

•Дећињство•

Часопис о књижевности за децу
Година XLII, број 4,
зима 2016.

Редакција:

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

Секретар редакције:
Ивана Мијић Немет

Лекцијор и корекцијор:
Мр Мирјана Караповић

Издавач:

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

За издавача:
Душан Ђурђев, директор

Слог:
Ласер студио, Нови Сад

Штампа:
Offset print, Нови Сад

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дечјих игара
340-11006551-47

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

САДРЖАЈ:

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Бојана В. Ковачевић Петровић, Очување традиције у шпанској поезији за децу	3
Сања Ј. Париповић Крчмар, Версификацијони поступци у дечјој поезији Милована Данојлића	12
Ана М. Марковић, Метафикција у делу <i>Кога се пише како живе приче</i> Дејана Алексића	22
Јелена З. Стефановић, Типови маскулинитета у Молнаровом роману <i>Дечацци Павлове улице</i>	34
Dragica A. Dragun, Sleng u hrvatskoj dnevničkoj prozi za mlade	39
Наташа П. Кљајић, Криза читања, наставно и рекреативно читање	50
Мерсиха Н. Исмајлоска, Дизни во Земјата на Чудата	62
Исидора Д. Станић, Мајка као примарни родитељ и репрезентација мајчинства на друштвеној мрежи Инстаграм	71

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Снежана Шаранчић Чутура, Портрет старе периодике за децу	77
Тијана Тропин, <i>Сламнајти колиба:</i> како смо завирили у једну књижевност за децу	81
Јелена Калајџија, Збрздолисани водич кроз литерарну ерудицију за свакодневну употребу	83
Јелена Панић Марашић, Да ли је смрт бајка?	86
Наташа Дракулић, Кај црни пас депресије хара Даблином	89
Милутин Ж. Павлов, Мачји живот у нотесу дечјег романа	91

IN MEMOERIAM

Гордана Главинић, Лаку ноћ, Донка	93
--	----

Рецензенти:

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Снежана Шаранчић Чутура,

Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет – Сомбор

Доц. др Валентина Хамовић,

Универзитет у Београду, Учитељски факултет

Доц. др Зорица Хаџић,

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



Бојана В. КОВАЧЕВИЋ ПЕТРОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

ОЧУВАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ У ШПАНСКОЈ ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

САЖЕТАК: Након кратког прегледа тока шпанске поезије кроз векове, сагледаћемо присуство поезије за децу код шпанских песника, издавачких кућа и читалаца и значај који они посвећују традиционалним формама. Осим што ћемо предочити заступљеност појединих песника у најзначајнијим антологијама објављеним у Шпанији током протеклих деценија, посебну пажњу усмерићемо на дело чувеног шпанског педагога Ане Пелегрин, која је неколико деценија изучавала дечју књижевност своје земље. Други део рада посветићемо присуству традиције у дечјој поезији у XXI веку и односу шпанске књижевне стварности према њој. Закључци које ћемо изнети говоре да је, по мишљењу научника, ера интернета плодотворна за дечју поезију и да помаже очувању њене традиције, те да у Шпанији данас постоји велики број издавачких кућа које негују поезију за децу и младе, и истраживача/педагога који подстичу активан однос младог читаоца према књизи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: шпанска књижевност, поезија за децу, поезија за младе, антологија шпанске поезије за децу, књижевност и интернет, нове технологије у функцији књижевности

Уводне напомене

Поглед на историјске токове шпанске књижевности, Нобелове награде додељене ауторима са Ибе-

ријског полуострва, национална признања и заступљеност шпанских песника у небројеним антологијама тог говорног подручја и онима објављеним у преводним књижевностима, као и велики број песничких књига које се данас публикују на годишњем нивоу, несумњиво сведоче о томе да је реч о једној од највећих европских литературних традиција. Дакако, треба имати у виду да „величина шпанске књижевности, посебно песништва, потиче из наслага култура које су по Иберији таложили Феничани, Грци и Римљани, Готи и Арапи” (Кошутић 1975: 7) и да шпанско књижевно наслеђе самим тим има веома сложену структуру.

Прво у целости сачувано дело шпанске књижевне традиције је јуначки спев *Песма о Сиду* (*Cantar de mío Cid*, око 1140), а током векова бројни аутори стварали су стихове по узору на кратке наративне песме познате као *шпанска романса*, настале у XIV веку и прикупљане на пресавијеним табацима прве хартије у XV столећу¹. Књижевна ренесанса у Шпанији доживљава снажан италијански утицај, а дефинитивну афирмацију поезије у италијанском стилу представља дело Гарсиласа де ла Веге (*Garcilaso de la Vega*), који „спада међу песнике који су својим делом битно утицали на развој поезије на шпанском језику до данашњих дана” (Павловић-Самуровић 1985: 219). Златно доба шпанске књижевности (XVI и XVII век) плодотворно је у бројним књижевним родовима и врстама: Мигел де Сервантес (*Miguel de Cervantes*), Лопе де Вега (*Lope de Vega*), Франсиско де Кеведо (*Francisco de Quevedo*), Педро Калдерон де ла Барка (*Pedro Calderón de la Barca*) и Луис де Гонгора (*Luis de Góngora*)

¹ Међу најпознатијим шпанским романсама су *Романса о Абенамару*, *О љубавнику и смрти*, *О грофу Олиносу и белом цвету*, које Владета Кошутић доводи у везу са српским народним песмама *Хасанаџиница*, *Смрт мајке Југовића* или *Предраг и Ненад* (1975: 11).

доносе врхунски поетски израз језичког наслеђа који се неретко огледа и у поезији за децу. Ваља напоменути и да „од завршетка првог златног раздобља (1650) до почетка другог (1898) раздваја нас сто педесет година осредње књижевности” (Кошутић 1975: 36), али ће зато нови песници – Мигел де Унамуно (*Miguel de Unamuno*), Азорин (*Azorín*), Пио Бароха (*Pío Baroja*) и Хуан Рамон Хименес (*Juan Ramón Jiménez*) – „једнаки старима по духу и стрепњи” (исто) – наставити односно обновити златни век шпанске књижевности.

Усмена традиција и игра

Средином XVIII века појавиле су се прве значајне збирке шпанске поезије намењене младим читаоцима, које су поред песама садржали и игре, брзалице, разбрајалице, загонетке, а посебно место заузимао је дечји романсеро, чија истинска популарност почиње у XIX веку. Године 1798. штампан је и први познати шпански часопис за децу, *La Gaceta de los niños*, чији су уредници били браћа Хоце и Бернабе Канга Аргујељес (*José y Bernabé Canga Argüelles*). У првој половини XIX столећа излази више часописа посвећених деци, а у издавачкој делатности од нарочитог је значаја издавачка кућа *Editorial Saturnino Calleja*, која између 1853. и 1915. године интензивно доприноси развоју дечје књижевности, објављујући појединачна издања, илустрована дела и серије књига посвећених најмлађим читаоцима.

Међу истраживачима који су своја проучавања усмерили искључиво на дечју књижевност, у новијој историји шпанске поезије за децу и младе нарочито се истиче допринос шпанске есејисткиње и педагога аргентинског порекла Ана Пелегрин Сандолвал (*Ana Pelegrín Sandoval*, 1938–2008), ауторке две култне антологије: *Шпанска поезија за децу* (*Roe-*

sía española para niños, 1997)² и *Шпанска поезија за младе (Poesía española para jóvenes, 1997)*³. Ана Пелегрин⁴, вишеструко награђивана за свој рад током целокупне каријере, у тротомној докторској тези на преко хиљаду страна, *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil, 1750–1987 (Игре и народна поезија у књижевности за децу и младе 1750–1987)*⁵, коју је одбранила академске 1991/1992. године на Универзитету Комплутенсе у Мадриду, бави се вербалним аспектом шпанске поезије, имајући у виду све њене традиционалне изражајне елементе (игру, језик, гестове, звук у простору и времену) и сагледава их из перспективе драмског израза⁶. Про-

² У уводном тексту ове књиге Ана Пелегрин наводи да је реч о обновљеном издању *Шпанске поезије за децу* објављене 1964. године, у коме она ставља акценат на друге ауторе и песничке тенденције и издваја поезију намењену искључиво деци (Pelegrín 2009: 8).

³ У надахнутом уводу Ана Пелегрин подстиче машту својих читалаца, истичући да песме које је одабрала очекују да их открије жив глас маштovитог и осећајног читања, глас који ће подстаки песничку креацију младог човека и приближити га великим песницима из шпанске културе: Хуану Рамону Хименесу, Порки, Албертију, Сернуди... (1997: 8).

⁴ Поред поменутих књига, Ана Пелегрин је приредила још неколико значајних дела: антологију *Raiz de amor: Antología poética* (Alfaguara, 1999), којом је обухватила љубавну поезију за младе шпанских и латиноамеричких аутора XX века; антологију *Letras para armar poemas* (Alfaguara, 2002), која садржи текстове и сценску поезију четрдесет и троје савремених аутора са шпанског говорног подручја; своја истраживања о дечјим играма у усменој традицији *Cada cual atienda su juego* (Anaya, 2008), чија окосница је веза између игре, речи и књижевности у образовању (књига садржи и антологију од 205 традиционалних игара-текстова, као и кратак преглед игара присутних у савременој књижевности).

⁵ Ана Пелегрин један је од најтемељнијих истраживача када је реч о књижевности за децу и младе, те нам је њена докторска теза послужила као путоказ за истраживање, будући да је среобухватно сагледала елементе старије (XVI–XVIII век) и новије (XIX–XX век) шпанске поезије.

⁶ Дечје игре у Златно доба шпанске књижевности (XVI и XVII век) и данашња усмена дечја поезија имају исто порекло, воде корен из истог израза: театралности, позоришног чина. Шта више, они су мали позоришни комади (Pelegrin 1992: 7).

учавајући разбрајалице, традиционалне дечје игре, народне песме, питалице, романсера, наративне песме и усмену дечју поезију, а нарочито игру као начин изражавања⁷, Ана Пелегрин долази до закључка да је неоспоран и њихов утицај на шпанске и хиспаноамеричке књижевнике XX века који су се поигравали формама и структуром: „varios de esos juegos provienen de épocas anteriores y otros tantos de recogen en la transmisión actual y en el eco de la literatura creativa de los poetas y escritores contemporáneos Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Julio Cortázar”⁸ (1992: 9).

Традиционална односно анонимна поезија настала је управо из колективне игре и разоноде; она има своју динамику, независну од стварног времена, и преноси се с колена на колено. У бројним збиркама и песмарицама прикупљаним у Шпанији током протекла два столећа текстови и стихови груписани су према темама, функцији, старости детета, годишњим циклусима, песничким врстама и жанровима: успаванке, прве школске песме, молитве, Божићне песме, Ускрс, пролеће, пошалице, хумористички и сатирични стихови и текстови, љубавне песме, војне, музичке, о животињама, римоване приче, наративне песме, историјски стихови о подвигима и свештима, романсе, брзалице, загонетке... Истраживачи и приређивачи који су темељно проучавали дечју књижевност – пионир у универзитетском проучавању дечје поезије Кармен Браво Виљасант⁹ (Car-

⁷ Пелегринова сматра да игра има изузетно значајну функцију за емоционални развој детета и његово учење, јер дете кроз спонтану и шифровану игру и телесне покрете који често замењују речи истражује најразличитије аспекте своје личности коју играђује (Pelegrin 1992: 3).

⁸ „Многе од тих игара потичу из претходних периода, многе су пренете у данашње време, и имале су ојдека у књижевном стваралаштву савремених песника и писаца као што су Хуан Рамон Хименес, Рафаел Алберти и Хулио Кортасар” (Прев. аут.).

⁹ Сепарат часописа *Детињство* посвећен шпанској књижевности за децу из 1988. године (избор Неус Саес Мартин, превод

men Bravo-Villasante), фолклориста и лексиколог Франсиско Родригес Марин (Francisco Rodríguez Marín), катедратик и дугогодишњи директор Центра за промоцију читања и дечје књижевности CEPLI Педро Сериљо Торемоћа (Pedro Cerrillo Torremocha) и педагог Ана Пелегрин, између осталих – сагласни су да разноврсни облици дечје поезије снажно утичу на несвесно вежбање језика, начина изражавања, вербалне вештине, пажње, памћења и хармонично-ритмичне (обредне) мелодије¹⁰. С друге стране, Педро Сесар Сериљо Торемоћа (Pedro César Cerrillo Toremocha) наглашава да „leer no es un juego, sino una actividad cognitiva y comprensiva enormemente compleja en la que entervienen el pensamiento y la memoria, así como los conocimientos previos del lector”¹¹ (2005).

За очување традиционалне дечје књижевности у XVIII и XIX веку биле су нарочито драгоцене јавне забаве као место за игру, док је окупљање по кућама представљало извор најразличитијих видова разнодоје које су у Шпанији називане *juegos de tertulia* (игре за посела) или *escuelas de tradición*¹² (школе

и препев Душка Радivoјевић) садржи одличан уводни текст Кармен Браво Виљасанте, која нуди сажет преглед најстарије шпанске писане књижевности, дидактичких књига, утицаја Езопових басни на шпанске ауторе, све до песника који су обележили дечју поезију у XX веку.

¹⁰ О значају усмене традиције у више наврата код нас пише Љиљана Пешикан Љуштановић. Она напомиње да „иако се са становишта модерног читаоца усмене обредне песме могу доживљавати и као песме за децу и као песме о деци, оне су, без обзира на то, апсолутно неизбежне за свако разматрање представа о детету и детињству унутар традиционалне културе” (2014: 195).

¹¹ „Читање није игра, већ изузетно сложена когнитивна и свеобухватна активност која обухвата мишљење и памћење, као и претходна знања читалаца” (Прев. аут.).

¹² О томе у више наврата пише шпански филолог, историчар, фолклориста, творац шпанске филолошке школе и директор Шпанске краљевске академије (1925) Рамон Менденес Пидал (Ramón Menéndez Pidal). У књизи *Хиспански романсеро* (*Romancero hispánico*, Madrid: Espasa Calpe, 1953) он указује на

традиције), будући да је на њима преношена аутентична усмена традиција, шпанска романса, колективни глас народа, усмено предање, хорска интерпретација, уз обавезно учење стихова напамет (Pelegrín, 1992: 174). Шпанска усмена традиција, као и многа друга песничка наслеђа, заправо почива „на једноставним вербалним ритмовима и поигравањима римом, често шаљивим и увек богатим звуцима и сликама” (Ковачевић Петровић 2016: 9).

Шпанска песничка традиција у XX веку

У XX веку сачињено је на десетине антологија које, свака на свој начин, представљају однос свог времена према дечјој поезији. Међу бројним студијама које смо имали у виду приликом нашег истраживања издваја се збирка *Последње ћеосме за прве читаоце* (*Últimos poemas para primeros lectores*, 2007) Хоcea Морена Ферандеса (José Moreno Fernández), који је неколико година пре тога докторирао на дечјој књижевности и њеном канону¹³ на Универзитету у Алмерији. Компаративном анализом, Хоce Морено Фернандес издвојио је оне које су имале највећи утицај на младу читалачку публику и школско образовање: *Дечја поезија за рецитовање* (*Poesía infantil recitable*, 1934), антологија чињеницу да је усмена традиција још од XVIII века била нарочито изражена у Андалузији (*Almanaque de Sevilla*), а романсеро је био веома распрострањен током читавог XVIII и XIX века, да би почетком XX столећа велики шпански и андалузијски песник Федерико Гарсија Лорка под утицајем традиционалне шпанске романсе створио свој *Цигански романсеро* (*Romancero gitano*, 1928).

¹³ Дисертација под називом *La poesía infantil en sus textos: hacia un canon convergente* садржи студију о песничким циклусима намењеним најмлађем узрасту и основцима, од периода после Шпанског грађанског рата до краја XX века. Морено Фернандес у својој тези критички сагледава десетак антологија сачињених током проtekлих деценија, а посебну пажњу посвећује немама за децу које су заступљене у уџбеницима.

Хоcea Луисa Санчесa Тринкадa (José Luis Sánchez Trincado) и Рафаела Оливаресa Фигероa (Rafael Olivares Figueroa); *Срдачносити* (*Cordialidades*, 1941) Антонија Фернандесa (Antonio Fernández), *Дечја поезија* (*Poesía infantil*, 1951) Federика Торесa (Federico Torres), *Стихови за децу* (*Versos para niños*, 1954) Антонија Фернандесa (Antonio Fernández), *Избор песама за децу* (*Selección de poesía para niños*, 1961) Хуана Мигела Роме (Juan-Miguel Romá), *Антиологија дечје књижевности на шпанском језику* (*Antología de la literatura infantil en lengua española*, 1966) Кармен Браво Виљасанте, *Фијукање ваздуха* (*El silbo del aire*, 1965) Артура Медине (Arturo Medina), *Шпанска поезија за децу* (*Poesía española para niños*, 1969) Ане Марије Пелегрин (Ana María Pelegrín), *Шпанска поезија за децу* (*Poesía española para niños*, 1997) Ане Пелегрин и *Песма и прича* (*Canto y cuento*, 1997) Карлоса Ревјеха (Carlos Reviejo) и Едуарда Солера (Eduardo Soler). Покушавајући да одговори на питање који су данас канонски песници за децу и за кога би се могло рећи да је носилац врхунске књижевне традиције у XXI веку, Морено Фернандес износи став да поезија у данашње време пре свега мора да привуче пажњу младог читаоца својом свежином и одражавањем универзалне стварности (Moreno Fernández 2007: 7). Након анализе неколико десетина антологија, он изводи следеће закључке: у свим антологијама шпанске поезије за децу и младе које су биле предмет његовог истраживања присутни су стихови само двојице песника: Хуана Рамона Хименеса (Juan Ramón Jiménez) и Антонија Мађада (Antonio Machado); први „ослушкује народни мелос и природу; романтизам, импресионизам и 'обојен слух' у оквирима романси, виљансика, балада и елегија” (Кошутић 1975: 46) и његова андалузијска симфонија „откриће колико спој народског и личног оправдава једног уметника у пуној мери” (исто), док је други „gusto

de la poesía tradicional, folklórica o popular; era una inclinación que pudo aprender en los trabajos familiares o en el espíritu de la Institución”¹⁴ (Alvar, 1980). У безмalo свим антологијама налазе се песме Federika Garcijе Lorke (Federico García Lorca), Xерарда Дијега (Gerardo Diego) и Мигела де Унамуна (Miguel de Unamuno), а осим њих у великој већини заступљени су стихови Рафаела Албертија (Rafael Alberti), Лопеа де Веге (Lope de Vega) и Глорије Фуертес (Gloria Fuertes)¹⁵. Реч је, dakле, о најприсутнијим ауторима стихова за децу у антологијама и уџбеницима од Шпанског грађанског рата до XXI века.

Крајем деведесетих година двадесетог века у Шпанији је нестало или се полако угасило неколико издавачких кућа које су неговале поезију за децу (Escuela española, Didascalia, Labor, Espasa Calpe), а једина едиција искључиво намењена дечјој поезији била је Alba y Mayo издавачке куће Ediciones de la Torre (Garralón 2002: 67), која је објавила збирке и антологије најзначајнијих шпанских песника XX века, попут Албертија, Мађада и Гиљена, као и великих латиноамеричких аутора. Половином деведесетих година неколико издавачких кућа почело је редовно да објављује нове песничке збирке, а 1995. појавила се едиција Ajowolí (Ediciones Hiperión), посвећена искључиво савременим дечјим песницима.

Традиционална дечја књижевност очувана је у великој мери захваљујући бројним антологијама које су сачињене или прештампане крајем века и чији су најзначајнији приређивачи Кармен Браво Виљасанте, Ана Пелегрин и Педро Сериљо (Pedro Cer-

¹⁴ „Нагијао традиционалној, фолклорној или народној поезији; ту склоност је могао стећи у породичном окружењу или у духовним оквирима Институције” (Прев. аут.).

¹⁵ Када је реч о песницима, осим миљенице најмлађе шпанске читалачке публике најзаступљеније су још Пура Васкес (Pura Vázquez), Анхела Фигероа (Angela Figueroa), Селија Вињас (Celia Viñas) и Конча Лагос (Concha Lagos).

rillo). Дела Глорије Фуертес у потпуности су прештампана 1996. (Susaeta), две године пре него што је преминула, а велику пажњу шпанске читалачке јавности изазвала је *Моја прва књига песама* (*Mi primer libro de poemas*) Хуана Рамона Хименеса, Федерика Гарсије Лорке и Рафаела Албертија (Anaya, 1997). Такође, у другој половини XX века уочљива је доминација песникиња „које су се са једнаком посвећеношћу огледале у образовању, медијима и књижевним активностима” (Ковачевић Петровић 2016: 10).

Поезија у ери интернета

Када је реч о променама које је донело ново доба, бројни истраживачи тврде да је модел друштва у којем живимо довео до разбијања ланца који је усмено преносио традиционалне књижевне композиције и да су од песничког фолклора опстале само усмене варијанте. Премда шпанска статистика казује да данас чак 80% жена (мајке и баке) памте и преносе деци усмено књижевно наслеђе, осетно је све слабије присуство шпанске усмене традиције (Cerrillo – Sánchez Ortiz 2012: 23). С друге стране, Хосе Ровира Кољадо (José Rovira Collado) са Универзитета у Аликантеу сматра да је књижевност за децу и младе традиција којој сви желимо да се вратимо, „como una isla de Nunca Jamás, aunque solo sea para recordar con añoranza los días de la escuela u compartir cuentos, canciones y poemas de la memoria común y de la tradición oral”¹⁶ (2010: 2)¹⁷.

¹⁶ „Као на острво у Недођији, макар само да се сетимо са чежњом оних школских дана и да размењујемо приче, песме и поеме у општем сећању и усмене традиције” (Прев. аут.).

¹⁷ Ровира Кољада скреће пажњу и на значај академских студија и чланака који су производ истраживања из најразличитијих перспектива – од традиционалних модела и усмене традиције до ере интернета, при чему нарочито истиче сајт Института Сервантес (2010: 3). Повлачећи паралелу између традиционалног образовања и новог приступа, он основне разлике тумачи

Приметан је у новије време процват издавачких кућа које објављују књиге за децу и младе, специјализованих књижара које сваке године нуде на стотине нових дела за различите старосне доби читалачке публике и електронских књига које данас чине трећину издавачке продукције у Шпанији. Приметили смо такође да је почетком овог века неколико шпанских издавача почело да се усмерава – у целини или у виду посебне библиотеке – на књижевност за младе читаоце, а међу њима се нарочито издавају Anagrama¹⁸ и Anaya¹⁹.

Савремени спој традиционалне и модерне књижевности на неки начин представља и интернет, као неприосновени извор литерарних дела и других материјала. Последњих деценија расте број дигиталних библиотека, портала културних институција које негују књижевност, пројеката који подстичу читање, веб-сајтова аутора и издавачких кућа²⁰.

на следећи начин: у традиционалном образовању сазнање има дисциплинарни карактер, даје се предност значају информације (аутори, биографије, наслови, дела), гледиште је мањом из историјске перспективе, визија књижевности је ограничена (писане, елитистичке, за одрасле), одабир текстова се врши према историјском и националном значају, квалитету и интересовању професора, а књижевни текст је језички модел на који се треба угледати. За разлику од тога, нови приступ подстиче развој на више читања и језичких вештина, истиче значај разумевања и тумачења текста, синхронијски угао гледања подразумева читање текстова ближих ћацима, визија књижевности је глобалнија: усмена традиција за децу и младе, популарна литература; одабир штита се врши према интересовању ученика (од најближег до најдаљег), предност се даје књижевности за децу и младе, адаптацијама и преводима и напослетку: однос језик–књижевност је флексибилнији и прихвати разне моделе (2010: 7).

¹⁸ Извор: <https://www.anagrama-ed.es/colección/literatura-infantil>.

¹⁹ Овај издавач је профилисан за уџбенике и едукативни материјал, а последњих година велику пажњу посвећује дигиталном образовању и електронској књизи. Посебно је, у контексту наше рада, вредан помена веб сајт *Anaya infantil y juvenil* <<https://www.anayainfantilyjuvenil.com>> са прегледном понудом књига искључиво за децу и младе, распоређеном по узрасту.

²⁰ Серијо Торемоћа у свом чланку о подстицању читања у раној доби истиче да је прород нових технологија довео до из-

Институт Сервантес, као институција која се бави очувањем шпанског језика и хиспанских култура широм света, основао је почетком овог века у оквиру свог сајта <http://www.cervantesvirtual.com> портал за децу и младе: http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_literatura_infantil_juvenil/ како би приближио данашњем читаоцу историјски фонд и успоставио непосредан контакт са младим читаоцима, али и у намери да моделе учења начини доступнијима, како деци тако и њиховим учитељима и наставницима. Као саставни део највећег књижевног и теоријског корпуса на шпанском језику, портал нуди виртуелни каталог дела и имена шпанских и хиспаноамеричких писаца, часописе, приче, библиотеке појединачних аутора, фонотеке класичних дела, радионице, линкове ка институцијама и друге корисне информације, у својству едукације, формације или истраживања, и уз непрестано допуњавање извора. Поред поменутог сајта, појављује се све више поузданых и темељно осмишљених интернет страница, блогова, онлајн часописа, попут *Revista Premura, Espacios de Literatura Infantil y Juvenil, No solo libros, Animación a la lectura* и других, који сарађују са националним библиотекама, Шпанском краљевском академијом и осталим институцијама од значаја за националну и хиспанску књижевну баштину.

Премда је Шпанија пета земља на свету по издавачкој продукцији на годишњем нивоу, Сериљо Торемоћа показује да је, судећи по анкетама спроведеним 2002. године, у XXI веку читање на претпоследњем месту активности у слободно време. Он указује на још један проблем, присутан и у многим другим земљама:

весне промене културног модела и до модификација у употреби језика. Он сматра да прогресивни утицај аудиовизуелних медија, нарочито телевизије, није разлог што многе особе на преласку из детињства у младост све мање читају, будући да је права читалачка потреба добровољна, она нема никакав други циљ осим самог читања (2005).

Aunque nunca se ha leído tanto como ahora ni nunca han existido tantos lectores, leer no está de moda; al contrario, es una actividad muy poco valorada por muchos sectores de la sociedad, entre ellos los medios de comunicación y, particularmente, los jóvenes: incluso a muchos adolescentes, de los que leen habitualmente, les da vergüenza reconocer ante sus amigos que son lectores.²¹ (Cerrillo Torremocha 2005).

Скрепљуји пажњу на то да се данас чита више зарад прикупљања информација него зарад стицања знања, и да се у нашем веку не расправља о потреби да се што више прошири круг читалаца, Сериљо Торемоћа примећује и да се често непрецизно користе термини *промоција читања* и *анимација* публике: „Cuando hablamos de *promoción de la lectura*, solemos recurrir a diversas técnicas y estrategias de la que llamamos *animación a la lectura*, que no permitan hacer nuevos lectores”²².

Закључна размишљања

У овом кратком осврту на значај и присуство традиције у шпанској поезији за децу примећујемо континуитет у стварању и објављивању дечје књижевности од XVIII века до данас, значај породице за очување традиционалних песничких вредности, тежњу ка подстицању читања и активног односа у рецепцији поезије, као и позитиван однос према новим технологијама односно, настојање да њихова употреба

²¹ „Мада се никада није читало толико као сада, нити је било толико читалаца, читање ипак није у моди; напротив, та активност је веома слабо вреднована у многим секторима друштва, укључујући и медије, а нарочито омладину односно адолосценте који редовно читају а стиде се да то признају пред својим друговима” (Прев. аут.).

²² „Када говоримо о *промоцији читања* обично прибегавамо техникама и стратегијама различитим од оних које подразумева *подстичање читања*, а оне нам не омогућавају да формирамо нове читаоце” (Прев. аут.).

ба буде функционална, те да у овом контексту послужи као драгоцен допринос очувању традиције и приближавању нових форми младим читаоцима.

Међу песницима који су део стваралаштва посветили првим читаоцима налазе се добитници највећих књижевних признања – од Нобелове награде (Јуан Рамон Хименес и Висенте Александре), преко Награде Сервантес (Херардо Дијего, Хосе Гарсија Нијето, Хорхе Гильен, Луис Росалес), до Националне награде за књижевност (Рафаел Алберти, Габријел Селаја, Адријано дел Ваље, Карлос Мурсијано, Кармен Конде, Елвира Линдо и други) и готово сви су неговали традиционалне песничке форме, приступе, теме и мотиве.

Упркос кризи и технолошкој трансформацији, последњих година у Шпанији се дневно објави око 250 нових наслова, од којих је безмало једна трећина у електронском формату, а годишње се прода око 420.000 књига. Државна статистика издавачке делатности за период 2012–2014. показује да од сваких стотину књига објављених у Шпанији 12 спада у дечју књижевност, 91% се публикује у приватним издавачким кућама, а 22 су преведене са неког страног језика. Према званичним подацима Института Сервантес за 2016. годину, шпански језик је други матерњи језик на свету по броју људи који га говоре, а за ширење хиспанске културе и књижевности на шпанском језику највећу улогу има управо та институција. Све то указује на несумњиво значајно место које ће литература, а самим тим и песничка традиција, наставити да има у шпанској култури.

По мишљењу многих истраживача чије чланке и дела смо проучавали, приступ књижевности у XXI веку, осим што треба да буде интердисциплинарен, захтева од читаоца да напусти пасивну улогу и да учествује у свему што му нуди књига коју чита, као сведок и саучесник у стварању литературног чина. Предности новог доба и савремене технологије не

само да нису утицале на умањење броја читалаца већ су приближиле традиционалну књижевност најширој читалачкој публици и омогућиле онима који је подучавају да приступе небројеним електронским изворима и верзијама, којих је свакодневно све више. С обзиром на пажњу коју шпанска култура посвећује својим традиционалним књижевним вредностима, можемо очекивати и да им се савремени шпански песници у будућности са једнаким, или чак повећаним интересовањем, надахнуто враћају.

ЛИТЕРАТУРА

Ковачевић Петровић, Бојана. „Шал од пајира или вечна магија поезије” у: *Шал од пајира*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу – Змајеве дечје игре и Мадрид: AECID, 2016.

Кошутић, Владета Р. „Предговор”. *Шпанска лирика (два златна века)*, избор, препев и превод Владете Р. Кошутић. Београд: Просвета 1975.

Павловић-Самуровић, Љиљана и Далибор Солдатић. *Шпанска књижевност (средњи век и ренесанса)*. Сарајево: Свјетлост и Београд: Нолит, 1985.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Усмена лирика и генеза српског песништва за децу”. Научно-стручна конференција „Методички дани” 2013, *Компетенције васпитача за друштво знања* (тематски зборник). Кикинда: Висока школа стручних студија за образовање васпитача у Кикинди, 2014, 193–203.

Alvar, Manuel. „Antonio Machado y la lírica de tipo tradicional”. *Homenaje a Machado*: reunión de Málaga de 1975, Málaga, Diputación de Málaga, Servicio de Publicaciones, 1980, pp. 149–170. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor>

- /antonio-machado-y-la-lirica-de-tipo-tradicional-0
 /html/00e32dec-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.
 html
- Cerrillo Torremocha, Pedro César. La animación a la lectura desde edades tempranas *IdeaMancha*, núm. I, 1 (mayo de 2005), pp. 99 a 106. (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007)
- Cerrillo Torremocha, Pedro César i César Sánchez Ortiz. "De la oralidad a la escritura un camino de ida y vuelta en el Cancionero Popular Infantil. Memoria Académica, La Plata. Olivar vol. 13, No. 13, 2012, p. 317–342.
- Garralón, Ana. "Poesía infantil en castellano desde 1990. Breve panorámica". Educación y biblioteca No. 130, 2002, p. 67–68.
- Moreno Fernández. *Últimos poemas para primeros lectores (Antologías y libros escolares)*. Instituto de estudios Almericenses, 2007.
- Pelegrín Sandoval, Ana. *Juegos i poesía popular en la literatura infantil-juvenil 1750–1987*. Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Pelegrín, Ana. Prólogo. *Poesía española para jóvenes*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Pelegrín, Ana. Prólogo. *Poesía española para niños*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- Rovira Collado, José. "Literatura infantil y juvenil: de la escuela a internet y de la red a ELE". Lección inaugural, VII EPELE, 2010. http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Numeros%20Especiales/2010_ESP_06_VII%20Encuentro%20ELE/2010_ESP_06_01ROVIRA.pdf?documentId=0901e72b80e74394

Bojana V. KOVAČEVIĆ PETROVIĆ

PRESENCE OF TRADITION IN THE SPANISH POETRY FOR CHILDREN

Summary

After a brief review of Spanish poetry tendencies through centuries, we shall glimpse at the presence and show the importance of poetry for children regarding the Spanish poets, publishing houses and readers, as well as the importance of traditional poetry in general. We shall present the most important poets whose anthological verses were published in Spain within the last decades, and focus our special attention to the work of the great Spanish educator, Ana Pelegrín, who has studied the children literature for several decades. The second part of our article will be dedicated to the presence of tradition in children's poetry in XXI century and the attitude of the Spanish literary reality towards it. The conclusions which we will express in our work are saying that, in the opinion of many scientists, the internet era is fruitful for children's poetry, the new technologies help us to preserve the poetic tradition. Besides, in Spain today there is a large number of publishing houses that foster children's poetry and various researchers who encourage an active attitude of the young readers towards the book they have been reading.

Key words: Spanish literature, poetry for children, youth poetry, anthology of Spanish poetry for children, literature and the Internet, new technologies, the function of literature

◆ Сања Ј. ПАРИПОВИЋ КРЧМАР
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

ВЕРСИФИКАЦИОНИ ПОСТУПЦИ У ДЕЧЈОЈ ПОЕЗИЈИ МИЛОВАНА ДАНОЈЛИЋА*

САЖЕТАК: Полазећи од књижевнотеоријске и есејистичке мисли о врсти литературе која постаје Данојлићево прибежиште од актуелне поетичке праксе, у раду се предочава становиште аутора самог о засебности дечје песме и на плану стиховних облика. Сагледава се искуство два различита поетска простора, модерног и дечјег, који се очитује и у поетичкој промисли и на пољу поетског текста, те у светлу дуалног одређења поезије за децу, примерене дечјем искуству и поетском доживљавању одраслих, односно непосредно, чулно и конкретно у прожимању са ангажованим, апстрактним, универзално и метафизички семантизованим, указује се на питања поетике и стилистике версификацијоних поступака са циљем добијања јасне представе о метричкој сфери и распону.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дечја поезија, наивна песма, модерна песма, метрика, стих, ритам

* Рад је настало у оквиру пројекта Аспекти идентитета и њиво обликовања у српској књижевности (број 178005), који се уз финансијску подршку Министарства просвете и науке РС спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

У тренуцима двојбе око питања начина приступа разради теме задате у наслову, те првотног определења за најбољи могући методолошки оквир којим ће се она иоле разложно предочити, полазиште које би се могло спецификованти као *аутор њим са-мим* сматрамо у овом случају делатним. Штавише, у недостатку литературе која се макар и дотиче метричког сегмента у дечјој поезији, а камоли њој (метрици) придаје значаја у целини својих истраживачких резултата, што би, ако не употпунило, сигурно променило слику таквих (дечјих или за децу) песама, поменути приступ тренутно је, чини се, и једини валидан смер, и као предуслов и као слутња, достизања потенцијалних тврдњи и сагласа са властитим песничким остварењима. И ово јесте можда добра прилика, у уводном осврту на стиховну проблематику Данојлићеве наивне песме, да се макар и овлаш дотакнемо овог пропуста и критички га призовемо, нудећи не само на индивидуалном нивоу извесни путоказ већ упућујући на далекосежну корист.

Дакле, тек увидом у књижевнотеоријску мисао о врсти литературе која постаје његово прибежиште од актуелне поетичке праксе¹, као и увидом у есејистичко осматрање достигнућа аутора истоветних повокацији², можемо посведочити о видокругу и становишту аутора самог о засебности дечје песме и на плану стиховних облика. Премда никде није прецизно артикулисано које су то врсте стиха присутне, применљиве, за којима се посеже из различитих побуда, која је функција одабране метричке мере, поетика и стилистика версификацијоних поступака (да поменемо само нека од неизоставних питања за добијање јасне представе о метричкој сфери и распону), ипак се кроз Данојлићева промишљања у тек-

¹ Огледи „Један век дечје књижевности” и „Расправа о наивној песми” (*Наивна песма*, 1976).

² Есеји о Ј. Ј. Змају, А. Вучу, Б. Ђопићу, Д. Лукићу и Д. Радовићу (*Наивна песма*, 1976).

стовима о дечјој књижевности усмерава светлосни извор на поједине одлике саме дечје песме, чиме се посредно подразумевају и својства самог формалног узуса.

Данојлићева позиција сведока модерних стремљења и његово искуство из делокруга модерне књижевности више се, бар што се наше теме тиче и из данашње перспективе, могу доживети као предност него као прекретничка неминовност за одабир и на克лоњеност дечјој поезији. Па чак и кад сам аутор потврди да је са првом збирком *Како ставају штрамваји* (1959) одахнуо „од притиска владајуће 'модернистичке' поетике, у којој је тешкоћа проницања у написано била показатељ дубине и где се до естетског уживања стизало уз мучан, често безизгледан напор дешифровања”, те и да се истовремено „стао чупати из духовног беспућа и младалачког очајништва [...]” (2013: 522), чини се ипак да му је тај искорак, којим се обраћа детету у сваком човеку, омогућио такав доживљај и такву спознају новог облика исказивања, а самим тим га и оспособио да расправља о тој проблематици са потребне дистанце, намећући неопходну паралелу између дотадашње песничке оријентације (модерна песма) и окрепљујуће промене³ (дечја песма). Дакле, Данојлић не пева „без притиска културе, без свести која би поштото-пото да трансформише, на виши план уздигне прве подстицаје” (1976б: 61), иако у његовом виђењу једино дечја песма може тако певати, нити јој приступа као ембрионалном облику. Да прецизирајмо, сушчевањем искустава два различита поетска простора једни су се квалификовани одбацивали зарад уздизања других, тражило се све оно што јесте по жељно по аутора у дечјој песми, а што је у модер-

³ Односно „потребе за радикалним поједностављивањем израза и прижељкивање предаха”, одмараше „од претенциозне озбиљности свог основног смера, од учености и згрчености у које је певање, у другој деценији XX века, забасало” (Данојлић 2013: 523).

