапајући бродове. У стварном свету, кракеново окретање леђа људима може се поистоветити с почетком наглог загађивања животне средине током индустријске револуције, и са свешћу, артикулисаном и у овој дечкој причи, да је потребно нешто урадити за ту околину у којој сви живимо.

У књизи Еве Ибтонсон кракен се враћа, и то са својим сином, и поново почиње да крстари морима уз пратњу других морских бића. На неки начин, тим кракеновим повратком ауторка нам оставља наду да ће се у свету чудовиштанаца, тета и деце нешто на глобалном нивоу променити набоље, зато што је неко кренуо да побољшава свет. Наш свет може бити боље и здравије место за живот, ако се потрудимо. Ако прихватимо да смо део екосистема и искористимо то што смо најсавршенији али и најодговорнији продукт еволуције – побољшаћемо свој однос с океаном и природом у целини. А онда, можда се и у наш свет врати кракен, да нас подсећа на наша права и обавезе.

Соња АВРАМОВИЋ

ДИПТИХ ЗА ПСА И МАЧКУ

(Бојана Николетић, *Минти, Ноло и остали (мале приче о псима и мачкама)*, Банатски културни центар, Ново Милошево, 2015)

Истргнут из свакодневице, испричан калеидоскопски умешно, приповедни диптих Бојане Николетић окренут кућним љубимцима разоткрива и тихе осаме породичних нуклеуса. Лина и Рики су важни и поузданы ослонци псећих и мачјих судбина у свом кварту. У дослуху те удвојене издвојене менажерије настају и приповедни заплети Бојане Николетић. Већ и сам наслов *Минти, Ноло и остали*, са назнаком *мале приче о псима и мачкама* у загради, упућује нас ка наслуђивању могућних приповедних интрига, које су финим крокирањем изведене у књизи.

Дечак Рики, који има искуства са псима, издвојиће штене њему драге кућне керуше Тили и поклониће га Лини. Штене ће тако постати и Линина слатка брига, а радозналу душу девојчице пратиће и авантуре кучета, обострано, нови живот трајаће као шарена вртешка дечје руке и псеће шапе. После полемичних промишљања о томе како именовати куче, Лина се опредељује за име Минти, уз сагласност сестре Емилије, која слови као кућни *неприкосновени ауторитет у свим штапањима културе*. Рики није само спретна другарчина него је и важан брижник, који зна појединости о томе како се штене вaspитава. Имате у причама драгоцену кинолошка упутства о узгајању паса. У целини, брижност сенчи реченице ових прича. Дијалог у рефлексу разјашњава карактере приповедних лица. Лина, промишљајући ноћи и дане, с пуно пажње проматра животне заvrzlame малог кевтала Минтија, *покушавајући да нешто себи стуђе претвори у нешто обично, свакодневно*.

Дескрипција у причама има неку тиху фину вртоглавицу праћену шаренилом догађаја, као у причи

„Ноћна вејавица”, када су снежне пахуљице *долазиле у низовима и вртлогиле се у ваздуху*. Та снежна вејавица је и прва Минтијева зима.

Дирљива је деоба кучића и понашање керуше Тили у тренутку када од ње за сва времена раздвајају штенад. Виђао сам у животу напуштене и запуштене псе, виђао сам туге у њиховим сумњичавим очима и ишчекивања у урбано сложеним улицама да им се појави рука негдашњег власника. Сви ти опажаји опстају и у причаоници Бојане Николетић.

Ако желите да вам пас има сјајно крзно, *jaje је незаобилазно*, али ваља избегавати кокошје кости, јер оне *шукају по дужини и хоће да им се зарију у нейца*.

Стања и нарави, успутни сусрети у пролазу, мале расправе које живот чине јаснијим и разложнијим у кући, комшилуку и парку са клупама и жбуњем у поретку, односи према бајкама, скитницама и луталицама псећег друштва, са псетанџетом коме нема ко да скине огрлицу која га гуши јер му је оковратно стављена кад је био мали као дечја песница – испричано нам је пуно приповедно око.

Други приповедни сегменти пуни су умножено усамљених мачића којима нема ко да принесе здељицу млека, али једно маче је издвојено Линином руком и зове се Ноло; оно ручава једну рибицу дневно и баш га брига за Емилијине екскурзије. Хитро преврће вазе по стану. Ту и тамо бућне у смутну воду Саве, па га трљају фротиром да се мокар не прехлади. А када су му мачи јастучићи на шапама са репом ојачали, Ноло се нечујно запутио ка булевару мачјих авантура, луњајући по расушеним даскама и гредама запуштених поткровља и тавана. Линина мајка је с правом говорила: „Нолу је потребно друштво”. То и јесте опорука ове питке причаонице о брижности и дечјим несташлуцима.

Отворите прозор, загледајте се низ улицу, можда је власник заборавио да помилује пса или је пас за-

губио расејаног власника. Нечији мачор се вере уз дрво да из птичје перспективе осмотри тротоар, жељан да га призове нечија нежна сенка. Управо те и такве радознале топлине отварају приче Ђојане Николетић, и упозорно нас богате и скрећу пажњу на окружење, са судбинама које ишту и нашу брижност.

Милутин Ж. ПАВЛОВ