ној у датом тренутку схваћено као оптерећење.⁴ Тим својеврсним дијалогом *модерноћа/дечјег* лирског стваралаштва, који се очituје и у поетичкој промисли и на пољу поетског текста, наш поета, како је тачно запажено, креира сопствени трон у виду песничког међупростора покушавајући да га „конституише, с једне стране, редукцијом неких од структуралних елемената који непосредно теже комуникацији с децом или, барем, симулирају ту тежњу, на другој страни, уношењем поједињих елемената који нису традиционално елементи поезије за децу” (Љуштановић 2003: 81).

Модерна песма је херметична, и у тој херметичности отворена према бескрајном пољу тумачења; дечја песма је отворена, и истовремено врло строго осмишљена, ограничена. Прва бежи од нарације, избегава фабулу; друга је брљива, и верује у вредност непосредне интерпретације. Онамо је опис редукован; овамо се ни од њега не зазире. Дечја песма не поклања превелику пажњу самој себи; *сложена, одвећ тражена форма била би у конtrapадицији са њеном суштином* (Тешко ју је замислити у облику сонета, на пример.) *Она неће испробане облике стиха.* (Данојлић 1976б: 61–62; курсив С. П. К.)

Из наведеног поимамо да песма-дете не прихвата тиранију усилjenости, дисциплиновање израза које спутава примарни лирски импулс; структурна и семантичка комплексност задатог рама опонирају њеној „врховној једноставности”, „извornости и свежини емоције”, те се применом било ког сталног облика песме урушава њена суштинска природа. Овим

⁴ „Обраћајући се, уистину или тобоже, деци, открио сам лепоту непосредног исказивања, чари игре, окрепљујући испомоћ хумора, предност поједностављеног односа са бићима и стварима, једном речју, слободу причања и лакоћу исповедања, благодат оголјених чулних утисака, и многе друге пријатности којих се модерна песма одрекла, или их је укључила 'на вишем' нивоу, сачувала их у тешко препознатљивом облику” (Данојлић 2013: 523).

аргументом Данојлић асоцијативно призива поетичка начела романтичарског стварања под окриљем организности, међутим, одмах потом парадоксално тврди да иновације на пољу метра нема јер се употребљавају постојећи облици (*испробани* – у смислу делотворни или традиционални?), чиме се зауставља налет природности њених основних чинилаца – емоције, маште и игре.

Песник ће потом конкретније артикулисати развој прозодијског обрасца од родоначелника дечје књижевности до надреалистичке фазе, од Змаја до Александра Вуче, пратећи то напоредо са кључним изменама у друштвеном систему, у преврату елементарних друштвених вредности.

Змај је песник преко кога нам долазе први ритмови, прва сазвучја нашег језика. Наша *елементарна прозодијска мера, осмерачки трохеј*, у његовим дечјим песмама потврдила се свом својом претежношћу и надмоћју. Има по нешто и јамба, колико да се види: да је могућ. Змај је пустио језику и ритму на вољу, да буду оно што им најлакше полази за руком: показало се да је то трохеј, непрекорачива судбина наша. Змај је, дакле, *једнолик и баналан* тачно у оној мери у којој је природан, неартифицијелан. (1976б: 73; курзив С. П. К.)

Значи ли то да се трохејска осмерачка мера у Змајевим дечјим песмама сматра неадекватном за сензибилитет песника друге половине 20. века; да наслеђе једноличног, монотоног ритма није више пожељно нити у духу ревалоризације културних вредности, па и књижевних стремљења? Или је можда то више у циљу маркирања отклона од могућности рецепције само најмлађих, наговештај Данојлићеве интенције да унутар лирских записа не буде разграничења између детета и одраслог човека? То, дакле, значи да ритам којим се некада улагивало дечјем уху није више довољан да укључи и „осетљиве”, што увиђамо као једно од Данојлићевих кључних

начела утемељења наивне песме, јер је свет осликан у њима далеко од само дечјих спознаја.⁵

Слично гледиште на плану суштинске разлике погледа на дечју песму назире се и у следећој констатацији:

[...]: дух народне песме, пре но што је згаснуо, надахнуо је, својим милозвучјем, првог дечјег песника. Дечји и народни песник разменили су искуства. Отуда толика неужност, заснована на голој магији звука, на зачарајавајућем смењивању седмераца и шестераца, које је усаглашено са њихањем колевке. (1976б: 77)

Фолклорна ризница блиска деци, подмлатку племена посебно пријемчивом „за његова најранија и најдубља духовна искуства” (Данојлић 1976а: 15), њему није довољна за став о иманентности дуалног одређења поезије за децу – непосредно, чулно и конкретно у прожимању са ангажованим, апстрактним, универзално и метафизички семантизованим.

Већ афирмативније, ближе мери сопствене поетике обликоване на трагу надреалистичког наслеђа, опсервира о еволутивном помаку дечје песме, о еманципацији од традиционалног метричког поретка, у Вучовом преусмерењу дечје поезије:

Ново усмерење одразило се и на форми стиха. Када се са монотонијом, са милозвучношћу и умивеношћу фразе, са устаљеним ритмовима и правилно распоређеним римама. У *Пети петилића* провалају истрзани ритам улице. Песма је река која захвата све на шта наиђе, она носи и оставља, губи и покреће. Из свог скровитог кутка дечја песма нагло закорачује у свет, крећући се кроза ње слободно и сигурно [...] (1976г: 86).

⁵ Расветљавајући место игре у поетици дечје песме и у поезији за децу Милована Данојлића, Јован Љуштановић је мишљења да би се можда „могла сва Данојлићева поезија сагледати у осциловању између ових крајности, у непрестаном кретању по ’ничијој земљи’ између једноставности и наивности дечјих спознаја и универзалности и непрозирности модерног певања” (2013: 294).

Петар Ђетиљића и, још више, *Сан и јава храброј Коче*, узнемирили су и обогатили ритмичку структуру уобичајених, углавном кратких стихова дечје поезије. Вучо је песник широког даха, разиграног, гранатог стиха (1976г: 90).

Ево конкретног суда који расветљава зашто би задата форма била контрадикторна самој бити дечје песме. У њој се неминовно мора препустити и на дахнућу и игри, настојати готово необавезно потпрати жаока социјалног миљеа, тегобне свакодневице, дакле, имати у виду њену примереност „колико дечјем интелектуалном искуству, толико, ако не и више, и могућности поетског доживљавања многих одраслих” (Данојлић 1976б: 63), а за такав вербални набој и порив саображавања узрасних потреба публике подесан је дуг, наративни стих и ритмичко богатство.

Уосталом, ако су нас ове Данојлићеве формулатије које се дотичу преиспитивања наше версификаторске ситуације у дечјој поезији довеле у недомуницу око његове оријентације, није ли упутно ослушнути проницљив пресек дилеме савремене поезије око облика стиха, чија се суштост лако транспонује на творевине којима је завештао оно у њему „одвеђ детињасто и незрело” (Данојлић 1992: 189): „[...] нагонски се клонимо гусларског десетерца и Александринца, као и трохејског осмерца, а остало још увек некако дејствује. Слутимо да се морамо одупрети лакоћи и свему што је уходано и потрошено, и да слободан стих ваља да је чврсто сложен подвргнут одређеној реторичкој строгости. [...]” (1992: 207)

*

Како систематизовати из аспекта ритма и семантичких ефеката у стиху плодну Данојлићеву посвећеност специфичном стваралачком процесу који рађа дечју песму? По ком принципу разврстати песме

и начинити регистар метричким формама у његовом садржајном „искораку” или „излету” у дечју песму кад и сам пориче строгост и истиче произвољност прозодијског обрасца?

Може се, наиме, и другачије поставити иницијални задатак – за чим трагамо када желимо да презентујемо особитост његовог стиха у овој врсти литературе? За оним традиционалним оквиром (ако јесте и како јесте употребљен у релацији са ранијом употребом у песничкој традицији, дакле метаметричком означеношћу) или пак императивом растерећења од згрчености језичке фразе, лексичког одабира, нужности опкорачења којим се остварује семантички ефекат стиха на стилистичкој равни, „сликовања без гриже савести”? Дакле, за оним што јесте или није својствено дечјој песми, а што је констатовано у претходним разматрањима.

У складу са овом разносмерном путањом, није лако направити адекватан избор песама којим ће се овај заметан посао, усудимо се рећи и пионирски у области из насловне синтагме, извајати у поетичку стратегију и мапу метричког идентитета. Ишчитавајући корпус његових песничких књига „за децу”, увиђамо да је хронолошки след један од кључева тумачења, јер се исцртава линија смене квантитета метра самерљивог са значењем и интонацијом, а што се пак губи читањем ауторовог коначног избора у књизи *Како сливавају прамваји и друге песме* (1999).

С друге стране, мишљења смо да од велике користи, али не и супстанцијалног карактера, може бити и скица поделе „поља наивне песме”, како тврди Валентина Хамовић:

Отуда се у Данојлићевој наивној поезији може распознати и читав низ различитих облика наивности: од инфантилности и језичког поигравања, те усмерености на социјално-психолошки контекст дечјег одрастања присутних у првим збиркама (*Како сливавају прамваји*, *Фуруница јогуни*

ца), преко оштре сатиричне слике балканског менталитета и преломних историјских дogaђаја (*Песме за врло паметну децу*), до активирања свеприсутног архетипа детињства у збиркама *Родна година, Како живи јољски мили*, [...] (2013: 315–316)

Контекст, истина је, може да допринесе разноврсном стиховном распону, односно томе да одређеној тематици приличи одређена врста стиха, чиме би се адекватно потврдило одсуство дискрепанције на линији *облик/смисао*. Питање је колико Данојлић заиста има то у свести и о томе води рачуна.

Већ првом збирком песама *Како ставају трамваји* (1959) песник потврђује непристајање на једно од негативних својстава модерне песме, на оно њено, понегде, како каже, и *визуелно койњење*, смањивање броја речи, а проширивање простора око њих на штампаној страници.⁶ Суочен са таквим аскетским мазохизмом, на који није хтео да пристане, како сам сведочи, свет дечје песме пружио му је неприкосновени простор либералности. Готово читају књига је *брљива*, распричана, замишљена да није лирске приче по „извесном логичном реду и току, ограничавајући на тај начин облик“ (Данојлић 1976б: 52), да све задобије своју целину.

Оно што првим сусретом са песмама перципира-мо, на макроплану, свакако је нарративност, расплинутост израза, неизометричност, некореспондентност између редака на вертикалној оси, строфна варијабилност. Песник причајући гради конструкцију, сама форма песме прати како нијансирање емотивног стања лирског субјекта, промену динамике дogaђања, тако и реакцију слушалаца приче или монолошко-дијалошке сегменте. Он не наговештава, не

⁶ „Песма која умире у претпорођајним мукама, зевајући као риба на песку, чија реч не одјекује у нашем уху, једна од преврзија модерне епохе, ако не и њен суштински израз. Боље би било и ћутати, него речима илустровати немогућност саопштавања“ (Данојлић 2013: 524).

остаје недоречен, не сажима, што би управо били императиви лирске песме, већ поетски набој подређује нарацији. Понекад, чини се, прича однесе притом над поетском мелодијом у тој мери да, занемарујући свеприсутну риму као везиво, утиска смо да читамо прозни запис. Међутим, наивна песма може то да буде, и мешовито и ванжанровско склониште, тврди песник, „хибрид на размеђи нарације, сатире и хумора“ (Данојлић 2013: 525).

Јасно је, дакле, да овакав начин организовања ритма има поетичку функцију, у циљу подвлачења напуштања концепције певања на модерном фону, с једне стране, али и непријемчивости некадашњег поетског изражавања на попришту традиционалног размера укорењеног у фолклору, с друге стране.

У настојању да уравнотежи присуство дечјег и одраслог поимања, песник ће виспредо уткati сферу поучности и озбиљности кроз инфантилну наративну потку и тиме избеги једноличност. Готово никаде неће превагнути социјална и егзистенцијална нити, нити наткрилити елементарни аспект ове поезије. Томе је свакако допринело фреквентно смењивање дугог и кратког стиха⁷, причљивог и реакционог, ако бисмо их тако могли декларисати. У моменту кад нарација прети да оптерети и изгуби пажњу деце-публике, Данојлић ритмизује песму удувањем гласова и дијалогизмом:

*Сати мери време између вечери и зоре
У међувремену, Дунав оишче право у Црно море.*

*Дечаци и девојчице, да ми је само знати,
А и вас што котка, ко жито што шашоли ѡодине родне:
– Кад се казаљке јокломе плачно на дванаест сати,
Како сати зна да ли је йоноћ, или подне?*

*Брз одговор сваку недоумицу јресеца:
И сати одређује време йомоћу сунца и месеца.*

⁷ Чији распон иде од 2 до 7/8 слогова.

*Зар и он
Ко чика Антон?*

*И он
И још сатова милион!*
(„Како спавају један сат и један интернат”)

Или, још бољи пример:

*Драги пријатељи, дозволите да вам кажем нешто
сасвим ново*
*Из живота наших врлих предака, племенићких
поетикартијских грађана:*
– Стари Словени бавили су се ловом, риболовом
Пчеларством и – сићним крађама...

Ух, ух...
Шта то чух!
Па зар су и то знали...
– А шта су крали?

E, то је већ шајна
Коју чува месец као посла пиноћи сја.
Али њихове су крађе биле јавна шајна,
О шоме се и до данас ионешто зна.
(„Шта су између осталог радили Стари Словени”)

Такав блок кратких редака у неправилном поретку задобиће понегде и улогу констатације (попут уводне формуле, са сврхом да заинтересује за остатак дешавања; нпр. „У Прњавору / Прошлог јуна / Купала се / Два сапуна” или „На Дорђолу, / На Дунавском молу, / Има један сат / И један интернат”); или сумирања претходно испричаног („У Африци / Племе Рогогу / Од силног весеља / Спало с ногу.”); или најаве преокрета ситуације („У пола дана / Све се смрачило / И изопачило, / Фино, без плана...”).

Посебно је опрезан Данојлић при сенчењу детињства које има и друго лице, које упозорава да је уминула дотадашња идилична атмосфера, да је дете „прогнано из раја, из средине пуне љубави и разу-

мевања, [...]” (Данојлић 1976г: 85–86). Међу песама тог миљеа врхуне оне о Пепи Крсти. Уз поступак пародирања, чиме се олакшава прихватавање тегобног и тмурног породичног живота и јунаково трауматично проживљавање очеве појаве, и промена гледишта наратора и рељефност ритма казивања такође задобија еуфемистичку функцију. Након упознавања са дечаком кроз почетни извештајни модус (*Детињство Петре Крстićе*) следи структурно искакање једног блока стихова у чијој појави очituјемо једну варијанту ритмичког курсива⁸. Различите тонске модулације у овој песми подвлачи Петар Пијановић експлицирајући да

[...] раван ритамски ток на крају друге строфе прекидају два кратка стиха, доносећи малу лирску провокацију („Па лепо / И шта онда?”) и тражећи дијалошки одзив. Почетак треће строфе такође је изван традиционалног клишеа: уводи у ову песму слушаоца – читаоца („Зар не видите...”), са њим заподева разговор, тражи сабеседништво и разумевање или га, чак, непосредно укључује у ток песме. После тога казивач лирске приче постаје њен коментатор и резонер („ – Е, ту лежи цела ствар, / То јест, ту је оно што није лепо”), а онда се опет враћа безличној нарацији. (2013: 271)

А онда, у овако складној и доследно спроведеној концепцији прве дечје поетске књиге, појављује се песма „Палом граничару”. Па ни сам наслов не припада домену наивне свести, и то већ треба да упозори. Откуда, питамо се, потпуно опозитан принцип метричке организације – наједном онај Војислављев хексаметрални стих, са доминацијом шест иктуса и

⁸ Ритмички курсив, као поступак на стилистичкој равни којим се остварују семантички ефекти стиха, може имати разноврсне модусе. Најчешће је у питању један стих који у доследном изометричном контексту одступа другачијом метричком структуром, мењајући ритам песме и интензивирајући значење речи у њему. Исту функцију имају и разложени стихови, било на полустихове, било на мање сегменте у више редака.

комбинацијом тросложних и двосложних акценатских целина („Испод Букуље твоје и даље излази сунце / ...“) и строга расподела на четири традиционална катрена. Те откуда и таква тематско-мотивска структура, родољубиво-носталгичан тон и песничка лексика у дечјој песми? Рецимо „Крвава костурна неман сулудо рафал осу...“ или „Гробљанским дахом дишу тмурни кућевни кути“! Да ли је то усклађено са истукством деце, па чак и кад имамо на уму да свет детињства рекреира одрасла особа?

Ова се песма чини залутала, док, рецимо, то не можемо рећи за једну песму из наредне збирке (*Фуруница јоғуница*, 1969) у нешто сличном дугом стиху у распону од 14 до 16 слогова и осцилацијама у броју иктуса од 4 до 6, с обзиром на четворосложне и петосложне акценатске целине и одсуство симетричности међу њима, која призива образац Илићевог национализованог класичног размера, са изразитим јампским почетком стихова, односно метричком константом наглашености другог слога. У односу на песму „Палом граничару“, са којом је метрички уједначена, „Ветрова музика“ неће продуктовати непринципијелност Данојлићевог поимања саме природе дечје поезије, пошто се у њој осликава свет доступан дечјим чулима, персонифицирају природне појаве и импулси, дакле, с једне стране разумљива је деци, а с друге, својом елегичном интонирањашу и тематизовањем немилосрдних промена и неминовности протицања времена (што је усклађено са одабраним метром и интензивирано темпоралним и просторним одредницама за дужину и удаљеност), задовољава мисаони ниво паметне деце и одраслих. Њој би се лако нашло место у нареченом Данојлићевом „међупростору“ у којем обита ва озбиљно дечје и снижена озбиљност модерног. Чак се и композиционо једно у друго прелива, па се тако прва два дистиха отварају деци, а наредна два свету одраслих.

*У пролеће кроз шуму, у јесен жутом долином,
У подераном кайшу, пролази, са виолином.*

*Далеко се прочуо славни Већаров Оркестар
У коме свира ћуђе и голи зимски честар.*

*Он увек ћуди ћесму ствару двесета стотине,
И тие се ћесме човек сасвим нејасно сећа.*

*Ту шужну ћесму Већар нипошто, никад не меня,
Ту свирку вечној сећања и вечној пролажења.*

Гледајући у целини и компарирајући са првом збирком песама, друга књига доноси осетну промену на плану стиховног устројства: краћи стих, динамичнији, концизнији, у дослуху са евидентираним обликом наивности на инстанци детиње опсервације и поигравања са речима. Узмимо за пример песме „У шкрипцу“, испевану стихом од 6 или 7 слогова и почетним четворосложним („Један дрипац / Упао у шкрипац // (Другом јаму копао / Па сам у њу пропао). // Премда је заслужио, / Много се растужио. // Ал је шкрипац гадан, / Ал је дрипац јадан. // ...“), или песму „Седмица“, краћег обима и још краћих редака („Седмица / – Седница, / На којој је недеља / Председница; / Понедељак тајник, / Уторак благајник. / Остали дан(ов)и / Прости су чланови.“). Исту функцију задобија и графичко разламање на полустихове. Рецимо, песма „Први пролећни дан“ у свом метричком и организационом мноштву: од четири катренске строфе само је прва заиста катрен у седмерцима са мушким клаузулом на крају непарних стихова, укрштене риме; остale строфе чине стихови различитих дужина (једанаестерац, дванаестерац, деветерац) преломљени на чланке, што је очито по римовању само парних стихова, па се чак и међу изосилабичним стиховима прави разлика по месту цезуре (рецимо једанаестерац преломљен после 5. и после 6. слога); претпоследњи стих је поново интегралан, а за њим следи опет краћи, усклађен са преношењем чланка у наредни ред:

*Плануо недељни дан.
Улице – јуне свећа.
Сунце закључало стан
И изишло да шећа.*

*Ишећало сунце
На Калемегдан
Са последњим снегом
Да подели мегдан.*

*У Максимију
Дрво јући,
Тамо се сунце
Одмара на клући.*

*У парку Тиволи
Благ ветар дува.
Уместио милиционара
Сунце ред чува.*

Или пак алтернирање два облика деветерачког стиха: трохејски интониран са структуром 4+5 и јампски облик са цезуром после 5. слога, преломљени на чланке, какве су прве две строфе песме „Зуј мухе”, коју наводимо према првобитној верзији, а чији ће се ритам последњом строфом реметити. Овакав изглед песме, убрзаност створена сменом кратких редака, постиже усклађеност са предметом певања.

*Из поштаје,
И изнебуха
Ту, сасвим близу
Моћа уха*

*Баш као грому
Из ведра неба
Пуцањ ме тирже,
Поколеба.*

*Шта се то деси?
Шта то би?
То мува оштаро*

*Зујну у соби,
Ко да се из овог
У друго време проби.*

Међутим, оно што на другом плану чини ову песму интересантном је њен првобитни сонетни облик, тачније строфна структура која примарно сигнализира да је песма сонет! Она јесте, истина, про-меном графичког аранжмана у ствари песма од два криптолистиха и једног криптотерцета, дакле код ње није скривен сонет као утврђени облик, него је он послужио да се песма стилизује. Отуда се, у светлу овакве неважности строге форме, јер се обично она скривала у складу са књижевноисторијским контекстом и њој се придавао значај, потврђује одрживост програмског става и Данојлићево непоклекнуће пред сопственом премисом о контрадикторности усталјеног облика и суштине дечје песме.⁹

Па и потоњи регулатив о испробаним облицима стиха у овој збирци налази своју потврду. Рецимо, песма „Април”, строже ритмички организована, у лирском десетерцу као основној метричкој мери, чија се монотоност разбија деветерачким стихом на различите начине. Прве две строфе су изосилабичне (10 (5+5)), потом следи неизометрична строфа, тачније комбиновани размер, смењују се симетрични десетерац и јампски деветерац у одређеном поретку¹⁰, четврти катрен је поново у једном метру, једном јампском и три трохејска деветерца (који је иначе изразито заступљен у Данојлићевим песмама¹¹); затим

⁹ У коначној ауторовој редакцији промењен је наслов („Како ми се крај ува огласила мува”), облик (два строфиода) и текст песме.

¹⁰ Комбиновани размер је код Данојлића ретко композициони принцип читаве песме. Тако је, рецимо, испевао песму „Ветровито јутро” (Како живи Јољски мили, 1980) – два катрена у правилном смењивању симетричног осмерца и шестерца.

¹¹ Можда није, у овом контексту, неважан податак да је деветерац иначе редак стих у српској версификацији и да га у народном песништву готово и нема, како наводи Маретић у раду о метрици наших народних песама.

поново алтернација ова два стиха али у другачијем поретку, са једним једанаестерцем сегментираним на три тросложне и двосложну акценатску целину.

Међутим, ово није песников чест начин композиционог устројавања дечјих песама. Када се чини да се уљуљкавамо ритмом једнога метра, Данојлић, с намером да игри дâ примат, ремети једноличност, било слоговно краћим било дужим стихом. Тако је и са симетричним осмерцем, оним Змајевим, којем се толико опирао. Он му је прихватљив само уколико није традиционално употребљен, те зато у песми „У опери” графички разлама први стих на полустихове, мултиплекујући тако еуфонијски ефекат, док у завршна два дистиха шестерцима нарушава метричку константност („У оперу, / у оперу / довели су судоперу. // Гледа она: / са плафона / виси лустер од шест тона. // ...”). Ипак, колико год да инфантилно и разиграно звучи ова песма, и у њој се сустопице нијансира социјални и друштвени елеменат (види Љуштановић 2013: 304). Има таквих песама и у наредним збиркама, које су графичко-ритмичном динамиком наглашено дескриптивне, а ипак теже рефлексивности (на пример, „Мирис зове” из *Родне године*, 1972; „Трешња у цвету” из *Како живи ћољски мии*, 1980). Или, примера ради, песма „Прикривање” (*Песме за врло ђамејину децу*, 1994), која започиње симетричним осмерцем, па од засебног стиха, било да у првој строфи помера цезуру („Ђопић у Босанску Крупу”), било да у другој строфи слоговно одступа („Обезбеди критичја права”), полако стижемо и до неизометричне строфе, унутар које има и каталектичких стихова. Само да није једнолично!

Дакле, ниједна песма ни у једној збирци није испевана по принципу изосилабичности; нема хомогене изосилабичне целине; само у неколико њих можемо детерминисати основну метричку форму са процентуално малим одступањима (попут песме „Спор” у седмерцу и песме „Балада о пчели лењивици” у не-

традиционално сегментираном једанаестерцу са цезуrom после 4. слога, *Песме за врло ђамејину децу*). Ова се појава у Данојлићевом делу може сагледати у контексту поетичких разлога, неприхватљања задатих облика и дотадашњих метричким образаца, укаупљавања у стиховну једнообразност. Удаљавање од усмене традиције, уопште поетске инспирације у вези са фолклором, могло је да резултира појавом песама у хетеросилабичком стиху, односно слободном комбиновању, тј. нерегуларном, стихова различитих дужина који у већини случајева одржавају правилну структуру (наведимо као пример песме „Јесен на пијаци” (*Родна година*) и „Послови године” (*Како живи ћољски мии*)).

Данојлићев искорак у дечју поезију, започет гратнатим, епским стихом за потребе разоткривања иновативног доживљаја дечјег света и у функцији поткрепљења прожетости социјалног, психолошког и сатиричног садржаја, налази свој корелат у завршној фази, у којој се поново сигнализује неопходност дијалога са проблемима данашњице, утемељује слојевитост значења и намене дечје песме, те се услед такве смисаоне кумулације оправдава враћање дугом стиху, јер, чини нам се, иако помало зазируји од одрешитих закључака, да је тај вид наивности – исповедни, наративни, казивачки – понајбољи његов поетски глас.

ИЗВОРИ

- Данојлић, Милован. *Како ставају трамваји*. Загреб: Lykos, 1959.
 Данојлић, Милован. *Фуруница јоѓуница*. Нови Сад: Културни центар, 1969.
 Данојлић, Милован. *Родна година*. Београд: БИГЗ, 1972.
 Данојлић, Милован. *Како живи ћољски мии*. Београд: Народна књига, 1980.

- Данојлић, Милован. *Песме за врло јаметину децу*.
Београд: Просвета, 1994.
- Данојлић, Милован. *Како сиавају трамваји и друге песме*. Крагујевац: Јефимија, 1999.

ЛИТЕРАТУРА

- Данојлић, Милован. Један век дечје књижевности.
Наивна песма (огледи о дечјој књижевности).
Београд: Нолит, 1976а, 7–41.
- Данојлић, Милован. Расправа о наивној песми. *Наивна песма* (огледи о дечјој књижевности). Београд: Нолит, 1976б, 42–69.
- Данојлић, Милован. Змај. *Наивна песма* (огледи о дечјој књижевности). Београд: Нолит, 1976в, 70–84.
- Данојлић, Милован. Побуна петлића. *Наивна песма* (огледи о дечјој књижевности). Београд: Нолит, 1976г, 85–101.
- Данојлић, Милован. Риме су доказ да је све на свету повезано. Слободан Зубановић, Михајло Пантић. *Десет песама десет разговора*. Нови Сад: Матица српска, 1992, 183–211.
- Данојлић, Милован. Моје песничко искуство. Јован Делић, Драган Хамовић (ур.). *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*. Зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 2013, 505–542.
- Љуштановић, Јован. О поетици дечје песме Милована Данојлића. Слободан Ж. Марковић (прир.). *Поезија Милована Данојлића*. Зборник радова. Десанкини мајски разговори, Београд, Ваљево, Бранковина, 14, 15. и 16. маја 2000. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 2003, 74–92.
- Љуштановић, Јован. Игра у поезији за децу Милована Данојлића. Јован Делић, Драган Хамовић

(ур.). *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*. Зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 2013, 289–307.

Пијановић, Петар. Данојлићеве песме *са границе*. Јован Делић, Драган Хамовић (ур.). *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*. Зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 2013, 263–287.

Хамовић, Валентина. *Наивна песма Милована Данојлића или поетика чистог даха*. Јован Делић, Драган Хамовић (ур.). *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*. Зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 2013, 309–329.

Sanja J. PARIPOVIĆ KRČMAR

VERSIFICATION PROCESSES
IN CHILDREN'S POETRY OF MILOVAN DANOJLIĆ

Summary

Starting from the literary-theoretical and essayistic idea on the type of literature that becomes Danojlić's refuge from the current poetic practices, the paper presents the views of the author on distinctiveness of children's poems considering metric scheme. The experience of two different poetic spaces, modern and children's, is examined, which is reflected in both poetic thought and poetic text, and in the light of dual definition of poetry for children, either appropriate for children's experience or poetic experience of adults, i.e. the immediate, the sensual and the concrete is intertwined with the engaged, the abstract, the universally and metaphysically semanticized, which emphasizes the is-

sues of poetics and stylistics of versification processes in order to obtain a clear idea of the metric sphere and range.

Key words: children's poetry, naïve poem, modern poem, metrics, verse, rhythm

UDC 821.163.41–93–32.09 Aleksić D.



Ана М. МАРКОВИЋ

*Висока школа стручних студија
за васпитаче у Крушевцу
Република Србија*

МЕТАФИКЦИЈА У ДЕЛУ КОГА СЕ ТИЧЕ КАКО ЖИВЕ ПРИЧЕ ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА

САЖЕТАК: У раду се показује да је експлицитна и имплицитна поетика збирке прича Дејана Алексића *Коџа се тиче како живе приче* прожета метанарративним елементима готово на свим нивоима његове књижевне организације. Приповедач излази из нарративног оквира приче и прелази на екстрадијегетички ниво, са којег сви структурални елементи дела, чин рецепције, социолошко-културолошки статус књижевног дела постају предмет разматрања. Такође, аутор доказује да управо ова метатекстуална раван постаје простор у коме се одвија интеракција дела и читаоца. Будући да под читаоцем Дејан Алексић подразумева дете, ова интеракција добија карактер игре, и то игре надметања, разних такмичарских борби и изазова које је писац поставио малом читаоцу. А та игра је заправо основ постојања саме књиге, како тврди Дејан Алексић. На тај начин метафикација као приповедачка стратегија постаје и оквир и средство интерактивности књиге и читаоца, дакле основни предуслов њихове игре.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Дејан Алексић, прича, постмодернизам, метафикација, интерактивност, екстранарративност, дете, игра, самосвест

Данашња епоха често се означава термином постмодернизам или постмодернистичко доба, које мно-

ги изједначавају са изразом савремено доба или га ограничавају само на извесне културолошке феномене.

Иако је К. Батлер у праву када феномен постмодернизма преименује у постмодерно стање, не сагледавајући га само као културолошку тенденцију, ипак се овај термин најдекватније употребљава у оном значењу које му је приписала Линда Хачион, као „културна иницијатива”, као „културна активност која се може запазити у већини уметничких форми и у многим струјама савременог мишљења” (Hačion 1996: 17).

Увукавши се и у савремену српску књижевност за децу, постмодернистичка теорија и пракса постала је својина многих аутора, пре свега оних млађе и средње генерације, као што су Војислав Деспотов, Поп Д. Ђурђев, Дејан Алексић, Урош Петровић, Игор Коларов, Лидија Николић, Оливера Недељковић и други, који су, делимично или у целини, у своја дела инкорпорирали један или више постмодернистичких поступака. Тако код Попа Д. Ђурђева наилазимо на интертекстуалност и поигравање жанровским обрасцима, на фрагментарно и дефабулирано приповедање код Војислава Деспотова, код Игора Коларова на отуђеност у неизвесности савременог света и фрагментарност поступка који произлази из такве садржинске премисе, код Уроша Петровића на преиспитивање и поигравање традиционалним књижевним облицима и врстама као што су загонетке и детективски романи, као и на минималистичку организацију наративног проседеа.

Када је реч о нарацији Дејана Алексића, у делу *Коѓа се тиче како живе приче* најуочљивији елементи постмодернистичке поетике¹ огледају се у

метанарацији – „приповедању које само себе мисли”, које се окреће својој фикционалности, текстуалности, као јединој стварности коју може произвести (Lešić 2008: 421), односно екстранарацији, изложењу приповедача из равни приповедања и потпуно укидању референцијалне илузије. Све ове технике могу се сврстати под типолошку категорију метафикције, коју је можда најбоље одредио Владимир Бити у *Појмовнику савремене књижевне теорије* као огранак постмодерне прозе који наглашеним аутореференцијалношћу проблематизује властиту фикционалност (Biti 1997: 220).

Нефикционални статус приповедача и приче; фикционални статус читаоца

Одмах на почетку збирке приповедака *Коѓа се тиче како живе приче* читалац може уочити да приповедач излази из наративне равни текста, а често свој приповедачки глас „позајмљује” самим причама. Дакле, приповедач излази из равни приповедања и налази се у истој равни с читаоцем. Ова појава – кад приповедач излази из оквира фiktивног света којем припада, када није део никакве дијагезе већ се налази у истој равни с екстрадијегетичком публиком – у теорији књижевности је позната као екстранарација, екстрадијегеза (Marčetić 2003: 88).

У збирци прича *Коѓа се тиче како живе приче* бројни су екстранаративни моменти који указују на нефикционални статус приповедача. Тако већ у „Уводној причи” он читаоцу објашњава како је текао сам процес писања, даје упутства како коју причу треба читати, објашњава карактер прича којима даје статус ликова, дели савете читаоцу како треба поступати са самом књигом као предметом („држати је испод саксије или тегле са краставцима”), чиме и причама одузима фикционални карактер и даје

¹ Они се, додуше, у књижевности јављају знатно раније; најбољи примери су Стернов *Тристрам Шенди* или Том Џонс Хенрија Филдинга, али их постмодернизам установљава као једну од битних одлика своје поетике.

сигнал читаоцу да се, онтолошки посматрано, он и текст дела налазе у истој равни. На тај начин се читаоцу отвара могућност за активно учешће у свetu дела.

У причи „Исте приче“ приповедач још више проблематизује свој положај. Осим тога што се губи, тачније – остаје изван наративне равни дела, он признаје да је непоуздан, да ни сам не зна како се прича завршава: „Ја сам писац само ове приче, а пошто ова и она друга више не личе, не знам да ли је и прича о два змаја напокон испричана до краја“ (Алексић 2013а: 17). Осим непоузданости, писац себи приписује и незнაње у погледу судбине прича, чиме допушта тексту да сам себе приповеда, и тако појачава дејство нефикационалног статуса аутора из уводне приче, приближавајући се Бартовој тези о смрти аутора. Овде се сада намеће питање интенције аутора: зашто Алексић већ у првој причи приповедача трансформише у писца који не зна о чему пише? Ако следимо ову логику дестабилизовања аутора, тачније речено истицања његовог неучешћа у приповедању, разлог овом поступку може бити чињеница да постојање аутора у тексту „значи на-метнути том тексту границу, значи снабдјети га коначним означеним, значи затворити то писање“ (Barthes 1986: 179). У случају затвореног дела не би остало нимало простора за активно читање, оно би било програмирano текстом и не би било слободе коју текст као мултидимензионални простор на којем се разноврсност писања меша и сукобљава оставља читаоцу као одредишту дела (Barthes 1986: 178).

У једном обимном интервјуу, који има статус и значај пишчеве експлицитне поетике, објашњавајући природу, значење и сврху свог приповедачког проседеа Дејан Алексић истиче да његова књига свој онтолошки статус, своју егзистенцију, дугује управо читаоцу. Он каже:

Када је реч о књизи *Кођа се тиће како живе приче*, трудио сам се да напиша изразито занимљиву књигу која се треба разликовати од осталих и по својој форми и по садржају. Главни јунаци ове књиге су, заправо, приче. Ја сам приче доживео, и тако их представио у књизи као особе, као бића, као појаве које имају свој живот. *Од кођа зависи тај живот?* *Тај живот јави се првенствено од читалаца.* Зато ова књига, по мом мишљењу, не треба да буде само забавна, само духовита или само едукативна, већ најпре треба да буде изазов. (...) Зато ја позивам децу да се са овом књигом изборе јер им се она неће тако лако предати. То је једна врста читалачког изазова. Мислим да ће деци тај изазов бити интересантан. Ја знам да деца по својој природи јесу спремна на надметање. У овом ће се случају надметати са једном књигом. Књига ће им постављати разне задатке и они на те задатке треба да одговоре и да их савладају с успехом. (...) Задаци су разнолики и на неки начин дају живот самој књизи. (Алексић 2013б)

* * *

Ако сумирамо оне делове текста који се односе на читаоца, закључићемо да њему припада централно место у Алексићевој поетици, јер дело постоји захваљујући читаоцу, оно је чак нека врста провокатора који читаоца изазива, надмеће се с њим, задаје му задатке које треба да савлада, дакле заузима један крајње интерактиван однос са читаоцем који, пролазећи кроз све те задатке тј. гледишта која му нуди текст, „практично покреће дело, а једнако и себе самог“ (Компањон 2001: 189). Али када каже да ти задаци које књига нуди читаоцу као изазов заправо дају живот самој књизи, онда то значи да Алексић на читаоца рачуна не само као на реципијента дела већ и као на структурални елемент текста, што с једне стране одговара ономе што Волфганг Изер назива имплицитним читаоцем, а с друге стране дело добија виртуелни карактер јер се не мо-

же свести ни на стварност текста ни на субјективност читања, и управо из те виртуелности оно изводи своју динамичност (Компањон 2001: 189).

Рашчлањавањем сва три аспекта стваралачког процеса аутор–дело–читалац можемо закључити да је истицањем нефикционалног статуса приповедача и приповедања с једне стране, и конституисањем читаоца и као реципијента (стварног читаоца) и као структуралног елемента текста, речју као одредишта дела, с друге стране, Алексић створио дело чија метатекстуална раван постаје простор у коме се одвија интеракција дела и читаоца. Будући да под имплицитним читаоцем Дејан Алексић подразумева дете, ова интеракција добија карактер игре, и то игре надметања, разних такмичарских борби и изазова које је писац поставио малом читаоцу. А та игра је заправо основ постојања саме књиге, како тврди Дејан Алексић. На тај начин метафикција као приповедачка стратегија постаје и оквир и средство интерактивности књиге и читаоца, дакле основни предуслов њихове игре.

Метафикција као простор и средство игре

Читава уметност је игра у својој креацији нових симболичких светова; фикција је превасходно комплексан начин претварања, а претварање је фундаментални елемент игре. Чак и ако не узмемо у обзир Фројдову тврђњу да су уметност и фикција компензаторске форме задовољења одраслих које замењују свет изгубљеног детињства игре и ескапизма (бега од стварности), не може се довести у питање да је литерарна фикција облик игре.

Јасно је да писци који своја дела прожимају ментанаацијом схватају игру у овом светлу. Они, међу осталима, изричу тврђњу: „Оно што нам је потребно нису вредна, већ игрива дела. Прича је игра ко-

ју неко игра и коју можеш играти и ти” (Waugh 1984: 34). За писце који се баве метафикцијом игра је релативно аутономна активност, али активност која има недвосмислену вредност у реалном свету. Игра је олакшана и вођена правилима и улогама, а метафикција се бави истраживањем правила фикције како би открила улогу фикције у стварном животу. Метакоментари које садржи самосвесна фикција носе мање-више експлицитну поруку: „ово је привид”, „ово је игра” (Waugh 1984: 34–35). И сам Дејан Алексић у својој експлицитној поетици потенцира игралачки карактер уметности, који повезан са хуморно-пародијским обрасцем нужно ствара дело у којем се не само коментаришу конвенције на којима почива већ се, како смо видели на примеру „Алергичне приче”, и како ћемо видети на примеру многих других прича, фикционални свет чини предметом благог подсмеха или отвореног исмеавања. Према речима Патрише Во, метафикционалност често навлачи на себе маску пародије (Waugh 1984: 58), што је писац и потврдио у свом интервјуу, а она се огледа готово у свим аспектима структуре дела – у коментарисању конвенција започињања и завршавања дела, прекидању тока радње интервенцијом која читаоца изводи изван фикционалног оквира у којем се радња дешава, препуштању јунаку радње да сам бира могућности свог даљег учешћа у радњи, директном обраћању приповедача читаоцу (Lešić 2008: 422) – али и оним аспектима дела у којима се пародирају и неке савремене појаве у уметности попут беспредметности, херметичности, па и могућег kraja књижевности.

У наведеном интервјуу Дејан Алексић истиче да живимо у времену у којем је писцу тешко да пише на начин који ће се деци свидети, а да истовремено одржава и висок уметнички ниво своје књижевности:

Ја ипак рачунам на једну древну истину која се тиче игре – потреба за игром неодељива је од људског духа, а књижевност, поред свега што јесте, може да буде и игра. Имамо срећу да је читава једна линија наше књижевности за децу утемељена баш на игривом односу према свету, на једном хуморно-пародијском обрасцу. Ја за себе често кажем да сам припадник те линије чији су представници Вучо, Радовић, Ршумовић, Влада Андрић... (Алексић 2013в).

Стиче се утисак да је књига Дејана Алексића *Која се птиче како живе приче* уметнички обликована, самосвесна игра. Без обзира на чињеницу да је она такође дело фикције, јасно је да његов поступак оживљавања прича није само „игра у поступку” већ се трансформише у саморефлексивност тих прича које су потпуно „свесне” конвенција на којима су изграђене. Тако Дејан Алексић заправо руши фикционални оквир, уноси конфузију међу онтолошке нивое стварности и фикције. Ми знамо да оно што читамо није стварно, али то знање потискујемо како бисмо омогућили уживање и забаву у читању.

Метафикационално преиспитивање чина рецепције и природе постојања уметничког дела

Док традиционални приповедачи често отпочињу своје приповедање *in medias res*, као да живот тече континуирано, писци чија дела садрже метафикацију у своју нарацију већ од самог почетка уносе елементе експлицитног преиспитивања саме природе уметничког дела, процеса приповедања, питања односа према традицији, могућности опстанка традиционалних конститутивних елемената текста у савременој литератури: његовог почетка, јунака, граница приче, њеног завршетка. У свом делу *Која се птиче како живе приче* Дејан Алексић, прелазећи из једног наративног нивоа у други, из нивоа дијегезе у ниво екстрадијегезе, потврђује нефикционал-

ни статус готово свих структуралних и композиционих елемената дела. Тако дело своју аутореференцијалну природу открива одмах на почетку романа и то преиспитивањем природе самог чина рецепције.

У уводној причи приповедач се осврће на уобичајену рецепцију књижевних дела и сматра да је с таквом традицијом читања завршено. Обраћајући се читаоцу, он узима у обзир његово досадашње читалачко искуство, које ће управо овом збирком покушати да преобликује, претварајући читање у праву авантуру, пуну препрека и задатака које ће откристи ако завири у „тајни, ћудљиви живот прича”. Он каже: „Сигуран сам да ти (читаоче, прим. аут.) већ познајеш многе приче и да мислиш како ту нема никаквих изненађења. И ја сам некада тако мислио. Чинило ми се да су приче дивна створења сачињена од речи и да је човеку најлакше да упозна неку причу тако што ће је прочитати” (Алексић 2013а: 5). На тај начин Дејан Алексић потврђује мишљење многих аутора који су се бавили рецепцијом књижевног дела, пре свега Пруста, Ричардса, Ингардене, а које се у најкраћем може свести на чињеницу да читалац делу прилази са својим нормама и вредностима стеченим из читалачког или животног искуства и да све те наслаге уноси у дело приликом читања, нужно га модификујући. Роман Ингарден у делу *O сазнавању књижевног уметничког дела* сматра да када читамо наше очекивање зависи од онога што смо већ прочитали, а непредвиђени догађаји у тексту приморавају нас да своја очекивања преобличимо и поново интерпретирамо оно што смо већ прочитали, у том тексту и другде (Ингарден 1971: 58–78).

Међутим, наставља Алексић, „приче понекад воде свој тајни, ћудљиви живот. Никада не знаш на какву причу можеш да налетиш...”, чиме овде, али и у интервјуу у којем позива читаоца да решава задатке које му књига задаје, указује на текст као на

потенцијалну структуру коју конкретизује читалац. Уводећи термине тајновитости, ћудљивости, читачког изазова, он као да следи Бартову концепцију читања у делу *C/Z*, у којем он читаоца изједначава са ловцем или детективом чији је задатак да својим радом на знаковима разреши енигму (Компањон 2001: 184). Међутим, решавање задатака и прелажење препрека, као и непредвидљивост садржаја читања, указује на схватање читања као праве литерарне авантуре, чиме се ипак Изерова метафора о читаоцу као путнику чини најадекватнијом за разумевање Алексићевог схватања читачког процеса јер он, као и Алексић, сматра да приликом читања мора доћи до измена очекивања због непредвиђених успутних сусрета, што Изера подсећа на „путовање текстом” (Компањон 2001:195).

Међутим, будући да фикција није само игра већ и битан социолошки феномен, Алексић указује и на социокултуролошки оквир у којем се одвија процес рецепције књижевног дела. У једном интервјуу објашњава свој поглед на савремену културу и његову пресудну улогу у формирању уметничког креда аутора: „Интернет, социјалне мреже, игрице... све је то далеко привлачније данашњем детету од књиге” (Алексић 2013 в). У „Алергичној причи” писац, свестан урушавања културе читања, свестан чињенице да деца све мање читају и да читају или површно или, још чешће, препричане или скраћене верзије дела, осмишљава причу која је алергична на таквог читаоца, тачније на „разгледача прича”, како га назива аутор. Оним малобројним читаоцима, који су или несхваћени или у најмању руку „непопуларни” због својих читачких навика међу децом која су у власти чулних сензација, а које Алергична Прича не може да препозна међу „варалицама“, саветује да се „преруше”: „Не знам на кога је мислила Алергична Прича. Можда на тебе, драги Читаоче. Можеш, на пример, да глумиш дрво или леви

јастук. Али ако глумиш леви јастук, десни јастук мора да ти буде с десне стране иначе ће *Алергична прича* да те препозна” (Алексић 2013а: 58).

Дакле, збирка отпочиње директним обраћањем читаоцу, да би се он у делу перципирао на различите начине, од пишчевог помоћника па све до пародирања његове улоге у савременој литератури, где је све мање присутан, па је једна прича чак постала и алергична на њега. Књига почиње обраћањем „Драги Читаоче”, а завршава се пишчевом молбом да му читалац пружи помоћ у процесу завршавања књиге: „Писац је ту да помогне Причи. А Читалац је увек ту да помогне Писцу. Тако ћеш ти, драги Читаоче, мени сада помоћи” (Алексић, 2013: 78).

Тиме прихвата гледишта оних аутора (Барта, Јаса, Ингардена, Изера) који тврде да је текст структура чија се конструкција довршава у процесу читања. Текст даје упутства, а читалац ствара. Дакле, овим Алексић на себи својствен начин указује на отвореност дела, на отворену дескрипцију читања, при чему читалац попуњава све оне пукотине, рупе и неодређености текста и допуњујући текст постаје активни учесник у стварању дела. Управо у оваквој интерактивности, у дечјем активном учешћу у стварању дела, Дејан Алексић жели књигу да приближи логици, природи и карактеру нових медија. Наиме, када говори о томе како су нови медији – интернет, друштвене мреже и игрице – привлачнији од књижевних дела, он њихову компаративну предност и види у томе што оне конзументу пружају осећај да и сами учествују у стварању нечега, да о нечему одлучују или нешто мењају. Интерактивност коју нуде нови медији нешто је досад невиђено, а нама који смо „донедавно” били деца остаје само да се питамо куда нестадоше кликери, ластиш, жмурке и друге дивне колективне игре због којих смо сате и дане проводили у парковима, малим слепим улицама или пасивним предграђима (Алексић 2013в).

* * *

Осим што преиспитује устаљену рецепцију књижевног дела, Дејан Алексић овде, али и на још неколико места у књизи, наравно у равни игре, нонсенса и хумора, истиче чињеницу да је књига конструкција, нешто сачињено, артефакт направљен од речи.

Алексићева метанаративност се и огледа превсега у сталном подсећању на то да је књига артефакт, и то путем преиспитивања која је он трансформисао у „замерке” прича да не знају како да отпочну, како да се заврше, да личе једна на другу, да су досадне, празне и тако даље. Све су ово технике и стратегије прозне „самосвести”, преиспитивања наративних и структуралних конвенција, у циљу оживљавања или бар указивања на њихов процес настајања, као и на природу њиховог медијума изражавања – језика.

Дакле, када је реч о природи самог медијума књижевности, Алексић следи ону линију модерне књижевнокритичке мисли по којој је књижевност уметност речи, „ништа друго него језик”, и која је тежиште својих истраживања са функције књижевности и њеног односа према стварности пренела на питање језика, на његову организацију и структуру, као и линију оне књижевности која је постала свесна свога медијума и која то у самим делима истиче као метапоетички коментар, или имплицитно, кроз организацију или структуру дела.

Међутим, Дејан Алексић, доследан приповедач који логици хуморно-пародијског обрасца, преиспитивањем медијума свог дела долази до, може се рећи, деконструктивистичког приступа тексту, који изражава сумњу у постојана и чврста значења и системе и истиче тезу да је дело заправо „слободна игра или елемент несталности у сваком систему комуникације” која се супротставља „варљивом осећају надмоћи појма над језиком” (Noris 1990: 48). Ова

слободна игра унутартекстовних значења и конструкцијата доводи не само до језика већ и до најситнијих честица од којих је језик сачињен, до најмањих јединица текста – слова. Управо на феномену слова у највећој мери се наставља Алексићева деконструкција текста. Наиме, он сама слова користи као фон на којем се збива деконструкција његовог наратива – релативизација, слабљење онтолошких веза унутар конструисаног система. И управо на разини слова он врши метатектичко преиспитивање односа стварности и фикције. Али он не само да преиспитује медиј језика већ изражава и деридијанску сумњу у моћ језика, он је пародира и у том поигравању поставља питања онтолошког статуса језика као медија, тачније питање односа стварности и фикције. Наиме, језик је медиј књижевности, али и „медиј самог живота”, јер у многим облицима омогућава духовни и друштвени живот человека (Lešić 2008: 57). Алексић нам трима причама показује шта би се десило ако бисмо језик књижевности изједначили са језиком живота, ако бисмо потпуно укинули референцијалну илузију. Он њима илуструје онај бартовски „неред који би изазвала и најодмеренија нарација, када бисмо њене дескрипције схватили дословно, претворили их у оперативне програме, и једноставно их извршили” (Компањон, 2001: 133).

Тако у причи „Исте приче” две приче разговарају, жалећи се на своје јунаке који својим понашањем прете да униште живот причама:

„А је ли и твој витез много хрче?”, упита изнервирано прва прича.

„Да ли хрче? О, још како хрче – сва ми се слова по мени растрче”, пожали се друга прича, сакупљајући слова која су испадала на све стране, јер је и њен витез, такође, управо заспао и захркао. (Алексић, 2013а: 14)

Или када у приповедач у „Крају приче” објашњава нездовољном крају да се прича завршава

његовим словима, додуше нешто испремештаним. Наиме, прича би желела да њен крај гласи: „И живели су скупа дugo у срећи”, а приповедач је написао: „И деси се – пужос у кући глувари” (Алексић 2013а: 81). Приповедач јој објашњава да је то исто: „Морао сам још дugo да му објашњавам да се прича завршава управо њиме. Тачније његовим словима. Само што сам их мало испремештао” (Алексић 2013а: 81).

У „Причи о рупи“ између стварности и фикције нема никакве онтолошке разлике, па се функционални консрукт „Прича о рупи“ изједначава стварним предметом који због своје шупљине прети да уништи постојање фикције, што би уништило и само постојање приче: „Шта ако слова почну да испадају кроз рупу у причи?”, пита се приповедач (Алексић 2013а: 48).

Све се ово тиче једне од главних одлика метафункционалних прозних остварења – она самом својом формом и суштином постављају питање свог постојања и опстанка. Референца нема стварност, она није дата пре језика, њу језик ствара. Алексић показује шта би се десило када би знак напустио означену. У оквиру своје метафункције Алексић поставља питање шта би се десило када би фиктивни говорни чинови² постали стварни и функционисали на начин на који функционишу изван књижевности.

² Термин Џона Серла *speech acts* – радње извршене кроз исказе зову се говорни чинови. Важан појам у теорији говорних чинова је перформатив. Остин у делу *Како деловати речима* каже да је перформатив исказ који директно утиче на ванјезичку реалност. Говорни чин није чин говорења него комуникативна активност (локуциони чин) која се дефинише на основу говорникових намера приликом говора (илокуционе моћи његових исказа) и дејства које он има наслушаоца (перлокуционог ефекта његових исказа). Теоријом говорних чинова у лингвистику и филозофију језика уведен је нови појам који показује да исказ не мора да буде само констатација, опис или тврђња која подржава реалност већ да може и да утиче на њу, да је мења, обликује, креира кроз језик.

Све у свему, метафункција је термин додељен функционалном писању које самосвесно и систематски скреће пажњу на свој статус артефакта како би покренуло питање о односу фикције и стварности. Обезбеђујући критику сопствених конструктивних метода, овакво писање не само да испитује темељне структуре наративне фикције већ такође истражује могућу функционалност света изван књижевног функционалног текста (Waugh 1984: 2), као и могуће опредмећивање и функционисање ванфункционалних елемената у оквиру књижевног дела.

Метафункција на нивоу структуре дела

Дакле, прича и писање постају главни објекти посматрања, прича је у центру пажње. Осим што је као главну наративну стратегију употребио један крајње интересантан и инвентиван поступак, Дејан Алексић је имплицитно поставио и бројна питања у вези са принципима конструкције, структуралним елементима приче, традиционалним наративним поступцима. У уводној причи под насловом „Како искористити библиотетку“ коментаришу се конвенције започињања приче, то јест Алексић поставља питање адекватног почетка кроз пародични дијалог писца и приче која се жали на свој увод, за који сматра да није довољно атрактиван у поређењу с, рецимо, причом о Успаваној лепотици. Кад писац објасни уводној причи да је прича о Успаваној лепотици већ написана, она негодује и поставља питање свог онтолошког статуса: „Како то да ме је неко написао пре него што сам постојала?“

Приче се често завршавају констатовањем немогућности да се заврше. Књига садржи причу која не уме да заврши саму себе, причу која сама бира свој предмет приповедања, при чему писац алудира на постмодернистички поступак конструисања дела у

којем јунаци могу одлучивати о питању своје судбине, причу у којој читалац може учествовати у обликовању јунака, у којој има више понуђених завршетака и слично. У причи која затвара збирку – „Крај приче” – прича нема свој крај, трага за њим али не може да га пронађе. Крај који јој се нуди – „И живели су скупа дugo у срећи” – за њу је неприхватљив јер је старомодан, а она експлицитно тврди да жели оригиналан крај, јер би прихваташем овог уобичајеног и толико пута коришћеног краја била „најглупља прича икада написана”.

Осим тога, у делу су честе ретардације тока радње приповедачевом интервенцијом која читаоца води изван фикционалног оквира у којем се радња одвија. Тако у причи „О једној размаженој причи” приповедач каже: „Недавно сам упознао једну причу која је била веома размажена” (Алексић 2013а: 23). Иако читалац очекује даљи ток збивања у вези са размаженом причом, приповедач застаје да би рекао: „Замало да је ви никада не упознате, бар не у овој књизи, пошто сам најпре био одлучио да јој овде није место,” чиме читаоца избацује изван сижејног тока приче и смешта га у раван нефикационалног света, подсећајући га да он у ствари чита књигу.

У „Алергичној причи” и „Господину Зиду” нарацију прекида директно обраћање читаоцу, коме се дају разна упутства везана за дешавања у причама.

Што се јунака тиче, они су потпуно свесни свог учешћа у радњи, њима се препушта иницијатива о могућностима и начинима својих суделовања у току збивања. Пошто су они главни јунаци приче, њиховом карактеризацијом, описивањем поступака, намера и мисли поступак метанаратације постаје неизбежан. Будући да је једна од основних претпоставки метафикционалности да да не постоји дихотомија између живота и фикције, да су и једна и друга реалност заправо конструисане, конституисане, изграђене, успостављене, приче су представљене као

карактерна бића која имају све оне мане и квалитете које сусрећемо у свакодневном животу. Алексић је причама удахнуо читав дијапазон различитих карактера, чиме је настојао да отелотвори и опредмети текстуалну конфигурацију својих прича. У српској књижевној традицији сличне врсте персонификације прича није било још од Вука Карапића, који је причама такође доделио атрибуте живих бића, поделивши их на мушки и женске. Дејан Алексић причама приписује различите психолошке карактеристике: љубомору, размаженост, неспретност, причљивост. У књизи се налазе и празна, досадна и алергична прича, прича ненаписана, прича без краја и почетка, прича које се може читати кроз рупу, или се не може читати јер непрестано бежи. Ову последњу – „Причу која бежи” – Алексић је искористио као повод за веома експлицитну интеракцију читаоца и књиге, интеракцију која се реализује путем интернета, при чему читалац мејлом захтева и добија причу која је побегла, са упутством како да је сачува у књизи.

О положају приповедача доста је речено, о природи нарације такође, а установљен је и њихов нефикационални и метанаративни карактер.

Метафикција као оквир за социокултуролошка преиспитивања књижевног дела

Већ је напоменуто да метафикција често на себе навлачи маску пародије, а нужност коришћења хуморно-пародијских образца потврдио је и Дејан Алексић, образца који се од структуралних елемената дела проширују и на неке савремене појаве у уметности, попут беспредметности, херметичности, па и могућег краја књижевности.

Алексић брише границу између реалности и фикције у „Размаженој причи”, која и поред опа-

сности од нејасноће жели да се „очисти” од зареза и тачака, јер је подсећају на буве вука који је главни предмет приповедања. Она из себе избацује вука, то јест и предмет приповедања и тако доводи до свог самоукидања.

Прича: Сад се кајем. Али без вука ја као да не постојим, јер... ја сам ипак прича о том вуку, зар не?

Ја: Тачно, ти више не постојиш.

Ту се прича страшно расплакала. Није могла да поднесе то да не постоји. (Алексић 2013а: 30)

На нивоу дубинске анализе текста, занемарујући овај хумористичко-пародијски аспект, чини се да Дејан Алексић полемише са могућношћу постојања беспредметне књижевности, Флоберове „књиге ни о чему, која би се држала сама од себе снагом свога стила”.

Ово питање он продубљује даље у књизи, у „Празној причи”, која је и замишљена без икаквог предмета, и која се због своје празнине обраћа лекару. Прича почиње речима:

Није једном био један неко. И не само што није био тај неко него није било ни замка у којем (због тога) није живео, ни аждаје коју (због тога) није убио ни принцезе коју (опет због свега тога) није спасао. Кад се све сабере није било ничег да би се написала ова прича. (Алексић 2013а: 43)

Јасно је да писац у овој причи продубљује питање о беспредметности ума, слично Бекету који у једном од својих ретких интервјуа уметнику задаје готово немогућ задатак: да одсуство предмета претвори у нови повод за стварање, да представи непредстављиво, да створи дело чији ће главни предмет бити непостојање предмета (Beket – Ditui 1982: 18)

Ако следимо до kraја ову поетику беспредметности, чини се да Дејан Алексић, будући да је „прича излечена” и то kraјње неочекивано, неким успутним и kraјње тривијалним решењем, које је предло-

жио лекар, ипак књижевности приписује afirmativну функцију у погледу њене предметности. Наиме, она може да и од најмање ситнице, од најобичније ситуације и kraјње незанимљиве животне епизоде, начини узбудљиво приповедање, другим речима – све може постати предмет књижевности, па и само постојање.

Аутор је, dakле, свестан чињенице да беспредметност, којом је захваћен један део модерне уметности, може довести до смрти књижевности, што се имплицитно може ишчитати из „Приче коју нећу да напишиш”. У овој причи реч је о тројици друшкана, од којих двојица певају а један зева. Писац им прилази желевши да нешто напише о њима, али схвата да нема шта, а зевач га притом и подстиче да одустане од писања. Приповедач наставља:

И заиста, чврсто сам решио да причу не напишиш. Отишао сам на једно место на које одлазим увек кад нешто нећу да напишиш (...) Седим дуго, све док не постанем сигуран да сам доволно *ненаписао* оно што желим да не напишиш.” (Алексић, 2013а: 40)

У једној слободној, може се рећи и импресионистичкој интерпретацији, када би се књижевност пренела на подручје ликовне уметности, еквивалент ове приче могли би бити супрематистички Маљевичеви квадрати, јер приповедачев поступак помага подсећа на постулате Маљевичевог супрематизма, чији је kraјњи циљ апсолутна беспредметност. Три друшкана, која Алексић углавном ословљава бројном именицом *тројица*, подсећају на три Маљевичева квадрата: двојица што певају на црни и црвени квадрат на белој позадини, а овај трећи што зева, и што писца подстиче на нестварање, на бели квадрат на белој позадини. Сва три квадрата указују на „гашење боје, при чему она што нестаје у белом, постаје симбол Ничега у коме се везују почетак и kraј, узрок и последица” (Трифуновић 2000:

68). Да ли је ово једна од потенцијалних илустрација краја књижевности? Причу замењује прича и теоријска мисао о њој.

Да ли је ово последица пишчевог пессимизма условљеног његовом неповерљивошћу према реалном свету у којем више неманичега вредног представљања, или, баш напротив, израз његовог оптимизма и вере да архетипски фундамент и инспирација могу остварити свој стваралачки потенцијал и онда када уметник не жели да ствара свесним делом свог бића? Или је то ипак апологија књижевној уметности, која налази свој „пут, истину и живот“ независно од свих спољашњих препрека и унутрашњих осећања безнадежности писаца везаних за судбину писане речи у савременом информатичко-технолошком свету.

* * *

Дејан Алексић, као уосталом и сви писци чија дела су пројекта метафикационалношћу, крајње свестан проблема легитимитета књижевности у савременом свету, једноставно осећа потребу књиге да каже нешто сама о себи. Јер једино на тај начин ће учврстити свој идентитет и своју вредност у култури, очигледно непријатељски расположеној према њеном штампаном, линеарном наративу и конвенционалним (помало застарелим) претпоставкама у погледу приче, крактера, аутора и фикције уопште.

Писци ова преиспитивања не врше зато што није остало више ништа о чему би се могло причати, већ зато што у савременом друштву, у којем владају криза читања, отуђење и репресија, континуитет традиционалних литерарних форми више није могућ. Ови писци верују да на тај начин не дозвољавају читаоцу улогу пасивног посматрача, већ га позивају да активно промишља и учествује у овој метафикационалној, конструктивној игри заједно са писцем. Зато Дејан Алексић и каже да су ове приче за чи-

таоца пре свега изазов, пуне задатака који се не дају тако лако решити.

Прича и писање постају главни објекти посматрања, прича је у центру пажње. Осим што је као главну наративну стратегију употребио један крајње интересантан и инвентиван поступак, Дејан Алексић је имплицитно поставио и бројна питања у вези са принципима конструкције, структуралним елементима приче, традиционалним наративним поступцима. Кроз бројне примедбе, замерке, жалбе, приче о немогућности или препрекама и непријатностима у погледу властитог битисања, може се назрети и једна негативна поетика која се односи на традиционалне литерарне обрасце. Али, иако негативна, она није рушилачка, већ на метанаративном нивоу пружа један крајње конструктиван и оригиналан начин превазилажења кризе читања, враћајући књизи легитимитет достојног конкурента савременим информатичким и масмедијским средствима која су привукла сву пажњу и интересовања потенцијалног младог читаоца.

Како живе приче се сваког ко је свестан снаге приповедања кроз векове, благотворног дејства књижевне речи у пукотинама и крхотинама нашег бића, којој не треба ни мотив, ни тема, ни јунак, ни поука, па чак ни писац. Јер она живи још од прадавних времена, када је људима окупљеним око огњишта бојила дуге беле зимске вечери, и која је као глас, као звук, као ехо, преко хиљаду гора и хиљаду мора допрла до нас.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић (2013а). Дејан Алексић. *Која се тиче како живе приче*. Београд: Кретаивни центар.
Алексић (2013б). <http://www.youtube.com/watch?v-JvHtSkoeRD8>.

- Алексић (2013в). <http://www.detinjarije.com/intervju-sa-dejanom-aleksicem-pisanje-za-decu-nosi-vecu-odgovornost/> 15.5.2013.
- Barthes (1986). R. Barthes. Smrt autora. U: *Suvremene književne teorije*. Priredio Miroslav Beker. Zagreb: Liber.
- Batler (2012). K. Batler. *Postmodernizam: sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik.
- Beket – Ditui (1982). C. Beket – Ž. Ditui. Tri dijaloga U: *Treći program*. Beograd: Radio televizija Srbije
- Biti (1997). V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Ингарден (1971). Р. Ингарден. *О сазнавању књижевног уметничког дела*. Београд: СКЗ.
- Компањон (2001). А. Компањон. *Демон теорије*. Нови Сад: Светови.
- Lešić (2008). Z. Lešić. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Martin (2016). V. Martin. *Novije teorije pripovedanja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Marčetić (2003). A. Marčetić. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga.
- Noris (1990). K. Noris. *Dekonstrukcija*. Beograd: Nolit.
- Трифуновић (2000). Л. Трифуновић. *Сликарски јављавци 20. века*. Београд: Просвета.
- Haćion (1996). L. Haćion. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi.
- Waugh (1984). P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London; New York: Routledge.

Ana M. MARKOVIĆ

METAFICTION IN DEJAN ALEKSIĆ'S BOOK
WHO CARES HOW THE STORIES LIVE

Summary

This paper shows that the explicit and implicit poetics of Dejan Aleksić's book *Koga se tiče kako žive priče* (*Who cares how the stories live*) is permeated by metanarrative elements at almost all levels of its literary organization. The narrator leaves the narrative framework of the story, and moves to extradiegetic level, from which all the structural elements of the work, the act of reception, socio-cultural status of literary work become the subject of discussion. The author also shows that this metatextual plain becomes a space where comes to interaction between the book and the reader. Since under the reader Dejan Aleksić implies a child, this interaction gets the character of the game, more precisely the game competition, a variety of competitive fights and challenges that the writer has set to little reader. And the game is actually a basis for the existence of the book itself, according to Dejan Aleksić. In this way metafiction as narrative strategy becomes the framework and means of interactivity of the book and reader, therefore the basic precondition of their game.

Key words: Dejan Aleksić, story, postmodernism, metafiction, text, extra-narrative, interactivity child, game, self-consciousness

◆ Јелена З. СТЕФАНОВИЋ
ОШ и Гимназија „Креативно перо“,
Београ
Република Србија

ТИПОВИ МАСКУЛИНИТЕТА У МОЛНАРОВОМ РОМАНУ *ДЕЧАЦИ ПАВЛОВЕ УЛИЦЕ*

САЖЕТАК: У овом раду разматрају се типови маскулинитета у роману *Дечаци Павлове улице* Ференца Молнара. Циљ рада је да, ослањајући се на теорију Р. Конел о односима између различитих маскулинитета (хегемонија, подређеност, савезништво), покаже како се у роману гради, разоткрива и обесмишљава концепт хегемоног маскулинитета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: хегемони маскулинитет, савезнички маскулинитет, подређени маскулинитет, књижевност за децу

Роман *Дечаци Павлове улице* (1907), којим је Молнар поставио темељ модерне мађарске књижевности за децу (Utaši 2001), у оквиру приче о игри рата између две дечачке дружине развија драму слабашног и нежног појединца изложеног притиску хегемоног маскулинитета. Избором теме превазилази се временско и просторно ограничавање приче на 1889. годину и будимпештанску четврт Јожефварош. Мада има много локалне боје, роман разоткрива универзални механизам принудног произвођења мушкости.

Под хегемоним маскулинитетом подразумева се „прототип или идеалтипска мушкист која је у великој мери прихваћена од стране жена и од стране мушкараца у друштву, чак и оних који не могу да досегну тај идеал“ (Andelković 2015: 51). Овај појам у научни дискурс увела је аустралијска социолошкиња и теоретичарка родности Р. Конел¹ осамдесетих година прошлог века. Она је Грамшијев концепт хегемоније применила на родне односе како би објаснила доминацију мушкараца над женама. Хегемонија је друштвена доминација одређене групе која се не остварује кроз употребу бруталне сile, већ кроз културну динамику која залази у приватни живот (Гиденс 2003: 130). Хегемони модел мушкисти „структурисше начине на који се мушкист практично одређује у једном друштву, будући да га (...) владајући слој или класа персузивно шири преко друштвено релевантних комуникационих канала. Друге мушкисти у друштву нипошто нису немогуће, али су изложене опасности од стигматизације или се морају употребити као свесна опозиција владајућем концепту мушкист“ (Шмале 2011: 162).

Неке од компоненти хегемоног маскулинитета, које наводи Шмале (Шмале 2011: 159), препознајемо у Молнаровом роману *Дечаци Павлове улице*. То су: милитаризам, херојство, жртвовање живота и хомосоцијални облици организације, као што су мушки удружења и војска. Хегемони маскулинитет гради се кроз сукоб две групе дечака, оних из Павлове улице и Црвених кошуља, око простора за игру, а тај сукоб, по озбиљности са којом га дечаци схватају, представљен је као прави рат за отаџбину. Дечаци из Павлове улице верују да за одбрану градилишта, које је *оличење слободе и бесконачности* (Utaši 2001), вреди положити живот.

¹ Роберт Вилијам Конел (Robert William Connell) данас је Ревин Конел (Raewyn Connell). Своје радове потписује као Ревин Конел од 2006. године

Обе дружине организоване су попут војски, поседују оружје и заставе, праве ратне планове и стратегије и у њима постоји јасна хијерархија, а када почне *рат* и беспоговорна послушност вођи. Дечаци кроз игру имитирају одрасле мушкирце, па тако Црвенокошуљаша објављују рат овима из Павлове улице, који одмах од свог вође добијају позив за мобилизацију. После „објаве рата” коју су дечацима из Павлове улице упутиле Црвене кошуље, они „инстинктивно осећају да је сада реч о нечем другом, већем и вишем него што је то да неће имати своје игралиште ако изгубе битку, наслућују да је реч о њиховом самопоуздању, осећању части и да је будућа битка уједно и проба њихове мужевности” (Бори 1979: 193). Према речима наратора, вођа једне дружине има у себи *нечег гарибалдијевског*, а други се на бојном пољу пред битку осећа као велики војсковођа и помиšља на Наполеона. Ово евоцирање мушких фигура које представљају хегемони маскулинитета није случајно. Решић наводи како се ратник кроз историју приказује као идеална слика мушких стварности, тврдећи да је „ратнички менталитет дубоко укорењен у мушких стварностима. На свету нема бољег испита мушких стварности од битке” (Решић 2001: 78). У роману се каже да су остали дечаци у школи страховито за видели онима из Павлове улице када су ови на знак свог вође „поздравили по војнички” (Молнар 1979: 60), што указује на фасцинацију дечака ратничким играма и војском – интересовањима достојним *правог мушкираца*.

Поред хегемоног, Конел издваја још три типа маскулинитета: подређени, савезнички и маргинализовани. Припадници савезничког маскулинитета не уклапају се у све карактеристике хегемоног маскулинитета, али не чине много да га доведу у питање. Све док не оспоравају родни систем, имају одређене привилегије због тога што су мушкирци (Connell 2005: 832). Маргинализовани маскулинитет је онај

у коме мушкирца нема приступ хегемоном маскулинитету због одређених личних карактеристика, каква је, рецимо, раса или инвалидитет (Connell 2005: 78). Подређеном маскулинитету припадају они мушкирци који имају особине супротне од оних које се вреднују у оквиру хегемоног маскулинитета, као што су нпр. физичка слабост и испољавање туге. Феминизирани и геј мушкирци представници су овог типа маскулинитета (Connell 2005: 78). Од наведених типова маскулинитета, у Молнаровом роману не препознајемо само маргинализовани маскулинитет.

Дружинска односно војна хијерархија одсликава родне односе међу ликовима дечака из Павлове улице, па је тако Јанош Бока као председник/генерал/вођа носилац хегемоног маскулинитета, остали дечаци (официри) савезничког, а само Ерне Немечек, као једини редов, подређеног маскулинитета. Односи доминације, савезништва и подређености успостављају се кроз укључивање и искључивање, застрашивавање, експлоатацију и сл. (Connell 2005: 37), што се најбоље види у односу дружине према Немечеку, кога искоришћавају и прете му искључењем кад почне да плаче.

Представљању вођа обе дружине, Јаноша Боке и Ферија Ача, посвећена је посебна пажња, обојица су, пре свега, доминантни, храбри, независни, паметни, поштени, одлучни, озбиљни, снажни и лепи. Нпр. за Ферија Ача се каже: „Био је то леп, плећат, смеђ дечак, и сјајно му је пристајала широка црвена кошуља. То је давало некакву ратоборност његовој појави. Било је нечег 'гарибалдијевског' у оној црвеној кошуљи” (Молнар 1979: 24). „Фери Ач је био тако страшан, говорило се чак да су га избацили из реалне гимназије. Био је јак дечак и невероватно храбар. Али је у очима имао нешто мило и симпатично, нешто чега није било у очима Пастора” (Молнар 1979: 35). Неосетљивост и суворост

нису део хегемоне мушкиности (у романима за децу), али компетитивност и побеђивање свакако јесу, тако да Фери Ач бива смењен када Црвене кошуље изгубе у рату, а његово место заузима један од браће Пастора.

Према Р. Конел, мали број мушкараца досеже идеал мушкиности, али велики број њих профитира из доминантне позиције хегемоне мушкиности у патријархалном поретку, што она назива патријархалном *дивидендом* (Connell 2005: 79). Могло би се рећи да дечаци из Павлове улице: Челе, Гереб, Немечек, Чонакош, Барабаш, Вајс, Кенде, Колнаи, Рихтер и још неколицина неименованих представљају саучеснички маскулинитет. Они се диве Боки, који је представник хегемоног маскулинитета, *слейп* му се покоравају и сваку његову реч сматрају *Светим пијесмом*. Такође, они прихватају и поштују оно што Решић назива ратничким вредностима (осим сексуалне моћи): „Рашчламбом различитих категорија ратничких вреднота, наћи ћемо значајну повјесну, културну и земљописну универзалност похвале чести, вјерности, дужности, послушности, издржљивости, снази, сексуалној моћи, храбrosti и *камерадшафтса*, при чему се ова последња категорија може сматрати језгром типичне мушкине удруге. Изнимно је важно увидjetи да су ове ратничке вредноте традиционално истозначне с мушкошћу”. *Камерадшафт* није присутан само у дружини из Павлове улице већ и у Удружењу скупљача гита, које чини скоро идентична група дечака. По Петеру Нађу, гит-удружење је права мушка игра којој је циљ само удруживање, док је гит само изговор (Utaši 2001).

Њихова *дивиденда* је њихов официрски положај у дружини који им омогућава да наређују Немечеку, да га исмевају, ниподаштавају, искључују, експлоатишу. У култури где се вреднује маскулинитет, а једна од његових очигледних манифестација је физичка снага, Немечек је предодређен да буде жртва.

„Немечек ни за кога није значио ништа. Није ни делио ни множио, као један у математици. Нико се није бринуо за њега. Био је беззначајан мршав дечак, слабашан дечак. И вальда га је баш то чинило погодним за жртву” (Молнар 1979: 15). Немечек трпи двоструко насиље, међутим док је понашање браће Пастора према њему, из позиције наратора, јасно квалифицирано као насиље – објашњавајући шта је *ајнишпад*, чија је жртва Немечек, наратор каже: „Кратак или језгровит израз за опсадно стање, за насиље, за право песнице и за разбојничку владу уједно” (Молнар 1979: 13) – однос дечака из његове дружине, кроз коментар наратора близак перспективи дружине, оправдава се концептом хегемоног маскулинитета: „А Немечек се блажено покоравао свакоме. Има дечака којима чини радост – лепо се покоравати. Али је ипак највише оних који воле да заповедају. Такви су људи. И зато је било сасвим природно што су на градилишту сви били официри, а само баш Немечек редов” (Молнар 1979: 21–22).

Концепт хегемоног маскулинитета ојачава се дивљењем које непријатељ исказује према Немечеку због његове храбрости, Фери Ач га чак позива да пређе у Црвене кошуље и када чује да се разболео шаље му посланство да га обиђе. Ови поступци не доприносе само Немечековом угледу већ уздижу и Ферија Ача, јер се поштовање достојног противника уклапа у кодекс мушкине части.

Ни када се Немечек разболи, не доводи се у питање легитимност притиска хегемоног маскулинитета, дечаци сматрају да је „Немечек озебао због једне лепе ствари. Једном речју: за отаџбину је озебао сироти Немечек” (Молнар 1979: 116). Овим се истиче да постоје вредности важније од здравља и живота.

Немечек је носилац подређеног маскулинитета, будући да га карактеришу особине које се не вред-

нују у хегемоном маскулинитету, као што су физичка слабост, плачљивост и плашљивост. Посебно је наглашена његова телесна фрагилност, све у вези са њим је мало, танко, слабашно – траг његовог стопала, његов *детињић* *гласић*, чак и његово кијање: „Чонакош је кијао страховито, мумлајући као какав топ. А плави дечко ситно, као морски зец када га задиркују” (Молнар 1979: 18). Фемининост у Немечековом физичком изгледу додатно се појачава указивањем на његову сличност са мајком (*мала, мришава, љлава, сиромашно обучена*) и сталном употребом епитета *мали, љави*, а понекад и одредница *сироћи, сиромах и сиромашак* у значењу *јадан*. С друге стране, Немечекова немоћ и покорност појачавају се повезивањем са слабим маскулинитетом његовог оца кројача, који посебно долази до изражавајући у сцени разговора са муштеријом, чиновником Четнеријем, нездовољним сашивеним оделом, у тренутку док у другој соби, непосредно пред смрт, бунца болесни Немечек. Однос доминације и подређености овде се гради на социјалној разлици, при чему се критикује бездушност и себичност припадника више класе. Немечеков подређени маскулинитет није објашњен само његовом физичком слабошћу већ и пореклом и сиромаштвом.

Док је свет дечака Павлове улице дат кроз перспективу *јовлашићених*, хегемони маскулинитет не доводи се у питање. Видели смо да је Немечекова подређеност из њиховог угла представљена као природна и да он налази *радост* у *јокоравању*. Међутим, промена перспективе омогућава да се притисак хегемоног маскулинитета сагледа из угла носиоца подређеног маскулинитета. Када добије реч, Немечек се жестоко жали на свој неравноправни положај и малтретирање које трпи у дружини. Сам начин на који он кроз сузе изражава свој јад нездовољно је мушки, тако да постаје мета још већег подсмеха. Решић, позивајући се на Р. Конел, наво-

ди да је мушкост, без обзира на све, дефинисана као *не-женскост* (Rešić 2001: 88). Уцена капетана Боке упућена Немечеку – „Ако се добро владаш и ако се истакнеш, у мају још можеш постати официр. Засад ћеш још остати редов” (Молнар 1979: 29–30) – постаје главни динамички мотив у роману. Све што Немечек предузима како би постао *официр* (самоиницијативно ухођење Црвених кошуља, пркосно и храбро суочавање са њима у њиховом логору, отимање заставе, ухођење издајника Гереба, обавештавање Боке, напад на Ферија Ача у одсудним тренуцима битке за градилиште) део је његових болних напора да се приближи хегемоном маскулинитету. Шмале указује на стални, јавни и индивидуални конфликтни потенцијал хегемоног концепта мушкости: „Индивидуална мушкост мери се и бива мерена спрам хегемоног концепта, према својој близости или удаљености од њега. То ствара индивидуалне сукобе, на пример код регрутa који не могу или не желе да се пронађу у милитарном идеалу...” (Шмале 2011: 162).

Аутор вешто гради симпатију према свом јунаку, емотивно ангажујући читаоце и читатељке. Већ на самом почетку наговештава се Немечеково поштовање и поузданост: „Али је Немечек био карактеран човек и није хтео да чита туђе писмо” (Молнар 1979: 7). Даље сазнајемо о његовој верности дружини, пожртвовању, услужности и спремности да опрости. Посебно је занимљива сцена у којој Геребов отац тражи од болесног Немечека да му каже да ли је његов син заиста издајник, а Немечек, који је раскринкао Гереба, слаже да није како би га заштитио од очевог разочарања и гнева. Чак и у грозници Немечек мисли и брине о другима. Наше сажаљење према њему док је у позицији жртве претвара се у саосећање када он излије свој јад пред дружином, а прераста у дивљење и поштовање када предузима акције које захтевају храброст. Симпатија према

Немечеку одржава се и у томе што је он позитиван лик, а нејак и усамљен, изложен изазовима који га надилазе. Што је физички слабији због напредовања болести, Немечек постаје све одважнији.

Слављење хегемоне мушкиности, односно ратничких вредности, обесмишљава се на крају романа смрћу Немечека који није дочекао свечану диплому и молбу за опроштај од осталих чланова дружине. Кроз Немечеково предсмртно бунило, јер једино тада јунак говори отворено и незаустављиво, открива се сва страхота притиска хегемоног маскулинитета, која га је довела до физичког и менталног слома, а тај притисак не долази само споља већ је интернализован, јунак прихвата ратничке вредности својих другова, мада другове осуђује због неправде коју су му нанели.

Када Немечек умре, приповедач каже да присутни дечаци „нису ништа разумели“ (Молнар 1979: 181), међутим Барабаш и Колнаи, који су се стално свађали, после тога се помире на месту где је, по њиховим речима, „сироти Немечек спасао државу“ (Молнар 1979: 181). Утисак о томе да су ликови схватили како су сукоби непотребни и бесмислени изазван је не само избором места већ и описом сцене помирења у којој су се Барабаш и Колнаи разнежили, рукovalи, а онда дugo стајали са руком у руци, па се ћутећи загрлили (Молнар 1979: 185). Све то представљено је из перспективе Јаноша Боке, који је остао без пријатеља и без простора за игру и почeo да слути „шта је заправо живот“ (Молнар 1979: 187).

Крај романа је потресан и не доноси лако решење по коме онај ко се разликује успева да промени себе и уклопи се у групу/друштво, не доводећи у питање смисао родних образаца. Да би био прихваћен у дружини, Немечек мора да угуши своје феминине карактеристике које га суштински одређују, односно да се одрекне себе, што се може сматрати сим-

бolicком смрћу. Међутим, пошто би то могло бити пртумачено као превазилажење сопствених слабости и коначно уклапање у вршњачку групу, аутор се одлучује за увођење мотива смрти детета, у књижевности за децу иначе табуизираног, чиме се јасно показује да постоје и они који не могу да се уклопе у задате друштвене оквире без трагичних последица по себе. Тугом дечака и њиховим осећајем кривице, као и патњом Немечекових родитеља, снажно се доводи у питање смисао Немечековог жртвовања, а *одузимањем* градилишта на коме почиње да се гради зграда цео борбени занос дечака разоткрива се као једна велика заблуда. Овакав завршетак у свести читалаца и читатељки може призвати слику наивних регрутa који узалуд гину на ратиштима широм света, заведени сликом хегемоног маскулинитета.

ЛИТЕРАТУРА

- Andelković, Biljana (2015). Hegemoni maskulinitet u muškim zatvorima u Srbiji, *Antropologija*, 15, 1, 49–70.
- Бори, Имре (1979) Поговор, у Молнар, Ференц: *Дечаци Павлове улице*, Београд: Нолит, Просвета и Завод за уџбенике, 191–195.
- Гиденс, Ентони (2003). *Социологија*, превеле Надежда Силашки и Татјана Ђуровић, Београд: Економски факултет
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press
- Connell, R. W. and Messerschmidt, James (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society*, 19, 6, 829–859.
- Молнар, Ференц (1979). *Дечаци Павлове улице*, превео Младен Лесковац, Београд: Нолит, Просвета и Завод за уџбенике

Rešić, Sanimir (2001). Od Gilgameša do Terminatora: ratnik kao muški ideal, povjesne i suvremene perspektive, *Polemos*, 4, 77–89.

Utaši, Aniko: Ferenc Molnar: „Dečaci Pavlove ulice” – impulsi u mađarskom i srpskom romanu za decu, www.zmajevedecjeigre.org.rs/detinjstvo/det-12-01.html [14. 2. 2015.]

Шмале, Волфганг (2011). *Историја музикосији у Европи (1450–2000)*, превео Владимир Бабић, Београд: Клио

Jelena Z. STEFANOVIĆ

TYPES OF MASCULINITY IN MOLNÁR'S NOVEL *THE PAUL STREET BOYS*

Summary

This article considers the types of masculinity in the novel *The Paul Street Boys* by Ferenc Molnár. The aim of the article is to show how author constructs, discloses and stultifies the concept of hegemonic masculinity in the novel, based on R. Connell's theory of the relations between different masculinities (hegemony, complicity, subordination).

Key words: hegemonic masculinity, complicit masculinity, subordinated masculinity, children's literature



Dragica A. DRAGUN

Sveučilište u Osijeku

Filozofski fakultet

Republika Hrvatska

SLENG U HRVATSKOJ DNEVNIČKOJ PROZI ZA MLADE

SAŽETAK: Čitanjem dnevničke proze uvida se da se tekstovi mogu, s obzirom na jezik, a posebice s obzirom na odnos i stav prema slengu, podijeliti u dvije osnovne skupine – u one u kojima dominira uporaba standardnoga jezika i one u kojima dominira sleng. Predloške u kojima je dnevnički subjekt, pripovjedač, zakoračio u svijet mlađenštva, i koji se obilato služi slengom, čine dnevnički zapisi: *Sedmi be* Jože Horvata, *Dnevnik gimnazjalke* Ive Ladike, *Dnevnik Mile Horvat* Ivane Josić, 22. rujna Predraga Raosa te *Balada o Buginim gaćicama* (*Dnevnik Gustava S.*) Tomislava Zagode. U radu se pokazuje da je jezik upotrijebljen u promatranim dnevnicima karakterističan upravo za mlade, kojima su djela i namijenjena. Da bi se moglo govoriti o slengu kao specifičnom jezičnom kodu, donose se njegove osnovne teorijske odrednice.

KLJUČNE RIJEČI: sleng, dnevnička proza, funkcija slenga, hrvatska književnost, mladi

Opće odrednice slenga

Pojam sleng i žargon često se poistovjećuju. Osnovna je razlika među nazivima u semantičkoj širini, tj. naziv žargon odnosi se na mnogo veći i raznolikiji broj lingvističkih ostvaraja, dok je pojам sleng semantički ograničeniji. Na razliku između tih dvaju pojmljova neizravno upućuju i rječnici hrvatskoga je-

zika. Naime, iako ih spominju kao sinonime, iz njihovih odrednica očituje se da je pojam žargon nadređen pojmu sleng i pokriva mnogo veći broj lingvističkih ostvaraja. „Neki ga poistovjećuju sa žargonom. Kako se god govor skupine ljudi odvaja od dijalekta, on se isto tako udaljuje i od jezične mase žargona, dakle ne samo od književnog jezika, nego i od neknjiževnog jezičnog sastava” (Sabljak 2001: V).

Sleng je ponajprije takav jezični ostvaraj koji je inherentno obojen društvenim, kulturološkim, geografskim i vremenskim kontekstom uporabe – potpuna definicija slenga može proizići samo iz socio-lingvističkih promišljanja. U rješavanju problema određenja pojma sleng mora se imati na umu četiri osnovna aspekta koja ga određuju (De Klerk: 2006):

1. Sleng je neformalan govor
2. Sleng je društveno, vremenski i prostorno ograničen
3. Riječi slenga imaju maglovito značenje
4. Riječima slenga teško je odrediti podrijetlo.

Prvo obilježje, sleng je ponajprije tipičan ostvaraj govornoga,¹ kolokvijalnoga i neformalnoga vida ljudske komunikacije, a njegova prisutnost uvelike snižava vrijednost formalnoga i ozbiljnoga govornoga, ili pisanoga, komunikacijskoga čina budući da

¹ Opravdano je govoriti o slengu kao o govoru, a ne kao o jeziku, ponajprije zbog njegove primarne upotrebe u usmenoj komunikaciji (u pisanome obliku nalazi se samo u književnim djelima te u pisanim ostvarajima koji su namijenjeni isključivo privatnoj upotrebi) te zbog toga što sleng minimalno zadire u sam gramatički sustav. Na tu činjenicu upućuje i *Rječnik hrvatskog žargona*: „Rijetko se što zapisivalo, te se može reći da je šatrovački oduvijek bio usmeni govor. Na taj način najbolje se mogla sačuvati tajna među pripadnicima grupe, jer pripadnici iz neke druge skupine teško da su mogli otkriti sistem znakova ili jezični kod. Nastranu činjenica da je najveći dio stvaralaca takvog posebnog tipa govora bio nepismen. Druga stvar koja ide u prilog nazivu govor je ta što su gramatičke oznake bilo kojeg govora neke grupe minimalne, te se, dakle, s gramatičke, jezikoslovne strane takav govor ne može ugurati u jezik.” Tomislav Sabljak, *Rječnik hrvatskog žargona*, str. VI.

sleng nije općeprihvaćen kao dio standardnoga jezika. Drugo, riječi koje pripadaju slengu obično su ograničene društvenim položajem i distribucijom, a često su i mnogo metaforičnije i kratkovječnije negoli riječi standardnoga jezika, tj. veoma brzo postaju moderne ili izlaze iz mode unutar određene skupine ljudi (supkulture) koja ih poznaje i upotrebljava. Treće obilježje riječi koje pripadaju slengu opća je neodređenost njihova značenja i nemogućnost njihova jednoznačnoga određivanja (posljedica je to činjenice da je sleng primarno govorni ostvaraj, visoko prilagodljiv kontekstu i uvelike ovisan o nelingvističkome okružju). Četvrto obilježje riječi koje pripadaju slengu teško je određivanje njihova podrijetla. Također, etimološka neprozirnost ponajprije proizlazi iz govorne orijentiranosti slenga. Naime, riječi koje pripadaju slengu u samome su trenutku govornoga diskursa. Govornik ih je negdje čuo i rabi ih, a da nije siguran u njihovo značenje, što dovodi do pomaka i priлагodbe tijekom vremena. Također, većina riječi koje pripadaju slengu odnose se na tabue, pa je i određena razina tajnovitosti bitna. Ukratko: „Većina se različito usmjerena lingvista i leksikografa općenito slažu da je sleng kratkovječan, o skupini ovisan, uvijek mijenjajući kolokvijalni jezični varijetet koji je ispod razine stilistički neutralnoga jezika. Opisan je kao kreativan i inovativan, često zaigran i metaforičan” (Stenström 2000: 91).²

Sleng je, ponajprije, oblik jezika koji nastaje u zatvorenim skupinama govornika koje izrazito pozitivno vrednuju pripadnost skupini i solidarnost, a odnos je među govornicima ponajprije prijateljski. Ta

² “What is generally agreed upon among linguists and lexicographers alike is that slang is a short-lived, group-related, ever changing colloquial language variety that is below the level of stylistically neutral language. It is described as creative and innovative, often playful and metaphorical.” Anna-Brita Stenström, *From Slang to slanguage: a description based on teenage talk*, ur. Tamás Kis, *Mi a szleng*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2000.

bliskost i sloboda očituje se u negaciji formalnosti i društveno uvjetovane pristojnosti koju nameće standardni jezik kao sredstvo koje mora omogućiti komunikaciju među različitim pripadnicima govorne zajednice, koji često nemaju ništa zajedničko osim pripadnosti govornoj zajednici koja se služi tim standardom. „Sleng je karakterističan za sve tjesno povezane jezične zajednice u kojima opuštena atmosfera među pojedincima jednakoga statusa stvara okružje u kojem je jezik oslobođen konvencija i zahtijeva pristojnosti i formalnosti koji upravljaju idealiziranim standardima društvene jezične upotrebe” (De Klerk 2006: 9).³

Na teorijskoj razini uvjetovanost oblika slenga pripadnosti pojedinoj skupini govornika dovela je do grupiranja slenga prema tim skupinama. Tako možemo govoriti o govoru srednjoškolaca, delinkvenata, narkomana, studenata, kriminalaca, vojnika kao i o govoru unutar obitelji. No, sleng je najčešće obilježje mlađih naraštaja, a posebice adolescenata. Adolescenti upotrebom slenga ističu kako su dio ekipe, sleng je za njih dio zajedničkoga lingvističkog koda kojim se naglašava i potvrđuje pripadnost skupini, dio lingvističkoga koda kojim se upućuje na zajednička znanja i interes i potvrđuje prevažan osjećaj pripadnosti. Upotreba slenga postaje tako sredstvo raspoznavanja, riječi postaju nositelji identiteta i putem bedževa ističu pripadnost pojedinoj skupini. Sleng postaje distiktivno svojstvo (kao što je to odjeća ili frizura). „Napokon, upotrebom šatrovačkog* mi iska-

³ “Slang is typical of any tight-knit linguistic community where a relaxed atmosphere among peers or people of equal status provides a space where language is liberated from the conventions and pretensions of politeness and formality that govern the ideal standards for language use in society.” Vivian de Klerk, *Slang, Sociology*.

* Fusnotna intervencija u navodu autorice rada.

U *Gramatici hrvatskog jezika* Stjepka Težaka i Stjepana Baćića (2002.) objašnjava se kako uz izraz sleng rabi i izraz šatrovački. Stoga donosimo i šire objašnjenje izraza.

zujemo svoje porijeklo, status i pripadnost, ali isto i svoje simpatije i antipatije. Balansiranim izražavanjem, govorom podskupine kojoj pripadamo kao i šatrovačkim, mi naglašavamo mnoge svoje osobine, od duhovnih, socijalnih, ekonomskih i geografskih i patriotskih” (Sabljak 2001: XIII).

Zbog uvjetovanosti i ovisnosti o kontekstu, neuhvatljivosti u značenju i primarno govorne orijentiranosti, govornici koji upotrebljavaju određeni sleng moraju prije svega biti u tijeku sa svijetom koji ih okružuje. Njegovi su govornici prije svega pratitelji svojevrsne jezične mode. Kao i sve druge pomodnosti, i riječi slenga kratkoga su vijeka. „Kada govorimo o pojedinačnim osobitostima šatrovačkog, onda ponajprije ističemo njegovo brzo nastajanje, takoreći bujanje, ali može se slobodno reći i još mnogo brže njegovo propadanje, nestajanje. Iz uporabe se gube čitavi govorni korpusi, koji ili potpuno nestaju ili se zamjenjuju novim rječničkim sastavom” (Sabljak 2001: VII).

Bitno je napomenuti da sleng ne nastaje zbog po-manjanja leksičkoga znanja pojedinoga standardnoga jezika (kao što to tvrde preskriptivisti pozivajući se na mentalnu lijenos i odbijanje učenja standardnoga jezika), već iz potrebe stvaranja identiteta specifično-

Pridjev šatrovački označava čergaške jezike, tj. jezike koje govore Romi. Etimološki je povezan s riječju šator, a motivacija koja je ponukala takvo nazivanje jezika jasna je ako se u obzir uzme činjenica da su Romi stoljećima bili nomadski narod koji je putovao u čergama i spavao pod šatorima (šatrima). Kako je govor Roma bio nerazumljiv većini govornika hrvatskoga jezika, njegov naziv odlično je analogijom poslužio i kao naziv za govore koji su karakteristični za određene skupine u društvu koje posebnim jezikom žele sačuvati tajnost svoje komunikacije. „Šatrovački je u nas nastao što spontanim iskriviljavanjem domaćih riječi pod utjecajem drugih jezika, što namjernim izvrtanjem riječi i oblika, premetanjem glasova i slogova, te unošenjem isto tako izobličenih tudihi riječi da nepozvani ne bi razumjeli što se govoriti. Šatrovački jezik sadržava mnogo riječi iz indo-iranskih jezika, armenskog, balkanoromanskog (cincarskog), albanskog, rumunjskog, njemačkog, mađarskog i dr.” Jasna Melvinger, *Leksikologija*, Pedagoški fakultet, Osijek, 1984., str. 64.

ga za određenu društvenu skupinu. Često sleng upućuje na pobunu i nepoštivanje autoriteta te je tipičan za skupine govornika koje su na bilo koji način u sukobu sa standardnom kulturom, a tu se misli na kulturu koja je propisana (često i zakonskim aktima) kao prihvatljiv obrazac ponašanja u određenome društvu.

Sleng se, kao specifičan govorni ostvaraj, vladavini većinskoga društvenog ustroja, tj. standardnoj kulturi, opire lingvističkim sredstvima kojima naglašava vrijednosti, stavove i interesu supkulture kojoj pripada. Sleng je jezik protesta. „On je zato često puta govor protesta prema mnogim negativnim pojama u određenim sredinama, pa čak i u društvu, te kroz svoju izravnu eksplikaciju punu oštih žaoka, utječe na rušenje standarda i konvencija, skidajući s prijestolja moćnosti lažne vrijednosti i obmane” (Sabljak 2001: XIII).

Naravno, u jeziku mlađih postoji neograničeni repertoar riječi kojima se obilježavaju (najčešće negativno) bilo koji autoriteti, a posebice roditelji i nastavnici. Također, iako pomalo okrutno, sleng adolescensata sadrži jednak tako raznolik i maštovit repertoar riječi koje označavaju one adolescente koji se ne uklapaju u dominantnu adolescentsku supkulturu, tj. one koji žele i trude se biti njezin dio, ali ih većina odbacuje. „Ali ljudi često prihvaćaju da budu ismijani, jer je to manje bolno od izoliranosti. Bolje je, kažu oni, biti predmetom poruge, nego biti odbačenik skupine” (Sabljak 2001: XIII).

Taj oštar i beskrupulozan, nadasve izravan i nekorектan, amoralan, ciničan i tvrdoglav repertoar riječi često je u pojedinaca koji su njime imenovani izvor mnogih frustracija i može rezultirati pojavljivanjem raznih psiholoških problema. „Oobičaj imenovanja pogrdnjim nazivima otkriva društvene stavove grupe govornika, razlikujući ostale od pripadnika grupe, implicitno ili eksplizitno izjavljujući tko nešto je, a

tko nije. Upravo ta kombinacija isključivanja i pozivanja čini sleng i psovke posebice privlačnim tinejdžerima” (De Klerk 2006: 409).⁴

Pozitivna je funkcija slenga pak njegov humorističan efekt, često potpomognut kreativnošću, a potaknut stalnom željom za inovacijom i stvaranjem retoričkoga efekta koji se očituje u neslaganju, nedosljednosti, nepoštivanju i pretjerivanju. „U toj ulozi sleng se koristi kako bi podmazao kočnice socijalizacije, reducirao ozbiljnost, poticao zabavu te bio dosjetljiv i pametan, a mnoge su od tih riječi neozbiljne, ne iskazuju poštovanje i nepomišljeno neumjene” (De Klerk 2006: 408).⁵

Lingvističke odlike slenga

S lingvističkoga stajališta riječi slenga obično su leksički punoznačne riječi jezika, a sleng rijetko zadije u gramatičku strukturu. Semantički, riječi slenga gotovo nikada ne pokrivaju onaj dio znanja o svijetu koji je nezanimljiv ili neuzbudljiv, poput naziva drveća ili dijelova satnoga mehanizma. „Ta su semantička područja obično imuna na utjecaj slenga jer se odnose na uobičajene stvari, neuzbudljiva područja života koja nemaju apsolutno nikakve emocijonalne konotacije” (De Klerk 2006: 409).⁶

⁴ “Abusive naming practices reveal the social attitudes of the community of users, distinguishing the outgroup from insiders, and implicitly or explicitly declaring who one is and who one is not. It is this combination of exclusion and bonding that makes slang and swearwords especially attractive to teenagers.” Vivian de Klerk, *Slang, Sociology*.

⁵ “In this role, slang is used to oil the cogs of socialization, to reduce seriousness, poke fun and to be witty and clever, and many of these words are flippant, irreverent and lightheartedly indecorous.” Vivian de Klerk, *Slang, Sociology*.

⁶ “These semantic areas are typically immune from the influence of slang because they refer to commonplace, unexciting areas of life that have no emotive connotation whatsoever.” Vivian de Klerk, *Slang, Sociology*.

Skupina govornika razvija svoj sleng oko onih semantičkih polja koja su u žarištu njezina zanimanja, pa se tako može očekivati da kod adolescenata riječi slenga pokrivaju semantička područja koja su za njih posebno zanimljiva, a ponajviše je to očito u području riječi koje se odnose na tabue. „Mnoge su riječi izraz pretjeranog cinizma, a mnogi mitovi i zbranjeni tabui izvrgnuti su ruglu i groteski, pa se često šatrovački smatra nepristojnim govorom, posebice zato što na području ljudske intimnosti želi biti svagda rušilački, antitradicionalan, bez skrupula prema moralnim normama ponašanja. (...) Tako pojedine riječi govore o religioznoj, nacionalnoj, staleškoj, rasnoj i klasnoj netrpeljivosti. Možda to uvijek i nije izraz netolerancije, već želja da se bude različit i da se ne pripada nikome izuzev svojoj skupini” (Sabljak 2001: XII–XIII)

Tvorci rječnika slenga služe se različitim lingvističkim mehanizmima kako bi iskazali svoju kreativnost. Ponajprije je tu aliteracija, metafora, akronimi, antonimija. Velik je udio posuđivanja i prilagođavanja iz stranih jezika. Eufemizam je čest mehanizam kojim se reflektira neugodna i neprimjerena stvarnost. Hiperbola i onomatopeja pojavljuju se također poprilično često, a metonimija, referirajući na cjelinu imenujući samo njezin dio, savršeno je sredstvo topikalizacije specifičnosti određene pojave. Često sleng obiluje i čistom inventivnošću pa ne iznenađuje velik broj neologizama. Kao što je već napomenuto, sleng ne zadire često u područje gramatike, nego je većina njegovih ostvaraja na polju leksika i frazeologije. „Određene grupe i staleži stvarali su svoj osobiti rječnički sastav i tvorbu kao i idiomatsku frazeologiju (...) kao poseban način sporazumijevanja među sobom (...) mišljenja sam da upravo idiomatska frazeologija zaslužuje poseban pristup i po svemu suđeći predstavlja jednu od najznačajnijih karakteristika šatrovačkog govora” (Sabljak 2001: VI).

Uzroci nezadiranja slenga u sam gramatički sustav ponajprije leže u tome što bi se na taj način previše opteretio kognitivni proces obrade govora, a i gramatički sustav mnogo je ograničeniji mogućnosti modifikacije. Naime, broj gramatičkih morfema u svakom jeziku zatvoren je sustav, a kada bi on bio podložan modificiranju u slengu, to bi uzrokovalo urušavanje jezika kao sustava te nemogućnost komunikacije. Nezamisliva je komunikacija u kojoj bi gramatički morfemi bili sustavno podložni promjeni, prije svega modi, jer je sleng upravo to. No, sleng se može katkad poigravati i u području gramatičkih morfema, ali ne na taj način da supstituira postojeće morfeme novim morfemima, već da od više morfema koji su mogući u konkretnoj situaciji odabire onaj koji je neuobičajeniji, zastarjeliji i općenito slabije upotrebljavan. Sleng se koristi gramatikom samo kao stilskim odabirom, važnija je obavijest koja se prenosi od gramatičke strukture te obavijesti. U nekim slučajevima nepravilan karakterističan oblik koji se češće ponavlja u govoru može postati općeprihvaćen i jedini pravilan u slengu pojedine skupine.

Na razini sintagme može se primijetiti kako je hrvatski pod snažnim utjecajem engleskoga jezika, tvořenice s imeničkim atributom (npr. *film festival*) nisu rijetkost te su sve češći dio slenga, ali i jezika javne komunikacije.

Budući da su područja fonologije, gramatike (u smislu oblikotvornih nastavaka) i sintakse u osnovi zatvoreni sustavi s manjim brojem pravila (ali zato čvrstih), sleng je svoju ekspresivnost ostvario ponajprije na području leksika. Leksičke jedinice opsegom svoga značenja izrazito su prilagodljive te leksik u svojoj ukupnosti mora biti sposoban pokriti sveukupnost ljudskoga znanja. Kako pojedine skupine koje se koriste slengom dijele ista znanja o svijetu i ista iskustva, one opseg značenja pojedine leksičke jedinice prilagođavaju sebi, čineći tako leksičku jedinicu

ispravno razumljivu samo unutar skupine koja poznaje kontekst u kojem je opseg značenja jedinice modificiran. Promjenjivost leksičkih jedinica očituje se i na razini izraza. Naime, sleng može pojedinu riječ upotrijebiti u istom onom obliku koji se nalazi u standardnome jeziku, ali joj dodati novo ili potpuno suprotno značenje. Ali sleng može i različitim tvorbenim modelima modificirati stranu izraza leksičke jedinice tako da ona i dalje nosi u osnovi isto semantičko značenje, ali da zbog oblika nosi određene konotacije i implikacije koje su poznate, tj. svojstvene samo skupini koja je takav oblik skovala. U procesu pridodavanja značenja postojećim lingvističkim jedinicama iz standardnoga jezika, nastajanju novotvorenenica te modifikaciji stranih riječi sleng se koristi poznatim kognitivnim procesima kognitivne metafore, kognitivne metonimije, shematizacijom, konvencionalnim mentalnim slikama i konceptualnom integracijom.

Novotvorenenice su najekspresivniji, najkreativniji i najinovativniji dio slenga. Motivaciju njihova nastanka treba prije svega tražiti u stalnim promjenama svijeta koji okružuje mlade ljude, ali i u stalnim promjenama pogleda na svijet koji ih okružuje. Sleng je jezik koji se iznimno brzo prilagođava. „Svaka generacija na svoj način gleda na društvene, političke, tehnološke i civilizacijske promjene i svakom novom događaju, ali i onom starom, želi dati novi izraz i novo značenje“ (Sabljak 2001: IX).

Riječi stranoga podrijetla sleng prihvatac objeruče. Prvi je razlog što često standardni jezik nije spremam funkcionalno i ekonomično imenovati sve novotarije ili su riječi iz stranoga jezika jednostavno kraće i ekspresivnije od postojećih u standardnome jeziku. Drugi je razlog što se strani jezik može smatrati prestižnijim, a njegove riječi ljestvijim i nositeljicama drugaćijega društvenog poretkta. Riječi stranoga podrijetla u sleng se unose tako da se fonetski pri-

lagode. Tako su, primjerice, nastale riječi *spika*, *kul*, *fensi* i dr. Katkad se iz stranoga jezika preuzimaju riječi kojima se zatim u slengu pridodaje značenje koje nije postojalo u izvorniku. Također, riječi preuzete iz stranoga jezika podložne su svim procesima modifikacija kojima su podložne i domaće riječi. Sleng često modificira i značenja riječi standardnoga jezika, pridodajući im, često, ironijom suprotno značenje.

Jezična obilježja dnevničke proze za mlađe

Dnevnički zapisi, u kojima je pripovjedač već napustio sigurnost djetinjstva i zakoračio u svijet mlađenštva, su: *Sedmi be* Jože Horvata, *Dnevnik gimnazijalke* Ive Ladike, *Dnevnik Mile Horvat* Ivane Josić, 22. rujna Predraga Raosa te *Balada o Buginim gaćicama* (*Dnevnik Gustava S.*) Tomislava Zagode. U nastavku rada teorijski obrađena obilježja slenga kao specifičnoga lingvističkoga koda oprimirerit će se na analiziranim predlošcima.

Prenijeti sleng u književno djelo zbog prvotno gornje njegove orijentiranosti može se pokazati kao zahtjevna situacija, posebice zbog toga što se u tekstu teško prenose, tek usputnim komentarima i napomenama, informacije koje se izražavaju bojom glasa ili intonacijom.

Čao, anđeli! – pozdravio nas je s velikom dozom gorkog humoru. (Zagoda 2004: 123)

Udio se slenga u jeziku analiziranih predložaka poprilično razlikuje. Primjerice, u *Baladi o Buginim gaćicama* (*Dnevnik Gustava S.*) sleng nije značajnije prisutan. Slengom su najzasićeniji *Dnevnik Mile Horvat* i *Dnevnik gimnazijalke*. Zanimljivo je primjetiti kako je u oba djela dnevnički subjekt djevojka. Ta činjenica pobija predrasude kako je sleng ve-

činom odlika muškoga jezika i nije primjeren ženama.⁷ U analiziranim predlošcima očituje se uporaba slenga na svim jezičnim razinama. U *Dnevniku Mile Horvat* intenzivnije se pokušavaju u tekstu prenijeti govorna obilježja:

Aaa – ovaj – aaa – opros – aaa – ovoga – oprosti... (Josić 2004: 16)

A idem tu neš' pitat' u Vip centru za mob. (Josić 2004: 17)

No, dobro, odo' ja, ili „odojak“, kako bi to Vanja rekla (priateljica od Sare, luda k'o šlapa, al' ju obožavam. Valjda ču se dignuti u 7 još 5 puta, majku mu... al' izdržat ču ne-kako, jer me neće budilica vidjet' do jeseni onda, pa mašala! (Josić 2004: 72)

Sleng nema sposobnost utjecaja na pisani jezičnu normu (iako, i ovo treba uzeti sa zadrškom jer je u posljednje vrijeme sve jači utjecaj pravila pisanja internetskoga jezika na uobičajeni pisani tekst).

Sleng je, kao što se može očekivati, najizraženiji na području leksika i na području frazeologije. U nastavku su navedeni i objašnjeni primjeri slenga u analiziranim dnevničkim zapisima.⁸

Sedmi be

držati referat – prepričati

cercle – društvo

krštenje – upoznavanje

degenerik – osoba koja nije pametna

dvorana – ironičan naziv za dio WC-a

⁷ U svojoj knjizi *Sociolinguistics* (2000.) Peter Trudgill objavljava spolne razlike u jeziku, tj. u upotrebi jezika, time što jezik jednostavno reflektira društvene činjenice, a ljudsko društvo na-laze različite društvene uloge muškarcima i ženama. Upotrebom jezika izražavaju se uvriježeni stavovi o ulogama muškaraca i žena u društvu. No kako se društvo mijenja, tj. kako se sve više ukidaju stereotipne podjele spolova, tako i jezik muškaraca i žena postaje sve sličniji, pa se u današnje vrijeme slengom ravnomjerno služe, te ga ravnomjerno i stvaraju, i muškarci i žene.

⁸ Izdvojeno je, primjerno, dvadeset izraza iz svakoga naslova.

sjednica – druženje

farizeji – profesori

slobodna katedra – naziv za WC

sekretariat – naziv za WC

kolac – jedinica

licejka – sređena, ulickana ženska osoba

kao nakon plinskog napada – zadimljeno

talambas – provod, veselje

dezertirati – pobjeći

farizeji – profesori

carinici – profesori

hojla – pozdrav

sto mu gromova – poštupalica

mater mu gadnu – poštupalica

kapu ti nebesku – poštupalica

22. rujna

stara – mama

spuštati folove – lagati

superšansa – velika mogućnost

nije me šljivila – nije marila za mene

gnjavatorikus – gnjavator

nije mi bilo bistro – nije mi bilo jasno

kit – popularan dečko

frajer – popularan dečko

raska – razrednica

Džek – popularan dečko

zatelebiti se – zaljubiti se

zgiljati – pobjeći

svinjanjenje – pravljenje gluposti

bevezarija – glupost

tuposlav – glupan

telac – budala

kinta – novac

žderaćina – hrana

komad – djevojka

rista – prijatelj, poznanik

Dnevnik gimnazijalke

novi papci – nove cipele
neseriozan tip – neozbiljna osoba
šupljoglavac – nepametna osoba
čovo – čovjek
ne kužirati stvar – ne shvaćati
kolje – negativne ocjene
starkelja – stara osoba
padobranac – osoba koja ne pripada skupini ili mjestu na kojem se nalazi
drpati – hvatati
kvaka – nos
nabijač – seksualni partner
puca – prijateljica
gerla – djevojka
džafer – dečko
aligator – dečko
arap – dečko
gulanfer – dečko
degen – dečko
sestra – cura

Dnevnik Mile Horvat

kobila – djevojka o kojoj se nema dobro mišljenje
LOL (laughing out loud) – glasno se smijati
ljigavac – dečko o kojemu se nema dobro mišljenje
šminkerćić – negativan naziv za osobu koja puno polaže na vanjski izgled
tulac – zabava
sve će biti okejčić – sve će biti uredu
kokoš – djevojka o kojoj se nema dobro mišljenje
frayerica – djevojka koja uživa divljenje okoline
Impač – Importanne Galleria
muljati – lagati, prešućivati
The Munja – ljubav
Munja svih Munja – ljubav

Nad-munja – ljubav
biti zakon – biti predmet divljenja
faks – fakultet
nadrljati – brzopleto, u žurbi napisati
rospija – stroga profesorica
furati – biti u romantičnoj vezi
biti ružan ko šlapa – ne biti lijepoga izgleda
drping – seks

Navedeni primjeri izabrani su kako bi se pokazalo da jezik upotrijebljen u tim dnevničkim zapisima ima sve odlike slenga koje su objašnjene u prethodnome, teorijskome poglavljju.

Prvo obilježje slenga – da je on ponajprije neformalan način izražavanja očituje se i u analiziranim tekstovima. U svim situacijama u kojima se dnevnički subjekt nalazi u nekom formalnom okruženju (npr. razgovor s profesorima) služi se standardnim jezikom, jezikom bez izrazite stilske i konotacijske vrijednosti. U trenutcima u kojima se najviše upotrebljava sleng, a to je najčešće u dijalogu s prijateljima, očigledno je kako je odnos među govornicima prijateljski, jednostavan, otvoren, opušten i lagan. Ovdje se vrlo lako uočava svojstvo slenga koje mu omogućava povezivanje istomišljenika, a odvajanje onih koji u određenu skupinu ne pripadaju. Također, iz činjenice da se s autoritetima i ostalim nepripadnicima skupine razgovara standardnim jezikom očituje se želja i potreba skupine da sačuva svoj sleng, tj. njegovo šifrirano, metaforičko, ideogramsko i simboličko značenje od spoznaje ostalih, onih koji bi skupini, tj. njezinu jedinstvu i opstanku, mogli na bilo koji način nauditi ili se ponašati na bilo koji drugi način koji nije povoljan za skupinu.

Da je sleng vremenski ograničen sloj jezika, trenutna jezična moda, očigledno je iz toga što neke riječi koje relativno često nalazimo u dnevničkim zapisima koji su nastali prije (npr. *kinta*, *dasovan*, *dža-*

fer...) vrlo rijetko ili uopće ne nalazimo u novijim dnevnicima. S druge pak strane postoji niz riječi (npr. *frajer, faca, starci...*) koje su pokazale izražitu izdržljivost i prilagodljivost te su i dan-danas vrlo žive i neizostavan su dio leksika slenga.

Ako se promotri semantička razina navedenih primjera, uočljivo je kako svi navedeni primjeri pripadaju u značenjske domene koje su bliske životu mlađih ljudi. Rečeno je da sleng značenjski pokriva onaj dio pojavnosti, i fizičke i psihičke, koji govornicima predstavlja bitan dio njihova identiteta. Na izdvojenim primjerima (i onima koji nisu ovdje navedeni) uočava se da se glavnina odnosi na semantičko područje koje pokriva međuljudske odnose na svim razinama, područje tjelesnosti, spolnosti, društvenih tabua, vrijednosnih stavova, područja užitaka i strahova. Primjerice, velik je niz različitih riječi koje u osnovi označavaju mlađu mušku osobu, dečka, ali u sebi nose različite konotacije koje proizlaze od toga u kakvome je međuljudskom odnosu govornik prema toj osobi i kakav stav ima prema njezinu ponašanju: *dasovan, faca, masijanac, šupljoglavac, mazgovan, ovan, frajer, džafer, aligator, arap, gulanfer, degen, degenerik...*

Bitan je način izražavanja stavova prema određenoj osobi i njezino imenovanje, tj. pridodavanje nadimaka. Iz pojedinoga nadimka može se saznati odnos skupine prema pojedincu koji je njezin dio ili koji je izvan nje. Tako najčešće neprispadnici skupine imaju pogrdne nazive (za koje najčešće i ne znaju, tj. koji skupini služe kako bi se pojedinac ismijao, ali ipak na takav način da on to ne zna), a nazive koji često počivaju na preuveličavanju i neugodnome isticanju specifičnosti mana (najčešće tjelesnih) koje nositelj nadimka ima. Takvi se nadimci i ne shvaćaju kao nešto pogrdno, već je čak i čudno ako netko ne posjeduje nadimak. Takoder, svi svakodnevni autoriteti imaju svoje zasebne leksičke ostvaraje u slen-

gu (*prof, starci, stara...*). Slijedi nekoliko primjera nadimaka izdvojenih iz analiziranih tekstova:

Morana Mič zvana The Bitch – negativan, koji izražava da nositeljica ima dosta negativnih društvenih osobina (po shvaćanju govornika), posebnu vrijednost mu dodaje rima

Lajava Ines – nadimak koji izražava da nositeljica ima sklonost pričanju

Mudri – naglašava da nositelj nadimka voli pametovati

Ljigavac Max – nositelj nadimka ima upitne moralne karakteristike

Škembo – nositelj ima poveći trbuh

Debeli – nadimak utemeljen na fizičkoj konstituciji nositelja

Epica – nadimak kojim je okarakterizirana nositeljica zbog svoje česte poštapalice kojom počinje rečenice (e, pa...)

Burek – nositelj voli jesti burek....

Posebno zanimljiv način imenovanja prisutan je u *Sedmom be*. Naime, Joža Horvat uvelike se poslužio procesom konceptualne integracije. Naime, taj mentalni proces pretpostavlja postojanje dviju domena (u ovome slučaju školski prostori i odnosi s jedne strane, a s druge strane službeni državni nazivi, odnosi i prostorije u vrijeme komunizma u Hrvatskoj), i obje domene moraju imati neke zajedničke odlike (u ovome slučaju hijerarhijski odnosi i sl.). Mentalnim procesom konceptualne integracije autor je prostore i odnose u školi imenovao nazivljem tipičnim za ondašnju državnu upravu. Uza sve to, u tako tvorenome slengu osjeća se, snažno, ironija i sarkazam koji su osnova motivacije koja je i potaknula takvu konceptualnu integraciju. Tako se pojavljuju sljedeći primjeri:

WC = sekretariat

druženje = sjednica

WC = separe

radna skupina = akcioni odbor

Autor se vrlo zanimljivo poslužio konceptualnom integracijom i poistovjetio odnose između učitelja i učenika s onima neprijatelja u ratu.

Na svim frontama imali smo primirje uz malo čarkanje pod njemačkim. (Horvat 1981: 17)

U analiziranim dnevničkim zapisima očituju se svi spomenuti mehanizmi tvorbe slenga. Tako, primjerice, nalazimo postupke tvorbe skraćivanjem (npr. *mobač* – mobitel, *raska* – razrednica, *faks* – fakultet, *Impač* – Importanne Galleria...), sufiksacijom (npr. *drping* – seks, korišten sufiks *-ing* posuđen iz engleskoga jezika, *tulac* – tulum, *krelac* – kreten, korišten poprilično česti sufiks *-ac...*), prefiksacijom (npr. *ultravažno*, *superhik*, *superšansa* – tvorba po uzoru na engleski jezik prefiksima *ultra-* i *super-*...). Pojavljuje se i metateza (npr. *rista* – stari...). Također, pojavljuju se novotvorenice koje su izraz jezične inventivnosti (npr. *parkolovac* – mladić koji slobodno vrijeme provodi u parku, *drapadžaza* – mladić, dečko...).

Nadalje, vidljivo u tekstovima, u slengu se mlađi koriste i oksimoronom (npr. *genijalni kretenizam* – velika glupost), metonimijom (npr. *Škemba* – dio tijela postao je oznaka za cijelokupnu osobu), metaforom (npr. *kvaka* – nos, *misirača* – glava, *kokoš* – djevojka...).

Često se umanjenicama koristi kao antonimima (npr. *trbuhići* – veliki stomak, *šminkerći* – osoba koja puno polaže na izgled, *žvaluckati se* – intenzivno se ljubiti...), a uvećanice često prenaglašavaju važnost označenoga ili označavaju da govornik o nečemu ima izrazito visoko mišljenje (npr. *frajerčina* – veliki frajer...).

Akronimi nisu česti, pojavljuju se samo kao standardni naziv za određene pojave (npr. *SMS* – poruka na mobilnom telefonu, *LOL* – *laughing out loud* (glasno se smijati), internetski jezik preuzet iz engleskoga...).

Posebice se učestalo očituje utjecaj engleskoga jezika na jezik mlađih, što je posljedica utjecaja koji na mlađe imaju mediji kojima su svakodnevno izloženi. Utjecaj je vidljiv na razini sintagme i na razini leksema. Preuzeti leksemi djelomično su prilagođeni (npr. *faca* – od engleske riječi *face* što znači lice, *sori* – od engleske riječi *sorry* koja znači oprosti, *pliz* – od engleske riječi *please* koja znači molim, *gerla* – od engleske riječi *girl* koja znači djevojka...) ili u potpunosti neprilagođeni (*top secret* – vrhunska tajna, *story* – priča, *news* – vijesti...) hrvatskome jeziku. Na razini sintagme utjecaj engleskoga jezika očituje se u tvorbi frazema čija je tvorba u potpunosti preuzeta iz engleskoga jezika (*ne-znam-ja-ništa for-a, otkriven-sam situacija, svi-su-oni-isti mantra...*)

Zaključno

Sleng je ponajprije jezični ostvaraj koji je inherentno obojen društvenim, kulturnoškim, geografskim i vremenskim kontekstom uporabe. Nastaje u zatvorenim skupinama govornika, očituje se u negaciji formalnosti, najčešće je obilježje mlađih naraštaja ljudi, a posebice adolescenata (za koje je on dio zajedničkoga lingvističkog koda kojim se naglašava i potvrđuje pripadnost skupini), dio je lingvističkoga koda kojim se upućuje na zajednička znanja i interes, njegova uporaba postaje oznaka identiteta. Spomenuto se zrcali i u navedenoj dnevničkoj prozi. Sleng je, pokazalo se u tekstovima, najizraženiji na polju leksika te na polju frazeologije. Iz analiziranoga možemo zaključiti kako autori koji su se odlučili koristiti se slengom u dnevničkoj prozi u potpunosti poznaju pravila koja taj način jezičnoga izražavanja postavlja, također poznaju i sva pravila proizvodnje i upotrebe takvoga jezika, odnosno s pomoću slenga uspostavljaju znak jednakosti na relaciji autor – dnevnički subjekt – recipijent.

LITERATURA

- De Klerk, Vivian. *Slang, Sociology*. Brown, Keith, ur. *Encyclopedia of Language and Linguistics* (2. izdanje, 14 svezaka), Oxford: Elsevier, 2006.
- Horvat, Joža. *Sedmi be*. Zagreb: Mladost, 1981.
- Josić, Ivana. *Dnevnik Mile Horvat*. Zagreb: Znanje, 2004.
- Ladika, Ivo. *Dnevnik gimnazijalke*. Zagreb: vlastita naklada, 1963.
- Raos, Predrag. *22. rujna*. Zagreb: Rast, 2003.
- Sabljak, Tomislav. *Rječnik hrvatskog žargona*. Zagreb: V. B. Z., 2001.
- Stenström, Anna-Brita. *From Slang to slanguage: a description based on teenage talk*. ur. Tamas, Kis, *Mi a szleng*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000.
- Težak, Stjepko; Babić, Stjepan. *Gramatika hrvatskog jezika*. Zagreb: Školska knjiga, 2002.
- Trudgill, Peter. *Sociolinguistics: an introduction to language and society*, London: Books, 2000.
- Zagoda, Tomislav. *Balada o Buginim gaćicama (Dnevnik Gustava S.)*. Zagreb: Mozaik knjiga, 2004.

Dragica A. DRAGUN

SLANG IN CROATIAN DIARY PROSE FOR YOUTH

Summary

By reading diary prose, one may observe that such texts, regarding the language and especially its relation and attitude towards slang, may be divided into two basic groups – those dominated by the use of standard language and those dominated by the use of slang. Examples, in which the subject of the diary, the narrator, is stepping into the world of the youth and therefore uses slang abundantly, are as follows: *Sedmi be* by Joža Horvat, *Dnevnik gimnazijalke* by Ivo Ladika, *Dnevnik Mile Horvat* by Ivana Josić, *22. rujna*

by Predrag Raos and *Balada o Buginim gaćicama (Dnevnik Gustava S.)* by Tomislav Zagoda. The paper shows that the language used in the analysed diaries is characteristic for young people, who are the target audience of these literary works. In order to be able to discuss slang as a specific language code, the paper presents its basic theoretic determinants.

Key words: diary prose, Croatian literature, function of slang, youth, slang

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

КРИЗА ЧИТАЊА, НАСТАВНО И РЕКРЕАТИВНО ЧИТАЊЕ

САЖЕТАК: У овом раду бавићемо се феноменологијом кризе читања књижевности за децу и младе у старијим разредима основне школе, теоријски дефинисаном у теорији рецепције и методици наставе књижевности. На примерима из наставне праксе показаћемо помало скривене и неадекватним програмским осмишљавањем потиснуте дечје потребе за књигом у овом веома важном узрасту за развој читалачких навика. Читалачке стратегије које се негују у настави књижевности значајне су за популаризацију како класичних тако и савремених остварења књижевности за децу и младе и бивају једно од решења за умањење кризе читања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: криза читања, књижевност за децу и младе, наставно читање, рекреативно читање, стратегије читања, читалачке компетенције, предметна настава књижевности, рецепција

Појам кризе читања – узрочници и индикатори

Важност и значај наставног и ненаставног читања потиче од низа менталних процеса који се у овој умној делатности синтетишу као спој неколико различитих операција, које Новица Милић у студији *Како читајаш: о стратегијама читања штрагова*

културе одређује као међујединство „перцепције, разумевања, рекогниције, когниције, меморисања, рефлексије, спекулације, имагинације и фантазије“ (Milić 2000: 5). Отуда култура и стратегије читања нису вештине усмерене само на овладавање садржајима наставе књижевности већ свих друштвених и природних наука, као и практичних вештина, од занатских и стручних до академских и научних, које почивају на поменутим менталним процесима. С друге стране, сучени смо са појмом кризе читања као рапидног опадања броја читача свих генерација у корист праћења других медија сазнања и(ли) забаве (телевизија, филм, штампано новинарство, интернет), а уз то и кризе културе читања квалитетне уметничке књижевности, наспрот комерцијалном издаваштву.

Демократизација школства као привилегије богатих и ретких надарених од епохе просвећености до данас допринела је и демократизацији књиге и читања као привилегије образоване елите. Масовно комерцијално штампарство, велики тиражи и јефтина ћепна издања, као и постојање јавних и школских библиотека, утицали су на то да књига буде доступна свим слојевима друштва, а да се путем наставних планова и програма деца и млади у процесу образовања обавежу на читање одређеног броја канонских наслова преко којих ће се извештити у читању озбиљне литературе у зрелом добу. Али, по речима Жељка Вучковића и Наде Тодоров у студији *Култура читања у времену интернета*, дошло је до изневеравања племените утопистичке тежње о заинтересованости и потреби свих људи за књигом:

Међутим, поготову под утицајем нових медија, сам појам књиге изгубио је своју некадашњу узвишеност, своју вредност и васпитну моћ. Универзална доступност и непрегледни квантитет књижне продукције, нажалост, нису никакав гарант квалитета и остваривања истинске мисије читања. (Вучковић и Тодоров 2010: 10)

Радио, филм и телевизија су вештину праћења приче путем читања и читалачке имагинације заменили радиофонијом као поступком доирања нарације путем звукова и шумова (популарност радиодрама од двадесетих до шездесетих година прошлог века) и покретним slikama које визуелизују наратив, феноменом на коме је, полазећи од наратологије у књижевној теорији, Дејвид Бордвел засновао своју студију *Нарација у играном филму*. Када је реч о екранизацији књижевних дела, прозни (и нешто ређе драмски) наратив прерађивао се још од Мелијесовог *Путовања на Месец* у сажетију, питкију форму, са задатим и зацртаним формама и клишеима тривијалне књижевности, као и кроз редитељско-продуцентске адаптације, којима су подлегле екранизације највећих класика, са циљем да у најчешће деведесет до сто двадесет минута сложени прозни наратив буде презентован реципијентима који су тако поштеђени читања стотина и стотина страна, али и ускраћени за аутентично литерарно штиво.

Појава интернета је крајем деведесетих година 20. века до данашњих дана у потпуности променила начин перципирања текста, те се Гутенбергова галаксија књига, настала у 15. веку, почела претварати у дигиталну галаксију Стива Џобса или Марка Закерберга. Насупрот линеарном тексту, страну по страну, ред по ред, појавило се читање као низ линкова, хипертекст, које је још 80-их година литерарно антиципирао Милорад Павић са *Хазарским речником*. Класична енциклопедија подразумевала је стрпљење у трагању, листање обимних томова у потрази за одредницом, али је интернет, као непрегледна енциклопедија корисног и вредног, али и бескорисног, тривијалног, непровереног и неретко опасног сазнања, изродила нестрпљење у претрази, које је довело до постепеног прелажења од поседовања информација у библиотечким фондовима ка доспјеју информацијама. Доступ информацијама

подразумева да се бесплатно или уз малу накнаду, на било ком месту на свету покрivenом интернетом, преузму читави томови електронских докумената и књига који кориснику заузимају занемарљив меморијски простор, а не захтевају одлазак у књижару, библиотеку или архив, јер су за то заслужне е-библиотеке, читачи књига од којих је најпознатији Kindle, као и сајтови за читаче и истраживаче www.goodreads.com, www.scribd.com или www.academia.edu. Уз све позитивне ефекте дигиталне хуманистике, невештост или нестрпљење у претрази доводе до првог датог извора информација, електронске енциклопедије www.wikipedia.com, на којој свако, без обзира на стручност, може да додаје, мења и допуњава одреднице, што доводи до непоузданости информација, више него видљиве у ученичким рефератима који се ослањају на дословно преузимање садржаја, иако се можда који линк ниже налази одредница из Ларусове енциклопедије или Енциклопедије Британике, или званична презентација неког садржаја за којим трагамо. Све ово доводи до површности и материјалних грешака у сазнању, у материјализованом свету где се брза, готова, дајчест сазнања преферирају у односу на изврно, дубинско сазнање.

Последице кризе читања на наставно читање прозе за децу и младе

У студији *Криза читања – комплексан педагошки, културолошки и ошире друштвени проблем* аутори Павле Илић, Оливера Гајић и Миланка Малковић бавили су се облицима кризе читања и последицама које они остављају на наставу српског језика и књижевности, након истраживања читања школске лектире у неколико основних и средњих школа у Новом Саду, Футогу и Кикинди. Према резултати-

ма поменутог истраживања, 63,95% ученика не вољи да чита школску лектиру, сва дела из школске лектире чита свега 15,86% испитаних, док 85,09% ученика радије чита дела ван наставног програма него школску лектиру (Илић и др. 2008: 10). Познајући стање у наставној пракси, како у основној тако и у средњој школи, сматрамо ове резултате свим реалним и очекиваним.

Поред предоминације интернета у култури *digitalnih urođenika*, Илић, Гајићева и Маљковићева наводе обим општег курикулума, од повећаног броја обавезних изборних и факултативних предмета па до оптерећења новим наставним садржајима у оквиру предмета српски језик и књижевност, често пренет из средњошколске наставе, без реалне оправданости потребама завршног испита, а сасвим неусклађен са могућностима и интересовањима ученика. Наведени аутори сматрају да ће наставни програми, без обзира на стварне или првидне редукције, увек бити захтевни:

То морају да буду, јер се све науке из којих се предмети конституишу убрзано развијају и налазе своју примену у пракси, а то наставним предметима намеће обавезу да се новим научним достигнућима иновирају. Уз то, има у сваком предмету кључних садржаја без којих тај предмет не може да функционише. (Илић и др. 2008: 19)

Као колатерална штета обимних наставних планова, укључујући и веома захтеван наставни програм српског језика и књижевности, „страда” обиман књижевни садржај који се чита код куће, који се до 2008. године означавао појмом *домаћа лектира*. Брисањем категорија школске и домаће лектире и увођењем обавезне и изборне лектире проблем се продубио – чим је нешто изборно, третира се као необавезно и небитно, и то не само код ученика него и код наставника, који те садржаје раде површно или их прескачу.

Књижевна продукција и књижевни живот такође су по Илићу, Гајићеву и Маљковићеву узрок кризе читања. Парадоксално је да књижевна продукција расте, а читалаштво опада. Разуме се, комерцијални издавачи и књижари имају профит од тривијалних садржаја којима, као што смо већ говорили, подлежу и млади, што је једна од странпутица рекреативног читања. И најзад, темпо живота у транзиционој капиталистичкој ери, несигурна егзистенција, предоминација радног над више него ретким слободним временом – модел су живота родитеља савремене генерације ученика који, немајући времена за читање, немају времена ни да се посвете деци и укажу им на потребу за читањем као на свакодневну животну потребу за учењем, забавом или доколицом за коју једноставно немају стрпљења ни времена, а књижевност као временска уметност не може се реципирати без категорије времена.

Како превазићи кризу?

Сложићемо се са Павлом Илићем да је пут за превладавање кризе читања наставно и ваннаставно читање књижевности за децу, која готово да не постоји у млађим разредима основне школе, а ученици петог и донекле шестог разреда и даље са задовољством реагују на наставне садржаје из књижевности. Илић наводи следеће разлоге захваљујући којима је избегнута криза читања књижевности за децу: обрађивање и читање дела на наставном часу, групни рад ученика, кратки текстови и организација наставног рада по принципу дечје игре, „са којом упознавање и читање и обимнијих књижевних дела представља за ученика извор задовољства и нових сазнања“ (Илић и др. 2008: 133). Други значајан моменат је усаглашеност одлика књижевности за децу, њеног стварања и њених поетских одлика са

психологијом деце, као и категоријом игровности коју теоријски заступа Милан Пражић у књизи *Игра као слобода*. Пражић истиче да је игра детињи начин живота, а један од видова игре управо је језичка игра: „Кад дете каже: хајде да се играмо, то значи: хајде да живимо на свој, дечији начин” (Pražić 1971: 270) Игровни приступ књижевности за децу за мале реципијенте представља забаву, „а самим тим подстиче страст за истраживањем и авантуристичким путовањима у које их води машта” (Илић и др 2008: 132).

Поменути наставни методи су, кад је реч о про зној књижевности, по Илићу применљиви на басне и приче о животињама, народне и уметничке бајке, фантастичне приче, приче о стварима и реалистичке приче, а од романеских жанрова на роман о детињству и деци, авантуристички, историјски и ратни роман. Сложићемо се с њим да децу млађег школског узраста, недовољно зрелу за анализу психоло гије ликова, „више привлачи занимљива фабула пу на догађаја, којима се задовољава дечија потреба за акцијом” (Илић и др. 2008: 136). Та потреба се наставља и у старијим разредима, са бројним насло вима пројектим авантуром и динамичном акцијом, али се постепено продубљују способности ученика да опишу психолошки профил ликова, њихов развој, карактеризацију и мотивацију, а открива се и веш тина читања лирски интониране прозе.

Свет књижевног прозног текста за децу и младе подстиче свестран духовни развој личности ученика, његових сазнајних, доживљајних и искусствених потенцијала:

Књижевност за децу уводи дете у нове светове, у нове просторе и времена, пружа им нова сазнања о људима и њиховом животу, о природи, њеној разноврсности и лепотама. Тиме се богате дечја сазнања о свету у којем живе, шири се њихов духовни хоризонт, развијају се њихове менталне, посебно когнитивне способности. (Илић др. 2008: 149)

Читањем књижевног дискурса за децу и младе обележеног етичко-естетичком компонентом дете учи разлику између позитивних и негативних вредности, што обавезује аутора на моралну и естетску одговорност како према животним вредностима, тако и према младом читаоцу. Уз то, књижевност за децу рецепцијски је захвална и због својих ствараљачких компоненти, односно због примете ствараљачких активности које ученика постављају у позицију творца чудесног света заснованог на имагинацији и естетском доживљају. И заиста, у петом и шестом разреду читање прозних дела у школским и кућним условима није драстично угрожено кризом читања, али рапидни пад прозних наслова за децу и миноран број наслова омладинске књижевности до води до већ поменутог јаза и наглог одустајања многих младих читача од читања лектире или – читања уопште. Седми и осми разред требало би да буду постепени прелаз са читања књижевности за децу ка читању књижевности за одрасле, а уколико бисмо рецепцијски уважили законе развојне психоло гије и хоризонт очекивања наших ученика, компромис би се нашао у нешто већем броју наслова омладинске књижевности у том периоду, па чак и у средњошколској настави.

Наставно и рекреативно читање прозе за децу и младе

Настава књижевности за децу и младе не би требало да негира токове и потребе рекреативног читања књижевности, односно слободног избора ученика који проширује опсег читања са школског канона ка класичним делима необухваћених каноном, као и савременом продукцијом која се чита у слободно време. Павле Илић истиче да би, уз обавезни део, изборни програм лектире требало рашичинити

на наставнички избор и ученички избор, уз уважавање потреба ученика, наводећи групу новосадских професора који су 2007. године анкетирали колеге и децу и на основу добијених резултата направили предлог дела годишњег глобалног плана:

**Годишњи глобални план наставног рада на лектири
Изборни део**

Наставников избор	Ученички избор
1. Кристијана Ф: <i>Ми деца са стапашице Зоо</i>	1. Мег Кебот: <i>Принцезин дневник 1-4</i>
2. Градимир Стојковић: <i>Све моје глупости</i>	2. Алекс Бреди: <i>24 девојке за 7 дана</i>
3. Михаел Енде: <i>Бескрајна прича</i>	3. Ана Ђокић Понграшић: <i>Шелиши ћи смоћи да лимово ће</i>
4. Џуди Блум: <i>Божје, да ли си ју?</i>	4. Сју Таунзенд: <i>Тајни дневник Адријана Мола</i>
5. Јасминка Петровић: <i>Ово је најстрајанији дан у мом животу</i>	5. Бонитон: <i>Књига о лепом љонашању</i> (приредио Г. Биџак)
	6. Ружица Обрадовић: <i>СОС за птичејере</i>
	7. Лемони Сникет: <i>Соба кошмаре</i>

Данас би, свакако, овај избор био нешто другачији. Сигурни смо да би се истоветни наслови поклопили кад је реч о Кристијани Ф, Ендеу и Сју Таунзенду – реч је о делима која су у западној Европи неретко део обавезног канона, а приметили смо да су и на изборном списку у програмима бивших југословенских република. Јасминка Петровић би била заступљена романом *Лепо када сам научила да лепим*, а Градимир Стојковић, уз *Хајдука у Београду*, свакако тренутно изразито популарним романом *Желим*. Што се тиче ученичког избора, он би

донекле био задржан, али новија продукција сличних наслова и сличних садржаја утиче на листу читаности, па без Нила Гејмена, Роберта Мартина, Пита Џонсона, Федерика Моће или Уроша Петровића листа рекреативног читања не би била потпуна.

Павле Илић заступа став да би оваквом поделом дошло до смањивања броја писаца у обавезном програму:

У том смањеном делу нашла би се само она књижевна дела која су, према искуствима наставника (које треба нашироко консултовати), и до сада наилазила на добру рецепцију код ученика. Таква дела би се уносила у програме поједињих разреда. Ако је, према нашој анкети, преко 45% анкетираних ученика успевало да прочита више од половине програмом предвиђених дела, реално би било очекивати да би овако смањен, пробран и изазован програм подстакао ученике да прочитају готово сва дела која он предвиђа. Читало би се опуштеније, са уживањем и задовољством, како се иначе читају вредна књижевна дела. (Илић и др. 2008: 89)

Програмска застрањења и како их превазићи

Но, управо споменута лепа идеја новосадског методичара у пракси није заживела. Наставни план и програм из 2008. године унео је, посебно у 7. и 8. разред, низ текстова за које ће се бројни практичари сложити да им је место превасходно у средњошколској настави: *Каниционер* Франческа Петрарке, *Ламенит над Београдом* Милоша Црњанског, *Манасија* Васка Попе, *Ромео и Јулија* Вилијама Шекспира, *Ливада, у јесен и Ноћ и мајла* Данила Киша, *Бисерне очи* Симе Пандуровића, *Стапац и море* Ернеста Хемингвеја. Већина тих наслова налази се на обавезном списку. Заправо, дошло је до оптерећења садржајима који се или поново раде у средњој школи – а наставна реалност указује да их већина учени-

ка у основношколском узрасту отежано реципира – или би, ако их тада и нема у тренутно важећем наставном плану и програму, били погоднији за дијахронијско а не синхронијско читање. Уз то, споменули смо већ наставну реалност читања изборне лектире у Републици Србији. Темпо обавезног целовитог читања свега два до три обимнија прозна дела годишње потценио је читалачке могућности ученика; навикнути да је лектира ретка и необавезна појава, ученици су уместо 7–8 наслова годишње у основној школи имали прилике да обраде четири пута мање дела него, рецимо, генерације ученика основних школа пре 15–20 година. Наставници су се приклонили том режиму, а многи су се нашли и у ситуацији да родитељи интервенишу уколико се ученицима зада нешто обимније штиво изван те 2–3 обавезне књиге. У међувремену, стари примерци лектира које нису у обавезном избору (али многи од њих јесу у изборном) расходовани су тамо где су се школске библиотеке исувише водиле упутством јавних библиотека о ревизији фонда, или су склоњени. Новији наслови, осим у ретким случајевима, нису набављани, а кадровско смањење броја школских библиотекара од школске 2015/2016. додатно је заострило ситуацију. Наставницима је било најједноставније да се послуже одломцима доступним у читанкама, али је и то постало демотивишуће јер ти одломци нису пружали доволно јасну слику о целини дела, а ученицима су чак деловали и незанимљиво, попут делова из романа *Кроз йустину и Јрашијуму* Хенрика Сјенкјевића и *Ловца у житу* Ц. Д. Селинџера. Криза читања, односно толерисање нечитања, одразила се негативно на писано изражавање ученика, додатно угрожено непоштовањем правописа у СМС порукама и комуникацији на друштвеним мрежама, као и на говорну културу.

Пасивизација ритма читања довела је до нечитања и оног малог броја обавезних прозних књига, а

ученици су се касније у средњој школи с тешком муком навикавали на десетак врло озбиљних наслова по години и суочавали се са општим местима у ставовима средњошколских колега „да их наставници у основној школи нису ничему научили”.¹

То није реално стање могућности и потреба ученика, али се потреба и вештина читања ипак морају плански појачати и на њима се мора инсистирати. У Основној школи „Бранко Радичевић“ у Прогару увели смо читање једне књиге месечно (претежно прозних дела) као обавезу, што су и наше колегинице Беба Цветковић и Ана Миленковић у матичној школи у Больевцима прихватиле као модел рада. У почетку су „успавани“ читачи показивали известан отпор према читању, али су већ после другог обрађеног дела почели да постављају питање која је следећа лектира. Модел читања поклопио се сасвим интуитивно са наведеним предлогом Павла Илића и веома успешно заживео у пракси, уклопивши се у оквире важећег наставног плана и програма и не нарушивши ни на који начин ништа од оно-га што се сматра обавезним.

¹ Настава књижевности, не само у стручним школама, како Павле Илић напомиње, већ и у гимназији постала је оптерећење за наставника, дијалошка метода се почела повлачiti пред монолошком методом јер наставник води дијалог само са реткима, наставници су почели да диктирају анализе дела као лекције које су доцније ученици механички учили, а пред писмени задатак из градива теме се у појединим случајевима дају унапред да их ученици спреме код куће (уз помоћ интерпретација, интернета и приватних професора), да би их напамет научили или преписали на часу. Наставници у појединим гимназијама чак избегавају да дају теме из градива, посебно оне везане за обимнија прозна дела, што доводи до тога да будући студенти у 4. години гимназије не знају да напишу есеј, да су пишући слободне теме зарадили позитивну оцену из српског језика и књижевности па зато не морају да читају лектиру. У својој наставној пракси у Гимназији у Младеновцу увели смо интензивно писање тема из градива на писменим и домаћим задацима, као и обавезну проверу прочитаности лектире путем дијалога, усменог одговора или теста. Испоставило се да имамо око себе сјајне читаче који су се веома брзо извештили у обради есеја, али и привикли на темпо задат Наставним планом и програмом за гимназије.

Како одабрати наслов за наставно читање?

Да би се неки од наслова из сфере рекреативног читања наставно реализовао на редовном часу, потребан је консензус око одабира за фронтални или групни рад. Консензус захтева и прилагођавање оним насловима које већина ученика може да набави из школске библиотеке или кућних фондова или разменом мањег броја примерака у целом одељењу током школске године да би се дело реализовало када га сви ученици прочитају.

Фронтални рад могућ је одабиром заједничког наслова на нивоу консензуза у одељењу – ученици могу од понуђених наслова да изгласају онај који ће читати. Током школске 2015/2016. анкетирали смо ученике одељења VI-3 у ОШ „Бранко Радичевић“ у Прогару и тражили од њих да одаберу коју би од књига за рекреативно читање увели као заједничку лектиру на завршетку школске године. Понуђени су наслови: *Желим Градимира Стојковића, Лепо када сам научила да лейпциг Јасминке Петровић и Лепши лейпциг Уроша Петровића*. Ове три књиге су ученици сами изгласали као своја омиљена дела из савремене продукције, дакле реч је о одабиру наслова из ученичког избора. Ученици су изгласали наставно читање романа *Лепши лейпциг* Уроша Петровића, који је био и гост-писац у школи, образложујући избор потребом да се у наставу уведе дејчи хорор са елементима социјалног развојног романа, чега збила у програму нема. Други моменат за одабир био је и први српски 3D филм, снимљен управо по овом роману, па је ученицима било привлачно мултимедијално читање лектире.

Ученички одабир могућ је реализовати и путем групног рада, при чему се за два школска часа могу представити 4 наслова. Исто одељење VI-3 добило је задатак да одабере авантуристичку књигу за децу и младе и да се организује по групама. Прва гру-

па одабрала је Лондонов роман *Бели очњак*, друга група *Гуливерова путовања*, трећа група *Кроз пустинју и прашуму*, а четврта група *Пустолова Владимира Андрића*. Интересантно је да је претежно реч о класичним насловима који су ученицима постали доступни куповином Блицових киоск-издања класичне књижевности за децу. Ученици су током године скупљали своју библиотеку књига за децу, попуњавајући је једино доступним али естетски вредним књигама које се у овом селу могу купити, а потом се организовали у групе. Одабир Андрићевог *Пустолова* био је логичан због телевизијске серије снимљене по литерарном предлошку, као и због доступности књиге у школској библиотеци.

Трећи начин реализације везан је за индивидуални избор и писање приказа прочитане књиге на часу или у виду домаћег задатка. Ученици отварају наставнику широк дијапазон прочитаних књига, односно дају више него интересантне препоруке за читање. Прошлогодишње одељење V-3 (садашње VI-3), са свега 10 ученика, коме сам и разредни старешина, одабрало је више него разноврсне наслове, односно ниједан ученик није поновио препоруку за читање:

1. Урош Петровић: *Авен и јазојас у Земљи Ваука* (Стефан Ракић)
2. Пит Џонсон: *ТВ путници кроз време* (Марко Радовић)
3. Марк Твен: *Краљевић и просјак* (Александар Бабић)
4. Карен Макомби: *Инди Кид – како да будем малчице добра* (Милица Дацевић)
5. Петар Бракус: *Девојка за Малој Принца* (Ивана Аљијај)
6. *Дневник Ане Франк* (Магдалена Милић)
7. *Церонимо Стапилтон – Осмех Мона Милиције* (Тамара Грујичић)
8. Марк Твен: *Доживљаји Хаклбери Фина* (Слободанка Милановић)

-
9. Душко Радовић: *Каћејан Џон Пијлфокс – целовито читање* (Сергеј Црњански)
10. Душко Радовић: *Песме* (Милан Јовановић – похађа наставу по ИОП-у 2)

Очекивана је била предоминација прозе (романа) над драмском књижевности. Број ученика који је анкетиран путем писања састава на часу можда јесте мали, али показује неке тенденције које би се, са понављањем назлова и нешто ширим одабиром, појавиле и на већем узорку. Приметна је и подједнако заступљеност како класичног (Марк Твен, Ана Франк, Душко Радовић), тако и савременог књижевног израза (Урош Петровић, Пит Џонсон, Карен Макомби, Петар Бракус, серијал илустрованих књига о Џерониму Стилтону). У свом раду ученици су објашњавали зашто су одабрали баш ту књигу, како су до ње дошли и због чега би је увели у наставу, па ћемо издвојити коментаре за осам прозних дела која су навели:

1. Урош Петровић: *Авен и јазојас у Земљи Ваука*

Први пут сам се упознао са овим писцем када је дошeo код нас у школу и говорио нам о *Задонећним причама*. Такмично сам се са својом другарицом Милицом (Дацевић) ко ће добити чаробну лоптицу ако реши загонетку и она је била боља. Писац је рекао да је написао први роман епске фантастике код нас. Видео сам цртеже биљака и животиња и мапу чаробне земље Гондване. Морао сам да имам ту књигу! Купио сам је на Сајму књига и брзо прочитao. У школи би је требало читати јер је узбудљива и много тога се може научити из биологије и географије.

Стефан Ракић

2. Пит Џонсон: *ТВ јутиници кроз време*

Књигу сам купио када смо са разредном обишли Издавачку кућу „Порталибрис“. Разредна је са уред-

ницама из издавачке куће причала како је ова књига добра. Волим историју и историјске филмове, а мама ми не да да гледам ријалитије, па ми је било занимљиво да прочитам књигу о деци коју су сместили у ријалити о Другом светском рату. У наставу бих уврстио ову књигу јер нас учи да је пријатељство важније од победе у ријалитију, а можете много и да научите о томе како су деца живела у прошлости.

Марко Радовић

3. Марк Твен: *Краљевић и просјак*

Ову књигу сам имао у кућној библиотеци. Читала ју је моја бака па ми ју је препоручила. Било ми је занимљиво то што су два дечака заменила места – краљевић је постао просјак, а просјак краљевић. Ова књига нас учи како да се снађемо у животу, зато је треба читати у школи.

Александар Бабић

4. Карен Макомби: *Инди Кид – како да будем малчице добра*

Ја сам хтела да купим неку књигу о девојчицама тинејџеркама на Сајму књига, па ми је разредна рекла да волим књиге са розе корицама. Ова књига стварно има розе корице и пуно илустрација, а веома је смешна. Инди Кид је бунтовна девојчица која не зна који је њен таленат, па га тражи баш као и ја. На крају, схвати да је њен таленат да чини добра дела. Мислим да је то највећи таленат и да нас ова књига томе учи и зато би сви у школи требало да је прочитају.

Милица Дацевић

5. Петар Бракус: *Девојка за Малоћ Принца*

Књигу сам купила када смо ишли са школом у Издавачку кућу „Порталибрис“. Читали смо прошле године код учитељице *Малоћ Принца* па сам

желела да сазнам шта је било даље. Допало ми се што се Мали Принц заљубио, мислим да је у првој књизи био усамљен. Књига би требало да се чита у школи јер говори о љубави.

Ивана Аљијај

6. Дневник Ане Франк

Ову књигу сад чита мој брат Славимир за лектиру у седмом разреду. Нисам знала о којој књизи да пишем, али ми ју је брат препоручио. Прича је јако тужна јер је Ана Франк морала да живи у склоништу да је Немци не би убили. Нисам још прочитала целу књигу јер је велика, али ћу се потрудити. Брат каже да је то седмацима омиљена лектира.

Магдалена Милић

7. Церонимо Стилтон – Осмех Мона Миишице

Ову књигу сам добила од сестре за рођендан. Она пуно чита и била је одличан ћак, а ја не. Допало ми се што књига има лепе илустрације и што Церонимо Стилтон успева да пронађе украдену слику. Мислим да књиге у школи треба да буду краће, а да имају више илустрација, као ова књига.

Тамара Грујичић

8. Марк Твен: Доживљаји Хаклберија Фина

Мама ми стално купује књиге уз *Блиц жену*, јер каже да су то књиге за лектиру. Разредна нас исто подржава да скупимо све које издају и направимо своју библиотеку. Пошто смо у школи читали *Доживљаје Тома Сојера*, занимalo ме је шта се даље дешавало, а Хак Фин ми је омиљени лик из књиге. Било би добро да је читамо у школи да би деца сазнала шта је било даље.

Слободанка Милановић

Као што видимо, спрега наставног и ваннаставног, рекреативног читања књижевности за децу ле-

жи у сарадњи школе, издавача, културних институција и писаца с једне стране, препорука које наставник може дати ученицима на часу или додатној настави, али и у спрези са породицом и утицајем који породица може пренети на ученика кад је реч о култури читања. Обично се сматра да виши образовни статус и социоекономски положај породице утичу на постојање културе књиге, што би за одељење V-3 било крајње неповољно, јер факултетски образованих родитеља нема (углавном је реч о средњем образовању, пољопривредним и службним занимањима, мада су два родитеља остала и на нивоу основног образовања), два ученика се налазе у хранитељству, један припада ромској популацији, а само три од десет ученика има комплетну породицу. Међутим, у овој средини, којој је најближа књижара са литературом за децу удаљена 28 километара, врло је жива активност школе која организује посете културним институцијама, у овом случају одлазак на Београдски сајам књига и у Издавачку кућу „Порталибрис”, те гостовање писца Урош Поповића у школи, као и препорука предметног наставника. Оно што посебно охрабрује јесте препорука чланова породице (бака, мајка, сестра, брат), који куповином у селу доступних киоск-издања класика утичу на ученике да стекну навику куповине књига, али их упућују и на књиге из кућне библиотеке.

Као што видимо, ученици су се претежно определили за авантуристичка дела, водећи се категоријом занимљивости и узбудљивости радње, али и поруком о животним вредностима и врлинама које ови наслови пропагирају. Видимо, такође, да ученици воле наставке познатих дела, било да су од истог аутора или да је други аутор поsegнуо за чином дописивања. Читање дела „унапред”, односно читање лектире за старије разреде, није изненађујуће – ипак су то наслови најприсутнији у кућним библиотекама. Напреднији читачи томе радо приступају,

али ова штива неретко бивају презахтевна. То се показало тачним у случају ученице Магдалене Милић, која није успела да прочита књигу „до краја”, али је показала заинтересованост да јој приступи када узрасно „дорасте”. Естетски изглед и обим књиге свакако нису занемарљиви. У одговору Милице Дацевић видимо зачетке читања тинејџерског чиклита, али је трагање за „розе књигом о девојчицама” овога пута донело добар резултат, лако читљиво и духовито штиво имало је у себи добру појмуку. У одговору Слађане Грујичић илустративни моменат истиче се у први план, он је добио и своје место у уџбеницима па интермедијални моменат не би требало занемарити ни у лектирском читању, посебно водећи рачуна о томе да је пети разред време прилагођавања са разредне на предметну наставу. Треба уз то истаћи и чињеницу да не само ученици него генерално већина читача 20. и 21. века посеже за сажетошћу наратива. Естетски вредне кратке приче, приповетке и сажети романи (70–100 страна) са јаком поруком никада нису били проблем за читање у настави, на шта је ученица већ у петом разреду указала, истина – на примеру изразито популарног комерцијалног штива, али штива које у форми илустроване басне указује на елементе уметности (Мишји Лувр, Мона Мишица – Мона Лиза) и победу закона над крађом као криминалним чином.

Давањем простора рекреативном читању у настави уважавамо литерарна интересовања ученика и ширимо круг прочитаних књига, као и могућност књижевне препоруке. Наставник је на тај начин у позицији (али и обавези) да активно прати токове у књижевности за децу и младе, јер није доволно познавати само прописани канон да би се успоставила комуникација на линији наставник–ученик. Праћење нових токова књижевности један је од захтева целоживотног учења професора књижевности. У властитој наставној пракси у ситуацији смо да нам

ученици неретко сами донесу неку књигу за децу да је прочитамо, након што смо почели са препоручивањем књига. Дошли смо у лепу ситуацију размене књига са својим ученицима, тако да они увек имају неколико наших књига из кућне библиотеке на читању, а ми неколико њихових. Понекад једни другима пишемо цедуљице зашто би неку књигу требало прочитати. Размена код неких од ових ученика изгледала је овако:

Зашто Александра Миливојевић VII-3 треба да прочита роман *Сплейски коњи* Филипа Кера?

Александра воли коњарство и тренира јахање у Коњичком клуб „Бојчин“. Она воли да чита књиге о животињама, а писала је и диван састав о својим коњима Принцу и Гаетани. Ова књига говори о једној храброј девојчици која је за време Другог светског рата желела да спасе ретку расу коња Пржевалског коју су Немци желели да истребе. Зато мислим да ће јој се ова књига допasti.

Наставница Наташа

Зашто разредна треба да прочита књигу *Само право* Мајкла Колмана?

Разредна нам је причала да је одрасла у новобеоградским блоковима, а тај крај знам из филма *Ајсолутних стио* и баш делује опасно за одрастање. У овој књизи дечак Лук бежи од полиције, поправног дома и уличних банди у блоковима Лондона. Он се бави атлетиком и доказује да бављење спортом изводи човека на прави пут.

Марко Радовић VI-3

Зашто Марко Радовић треба да прочита књигу *Дивље кокошке на екскурзији* Корнелије Функе?

Марку је било много криво када нисмо отишли на екскурзију због недовољног броја пријављених јер никада до сада није ишао на екскурзију. У овој

књизи група девојчица и група дечака иду са школом на екскурзију и пролазе кроз узбудљиве догодовштине. Књига нам описује како изгледа једна ђачка екскурзија, па би могла де се допадне Марку.

Разредна

Зашто разредна треба да прочита књигу *Xoћу да будем славан* Пита Џонсона?

Зато што нам је препоручила овог писца кад смо били у издавачкој кући, али ову књигу још није читала. Ја бих волела да будем славна кад порастем, али то није нимало лако постати и можеш да упаднеш у много проблема. Књига је забавна и поучна.

Милица Дацевић VI-3

Уколико на тај начин поставимо однос наставног и рекреативног читања, они неће бити у односу опозиције већ у односу садејства. Ученике можемо мотивисати да ће, ако добро прочитају и анализирају дело из обавезног програма, добити простора за наставно представљање књига које воле, да на писменом задатку из градива могу добити и тему у којој би обрадили књигу по свом избору (приказ књиге, интервју са главним ликом, дописивање радње...), као и да током усменог испитивања могу као треће питање да спреме књигу по избору.

Замке рекреативног читања

Замке рекреативног читања су замке третирања књиге као робе, као штива некултуре, површиности, насиља без граница, дела без позитивне поруке. То у последње време превазилази класичну дистинкцију висока књижевност – тривијална књижевност, јер је за премлади ум далеко опасније читање еротског трилера у односу на дела Агате Кристи и Мир-Јам. Све се чешће дешава да комерцијална „поплава”

еротске романсе и еротског трилера доспе у руке ученика седмог и осмог разреда и средњошколаца. У пракси, радећи у неколико основних и средњих школа у Београду и околини, суочавала сам се са ученицима који су на часу обраде Достојевског читали подједнако обиман еротски роман *Педесет нијанси сиве* Е. Л. Џејмс, или су сматрали да роман *Љубав у доба кокаина* Симониде Милојковић бОље тематизује проблем наркоманије код младих од за њих већ застареле Кристијане Ф. У сличан опсег улазиле су и аутобиографије знаменитих личности савремене поп културе (Жарко Лаушевић, Саша Ђурчић, Новак Ђоковић). Посебно је било изазовано ученицу осмог разреда која је пошла на Сајам књига да купи *Љубав у доба кокаина* охрабрти да уместо те књиге купи књигу *Гласам за љубав* Гро-здане Олујић, која јесте на списку изборне лектире, али је у наставној пракси помало заборављени класик, због ретког реиздавања и малог броја примерака у школским библиотекама, као и због одсуства било каквог медијског помена о значају те књиге, за разлику од наслова Симониде Милојковић.

Као наставница нашла сам се пред изазовом да оправдам читалачки избор ученика под утицајем медија, киоск-издаваштва (поменуто је да је у срединама попут Младеновца или Прогара то једини начин да се купи књига), интригантно-сензационалистичког наратива, али и да им укажем на исте теме које их муче у класичној литератури, која изискује далеко већи напор при читању и разумевању, али има уз естетски и васпитно-педагошки дomet, и даље неопходан овом узрасту, упркос свим генерацијским опирањима. Требало је храбrosti да се ученицима омогући да на часовима изборног читања представе и овакве наслове, али и да их упореде са насловима озбиљне књижевности, те да потом дају суд о дубини и значају поруке коју оставља тривијална у односу на канонизовану књижевност. То је

био добар пут да се ученичка интересовања из домаћинства рекреативног читања не игноришу, а да се они упуте да науче да разврставају дела по естетској вредности на ефемерна и вечна.

Чудесна реч – синергија

Наставно читање канонских дела не би требало сасвим да се повуче пред књигама која деца воле да читају у слободно време, али би требало изнаћи временама да му се да известан простор на часовима обраде књижевних дела, али и усмене и писане говорне културе, те оних часова који испитују вештине читања и разумевања књижевних дела. Строга одвојеност канона од рекреативног читања чини штету и наставном и ваннаставном читању. Наставном читању јер се ученици „искључују“ од садржаја који су прописани, сматрајући их досадним, наметнутим и мртвим и беже у свет свог књижевног избора, а ваннаставном јер се оно обесхрабрује и одбације уколико му бар неки од часова у школи не посветимо. Дистанца наставног и рекреативног читања продубљује кризу читања, док је њихова синергија ублажава. Верујемо да то ублажавање кроз чаробну реч *синергија* бива добро полазиште за постепено превладавање кризе читања, са не тако уточијском надом да ће се она укинути. Криза као појам представља тренутно стање које се да премости, а исто важи и за кризу читања.

ЛИТЕРАТУРА

Вучковић, Жељко и Тодоров, Нада (2010). *Културна читања у времену интернета*. Инђија: Народна библиотека „Ђорђе Натошевић“.

- Илић, Павле и др. (2008). *Криза читања – комилексан педагошки, културологски и општепедагошки проблем*. Нови Сад: Градска библиотека.
- Milić, Novica (2000). *Predavanja o čitanju*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Pražić, Milan (1971). *Igra kao sloboda*. Novi Sad: Zmajeve дејце игре.
- Teorija recepcije i nauci o književnosti* (1978). Преведила Dušanka Maricki. Beograd: Nolit.

Nataša P. KLJAJIĆ

READING CRISIS, READING IN SCHOOL AND RECREATIONAL READING

Summary

In this paper, we will describe crisis of reading literature for children and young people in senior classes of primary school, by defining it in the theory of reception and methodology of teaching literature. Using the examples of teaching practices, we will show some aspects of overcoming reading crisis. Reading strategies are important for the popularization of reading in childhood.

Key words: reading crisis, literature for children, teaching, recreational reading, reading in school, reading strategies, reading competences, elementary school, reception

◆ **Мерсиха Н. ИСМАЈЛОСКА**

Универзитет за информатички науки и технологии „Св. Апостол Павле“, Охрид
Република Македонија

ДИЗНИ ВО ЗЕМЈАТА НА ЧУДАТА

(кон *Алиса во земјата на чудата*, филм на Клајд Цероними (Clyde Geronimi), Вилфред Џексон (Wilfred Jackson) и Хамилтон Ласк (Hamilton Luske): Волт Дизни (Walt Disney), 1951)

АПСТРАКТ: Алиса во Земјата на Чудата и Алиса во Светот на Огледалото се една голема Алиса во Земјата на Сонот. Преку кодовите на сонувањето, Алиса ги доведува во прашање научените работи, открива нешта и отвора простор кон новото, премин на чудесното од областа на несвесното во свесното. Меморијата од претходниот свет се материјализира визуелно преку Земјата на Чудата и Светот на Огледалото. Преку јазичните досетки, играта со англискиот јазик, ироничната дистанца кон поезијата од викторијанскиот период, се покажува дека меморијата ги деформира спомените, тие го менуваат својот првичен емотивен и интелектуален полнеж, за да така деформирани бидат дел од новиот идентитет. По будењето, Алиса ја носи меморијата од чудесните земји, доживувањата преку кои таа расте, со прекодирани системи од колективното несвесно, таа добива свој личен начин, материјал кој се вградува во нејзината свест.

„Од сите наши изуми за масовна комуникација, сликите се уште го говорат универзално најразбираливиот јазик.“
Волт Дизни

1. Колку е привлечна зајачката дупка??

Волт Дизни, еден од најгениозните умови на минатиот век, особено кога станува збор за фантастичното и визуелното, му даде на светот визуализирани чудесни светови кои зазедоа важен дел од сечие детство. Иако на моменти оспоруван од некои уметници поради својата комерцијалност и масовност, сепак, естетиката која ја нуди Дизни дозволува да се разгледа поединечно, но и компаративно, како со книгите на Карол така и со делата на оние кои го користат истиот мотив. Повторно ставена во центарот на случувањата во филмот од 1951. година, Алиса добива лик на девојче со руса коса, со добро познатото сино фустанче со бела престишка, задолжителен деталь на девојчињата од поствикторијанската ера.

Алиса во земјата на чудата е тринадесеттиот филм продуциран од Волт Дизни, премиерно прикажан во Лондон, на 26 јули 1951 година. Кароловите *Алиса во земјата на чудата* и *Алиса во светот на огледалото* често биле адаптирани за филм. Анимацијата, која доаѓа како логичко продолжување, ги открива принципите на анимацијата и повторно не враќа на книгата на Јошко Марушиќ, *Алхемија на анимираните филм*.

Направен под менторство на Волт Дизни, овој филм со неговите анимации го сметаат за еден од неговите најпрефинети дела. Филмот е награден и со Оскар за најдобра музика. Слично на описот од

почетокот на книгата, филмот почнува во летен ден, Алиса ја слуша сестра си додека – чита, се здадува бидејќи нема слики во книгата. Буквално пренесен елемент од книгата, кој потврдува дека сликата е многу важна, таа е нужна за креирањето на фантастичниот контекст. Сликата го носи потенцијалот да раскаже. Визуелниот јазик кој го користи Карол, не само преку илустрациите на Тениел туку и преку графичките решенија на текстот, го носи потребниот потенцијал за да пренасочи во фантастичното, преку чудесните земји, донесени пред нас и преку филмот.

Самата фасцинација на Волт Дизни со Кароловата Алиса почнува уште во неговото детство. Развиен како логично продолжение на еден друг анимиран филм *Newman Laugh-O-Gram*, *Алиса во земјата на чудата* има свој автентичен глас и лик. Доаѓајќи на идеја да работи на *Алиса*, Дизни ги откупил правата на илустрациите на Џон Тениел, но сепак, подоцна одлучува да не ги користи нив. Брзо по Втората светска војна, *Алиса* е ревидирана уште еднаш. Мери Блер (Mary Blair) ги подготвува цртежите кои влегуваат во конечната верзија. Блер користи нереални бои кои ја провоцираат дополнително фантазијата, особено детската, да пропатува во некој надреален свет.

Постоеле неколку верзии на сценариото, делови од делото на Карол биле отстранети, се вметнало многу хумор близок до децата.

Алиса лежи покрај реката, посакувајќи да има свој свет во кој се ќе биде како што таа посакува, па дури и да е бесмислено. Дина одеднаш реагира пред Белиот Зајак, Алиса со цело свое љубопитство решава да го следи, тоа е очудувањето кое – е потребно, кое ја води долу во зајачката дупка, преку која стигнува до новиот простор. Визуелното решение креативно си поигрува со здолништето на Алиса, претворајќи го во отворен падобран. Така Алиса

безбедно се спушта во новиот простор кој е толку необичен колку што и таа е необична во својата перцепција.

Се редат сцените како пресликани од книгите, пред Алиса има масиче на кое стојат клуч и шише на кое пишува „Испиј ме“. Смалена, таа разговара со кваката, уште еден чудесен елемент претставен визуелно, кој на детски начин ја открива тезата на Јунг за клучот и неговата улога во отклучување на личноста. Претставени се и колачињата, разнобојните деликатеси за очи од кои Алиса си извишува толку што ни просторот не – доволен. Алиса почнува да плаче и од тој плач се создава барата од солзи, која визуелно-филмски е доведена во исто време да биде допадлива за децата, но од друга страна, доволно провокативна да предизвика и читање на книгата.

Филмот ги испреплетува мотивите и на двете книги, *Алиса во земјата на чудата* и *Алиса во светот на огледалото*. Посетители во светот на филмот се и Твидлдам и Твидлди. Упадот на Светот на Огледалото во Земјата на Чудата на филмското платно, е двојно чудесно. Сцената во која Алиса стигнува до куќата на Белиот Зајак визуелно е осмислена во духот на господинот Бел Зајак. Освен што самата куќа потсетува на зајак, и ентериерот е солик на зајак, дури и сидовите имаат зајачки принтови, а се забележува и понекоја фотографија на семејството на Белиот Зајак.

Во Земјата на Чудата, Алиса уште со самиот почеток го следи токму него, Белиот Зајак. Часовникот кој и таму го носи и на кој тој често се повикува велејќи дека доцни, ја прави Алиса уште пољубопитна. Случајно е натрапник во неговиот дом, а нејзиниот краток престој таму ја открива како лик кој, иако вметнат во нов контекст, вешто се снаоѓа и се повеќе созрева преку патешествието. Тука филмот прави мала диверзија во однос на книгата, Алиса се смалува јадејќи морков од градината на

Белиот Зајак, додека пак Карол тоа во книгата го решава со тоа што камчињата кои ги фрлаат накај Алиса се претвораат во колачи кои ја смалуваат. Со тоа филмот избира друг чудесен елемент, поедноставен, но сепак оригинален, бидејќи морковите се она што зајаците најмногу го сакаат, а тута се да посредуваат помеѓу различните светови на Алиса.

Успевајќи да побегне од куќата на Белиот Зајак, налетува на уште една иконографија донесена од Светот на Огледалото, градината со цвеќиња кои зборуваат и кои ја бркаат Алиса оттаму, мислејќи дека е плевел. Проследено со една од оние веќе класични мелодии од филмовите на Волт Дизни, сцената е едно визуелно-музичко доживување кое ономатопејски го заробува гледачот, потврдувајќи го тврдењето на Бодлер дека различните уметности, разменувајќи ги своите сили меѓу себе, создаваат синестезија. Заеднички сили и врски кои ги прават уметностите читливи, онака како што тврди и Гадамер.

Белиот Зајак ја помешува Алиса со својата помошничка Мери Ен, нејзиниот идентитет уште еднаш е доведен во прашање, затоа и не изненадува конфузниот одговор на прашањето на Гасеницата: „Која си ти?“ И оваа „филмска“ гасеница – го дава на Алиса истиот совет како и „книжевната“ гасеница: „биди трпелива“, како нужно својство низ Земјата на Чудата. Ставено сето тоа во контекст на една скоро ориентална атмосфера, Гасеницата буквально – ја покажува трансформацијата во пеперутка, речиси алхемиски – го покажува начинот на премин, и тоа почнувајќи со прашањето: „Која си ти?“ Трпливоста е, всушност, првиот совет на Гасеницата, исто како и во текстот на Карол, а вториот се однесува на печурката на која Алиса стои; едно парче би ја направило повисока, друго пониска. Визуализирана е сцената со јајцата и птицата, што претставува визуелен шок и за гледачот.

Освен Белиот Зајак, Алиса сретнува уште еден водач низ Земјата на Чудата, Чеширската Мачка, чудото кое исчезнува помеѓу световите, за да се разбличи тука пред Алиса и да ја насочи прво кон лудата забава во дворот на Мартовскиот Зајак, а потоа кон градината, посакувана цел уште при првото поглавје.

Во дворот на Мартовскиот Зајак како напев е преземена идеја од Светот на Огледалото, идејата на Хампти Дампти за не-роденденски подарок, односно подарок кој може да се добие секој ден, освен во денот кој е роденден. Тоа носи многу подарици, во таа игра е вклучена и Црвената Кралица подоцна, кога и таа добива не-роденденски подарок од Шапкарот.

Лудата забава во дворот на Мартовскиот Зајак прераснува во мултимедијална претстава, во која актери се и чашите со чај, онаа позната слика на вертикално преполовена шолја, буквална визуелна презентација на добро познатата англиска фраза *cup of tea*.

Алиса во текот на забавата ја верифицира бесмисленоста како дел од Земјата на Чудата, целото тоа друштво ја внесува во апсурдот на неодгатливи гатанки, но токму во игривоста е решението, играта е патоказ кон смислата. Имајќи предвид дека самиот јазик на сонот е визуелен, а Алиса своето патешествие го минува низ сон, Карол, а со тоа и визуелните репрезентативи на неговото дело, директно му се обраќаат на читателот/гледачот. Преку теориите на сонот, анализирани, тие донесуваат сознанија за човековата душа и речиси алхемиско-шамански принципи според кои таа функционира. Слично на шаман, Алиса го ткае светот преку сонот, созрева преку својот сон, подарен преку филмот и на најмладите гледачи, оние кои се на иста возраст со неа, кои можеби не го разбираат целосно она што го гледаат, но чие љубопитство е доволно испровоцирано да верува во чудесното.

Розалинда Картрајт (Rosalind D. Cartwright)¹ тврди дека меморијата никогаш не е дупликат на оригиналот, таа е продолжение на актот на креација. Соништата според неа, исто така, се производ на таа креација. Користејќи ги теориите на Јунг и Фројд за улогата на соновите во нашите животи, таа нуди една историја на сонот, колку од тоа поле знаеме, а колку останува под површина е предизвик кој човековиот развој уште ќе го решава. Набљдувајќи ги соништата, тие поседуваат емотивен капацитет, она што е целта на сонувањето или што се постигнува со сонувањето, е дека сонувањето ги моделира емоциите. Преку сонот се стимулира мрежа од постари асоцијации, што не доведува до тврдењето дека и враќањето на викторијанските модели во сонот на Алиса, токму зашто таму се иронично прекршени, се сеќавања од овој свет овде, пренесени во светот на сонот, Земјата на Чудата во нашиот случај.

Мешањето на новите и стари спомени фрагментарно ја модифицираат мрежата, оттаму мотиви од Земјата на Чудата во Светот на Огледалото. Емотивната мрежа која се конструира е организациона *слика* на која се задржуваме при одговорот на прашањето „Кој сум јас? Што е добро за мене, а што не?“ На овој начин сонот го пренасочува емотивниот набој преку некој сон и го подготвува сонувачот да ги види нештата на попозитивен начин, за да започне одново да ги перципира предизвиците на денот.

При сонувањето, умот е постојано активен, тој ги преповторува искуствата, сортирајќи ги новите информации што се релевантни и важни при справувањето со емотивното значење. Соништата не се бесмислени, освен на најповршното ниво, кое го добиваме прво во *Алиса во земјата на чудата*. Со-

¹ <http://www.brainpickings.org/2012/08/13/the-twenty-four-hour-mind-rosalind-cartwright/>

ништата се формираат по матрици помеѓу тековните емотивни вредности, со поврзување на спомените и меморијата. Ваквите мрежи стануваат близки до нашиот стил на размислување, кој дава континуитет на она што ние сме. Димензиите на соништата се елементи од шемите и претставуваат акумулирани искуства. Сонот е предизвик, пред се, за Алиса. Преку него таа спознава Земја на Чудата и Свет на Огледалото, два аспекта што се незаменливи дел од нејзината личност. Филмската Алиса е во земјата на филмот, метафоричен сон на визуелното.

Алиса во Земјата на Чудата и Алиса во Светот на Огледалото се една голема Алиса во Земјата на Сонот. Преку кодовите на сонувањето, Алиса ги доведува во прашање научените работи, открива нешта и отвора простор кон новото, премин на чудесното од областа на несвесното во свесното. Меморијата од претходниот свет се материјализира визуелно преку Земјата на чудата и Светот на Огледалото. Филмската Алиса е соочена со уште еден чудесен елемент. Доведена до крајната точка на апсурдот на лудата забава, Алиса решава да си оди дома и веќе ја замислува средбата со Дина и сестра си. Токму тука се случува преодот од апсурд во смисла. Танцот на анимираниот школски и градинарски прибор е утешен за Алиса, таа е радосна бидејќи повторно ќе си го види домот. Автоматизирано куче – го брише патот, таа повторно е сама во Земјата на Чудата, пресвртот настанува повторно, преку појавувањето на Мачорот Чешај ме, тој – го покажува патот свесно и волево, за разлика од Белиот Зајак, кој не ја ни забележува. И двајцата нејзини водачи низ Земјата на Чудата се комплексни аспекти кои се поедноставуваат низ чудото и фантастичното.

Конечно, Алиса стигнува во градината во една од најлуцидните филмски сцени за поглавјето, во кое ја среќава Црвената Кралица, визуелно решена

за да се поткопа нејзиниот авторитет уште со самиот изглед.²

Суден според забавниот аспект, а не и според уметничкиот, ниту според „верноста“ кон Карол, Дизни зајмил елементи и од двете книги. Пред се наменет за визуелна забава, не е буквalen превод на овие две класични дела на литературата за деца.

Она што Краудер се обидува да го каже е дека Дизни, едноставно, е восхитен од делата на Карол, шармирајќи генерации деца, „крадејќи“ ги од нив нивните омилени ликови, претворајќи ги во разнобојни цртани, покажувајќи и поврзувајќи ги заедно со мали алузии на делови од епизоди, ширејќи и развивајќи нов бизнис, конвертирајќи ги во техноколор, како цртани филмови на Дизни.

Алиса, на пример, не е скромното англиско Каролово девојче, ниту визуелно е решена како што тоа го направил Тениел во своите илустрации. Ставена во розов свет, Алиса е „девојче“ од Дизниевата табла за цртање, сестра на Снежана, Пепелашка и сите бајки кои ја доживаа неговата визуализација.

Ликот на Лудиот Шапкар, луцидно решен, во духот на циркуските претстави, се одликува, пред се, со својата апсолутна апсурдност, наспроти оној на Карол, кој токму преку апсурдноста ја турка Алиса во смисла. Мартовскиот Зајак, луд како и Шапкарот, ја докажува онаа позната забелешка на Мачорот Чешај ме, дека „сите се луди таму“. Детското око е заробено помеѓу овие двајца комедијанти, повеќе отколку во концептот на Карол.

Горделивата Гасеница, слична на англиски сноб, седи на лист и пуши нархиле, поставувајќи – навидум нездолжително прашање: „Која си ти?“ Решено исклучително визуелно, едно такво прашање на филмското платно е претставено преку разнобојни

² <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E04E6DF1731EF3BBC4850DFB166838A649EDE>

фонеми: ”Who (O) are (R) you (U)?“ („Која си ти?“) Буквите во вид на виножитен чад, вешто создаваат халуциногена гламурозна атмосфера, терајќи ја Алиса да се закашла. Интелигентна иновација на Дизни која отсуствува кај Карол. Се појавуваат и цела група нови суштства наречени Mome Raths кои не изгледаат како типични стаорци и можат целосно да се носат со „лудилото“ на другите жители на Земјата на Чудата.

Во книгата на Е. Г. Луц (E. G. Lutz) *Анимирани цртанчи* (*Animated Cartoons*), за прв пат издадена во 1920 година, Луц прави интересна аналогија на анимираниот цртан филм. Книгата на Луц била една од омилените четива на Дизни. Луц го истакнува Карол како автор чии дела се соодветни за на платно. *Алиса во земјата на чуда*, според Луц, е одличен пример за имагинарна приказна чии ликови се податни за анимација, особено од оние анимации наменети за деца. Според него, интерпретациите на Џон Тениел изгледаат како специјално направени за конверзија на аниматорското платно. Лудиот Шапкар со својата шапка ги акцентира комичните елементи и е фигура која е обожавана до ден-денес.

На секој уметник кој би се нафатил да разработи анимирана приказна изградена врз моделот на Кароловото врвно дело, потребна му е исклучително „весела“ имагинација и чувство за фантастика. Тој ќе мора да ги познава илустрациите на Тениел, начинот на кој тие се нацртани и начинот на кој комуницираат со текстот (Lutz 1998).

Треба да се внимава на тоа дека, кога е во прашање текст, негово прикажување во слики, а во случајов анимации, тоа повлекува прецизност во цртањето и во односот кон перспективата. Првите истражувачи чиј интерес биле проблемите поврзани со анализата на фотографиите, во анимациите гледаат сликовна синестезија која произведува движе-

ње на идеи и пренесување на резултатите во практични цели. Формалниот однос кон перспективата од *Алиса во земјата на чудата* прави анимација во која содржината е подведена под формата. Верзијата на *Алиса* од 1951 година е подведена под содржината, за да биде позабавна. Во духот на поетиката на Волт Дизни, таа верзија им дава на децата визуелно четиво во кое Алиса, од лик од XIX век, одеднаш им станува современик.

Ако Алиса на Луис Карол ја подведеме под името на Питер Хант (Hunt 1994), кој тврди дека Алиса е детскиот поглед кон возрасните и нивниот свет, тогаш Дизниевата Алиса истиот именител го претставува токму така, откривајќи ја детската перспектива кон светот на возрасните. Тие на Алиса – изгледаат чудни, зборовите на Мачорот „Чешај ме“: „Сите сме луди овде“, се толкување на светот на возрасните. Метафорично претставените жители на Земјата на Чудата, возрасните, се поставени пред очите на Алиса. Тие – ја претставуваат својата вистина нејзе, но поминувајќи низ нејзината детска рамка, – изгледаат чудни и на моменти неразбирливи. И покрај тоа, таа чувствува приврзаност кон нив. Ги разбира на свој детски начин, тие – помагаат да созрее, притоа не заборавајќи да ја обележат како личност која никогаш нема да заборави на детето во себе. Покрај неа, иљадници деца низ светот – се сопатници низ Земјата на Чудата, препознавајќи се во неа, и нивното детство е креативно осмислено. Визуелната претстава која ја добиваат низ оваа верзија на Дизни е претстава која ги следи и додека ја читаат книгата. Оние кои имаат пристап до филмот, пред да научат да читаат, ликовните решенија на Дизни ги ставаат пред оние на Тениел. Така, сликата добива предимство пред зборот. Ако го погледнеме процесот обратно, решенијата на Тениел и функцијата што ја имаат во текстот на Карол се уште се незаменливи. Тие се

сврзани со текстот, нивната симбиоза е тешко пренослива на филмско платно, со што текстот добива привилегија да ја користи сликата во свои цели. Односот на сликата и зборот се открива преку нинџанси, тој се разоткрива на различни начини. Местата каде што сликата и зборот се вкрстуваат се места каде што сликата и зборот не се секогаш рамноправни, или обратно. Односот на вкрстување, напроти оној на разминување, е однос кој се чита како нужен и пожелен, пред се во литературата за деца. Оттаму и желбата на Алиса за книга со слики, потреба на секое дете, особено кога учи да чита. Тоа не носи уште еднаш кон примена на психоаналитички пристап кон односот на сликата и зборот. Знаејќи дека при развојот човекот прво учи да зборува, па потоа да чита, сликата е онаа која е потребна да посредува во тој процес на учење, да се изрази себеси и светот околу себе.

2. Адаптацијата, средство на визуелниот јазик

Книгите на Луис Карол *Алиса во Земјата на чудата* и *Алиса во Светот на огледалото* не само што биле адаптирани за филм туку биле адаптирани и за песни, слики, театарски претстави, компјутерски игри... Меѓу нив постојат три верзии на Волт Дизни. Едната е онаа од 1951, другите две години подоцна – верзиите на Тим Бартон од 2010. и 2016. година.

Верзијата на Дизни е осмата филмска адаптација на Кароловата новела, но првиот анимиран филм траел 75 минути. Филмот ги комбинира ликовите, како и наративите на Кароловата *Алиса во Земјата на чудата* и *Алиса во светот на огледалото*, каде некои ликови или делови на приказната се испуштени. Споредено со другите филмски адаптации, Дизниевиот филм содржи мошне оригинални идеи. Во

Дизниевата *Алиса во Земјата на чуда*, седумгодишната Алиса го следи Белиот Зајак. На тој пат, исто како и кај Карол, таа често ја менува својата височина, паѓа во барата од солзи, а во трката за сушење ја презема улогата на водач. Алиса е воведена во Земјата на Чудата, но сите ликови кои Дизни одлучил да ги задржи, ги користат истите зборови на Луис Карол.

Односот на адаптацијата кон делото е сосем спротивен од оној на репликите кон оригиналниот текст. Онолку колку што репликите соодветствуваат со оние на текстот, толку визуелните решенија прават големи отстапки од решенијата на Тениел. Дизниевата имплементација на анимацијата дава автентичен пристап кон делото на Карол, уште еднаш покажувајќи дека Дизни го користи својот талент за да ги придобие, пред се, најмладите. Кога станува збор за адаптацијата на Дизни од 1951 година³, може да се каже дека Волт Дизни може да се смета за адаптатор, бидејќи тој ја презел одговорноста за крајната верзија. Сите други личности вклучени во процесот на продукција придонеле за развојот на филмот. Ревизор на продукцијата бил Бен Шарпстин (Ben Sharpsteen), режисерите Клајд Џероними (Clyde Geronimi), Хамилтон Ласк (Hamilton Luske) и Вилфред Џексон (Wilfred Jackson), како и десет директори на анимација, сценаристи, аниматори на ликови и композиторот Оливер Валас (Oliver Wallace). Волт Дизни ги направил сите важни решенија и ги координирал креативните активности на својот тим. Вилфред Џексон го описал Дизни со следниве зборови: „Волт беше личност која знае како да убеди, личност која инспирираше и која знаеше да ги натера другите да направат тој што сака“ (Lutz, 1998). Денес, дури и од аспект на историјата на уметноста и историјата на анимацијата, Волт Дизни се смета за пионер во областа на ани-

мацијата. Тој не е првиот што анимирал цртани слики, но е првиот кој ги комбинирал анимираните и движечките слики. Така, Дизни го направил анимацијскиот медиум, комерцијално видлив за пошироката публика.

Во 1946. година Волт Дизни соработувал со Салвадор Дали, на преоктот наречен *Destino* (*Судбина*), кој е завршен дури во 2003. година од компанијата на Дизни. Тој користи анимирани ликови комбинирани со реални. Приказната вклучува една млада девојка и богот на времето Хронос. Смислена како балетска игра, во неа се покажува мокта на танцот преку кој се доловува вечноста на љубовта нааспроти минливоста на времето.⁴

Фасцинираноста на Волт Дизни со Земјата на Чудата и Светот на Огледалото уште од детски денови, се врзува и со почетоците на неговата кариера, кога го направил својот прв комплетен филм во 1923. година, во кој учествува реално девојче во интеракција со анимирани цртани животни. Иако не планирал да прави анимирани филмови туку сакал да стане филмски режисер, сепак, сакал со „Алиса“ да влезе во широката холивудска индустрија. Маргарет Џ. Винклер (Margaret J. Winkler) му понудила договор за продукција на серија кратки филмови за Алиса, наречени *Алиса во земјата на чуда*. Од 1924. до 1926. година Дизни продуцирал серии од 57 кратки филмови за Алиса, во кои репликите не биле директно поврзани со книгите на Карол. Со Алисината Земја на Чудата и *Алиса во земјата на чуда* се врзуваат и самите почетоци на компанијата на Волт Дизни. Решавајќи да работи на *Алиса*, Дизни бил свесен за можноста од критика, особено кога работи со едно толку популарно дело. Најпрво, Дизни планирал да направи целосна адаптација на *Алиса во земјата на чуда*, а споредено со верзијата на Паррамаунт (Paramount) од 1933.

³ http://www.imdb.com/title/tt0043274/?ref_=nv_sr_2

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=1GFkN4deuZU>

година, го дава одговорот на прашањето како адаптацијата се сменила во текот на годините. Во 1946. година, тој објавил дека ќе прави долгометражен цртан филм кој ќе ги следи илустрациите на Џон Тениел. Одлуката да се избере филмот како медиум, особено тогаш претставувал предизвик на кој Дизни одговорил со сета своја креативност и автентичност. Затоа, тој најчесто избира бајки и народни приказни за да се прават цртани од нив. Дизниевата *Алиса во земјата на чудата* е дизнификација, адаптација на книгата од Карол за широка публика. Публиката лесно може да ги препознае ликовите, дури и оние кои не ги препознаваат можат да ги искусат разнобојните и експресивни цртани ликови, кои ја носат смислата без да се познава текстот. За разлика од повеќето женски ликови на Дизни, Алиса не е принцеза, или дел од некоја бајка. Таа е девојче, но силен женски лик, основа на делото и главен покренувач на дејството.

Шумата на Тагли (Tulgey Wood) е име зајмено од песната „Цабервок“, но наместо локацијата на борбата помеѓу херојот на песната и Цабервок, Дизни прави нешто комплетно поинакво. Се вклучуваат чудни креатури кои ја опкружуваат Алиса, кои ги нема во текстот на Карол, а се присутни кога Алиса плачејќи го среќава Мачорот „Чешај ме“. Стилот на Дизни се чувствува во анимациите и песните, анимациите се иновативни, но сепак ја потврдуваат формулата на Дизни за забавен детски филм. Музичките ефекти се често присутни, дел од формулата која е успешна до денес. Така, на пример, музичките елементи одговараат на природата на Твидлдам и Твидлди, одговараат и на цела сцена, визуелно претставена да го следи ритамот на дијалогот. Во редот музички елементи кои служат за поткрепување на дејството е и „Боејќи ги розите црвено“, која денес е антологиска и лесно препознатлива во редот мелодии инспирирани од Алиса.

Дизни – дава визуелна димензија на музиката, а за него анимираниот филм е начин на „гледање“ на музиката.

Дизни, пионерот на анимацијата, е учител директно и индиректно на редица аниматори кои ја обележуваат сцената на анимираниот филм. Начинот на кој тој ги избира мотивите се почитува и денес. Правејќи адаптации на книжевни дела, тој – дава визуелна димензија на книгата, димензија која филмското платно ја предочува пред децата.

ИЗВОРИ

Кирилични извори

- Јунг, Густав Карл (1998). *Човекот и неговите симболи*. Скопје: ЗУМПРЕС.
Психологија и алхемија. (2003). Скопје: Табернакул.
 Капушевска-Дракулевска, Лидија (1998). *Во лавиринтиите на фантастичката*. Скопје: Магор.
Тешка ноќ. (2009). Скопје: Магор.
 Карол, Луис (1987). *Алиса во земјата на чудата*. Скопје: Македонска книга, Детска радост, Култура, Мисла, Наша книга.
 Карол, Луис (2009). *Алиса во светото на огледалото*. Скопје: Магор.
 Фројд, Сигмунд (1996). *Неугодното во културата*. Скопје: Зумпрес.
 Шницлер, Артур (2002). *Новела за сонот*. Скопје: Темплум.

Латинични извори

- Aylock, Wendell. Schoencke, Michael (ed.) (1998). *Film and literature*. Lubbock, Texas: Texas Tech University Press.

- Bettelheim, Bruno (1968). *Symbolic Wounds Puberty Rites & the Envious Male*. New York: Collier Books.
- Carroll, Lewis (2004). *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. London: Bounty Books.
- Davis, Richard Brian (ed.) (2010). *Alice in Wonderland and Philosophy. Curiouser and curioser*. Hoboken, New Jersey: John Wiley and Sons.
- Hunt, Peter (1994). *An Introduction to Children's Literature*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Lacan, Jacques (2007). *Écrits*. New York – London: W.W. Norton & Company.
- Lachman, Renate (2002). *Phantasia/Memoria/Rhetorica*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Libri & Liberi: časopis za istraživanje dječje književnosti i culture* (2014). 3(2) Zagreb: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti (HIDK).
- Lutz, Edwin George (1989). *Animated Cartoons*. Boston: Applewood.
- Marušić, Joško (2004). *Alkemija animiranog filma*. Zagreb: Meandar Media.
- Munitić, Ranko (1986). *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Richard, Schickel (1997). *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*. Ivan R. Dee 3 edition.

Корпус филмови:

Алиса во земјата на чуда, филм на Клајд Џероними (Clyde Geronimi), Вилфред Џексон (Wilfred Jackson) и Хамилтон Ласк (Hamilton Luske): Волт Дизни (Walt Disney), 1951.

Mersiha N. ISMAJLOSKA

DISNEY IN WONDERLAND
(to 'Alice in Wonderland' (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske): Walt Disney, 1951)

Summary

The mixing of the new and old element is changing the net of the movie. That way movie takes motives from Wonderland and from Through the Looking-Glass. The emotional net is organizational around picture and is on our mind when we are answering the question "Who I am? What is good for me, and what in not?" On this way dream transfer emotional potential through dreams and prepare the dreamer to see things on positive way and start differently perceive challenges of the day. During dreaming, mind is always active, it repeats experiences, selecting new informations which are relevant and important for emotional maturity. Dreams are not meaningless. They are formed using scheme and they are interconnected with emotioanl meaning and memories. Dream is a challenge, especially for Alice. Throught dream she gains knowledge about Wonderland and Through the Looking-Glass, two aspects which are indispensable part of her personality. Carrolss's Alice is a metaphorical dream of visual.

Alice in Wonderland and Alice Through the Looking-Glass is one big Alice in movie-land. Through codes of dreaming, Alice's re-questioning learned things reveals things and open space to new, crossing of miraculous from the field of unconceus to conceus. The memory from previous world is materialized visualy through Wonderland and Through the Looking-Glass.

Key words: Alice, Wonderland, Through the Looking Glass, Carroll, Tenniel, Disney, dream

◆ Исидора Д. СТАНИЋ
Матица српска, Нови Сад
Република Србија

МАЈКА КАО ПРИМАРНИ РОДИТЕЉ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА МАЈЧИНСТВА НА ДРУШТВЕНОЈ МРЕЖИ ИНСТАГРАМ

САЖЕТАК: Позиција мајке, дубоко укорењена још у традиционалном друштву као примарна, нашла је централно место и у модерном добу. Колико је слика односа мајке и детета доживела промену у дигиталном времену у односу на аналогну еру најбоље осликава највизуелнији представник нових медија, односно друштвена мрежа Инстаграм. Квалитативна анализа се заснива на примерима који најсликовитије представљају покренуту проблематику.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Инстаграм, фотографије, мајка, деца, родитељство, друштвене мреже, парасоцијална интеракција

У циљу деконструкције односа између мајке и детета, било да је реч о том мотиву у науци, књижевности, традиционалним или модерним медијима или пак на било ком другом пољу, анализу тог феномена потребно је започети из перспективе времена у коме је настао. Још је почетком двадесетог ве-

ка успостављен концепт Едиповог комплекса у психоанализи. Едипов комплекс у научном смислу применио је психоаналитичар Сигмунд Фројд. Овај психоаналитички поступак заснован је на старогрчком миту, који нас враћа још више кроз време, а који говори о краљу Едипу који убија свога оца Лаја, а потом се жени својом мајком Јокастом. Као појам кроз науку примењује се и у тумачењу књижевних текстова, ослањајући се на анализу личности у психологији. Овај појам извorno означава изразиту идентификацију детета са истополним родитељем, а антагонизам према родитељу различитог пола. Међутим, нарочито на нашим просторима, овај се термин најчешће употребљава за описивање односа између мушког детета и мајке, а много мање у контексту односа између оца и ћерке.

Дијана Гајић је у својој анализи дискурса у часопису за родитеље *Moja беба* навела да се „у магазину не тематизује веза између детета и оца, а када и постоје назнаке те везе, она се сматра ексцесом пре него нормалном појавом“ (Gajić 2013: 301). Мајка се, другим речима, још од постанка света сматра примарним родитељем, а њена повезаност са дететом је, чини се, једна од ретких идеја која је универзална и налази се у свим културама света.

Та повезаност се често истиче толико да се по том основу развијају многолике теорије, које често иду у крајност, попут оне, у народу уврежене, по којој се сматра да мајке порођене царским резом никада неће имати једнак степен повезаности са својим дететом као оне које су родиле вагиналним путем.

Да традиционална слика жене са дететом живи и у 21. веку, без обзира на цивилизацијски развој, говори и баналан пример ознаке у аутобуском превозу – „Резервисано за мајке са децом и труднице“ – која изгледа да потпуно искључује оца. Даље се у том смислу веома често могу чути синтагме по-

пут „мајчински инстинкт” и „једна је мајка”. У том контексту, Ксенија Перишић и Ана Буквић кажу да „концепт мајчинског инстинкта оприродњује женину жељу да рађа и одгаја децу, жртвовање за њих и предвиђање њихових потреба” (Perišić – Bukvić 2008: 359).

Деца су доследно увек била у рукама жена, не-жних мајки, сестара или бака. Тај моћни визуелни стереотип – жена са дететом – срећемо већ у најранијој историји фотографије. Слика детета у нарочују мајке део је најдубљих слојева историје визуелне цивилизације, а добро је знамо и као иконичку представу Богородице са Христом (Тодић 2015: 23).

Мајчински инстинкт, који постоји као појам без опозитног очинског инстинкта, подразумева да се конекција и љубав између детета и мајке неминовно развијају још током дететовог развитка у утроби. Мајчинска љубав се, стoga, може дефинисати као „научено осећање које постепено расте током заједничког живота с дететом и свакодневне бриге о њему, а резултат је специфичних норми и вредности” (Hager 2011: 39). У народу је такође уврежена и реченица „све ће то порођај да среди”, која подразумева да све врсте женских здравствених тегоба, попут хормонских поремећаја, па и раница на гриљу материце, решава управо доношење детета на свет. Такав став, чини се, пре подразумева да ће жена након порођаја знатно мање да брине и размишља о себи, те ће сву енергију и мисли усмерити ка детету, како традиција и налаже. Тако „долазимо постепено и до концепта мајчинске жртве која не само да се очекује него постаје усађена у идентитет као његова афирмација. Патријархат патњу ставља на пиједестал – патња је сврха женине егзистенције, а вредност жене заснива се на вредности доношења новог живота на свет”, чиме жена у приватној сferи остварује позицију хероине (Rich 1986: 159). Након рођења детета мајка се сматра јунаки-

њом која је на свет донела нови живот, а у цивилизацијски назаднијим земљама мушко дете представља благослов у односу на женско, те се мајка, ако га роди, на посебан начин цени и дарује. Жена се, dakle, управо због тога што је њен положај у скоро свим друштвеним аспектима подређен, сматра кривом или заслужном за пол детета. Та чињеница говори у прилог томе да је, у временима када научи није био познат процес развитка пола код детета, најједноставније било и ту врсту одговорности приписати жени.

Однос оца са децом у прошлости био је развијан са циљем што боље припреме мушки детета за улогу наследника, док је мајка била задужена за развој емоционалне интелигенције. Женско дете је, међутим, било припремано да у будућности и само што боље одигра улогу мајке и домаћице, те је учено да је врлина „која чини жену добром мајком очигледно повезана с њеном укупном активношћу у домаћинству, али и губљењем других идентитета, дискурсом о мајчинском инстинкту и специјалној вези између мајке и детета, професионализовањем ових позиција, као и појмовима жртвовања и патње, а у савременом капиталистичком свету модел идеалног мајчинства се учвршћује, а затим експлоатише у оквиру конзумеризма” (Gajić 2013: 293).

Идеални тип мајке, dakле, представља „парадокс који постаје очигледан када се есенцијалистички виђено материјство посматра кроз натурализацију активности које га прате, те заправо успоставља стандард за женскост, тако да је женска субјективност једнака материјској субјективности” (Višić 2013: 99).

У модерној цивилизацијској тековини првобитно су законски прописи, а потом и развој свести човечанства, знатно напредовали у погледу родне поделе улога у породици. Изборивши се за своја грађанска права, жене су у великој мери, мада уз неизо-

ставне, често и екстремне изузетке, изједначене са мушкарцима у савременом свету. Женско дете се по значају, у већини случајева, почиње посматрати једнако као мушки, а жена, добијањем права гласа и радничких права, престаје да се сматра искључиво репродукцијском машином и скрушеном домаћицом.

Не тако давно, пре око само 60 година, у магазину *Housekeeping monthly* из 1955. године објављен је чланак под називом *Good Wife's Guide*, који јасно осликова позицију жене оног времена.

PRIRUČNIK ZA ŽENE IZ 1955. . .

Davne 1955. štampan je priručnik za žene pod nazivom "Kućna ekonomija". Evo nekoliko saveta iz tog štiva:

"Pripremite večeru na vreme. Planirajte je ujutro, ili čak prethodnog dana, kako bi vašeg supruga dočekao ukusan obrok kad se vrati s posla.

PRIPREMITE SE ZA MUŽA

Odmorate se 15 minuta pre njegovog dolaska kući, tako ћете бити освежeni kad стигне. Popravite šminku, stavite traku u kosu i изгледајте свеže.

SMANJITE BUKU Kad se vaš suprug vrati s posla, isključite све kućne aparate i подстакните decu da se i ona utišaju. Budite

srećni što ga vidite. Poslušajte ga, lako mu možda morate reći mnogo toga, nemojte to učiniti neposredno nakon njegovog dolaska kući. Neka on prvo govori, sigurno ima važnije stvari na urmu od vas.

NE OMETAJTE GA Ne žalite se ako vaš muž dođe kući kasno uveče ili ako želi da ođe nekuda na večeru bez vas. Ne sumnjajte u njegovu sposobnost prosuđivanja ili integritet. Ne zaboravite da je on gospodar u kući i kao takav uvek će sprovoditi svoju volju, pošteno i pravedno.

ZAPAMTITE, DOBRA ŽENA ZNA GDE JOJ JE MESTO.

Фотографија 1: *Good Wife's Guide*

Иако су законска права жена у великој, ако не и апсолутној мери једнака са правима мушкараца, пракса ипак показује да одређене традиционалне поделе, понекад само врло вешто скривене, остају да живе. „Поводом књиге *Американци* Роберта Франка, славног фотографа, објављене 1958. године, примећено је да нема ниједне фотографије на којој мушкарац позира са дететом” (Тодић, 2015: 23). Слична се аналогија може направити и у посматрању друштвене мреже Инстаграм.

Репрезентација мајчинства на друштвеној мрежи Инстаграм

Корпус овог истраживања обухватају фотографије са тематиком родитељства и детињства објављиване на 16 персоналних Инстаграм налога следећих корисника: Ким Кардашијан Вест (старлета), Кортни Кардашијан (старлета), Скот Дисик (супруг старлете Кортни), Бијонс Жизел Новелс Картер (певачица), Викторија Бекам (модна креаторка), Дејвид Бекам (фудбалер), Сара Џесика Паркер (глумица), Јелена Карлеуша Тошић (певачица), Душан Тошић (фудбалер), Новак Ђоковић (тенисер), Јелена Ђоковић (супруга тенисера Новака), Хана Мајклек (лајфстайл блогерка), Сабина Вученић (блогерка), Минди Хохфелд (блогерка), Габријел Смит (корисница) и Ен Шел (корисница).

Јединице анализе представљају фотографије, њихови наслови, као и интересантни коментари појединачних пратилаца са тематиком родитељства, а који говоре у прилог развоја парасоцијалне интеракције посматране и модификоване тако да буде применљива у анализи друштвених мрежа као медија. У сврху истраживања на сваком од профила прегледане су све фотографије од дана отварања набројаних персоналних налога па закључно са 17. фебруаром 2016. године.

Наиме, првобитна идеја, да се анализирају објаве фотографија са репрезентацијом родитељства на Инстаграм профилима оба члана брачне заједнице, није била могућа, јер је утврђено да мушки чланови те заједнице у великом броју случајева (Кардашијан – Вест, Новелс – Картер, Паркер – Бродерик, као и у свим случајевима анализираних профила особа које не спадају у јавне личности) немају Инстаграм налог, стога је упоредна анализа била могућа само у неколико случајева (Кардашијан – Дисик, брачни пар Бекам, Карлеуша – Тошић и брачни пар Ђоковић).

Други значајан податак подразумева чињеницу да они мушки представници брачне заједнице који пак имају своје налоге на Инстаграму „каче” знатно мањи број фотографија које репрезентују родитељство и детињство њихове деце у односу на број фотографија које објављују њихове супруге. Тако се међу бројним фотографијама из пословног живота, ноћних излазака и слика са пријатељима на профилма очева фотографије деце појављују углавном са неким поводом, попут рођендана. Из такве практике се – без обзира на занемарљив број случајева који одступају од наведеног правила, попут Инстаграм профила фудбалера Душана Тошића на којем се често могу наћи фотографије са мотивом породице – може учитати да традиционални поредак и даље живи чак и у модерно доба наводне једнакости.

Жена је, дакле, задржала улогу примарног родитеља са улогом домаћице, те женски Инстаграм профили од момента доласка детета на свет обилују породичним фотографијама, док мушки настављају и даље највише да презентују фотографије из друштвеног, а нарочито пословног живота, који их као личност одређује, чини се једнако као у 19. веку, о чему је у својој књизи писала и Миланка Тодић (2015).

Оно што демократски поредак у друштву, реклоби се, највише тежи да искорени јесте још један интересантан податак из анализе Гајићеве о часопису *Moja беба* који каже да „мајка не може да буде тинејџерка, старија жена, самохрана мајка, хронично болесна или пак геј особа” (Гајић, 2013: 301). Интернет пре свега, а потом и друштвене мреже, омогућили су управо то да се кроз грађанско новинарство омасови право гласа одређених запостављених друштвених мањина и да се пропаганда различитих идеја, ставова и мишљења обичног човека учини видљивијом. Поново је интересантно то да су овога пута једино мајке те чије се објаве са циљем

пропагирања, одбране и заступања одређених права, феномена или идеја значајних за родитељство и децу могу наћи на Инстаграму. Оне се том приликом залажу за подизање свести о питањима првенствено природног, затим и јавног дојења, сарадње разстављених и разведенних родитеља приликом подизања деце (co-parenting) и слично.



Фотографија 2: Инстаграм профил Кортни Кардашијан

У том подухвату „промене света” у смислу покушаја промене људске свести на глобалном нивоу о одређеним питањима, логично, више успеха могу имати познате личности, због могућности да знатно брже допру до већег аудиторијума. Тако, на пример, старлета Кортни Кардашијан, за коју многи сматрају да је свој живот подредила управо рађању деце, а што је она и потврдила својом изјавом коју су пренели бројни часописи („Ја сам у свом најбољем издању управо када сам трудна!”), залаже се за природно дојење деце, те на свој профил врло често поставља фотографије своје пумпе за мајчино млеко. И док већина мајки саосећа и слаже се са њом и подржава овај и сличне видове заговарања одређених права и идеја, постоје и изузети који сматрају да од мајчинства не треба правити науку. У прилог томе говори и коментар на Кортнину фото-

графију пумпе за дојење који указује управо на то да је истицање осећаја „фантастичности” и „невероватно прелепог стања”, што су чести епитети ко-ришћени када је у питању описивање трудноће, нешто што је постало више тренд него реална слика другог стања.

Нови медији су омогућили да се од једне потпуно природне појаве као што је трудноћа и свега онога што она са собом носи направи изузетно велика помпа. На тај интересантан феномен да су родитељство, а првенствено мајчинство, претворени у професију указује и М. Тодић: „Теме везане за нова правила подизања, васпитања и бриге о детету, а онда и читав низ нових прописа везаних за права детета само су део врло интензивних истраживања, која су током протеклих деценија тематизовала модерно дете и детињство у многобројним и разнородним студијама културе, педагогије, психологије, антропологије, филозофије, социологије и тако даље. У виртуелној сфери друштвених мрежа та дискусија је добила неочекивану популарност, јер се чинило да сви знају методологију успешног одрастања” (Тодић 2015: 19–20).

Напослетку, ова тема је поткована и примерима изразите парасоцијалне интеракције – теорије о комуницирању, дефинисане још 1956. године, коју су, као једнако психолошки и медијски феномен који се односи на присну везу која се развија у уму корисника традиционалних медија и која подразумева њихов однос са медијским личностима, дефинисали социолози Доналд Хортон (Donald Horton) и Ричард Вол (Richard R. Wohl) у чланку под називом „Масовна комуникација и парасоцијална интеракција: Посматрање близкости из даљине”. У овој анализи теорија о парасоцијалној интеракцији модификована је тако да буде применљива и на модерне медије, што се показало потпуно могућим. Наиме, мајке су такође биле те које су у анализи показале

највиши степен изражености парасоцијалне интеракције, који се очитује управо у броју коментара жена на овакве фотографије, као и у потпуно неформалном начину међусобног обраћања, какво је карактеристично за прави пријатељски однос. Жене су такође биле те које су у далеко већој мери одлазиле у крајност и у погледу објављивања сопствених фотографија са тематиком родитељства, а оне су веома често насловљаване детаљним описима здравственог или емотивног стања.

С правом се може закључити да је положај жене у друштву, без обзира на неоспорив друштвени напредак, и даље остао укорењен у својим традиционалним облицима. Чини се да жене, без обзира на то колико еманциповане, образоване, познате и савремене биле, и даље живе у оковима традиционалне родне поделе, те да се ни саме често не могу одупрети том феномену који наставља да живи чак и у 21. веку. Савремена жена, мада можда у многим ситуацијама делује ослобођено, ипак и даље робује предрасудама које су јој још веома давно наметнуте. Жена 21. века, ипак, и даље зна где јој је место.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- Višić, Tanja (2013). Nacionalne populacione politike i konstrukcija materinstva u post-socijalističkoj Srbiji, *Postajanje majkom u vreme neoliberalnog kapitalizma*, A. Vilenica (prir. i ur.). str. 91–132, Beograd: Uzbuna
 Веб сајт Инстаграма <www.instagram.com>
 Gajić, Dijana (2013). Reprezentacija majčinstva u pisanim medijima za žene: Analiza diskursa. D. V. Nedeljković i D. Pralica (prir. i ur.), *Digitalne medijske tehnologije i društveno obrazovne promene 3*, str. 293–305, Novi Sad: Filozofski fakultet

- Perišić, Ksenija i Bukvić, Ana (2008). Feminizam i psihologija, *Neko je rekao feminizam?*, A. Zaharijević (prir. i ur.), str. 348–363, Novi Sad: Art-print
- Тодић, Миланка (2015). *Модерно детаље и деталинство*. Београд: Службени гласник
- Hager, Tamar (2011). Making Sense of an Untold Story: A Personal Deconstruction of the Myth of Motherhood. *Qualitative Inquiry*, 17/1: 35–44
- Horton, Donald & Wohl, R. Richard (1956). Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance. *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes*, Vol 19, 1956, 215–229. < http://www.participations.org/volume%203/issue%201/3_01_hortonwohl.htm > 20. 02. 2016.
- Rich, Adrienne (1986). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: WW Norton & Company

Isidora D. STANIĆ

MOTHER AS A PRIMARY PARENT AND
THE REPRESENTATION OF MOTHERHOOD
ON THE SOCIAL NETWORK INSTAGRAM

Summary

The relationship between a mother and a child has since time immemorial been emphasized as the most important relation and as the strongest influence on the growing up of the child and on the well-being of the entire family. In the modern age the expansion of transparency, brought by the appearance of social networks, has made this issue even more implied. The appearance of social networks – the most tabloid media of today is more often than not declared as one of the main reasons for the distancing between people. In times when various psychological and sociological analy-

sis are based on this very problem, it is the social networks, these notorious culprits for the problem, that are overcrowded with images of family bliss. These images of a contented family are most commonly put in front of the eyes of a hungry audience by the, as tradition declares, primary parents – the mothers. Therefore it is extremely interesting to observe the representation of the centuries-old order in the digital age and the most tabloid network – Instagram.

Key words: Instagram, photographs, mother, children, parenthood, social networks, parasocial interaction

ПОРТРЕТ СТАРЕ ПЕРИОДИКЕ ЗА ДЕЦУ

(Драгољуб Д. Гајић, *Књижевност за децу и омладину у листовима и часописима за децу и омладину у Војводини до Првог светског рата*, Сомбор, 2016)

Малобројна су изучавања књижевности за децу која у средиште постављају одавно и дубоко архивиране публикације, по библиотечким магазама разаснути периодику, листове и часописе за децу и младе. Посао дуготрајан, само за стрпљиве трагаоце, спремне да буду у свом науму зачас осуђени, и посао неопходан: без увида у негдашње лице књижевности за децу, ни разумевање њене данашње физиономије не може бити потпуно. Особен портрет њеног деветнаестовековног лика понудила је нова књига Драгољуба Д. Гајића. Монографија *Књижевност за децу и омладину у листовима и часописима за децу и омладину у Војводини до Првог светског рата* настала је на основу вишегодишњег прикупљања грађе по библиотекама у Мађарској, Хрватској и Србији, потом и докторске тезе коју је одбацио у Загребу, 1987. године.

Имајући у виду сложене друштвене, политичке, историјске и културне прилике у Војводини друге половине XIX и почетка XX века, одабране часописе и листове аутор сагледава као прву велику позорницу писане речи намењене деци. Историографски аспект, фактографско низање података из живота појединих публикација и њихових твораца, сарадника и уредника, било да су основни подаци, било библиографске и биографске пикантерије, не иде науштрб примарног поља испитивања. Оно је пак утемељено и на уважавању контекста који је условио наглашену педагошку, моралистичку, тенденциозно васпитну боју, али и на препознавању

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

другачијих импулса који су од појединих литерарних остварења чинили тада нетипична дела.

При томе, вредносни суд аутора никада није нејасан или недоречен. Као успеле, естетски вредне, он види превасходно текстове који на различите начине додирују или досежу поетичке принципе модерног дела за децу. Отуда његово читање *Пријатеља српске младежи*, *Венца*, *Радована*, *Голуба*, *Невена*, *Стюменка*, *Ласиће* и *Новој Србина*, чemu су посвећена засебна поглавља монографије, а потом и низа других часописа и листова попут *Славјанке*, *Ђачкој венци*, *Путника*, *Забавника*, доноси удвојено тумачење књижевних прилога који су их испуњавали: и као огледала конкретног времена, и као огледала потоње, савремене књижевности за децу. Поједине компаративне аналитичке скице несумњиво сведоче о поетичким, тематским, мотивским, версификацијским везама са значајним остварењима српске књижевности за децу XX века и пружају прилику за нова тумачења, рецимо, Витезових, Радовићевих, Џарићевих или Лукићевих песама и прича. Основни разлог због којег се повезују песме (углавном) заборављених поета и савремених аутора крије се у специфичном доживљавању детињства: где год је игра запосела понажвећи поетски простор и надвладала педагошку функцију, аутор ове монографије пронашао је постојано упориште за успостављање паралела са модерним песничким духом и изразом. Тако су се заједно пронашли, рецимо, песма Владимира К. Петровића „Збогом, збогом“ из *Стюменка* и „Лутка без главе“ Драгана Лукића; песме Миховила Џрнка „Наша сигра“ и „Мали Лала“ из *Невена* са песмама Григора Витеза; стихови Јована Манојловића са поезијом Воје Џарића; Деспотовићева „Шаљива прича о земљи Дембелији“ из *Голуба* са Радовићевим и Витезовим песмама... Гајићева анализа оригиналних и преведених дела (а реч је о преводима са руског, немачког, мађарског,

чешког, француског, италијанског, енглеског и других језика) посебно је окренута тумачењу мотивско-тематског аспекта и превладавајућег поетског „мода“. Он је најчешће везан за побожност, родољубље, морално васпитање и поучавање контрастним сликама (послушна, дисциплинована и вредна деца наспрам деце која су радознала, непослушна, својеглава, па отуда бивају кажњена и проказана) као најефектнијим видом исказивања основне интенције књижевног дела за децу: да се обраћају разуму, а не машти детета. Но, низ песничких одступања од такве матрице (за коју би нека врста елиптичне дефиниције могли бити стихови Миховила Џрнка из *Невена*: „Зато слушај / Књигу воли / [...] Цркву воли / Богу с' моли / Народ љуби“) аутор ће издвојити као доказ о пробоју новог сензибилитета, најпре у поимању детињства, потом и у домену књижевног стваралаштва за детињство. Такве песме испеване су непосредно „из детињства“, дечјим гласом и ритмом, попут оних Нике Грујића, Светозара Ђоровића или Петра Деспотовића у *Голубу*, у којима су описане дечје игре и играчке без прекора, опомињања или демистификације имагинарног света; неке Змајеве песме (и песме Змајевих епигона) у *Невену*; неколико песама Јована Манојловића, та-које из *Невена*; или она потписана иницијалима Д. К. и насловљена „Лепа представа“:

*Скушило се јуно деце
Око малог Луке
Па гледају како прави
Сајунске клобуке.*

*Представа се заточела
У једанајсий сајни;
Свако мора једно дужме
За улаз да илажи.*

*Ком дужметија беше жао,
Неџо хтеде цабе,*

*Taj je mođo,
Ak je xīeo
Glēdaić sa ūparabe.*

Указивањем на низ поетских паралела и недвосмисленим издвајањем естетски успеших дела аутор даје посебну динамику овој књизи и потврђује постојање чврсте везе између песничких предака и потомака. Та изнова оживљена елиотовска нит у поимању традиције посебно је важан допринос Гајићеве монографије. Захваљујући томе читалац нема утисак да добија поглед у песнички „мртву” грађу, већ, напротив, у истински провокативна књижевна остварења, чак и онда када су анахрони модерној визији стваралаштва за децу.

Но, да већина часописа и листова није утицала на значајније померање устаљених схваташа о детињству и о књижевности која му је намењена, да је тек по изузетку и спорадично нудила уметнички вредна дела која су могла надживети тренутак и потребу тренутка, а мањом се задовољавала осредњим па и посве слабим прилозима – може се узети као општи ауторов закључак. Посебно је питање колико такав став одступа од досадашњих самеравања вредности и значаја ових часописа и листова, колико успева да релативизује уверење да у њима подједнак или приближно подједнак простор добијају и радови типично „учитељски”, и они умногоме ослобођени утилитарности и на путу све очигледније литерарне надмоћи. Гајићева књига није полемичка, бар не у том смислу, али и даље остаје утисак да понуђена аргументација каткад задире управо у прелиспитивања књижевноисторијског значаја и места овог дела српске периодике у науци. Како год, гледиште аутора којим се на неки начин релативизује па и оспорава књижевноисторијски повлашћен статус периодике за децу изречен је недвосмислено. Тако он види *Ђачки венац*, лист ученика из Сремских Карловаца, покренут превасходно зарад „буђе-

ња и размаха стваралачких снага ученика, упознавања са остварењима из других књижевности, али и ради поучавања и буђења националне свести”. Такав је и *Венац*, који покрећу ученици сомборске Учитељске школе и стварају га заједно са учитељима и професорима, а под снажним утицајем политичког програма Уједињене омладине српске. Ни *Пријатељ српске младежи*, који свакако представља „корак напред у схваташу часописа за децу и омладину”, по ауторовом мишљењу не успева да се ослободи превласти просветитељске визије. И из сомборског *Голуба* једва да се издвајају малобројна остварења изван клишеа позноромантичарске, рационалистичке, побожне, сентименталне, родољубиве, пригодне, моралистичке поезије, приповедне прозе или драмске игре, по правилу једнообразне, невеште мотивације, без живих и упечатљивих ликова. Премда *Невену* признаје да је „највиши дomet” у овом контексту, аутор у закључним разматрањима каже да „’Невенови’ песници, па и они који су сарађивали дуже времена, нису битно изменили схваташа детета и детињства и књижевности намењене детету. Песма у ‘Невену’ првенствено поучава и нуди позитивне узоре на које се треба угледати и негативне на које се не треба угледати. Ретке су песме у којима песници успевају да проникну у срж детињства и дететове потребе за игром. Такви остају усамљени у ‘Невену’ и без стварног утицаја на ‘Невенове’ песнике”. Као књижевно безвредне аутор види два школска листа која су излазила почетком XX века (*Ласића и Нови Србин*, борбени политички лист средњошколаца). Иако овакав вид збирања Гајићевог истраживања у први мањ ствара слику о старој периодици за децу као књижевно мање-више јаповој архивској грађи, утисак је ипак, чини се, погрешан. Сви листови и часописи о којима је овде реч представљају неспорно сведочанство о постојању свести да деца јесу читаоци и да им је „потреб-

на посебна књижевност”. Тај културолошки аспект није споредан. Напротив, управо захваљујући њему развој књижевности за децу и њена потрага за местом под сунцем могла је отпочети. Коначно, од периодике се не може очекивати да буде антологија. Баш супротно, самосвојност часописа и листова јесте у динамици тричавог, ефемерног, краткотрајно забавног, чисто информативног или поучног, свега што не потпада под књижевну уметност и, с друге стране, онога што она јесте; у преплету уврежених гледишта епохе и пулсирања нечег поетски другачијег, свежег, неуклопивог у жељени клише и опште токове.

То књига Драгољуба Гајића показује, каткад директно, каткад посредно, у више равни. На пример, на нивоу сагледавања жанровског лица књижевности за децу објављивање на страницама анализираних часописа и листова. Штавише, тај аспект представља посебно изазовано аналитичко подручје јер дотиче питање типологије, именовања, заступљености, доминације и маргинализације појединих жанрова, покушаје њиховог устоличавања (а тако и идентификовања) уз помоћ „рубрика” процењених као важних за децу као специфичну новинску публику (неке од њих су: „Песме”, „Приповетке”; „Свете речи”, „Науке”; „Српска места”, „Неправилности у српском говору и писању”; „Поуке”, „Драмске игре”, „Позоришни комади”...). Много је појединости на којима се, и овим поводом, читалац може задржати. Такво је, рецимо, запажање да је у првој години излажења у *Пријатељу српске младежи* објављено осамдесет загонетака а да ниједна није била из збирке Вука Караџића; или, да је басна била посве искључена из *Голуба* (јер је, по мишљењу уредника Јована Благојевића, читаоци или не разумеју или разумеју „натрашке”); такви су осврти о преношењу усмених прозних облика (попут „Међедовића” под насловом „Ко је најјачи” и „потпи-

сом” „деда Илије” у *Радовану*); о месту и функцији путописа, превода, препева, а посебно још некролога, „занимљивости” из историје, уметности, науке или „преписке” са уредником и уредништвом и низа других некњижевних новинских форми... Одавно отворене недоумице о утицају природе (и политике) часописа на књижевне облике, и обрнуто, овде се изнова намећу. Осим тога, унутарњи ритам који сједињује „угодно” и „корисно”, књижевно и некњижевно, уметничко и неуметничко, у периодици за децу у великој мери зависио је од литерарних, а много више од педагошких назора уредника. Могло би се рећи да идентитет књижевности за децу на њеним почецима заправо обликују пре свега уверења уредника о потребама детињства, а тек потом сви они који су на те захтеве одговарали. Отуда је овде скренута пажња на сваку, макар и нехотичну отвореност за другачије, посебно при тумачењу истински посвећеног ангажмана Ђорђа Натошевића, Јована Благојевића, Стевана В. Поповића и Ј. Ј. Змаја.

Књига Драгољуба Гајића не нуди омаж ни великим ни маргиналним песницима и стихотворцима, професорима, учитељима и ученицима, свештеним лицима и анонимусима који су стварали негдашње лице књижевности за децу, али ни не пориче њихов значај. То обиље раних поетских окушавања (и не само поетских) има неспоран удео у обликовању српске књижевности за децу. Зато присећање на Нику Грујића Огњана, Косту Стојачића, Николу Кашиковића, Косту Абрашевића, Светозара Ђорђевића и многе, многе друге аутore, па и оне који су, за разлику од претходних, остали занавек „изгубљени” у иницијалима, нема само формалну вредност. Читање њихове заоставштине српској књижевности за децу баца ново светло и на њену историју у најопштијем смислу, али и на развитак појединачних песничких гласова. Занимљиво је пратити, на при-

мер, како се певање Петра Деспотовића од побожних песама „На уранку” или „Пчелица” из *Пријатеља српске младежи* мења до „Шаљиве приче о земљи Дембелији” у Голубу. Изазовно је и одмеравање какав је и колики је био утицај Змајевих песама из *Невена* на савременике. Посебно је интригантно проматрање првих песничких корака многих потоњих великана српске књижевности, попут Дучића, Шантића, Црњанског или Нушића. Ништа мање није провокативно питање како се овде преплићу, рецимо, импулси усмене традиције, грађанске лирике и модерног песничког сензибилитета. Или још и питање колико је заиста негдашња превладавајаћа поетска матрица остала витална и данас, колико је за право постојана, а колико крхка. Па још и велико питање о чијим и каквим преводима је реч, односно на који начин је европска и светска књижевност освајала простор у српској литератури за децу... Низ је, несумњиво, подужи и за све који се баве историјом српске културе, књижевности, школства – изнимно инспиративан. Отуда ова књига Драгољуба Гајића није значајна само као вредан прилог разумевању једног дела српске књижевне историје, поетичких полазишта и исходишта, успона и падова ентузијастичких напора... Највећу вредност ове монографије представља, може бити, подстицање будућих истраживања и нових промишљања о путевима којима се књижевност за децу обликовала у српској култури и свести.

Снежана ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА

СЛАМНАТА КОЛИБА: КАКО СМО ЗАВИРИЛИ У ЈЕДНУ КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ

(Цао Венсјуен, *Сlamnata koliba*. Превела Уна Мишковић. Креативни центар, Београд, 2016)

Све до данас, кинеска књижевност за децу код нас је готово непозната, а њено присуство своди се на симболичну заступљеност у антологијама светске поезије и прозе за децу. Утолико је драгоценје што се у новом таласу превођења с кинеског, који траје већ четири године (откако је Мо Јан добио Нобелову награду за књижевност), у низу превода за одрасле појавила и ова децја књига. Издавач Креативни центар определио се за *Сlamnata koliba* као репрезентативно дело једног од водећих кинеских писаца за децу, Цао Венсјуена; уз низ различитих кинеских и међународних књижевних награда, ове године он је добио и Андерсенову награду за животно дело.

Сlamnata koliba је по форми сразмерно традиционална верзија школске приповести, попут класичног *Срица Де Амичиса*. Састоји се од низа епизода у којима се приказује живот ђака и наставника Јоумадинске основне школе. Захваљујући оваквој, лабаво концептираној структури, поједина поглавља могу се читати као заокружене приповетке, док се друга повезују у целине које захватају дужи период. Тако сазнајемо доста о предисторији и судбини више различитих ликова, а Цао Венсјуен успева да остави утисак како је обухваћен знатно већи временски распон него што је то једна школска година.

Централни лик романа свакако је дечак Санг Санг, радознали и несташни син директора школе који због брзоплетости често из најбољих намера упада у невоље или увлачи друге у њих. Међутим, у великим деоницама романа Санг Санг се заједно

са својим несташлуцима и дечјим проблемима повлачи у други план, док се фокус приповедачке пажње задржава на другим ликовима: Лу Хеу, ћелавом дечаку, девојчици Цијуе, која у школу долази из суседног села, учитељу Ђијанг Илуну и његовим љубавним јадима... Аутор постепено гради не само слику ђачких догодовштина већ и много шири приказ живота у сиромашној кинеској провинцији почетком шездесетих година. Тако се епизоде пуне грубог, телесног хумора смењују са лирским тренуцима, а дечји мангуплуци са озбиљним проблемима. Пада у очи, помало неочекивано, да роман садржи две љубавне приче са несрећним или чак трагичним исходима: детаљно се приказује развој и крај несрећне љубави између Ђијанг Илуне и сеоске лепотице Баи Ђиао, док је у наговештајима дата трагична прича о мајци Цијуе, која се убила по рођењу ванбрачног детета.

У епизоде посвећене одраслима спада и она о можда најкомплекснијој личности романа, баби Ђин, преко чијег лика Цао Венџуен приказује сукоб старог и новог: старица је читавог живота ропски радила како би откупила комад земље, али је након тога њена парцела конфискована да би баш на том месту сеоска заједница саградила школу. Баба Ђин, међутим, одбија да се пресели на друго место које јој је додељено и упорно се бори против села, школе и директора, уништавајући младице новог дрвећа које је засађено уместо њеног пелина, пуштајући патке у школу и истрајавајући на својој њиви чак и кад јој сруше колибу. Иако аутор (у складу са својим положајем признатог писца „на линији“) инсистира на томе да су њена схватања застрајела и да је заједница важнија од појединца, иако на крају долази до „преваспитавања“ бабе Ђин и њеног мирења са школом у духу најчистијег соцреализма – тврдоглава старица приказана је са топливом и неочекиваним разумевањем.

„Ово је моја земља!“, баба Ђин руком помилова земљу, истим покретом као када је онда Санг Санга помиловала по глави.

Санг Санг, за кога је отац често говорио да не уме да разликује добро од лошег, изненада осети да баба Ђин има право.

На сличан начин, али нешто мање изразито, Цао Венџуен описује и развојни пут Санг Санговог најбољег пријатеља, Ду Сијаоканга, чија богата породица осиромаши: и овде се истиче да истрајност и вредноћа нису довољне врлине ако их не прате несебичност и брига за заједницу. За разлику од свог грамзивог оца, Ду Сијаоканг, осетљив и истанчан, радо помаже другима, а његова сналажљивост и одбијање да се преда усмерене су ка циљу вишем од пуког богаћења. Странице посвећене његовом дугом, самотном боравку у мочвари вероватно су уметнички најуспелији део романа, у којем лиризам готово сасвим истиствује поучност.

Уопште узев, сетни, елегични тон све више јача упоредо са одмицањем радње, док се комични и авантуристички елементи повлаче. Тако и завршетак књиге, упркос срећном разрешењу најзначајнијих линија заплета, одише носталгијом. Као да је Цао Венџуен у *Сламнайу колибу* унео превише аутобиографског, превише личних и врло горких успомена на крајње сиромашно детињство а да би могао задржати мангупско-весели тон којим је приповедао о Санг Санговим подухватима као што је риболов мрежом за комарце.

Ту се крије и једна од мана домаћег издања. Треба похвалити рад Уне Мишковић, којој је ово први (објављени) дужи превод с кинеског, а која се и поред повремених неспретности одлично изборила са захтевним текстом који често мења регистар и расположење, и јасно одредила фине разлике између ауторског говора и живог дијалога ликова. Опрема

књиге је квалитетна, са стилизованим и функционалним вињетама Драгане Николић. Међутим, да би домаћа читалачка публика могла да оцени пуну вредност романа, неопходан је био неки обимнији пропратни текст од оног који је доступан на корицама овог издања: ни сви одрасли читаоци, а поготову не деца којој је *Сламнатна колиба* намењена, немају нужна предзнања о кинеској савременој историји и култури која би им омогућила да без тешкоћа прате ток радње или да разумеју поједине детаље. Не ради се само о разумевању појединих појмова (уосталом, често објашњених у фуснотама) или евентуалним културноисторијским алузијама којих би се читаоци могли лишити без великог губитка, већ о начину живота и систему вредности који се темељно разликују од живота савремене деце у Србији. Без свог културног контекста, *Сламнатна колиба* можда неће моћи да допре до наших читалаца у мери у којој то заиста завређује.

Тијана ТРОПИН

ЗБРДАЗДОЛИСАНИ ВОДИЧ КРОЗ ЛИТЕРАРНУ ЕРУДИЦИЈУ ЗА СВАКОДНЕВНУ УПОТРЕБУ

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

Већ након читања прве две песме из збирке *Сваког петка, уторком у среду* Пеђе Трајковића, нagraђене признањима „Гордана Брајовић“ и „Чудни зец“ за најбољу дечју књигу године која је за нама, улазимо у један необичан парадокс. Тај парадокс погађа као стрела Робина Худа у савршено окарактерисану срж једне опаке болести која бесомучно напада не само књижевност већ и културу уопште, а то је чувена госпођа Криза. Криза вредности, која вуче за собом кризу читања, која се хвата за изговор нових технологија, које покушавају да шчепају рукохват избављења инстант производње ко зна чега и због чега... Ишчупати не могу! Зато је песма којом отпочиње збирка права карикатура антиутопијске апологије књижевности. Не кажемо, с правом, књижевности за децу, јер ови стихови јесу бритки, сатирични, али болно истинити и применљиви на целокупна уметничка прегнућа савременог доба.

У том антиутопијском свету књиге су поново у моди, а феномен *шренда* који се формира око књиге, у том смислу, окупља *фенове* и *литерарне манекене*, девојчице читају Сервантеса и Шекспира, а у дилеми шта читати за излазак, телефони и мејкап постају потпуно *out*. Код момака, зачудо, исто стање, кладионичарски тикети и *блентлаве рекламе за шиво* уступају место страницама Андрића и класика... (У проблему нису само људи, већ и јунаци! У

песми „Свака ајдаја нађе свога змаја” криза нагриза и маштовити свет бајки. „Све је мање змајева / до крајева, / па је више крајева / без змајева”, откад родитељи не причају бајке, а принцезе троше време на твитеру тражећи *своје храбре ришере...*) Но, врхунац настаје када се министар од *стипида* што није читao Ршума и Душка одриче фотеље.

„Нека слова без наслова” су контрапесма уводној, идејно-програмској, „Кад књиге буду у моди”. Она спада у ред препознатљивих Трајковићевих небулоза и *збрдаздолисаних* карикатура, али овога пута потпуна „поетска катастрофа / нема ликова, нема ни строфа, / и ако хоћете баш да знате, / није требало ни да је читате”. Ако у првој песми наилазимо на опомену због нечитања и због фриволности друштва у које деца треба својим ведрим корацима маштарија да ступе, парадокс лежи у питању – зашто аутор обесмишљава стваралачки чин и његов производ одмах на наредним страницама? Разлог лежи управо у поетици *ијре*, у доказивању да је стварање слобода и свемогућност за све могућности. Управо онај део стварности који је бесомучно пригушиван госпођом Кризом и њеним лојалистима: некултуром, трендом инстант кликизиране савремености хиперпродуктивних фриволности. А по Гадамеру – човек је човек само ако се игра, па онда и говор бива дисвалификован на рачун игре као *differentia specifica homo sapiens-a*. Ту, дакако, читамо спону између дечје књижевности и авангардних те неоавангардних експеримената, у којима се почесто ради мотив ништавила у потврђивању својега непостојања и непотребности, да би се управо тим инсистирањем потврдило супротно. Мишљења смо да управо у овим препораћањима и лежи Бартово виђење нултог степена у коме обитава писмо.

Након овог поетичко-идејног удара на самом почетку, уследиће *ново* поглавље књиге. Његов опис

би у најкраћем био *водич кроз литерарну ерудицију*, где ће Трајковић вицкастим играјама, домишљато, узети улогу предсветљивог библиотекара да би на све могуће довитљиве и шаљиве начине препоручио добру књигу. Кроз песме ће се сретати Мали Принц и његова овца („Белешка о писцу”), Баш Челик („Је л’ баш-баш, тај Баш”), Краљевић Марко („Кад Краљевић Марко засуче брк”), но латентно, ненаметљиво, сасвим довольно да се читаоци запитају каква је то слатка кућа у коју чезне да буде отет дечак-аутор, алудирајући на бајку о Ивици и Марици у песми „Dolce vita”; где се вратила Леси у песми „Untouchables”, чији је главни актер заправо чудовиште из Лох Неса; или магични спој Радовићевог страшног лава и бајке о Црвенкапи и вуку („Црвенкапа... и вук и вук”) изведен кроз дијалог приповедача и слушаоца који је препаднут овом верзијом бајке.

Оживљавајући чудесне љубави митских јунака, већ поменутих ајдаје и змаја, Бабароге и Рогадеде („Љубав права пролепшава”), али и деци незаменљивих реалних хероја детињства Снешке Белић и Јетија („Коме се смешка Белић Снешка”) и стидљиво-смешне бувље љубави у гађама од шифона којима се разрешава мистерија „Зашто су тужне сапунске опере”, али и чудесни сусрет бацила и стрептококе у катрену „Журка темепратурка”, те магарца и носорогинице („Носорогиница”), аутор тему љубави доводи на разину карневалског смеха. Овај поступак ресемантације улога већ постојећих књижевних јунака и интертекстуалних повезивања није стран дечјој књижевности, напротив, врло је популаран и коришћен, међутим, у овој књизи тај захват има посве другачију улогу од пусте жеље да се буде занимљив или да се пробуди знатижеља за новим јунацима. Водећи се визијом карневалског у Раблевом стваралаштву, да се приметити како Бахтин не преза од архајских корена, примарних људских

ритуално-обредних форми међусобне условљености живота и природе, а лако је уочити да спонтане радње које деца извршавају у свом развоју могу бити врло блиске управо многима од тих радњи, макар када је реч о разумевању света. Неустројеност и неомеђеност предрасудама и схватање живота као слободне комбинаторичке игре елемената стварности и маште чине тај поглед у тој мери слободним да није зачудно што *велики* вазда завиде што нису више мали. Отуда детронизације и необична *пресвлачења* лирских јунака у поезији Пеђе Трајковића потпуно одговарају карнавалском смеху, али до оне границе која не долази на праг гротескног црнила и језе. Када је реч о *пресвлачењу*, мислимо пре свега на инвертовања или ресемантације неких алегоријских стереотипа, готово уврежених симбола песама-басни, попут „Вучје”, у којој вук нема више живце да игра негативце, или судбине тигра у песми „Вечито други” (други после лава!), те још тужнијег „Грокенрола”, у којем нам се свиња јада што није рођена у лицу шпар-касе...

Зашто уопште ићи овом линијом читања књиге дечје поезије? Можда зато што ова књига и није писана само за децу, већ има једну алузивну, латентну нит која дошаптава *деци је ово све сасвим јасно, можда занимљивије и смешије него што су на викили, али вама можда...* То су они моменти ове збирке који деци баш неће бити очигледни, а можда ни потпуно јасни, но опет довољно занимљиви да истраже, упитају и упознају. Примера ради, назив „Untouchables” и стих те песме који гласи „green, green трава као of home” могу бити примамљиви на нивоу звучања, али је питање колико је деци то семантички близко. Као и сама карикатура Салвадора Далија на корицама књиге.

И да не покваримо гушт читања откривањем свих смицалица и шандрмација, позабавићемо се још неким језичким поступцима који иду укорак са

илустрацијама Ранка Трајковића које прате ову поезију. Приметна је језичка играција која, на пола пута између ономатопеје и метафоре, често бива једно од ефектнијих средстава којима Трајковић води читаоце кроз дату ситуацију. Да, управо ситуацију, јер такви поступци чине да ритам буде убрзан, а имагинација у недостатку времена кристалише одређене песничке сцене (не слике!) у теснацу тог набоја, слично оним надреалним илустрацијама којима књига обилује. Тако Марко Краљевић отпија *вински срк*, на очи му пада *смрк*, рало ставља на *крк*, нема птице да учини *цврк* и тако даље. Зато такав динамички учинак може резултирати само тиме да овакав Краљевић Марко има тиркизноплаво лице и јаше гуменог коња-играчку. Алузивност са корица, да се ступа у неку врсту Далијевог надреалног изумовања или изванумишта у сарадњи са немогућим насловом „Сваког петка, уторком у среду”, иначе стихом из песме „Фрталь лепоте”, јесте оно што је деци прихватљиво и занимљиво, али и непознато с аспекта културолошко-ерудитивних тачака које искају да њихова знатижеља истражује, савладава и сазнаје, а с друге стране одраслима јасно и опомињуће: да има, ипак, још мало (више) слободе у свакоме од нас, оне безусловне, истинске. Саме илустрације су на међи деци увек драгих Живковић Боба према карикатуралним изобличењима и Душана Петричића према колориту.

Чича-мича и... није крај. Вратимо се „Белешци о писцу” и ту нека нам буде јасно откуд ова збирка у најчаробнијој библиотеци за децу „Санглбангл-тинглтанглрод”. Овај је писац сам себе нацртао крај цртане овце да би је чувао и *откривао деци тајне снова, чаролије за вечитог клинца*. Сасвим довољно за изновна и изновна читања, зар не?

Чича-мича и... за сад је крај.

Јелена КАЛАЦИЈА

ДА ЛИ ЈЕ СМРТ БАЈКА?

(Владимир Вукомановић, *Бајка о Смрти*, илустровала Јана Растворац, Мали врт, 2016)

Име Владимира Вукомановића је ново у књижевности за децу. Иако овај аутор иза себе има три песничке збирке (*Узорносӣ сећања, Кана, (Takk)*), до сада није стварао дела која се могу довести у везу са књижевношћу за децу. Отуда његова поема *Бајка о Смрти* не само да га уводи у свет аутора који стварају за децу већ пре свега искушава само поље књижевности за децу, бар када говоримо о домаћим приликама. Управо зато што је тематски посвећена једној, у најмању руку, скрајнотој, па чак и маргиналној теми као што је тема смрти у нашој књижевности за децу. То, наравно, не значи да српска књижевност за децу не садржи мотив смрти, јер се он може пратити безмало од самих почетака, па до савременог тренутка.

Мотив смрти присутан је и у Радичевићевој песми *Детић и шица*, има га и код Змаја, Вуче, Радовића, Антића итд., у савременим романима, попут, рецимо, најновијег дела Јасминке Петровић *Лејко када сам научила да лејши*. Оно што је парадигматично за његово књижевно обликовање јесте да, иако присутан, он није доминантан, тј. тежиште књижевноуметничке творевине за децу није на овом мотиву, већ је он тек инкорпориран у свет дела у коме има своје место и улогу. Стога се чини да је и питање које се намеће поводом Вукомановићеве поеме, оно о стратегијама увођења теме смрти у књижевност за децу, крајње оправдано с обзиром на то да је његова поема заснована на уобичајеним песничким поступцима, бар када је реч о књижевности за децу, обраћа се „наивној свести”, користи антропоморфизацију, чак постоји и извесна доза хумаора, ту су и алогични спојеви, парадокси, обрти, а

игра у тексту и на нивоу текста постигнута је и интермедијалношћу, будући да илustrације Јане Растворац јесу саставни део дела, што је очито како при рецепцији, тако и у процесу разумевања, тумачења текста.

Новум, бар када је о домаћим приликама реч, јесте да се као главни лик заправо јавља Смрт, као и да та Смрт није дата тако да изазове страх или да га подупре или подстакне, већ, напротив, да се оживотвори тако да чак у неким својим аспектима буде и симпатична, или у крајњем да изазове емпатију, тј. да се *разуме* зашто је особена. Ова интенција се доследно спроводи од самог почетка, па је тако Смрт „малкице можда равнодушна / и сама, сама, сасвим сама”. Додатно, појачава се стиховима о њеном тужном детињству, она је „сироче”, нико јој није тепао „слатко детенце”, малишан је била врло кратко, играла се увек сама, „расла у клупи неприметно, / у парку се љуљала кад сви оду”. Ове тужне песничке слике нису баш сасвим тужне, већ се сенче уз извесну дозу хуморног ефекта који се најчешће реализује преко неких „смешних речи”, типа „Смрче мало” или „смрџуленце”.

Поступак који Вукомановић демонстрира у *Бајци о Смрти* ослања се на формулативни почетак бајке („Живела једном једна Смрт”), на игре на нивоу текста, било да се игра слојем звукања или слојем значења, игре са илustrацијама или игре при употреби „дечјег говора” близког оном папуанском из Вучове поеме *Сан и јава храброј Коче*, те се на препев тог говора ликовно упућује, а не преводи се у самом тексту као што је то чинио Вучо. Утицај овог авангардног аутора на Вукомановићев песнички израз тиме се не окончава – приметан је и на нивоу стиха, тј. риме. Ауторова стратегија увођења теме смрти врхуни на самом крају, када се у виду пост скриптума разблиначава перспектива из које се читава „бајка” обликује. Управо из свих ових разло-

га вероватно ће ова књига боље комуницирати са одраслима или децом школског узраста, како због сазнајног тако и због психолошког момента (у том смислу и стихови: „А ниси ни ти више за креветац! / Све је то живот. / Само читај, / пажљиво” могу евентуално упућивати на неку старосну одредницу).

Чини се да би било добро, бар када је реч о књижевности за децу, да се писање о начину обликовања Смрти не оконча само на песничким поступцима при њеном обликовању које Вукомановић демонстрира, и који с разлогом носе епитете као што су оригинално, инвентивно, провокативно, неубичајено и сл., већ и да колико-толико отвори сегмент које се чини необично важан, онај о сврховитости таквог песничког поступка и његовим утицајима на малог реципијента. Поједностављено би се могло рећи – сме ли се у нашој књижевности за децу певати о смрти, тј. само о смрти? А ако и сме, како? У први мах ово питање изгледа као да није на месту, тј. оно као да имплицира постојање два пола оних „скривених одраслих” који уређују поље књижевности за децу. На једном полу били би они који сматрају да нема места „тужним темама” у књижевности за децу, а на другом они коју такву тему оправдавају аргументом да деци не треба стављати „ружичасте наочаре” да би видели свет у коме су рођени, у коме живе и у коме ће данас-сутра одрасти. Самим тим се намеће недоумица да ли је стратегија увођења теме смрти коју демонстрира Вукомановић адекватна, а ако јесте ком узрасту је намењена ова књига, која по својим формалним карактеристикама, као и обимом, илустрацијама, односом вербалног и иконичног, изгледа као сликовница. Ако се сликовница углавном доводи у везу са децом предшколског узраста, тешкоћа је онда и у језику и у стилу Вукомановићеве књиге који су засновани на парадоксалним обртима, језичким играма и каламбурима, и који, као такви, нису разумљиви де-

ци предшколског узраста (тим пре што о узрасној одредници у самој књизи нема говора).

У вези са виђењем лица Смрти можда није неважно приметити како и на који начин се гради њен лик, који је уједно и централни. Иако је у радној верзији рукописа, коју сам игром случаја прочитала, стајала напомена „Поема инспирисана анимираним филмом *Подожди, пожалуй* Јелизавете Скворцове”, од упућивања на овај руски анимирани филм се при коначном уобличавању одустало, или треба рећи да се Вукомановић није инспирисао ликом Смрти у овом анимираном филму, већ га је, изгледа, саздао на другачијим основама. И док је Смрт у анимираном филму „стереотипна”, Смрт у *Бајци о Смрти* све је само не дата онако како се она убијајено представља (тome у прилог иди и стихови: „ни бедна ни страшна Смрт / Углавном блага, прилично вредна, / као да је нека мирна тета. / Живи ти негде на крај света, / бледа и тужна, / малкице можда равнодушна, / и сама, сама, сасвим сама”). Додатно, прати се њено одрастање, дато готово гајнутљивим тоном, потом школски период у истом тону, све са циљем да читалац развије емпатију према овом несвакидашњем књижевном лицу: „Да скратим: / Смрт није знала шта је тишти, / а тишти је за њу био болно важан, / хтео да буде бар неком казан, / па је, стално, писала исти састав”. Процес одрастања и сазревања Смрти заокружен је поласком на посао који је приказан са извесном дозом (црног) хумора, а начин како је добила посао као да је реализован са извесним степеном недоречености. Управо је преко бизарног послса Смрти Вукомановић показао вероватно уобичајену реакцију људи на смрт (страх, парализање, одбијање), што је, опет, утицало на обликовање Смрти, оснажило је и дало јој „неки смисао”. Два пута се варирају стихови: „Јер има нечег што исплива / из престрашеног лица човека, / па лица буду више жива / док их она

стрпљиво чека / с позивом у руци”, те се и Смрт мења, „постаје битна”, мења „имиц” и премда је посао с почетка био „сива депресива”, после неког времена поче да „ужива”. Преко песничких слика Смрти на послу чини се да се суспендује емпатичан тон који Вукомановић доследно обезбеђује за своју главну јунакињу, да би у завршници поеме заправо дошло до обрта и још једног преобрађаја Смрти уз помоћ ликова Бибике и болесног Дела, при чему треба рећи и то да је лик Бибике изграђенији и потпунији од лика болесног Дела, који се готово само насланања на њену племениту „ауру”. На делу је, заправо, изневерени хоризонт очекивања ова два лица на појаву Смрти (с тим што ће најпре бити да изневереност овде припада и самој Смрти и самом читаоцу). Тада промењени однос према Смрти, који у првом реду има Бибика, ову полако мења. Три пута се враћајући код Бибике и Дела, а сваки пут са градајачки смањеном отуђеношћу коју они показују према њој или и она према њима, Смрт се преображава и сада она плаче пред онима који су то најчешће радили пред њом. До овог преобрађаја стигло се постепено, уз Бибикину „топлу” реч и љубазност, какву, испада, Смрт никад у животу није добила. У одређеном смислу виђено, чини се као да је аутор на известан начин оправдава или бар тражи неки простор за једну готово инверзну слику о смрти у култури, књижевности, па самим тим и књижевности за децу. Такав утисак је појачан пост скриптуром, где се заправо открива да је реч о инфантилној, дечјој перспективи, која се испоставља као она која обликује „велику бајку у малој руци”. Отуда је и инфантилни слој поеме, потпомогнут и илустрацијама и извесним пактирањем са продукцијама масовне културе који се безмало доследно подражавају, нашао своје место у самој структури Вукомановићеве поеме, чији значај у првом реду треба видети у ауторовом приступу певању о теми о

којој се у српској поезији за децу до сада није певало на овај начин.

Напокон, није небитно што је Вукомановић своју поему везао за бајку до те мере да је она своје место нашла и у наслову. Да ли онда то о смрти каже нешто друго од онога што се у самој поеми о Смрти казује – питање је о коме би се тек дало писати, као и о, рецимо, психолошком становишту по питању разумевања смрти код деце и процесу апстрактног мишљења, али и о дечјим страховима од смрти и о многобројним питањима која се тим поводом постављају. Све то иде у прилог *Бајци о смрти*, која у крајњем подстиче на дијалог како међу одраслима, којима је ово дело можда чак подједнако упућено, тако и између одраслих и деце, али и, ко зна, можда и деце међусобно.

Јелена ПАНИЋ МАРАШ

КАД ЦРНИ ПАС ДЕПРЕСИЈЕ ХАРА ДАБЛИНОМ

(Роди Дојл, *Сјајно!*, Зрењанин: Агора, 2016)

Година 2016. за издавачку кућу Агора је, између осталог, била специфична и по томе што је ушла у ново поље рада, покренувши библиотеку „Слон који лети”, посвећену млађој читалачкој публици. Овим гестом се указује на значај неоправдано скрајнугог подручја којем би требало приступити с посебном пажњом, будући да оно подразумева први човеков контакт не само с књижевношћу већ неретко и с писаном речју и уметношћу уопште. Ту ће већ свако наћи нешто за себе, и малишани, и школарци, и тинејџери, а свакако и *вечитица деца*, љубитељи дечје и омладинске прозе. Романом *Сјајно!* Родија Дојла отворена је нова едиција, у којој ова књига, опремљена оригиналним илустрацијама Криса Џаца, а у преводу Игора Џвијановића, с разлогом заузима иницијално место.

Роди Дојл, један од најзначајнијих ирских писаца и добитник Букерове награде (1993, за роман *Пади Кларк, ха, ха, ха*), код нас је познат по романима: *Гилигили терапија* (2003), *Јејтис је мртав* (2006, у коауторству са још четрнаест писаца), *Пади Кларк, ха, ха, ха* (2007) и *Путовање кроз ноћ* (2015), а потом и по кратким причама објављеним у антологијама и књижевним часописима. Сада је на српском језику штампана и његова најновија књига за децу.

Сјајно! за протагонисте има брата и сестру, Рејмонда и Глорију. Они примећују да окружење постаје другачије: стрика Бен се сели код њих, осмеси с лица ишчезавају, а одрасли шапућу и домунђавају се, забринути тешким животним условима. Иако наоко све задобија тамне обрисе, страх од мрака нестаје и двоје деце се отискује у незaborавну пустоловину потраге за Црним Псом Депресије. У пита-

њу је негативни јунак, сена коју назиру само животиње и малишани. Испоставља се да се Црни Пас није само „попео на грбачу”¹ стрика Бена већ и „жели да украде Даблину кост-смејуљицу”². Тако једна породична ситуација задобија шири смисао обухвативши читав град, а Рејмондова и Глоријина потера прераста у колективну јурњаву даблинске деце, која уз малу помоћ животиња откривају чаробну реч што тера Депресију из њиховог града. Сложно узвикујући „Сјајно!”, побеђују непријатеља и враћају веđрину у своје куће.

Негативна градска атмосфера у доба када се човечанство налази у својеврсној кризи (па макар она била и економска) у очима деце задобија посилко обличје што вреба ноћу. „То је чаробно време, кад дневна правила попусте, а људи мање обраћају пажњу. Необични догађаји делују нормално или прођу непримећено.”³ У овом посебном периоду, када су одрасли у успаваном стању (и буквално, и симболички), малишани спашавају свет од пропasti делујући онда када је људска активност сведена на минимум. Они имају сопствено тумачење – из романескне перспективе и једино исправно – јер виде оно што старији ни не назиру, па истерују злу силу у облаке, где се она дезинтегрише.

Економску кризу Роди Дојл доћарава визуелизујући језичке метафоре којима се она означава, те општа депресија задобија облик страшне животиње. Њу је могуће савладати једино истрајном маштом, стварањем новог оружја за које су само деца способна. Наиме, реч је о борби унутар самог језика, о имагинативној интерпретацији света око нас и о превазилажењу наметнутух граница реалности. Збиља се рекреира управо померањем њених међа, што се у самом роману конкретизује у изналажењу

¹ Дојл, Роди (2016). Сјајно!. Зрењанин: Агора, 60.

² Исто, 54.

³ Исто, 9–10.

идеалне речи, оне која нас с једне стране асоцира на нешто што у омладинском вокабулару има универзалну вредност добра, а с друге на светлост и праисконски почетак, сјај из којег избија језик и реч што је кадра да утиче на стварност, да је изнова осмисли. Док негативни јунак своје противнике плаши придевом „Бескорисни!”, чиме покушава да их отера у неделатно стање, дружина га надвикује речју „Сјајно!”, призивајући почетак дана и тако обнављајући космос који се *истирошио*.

Чини се да основна интенција аутора има социолошку димензију и код деце буди осећај припадништва заједници, најпре породици а потом градском па и ширем контексту којим могу управљати уколико се организовано крећу ка решавању проблема и постизању јединственог циља. Читањем романа у том кључу открива се његова актуелност. У доба када је живот (посебно онај омладински) организован око компјутерског екрана, књиге попут ове су драгоцене. Оне своје читаоце у раном узрасту уче да се кроз самоиницијативно удруживање човек покреће и изграђује сопствену средину. Насупрот општем отуђењу и колективној малодушности стоји дух колективизма оличеног у дечјој дружини која се кроз игру, хумор и аванттуру супротставља наметнутом систему.

Роди Дојл исписује духовит и надасве инспиративан роман у ком смех задобија апсолутну вредност. Одсуство осмеха је први показатељ да нешто није у реду, основни разлог због којег протагонисти трагају за мрачном силом. Повратак смешка као универзалног средства одбране оличено је у преузимању Даблинове *косити-смејуљице* од њеног крадљивца, Црног Пса. Овде се, dakле, не ради ни о каквом утопијском роману за децу, с поруком да је савршен свет могућ, већ управо о припреми за посебан приступ животу и свему оному што он са собом носи. Приступ који подразумева сагледавање окружења,

какво год оно било, кроз хумор, супротстављање недаћама речју „Сјајно!”, која посебно наглашена задобија и иронијску интонацију.

Укратко, ради се о вишеслојном роману који се препоручује за рани школски узраст, мада ће у њему уживати и родитељи.

Наташа ДРАКУЛИЋ

МАЧЈИ ЖИВОТ У НОТЕСУ ДЕЧЈЕГ РОМАНА

(Ђорђе Писарев, *Позна вечера за госпођу Фиби*, Агора, Зрењанин, 2016)

Замислио се Ђорђе Писарев над мачјим животом. Нађен тако између басне и бајковите каже, кренуо је с једне стране у сеоску и варошку заврзламу истоветних бића. Што наумљено то и учињено, с фином лакоћом приповедања.

Замислите урушену шупу, затрављену авлију, залуталу гуску без ћурана, дуд и орах. Млекарице у свитању прича не мимоилази. Кућа са нахереним кровом. Однекуд се чује звекет лименог а давно зарђалог бурета укraj чајаве пушнице која одавно ничему не служи. Ципеле хладно зинуле у сумаглици јутра, ево, то је мачји посед, оскудно царство госпође Фиби. Из сеоске куће, укraj Фрушке узбрдице, отишло је готово све. Загубили се и лепи мачји дани са шапама у влажној трави када се блага дрхтавица лечи на прашњавом и плеснивом тепиху. Невесели дани једне мачке. С нахерене лимене капије трага госпођа Фиби за својом мачјом тајном. Онда, у том трагању, тиграстим скоком спретне мачке одбаци се до озиданог бедема. Подвијених ногу усправља се гипко. Млати репом, али на хоризонту никога нема, осим самоће на раскрсници пуној керова који гризу, реже и разигравају тишине лавежима. Нема ни црвеног аутомобила њеног Господара. Не знамо да ли је тај Господар ћосав или бркат, али ту је у мачјем сећању аутомобилски хладан, бректав и лимен. Госпођа Фиби је једна снажна мачка са јаким срцем и златним сећањима у напуштеном животу иза шкриптувавих авлинских врата. Животари са корицом хлеба од комшије док корицу натапа јесења киша. Тако се откључавају усамљени дани госпође Фиби у роману Ђорђа Писарева. *По-*

зна вечера за госпођу Фиби јесте романескна мала трилогија, присно и танано нежно причана, пажљивом руком исписана, о селу и животињама које на свој начин доживљавају јурњаву ветра, изанђалу машину на том истом ветру или комадић црепа у влатима орошене траве на лименом тањирићу. Госпођа Фиби са исфронтланим ухом изишла је као победник из сувове битке са опасним пацовима. Ах, тај мачји живот, сетиће се једног дана те приче Ђорђа Писарева дечје читалачко лице када се нађе са где-којом прираслом борицом на челу или испод ока у огледалу неког, опет, новог дана.

Онолико колико је мачкасто сналажљива госпођа Фиби у сувовој осами, толико је мачји полетарац Фибислав мажен и пажен. Његов собни живот у тијех џунгли стамбеног квартира урбано је уредан. Фиби се по прашњавом тавану прегања са мишевима. Фибислав на јастучету у топлом собичку мења боју крзна. Наједе се сланине да му длака буде загасито смеђа, а светлозелена када ручава шаранску шницлу. С једне стране госпођа Фиби се присећа са сузном чежњом у очима како је са Фибиславом недавно по великом дворишту јурила пчеле, муве и ине летеће бубе. Фибислав када се сети авлијашке прошлости само кине и загледано се упили у боје телевизијског екрана. Госпођа Фиби препознаје туѓу, а Фибислав само срећу ослушкује и смрдуцка када се препије млека и говеђе чорбе или преједе коју виршлу више. Ах, тај Фибислав који ужива да у празно невидљиву вуну преде. Не јури Писарев замршене сензације филмских цртаћа. Он слика боје и мирисе мачјег света. Слика мачку из Алдинове чаробне лампе која маштари о старом тепиху, важном месту укraj шифоњера где је уловила првог миша као поуздана кућепазитељка. Мачји снови су пуни узбуђења, а када у сан духови зађу са псећим њушкама успорени и опасно досадни, зна се, Фибислав мора код градског ветеринара.

Госпођа Фиби воли ту своју затрављену и чађаву носталгију. Ма куда пошли њени ближњи, она ће остати на кућном прагу. Остаће верна својим таванским буџацима. Маца Фиби није хтела и није могла другачије, каже писац, верни хроничар њене мачје судбине.

И Фибислав је одан конформизму, свом животном паркету. Поглед губи у даљини када се заглеђа кроз прозорско окно, али је не мирише, јер по њој јурца опасна мотористика. Mrзовољне баба мачке с деда мачорима држе се својих непредвидљиво топлих буџака. Фибислав се не одушевљава баба маџиним причама. Он је варошки козер и намирисани собни позер, иако му је по мачјој матери дијалекат сеоски. Фибислав чим заспи пронађе у сну свој изгубљени свет. Чим се иза сна протегне на чистом је добитку. Мачја посла.

Госпођа Фиби је у животу свакаква чудеса претурила преко својих мачјих бркова и репа. И у машти њен сутон био је сјајан и густ као њено крзно. Тако је живела лични и носталгично лепи топли сан.

Фибислав је с прозора спратно и задивљено, са сигурне висине, мотрио на неонске рекламе, а из жабље перспективе када га угледаш у тим спратним висинама видиш одлучност једног урбаног тигра. Фибислав је имао сат за своје време, време по којем се равнају мачке.

Мачка проблем решава у сну, записује Писарев. Уз мачје портрете за групну менажерију уцртане су рефлексно епизоде пишчевог рукописа маштовитом инвентивом Настасје Писарев. Цртежи су дечје развезани, кадикад чиграсти и безбрижно мачје поспани. Црно на бело за весела реченична исходишта за госпођу Фиби и тиграстог Фибислава у пуном мачјем зениту.

Милутин Ж. ПАВЛОВ

Донка Шпичек (1933–2016)

ЛАКУ НОЋ, ДОНКА...

Наша мајка, хајдучица, Амазонка – Донка, Дончица... Тако су је звали. Ширила је радост и грлила сву децу света, храбрила их да испуне своје снове, помагала им да се остваре као уметници, поносила се њима.

Донка Шпичек је у свом родном Београду похађала основну школу и гимназију. У њему је и дипломирала на Вишој педагошкој школи, на групи за руски језик и југословенску књижевност и на Факултету драмских уметности на одсеку Организација позоришних делатности. Радила је као наставница у Основној школи „Ђорђе Крстић“ у Београду. Била је главна и одговорна уредница редакције Сусрети четвртком – познате трибине за мале Београђане при некадашњем Дому пионира, сада Дечјем културном центру Београд.

Данас када кажемо редакција Сусрети четвртком, не можемо да сагледамо ту димензију и значај и то што је Донка ту урадила. Она је окупила најистакнутије композиторе, песнике, младе у напону, у развоју, глумце, покренула је све нас да стварамо за децу, за генерације које су расле. И тада су створене све оне дивне песме, многи стихови који су у читанкама. Песме које деца певају у вртићима, у школама. То је била Донкина редакција Сусрети четвртком. Покренула је у тој редакцији Дечје београдско пролеће. Оно је донело десетине стотина песама, читаву дечју музичку литературу... Имала је ту снагу да покрене све фестивале дечје музике у тадашњој Југославији, који се и данас одржавају. (Миња Субота, композитор)

Основала је 1969. године манифестацију Радост Европе, која и данас траје, подржавајући је до свог последњег часа.

IN MEMORIAM

Била је вредница, била је пчела радилица у овом животу, понекад је била матица, знала је да окупи сараднике који ће да раде а са којима ће она само да сарађује и којима ће да даје слободу да раде. Имао сам срећу да будем један од њених сарадника. Није имала своје деце па је некако несебично сву децу сматрала својом, децу Европе такође. Тако је заправо и створила Радост Европе – да би се наша деца радовала, да би се играла, дружила са децом Европе. (Љубивоје Ршумовић, песник)

Била је неколико година директорка Сектора за културу Центра „Сава“ и председница Савета Феста. Успешно је организовала већи број међународних гостовања и конципирала рад овог сектора. Као главна и одговорна уредница Редакције програма за децу и младе Телевизије Београд потписала је многе серије, а међу њима су *Сиви дом* и *Заборављени*, те чувена серија *Лаку ноћ, децо*. Била је чланица радне групе Програма за децу и младе Евровизије, као представница Југословенске радио-телевизије, од 1982. до 1990. године.

Телевизија Београд чува и изјаве Донке Шпичек. О некадашњем програму за децу и младе говорила је у емисији *Време телевизије*, емитованој средином 2003. године:

Ја сам у Редакцију програма за децу и младе дошла 1980. године. Дошла сам у редакцију која је имала један богат садржај и није било једноставно наставити тај посао који су пре мене обављали сјајно, наравно Душко Радовић, Лола Влатковић и њихови сарадници. У то време, а то је осамдесета година, осамдесет прва, па даље, појавили су се велики проблеми са младима. У свету су се организовале телевизије, попут малих телевизија за програме за децу и младе и сматрала сам да је потребно да направимо нешто ново за тај старији узраст деце, дакле, за узраст, негде од четрнаесте, шеснаесте до осамнаесте године. Наравно, проблем делинквенције се јавио као један озбиљан проблем и ја сам замолила господина Гордана Михића да по-

разговарамо и да видимо шта бисмо могли да направимо и на неки начин помогнемо, схватимо, сазнамо, упутимо одрасле у проблеме младих. Тако се родила серија *Сиви дом*. Гордан Михић је боравио доста времена у дечјим домовима, у специјализованим организацијама које су се бавиле младим људима и проблемима младих и направио је предложак за серију *Сиви дом*. После сваке написане епизоде веома смо много разговарали, ја сам јако туговала, нисам ни знала шта се све дешава са младим људима. Понудили смо тај текст, заједнички, младом редитељу који је управо био на почетку своје каријере, Дарку Бајићу. Он је схватио читав проблем. Чини ми се да смо направили добру серију. Наравно, тако добру да је она оцртавала време у нашој земљи. Гледана је свуда и наравно добила је место које дотле нису имали програми за децу. Добила је недељни вечерњи термин и то је најелитнији термин код нас био за премијерне серије намењене одраслима. Сада су то гледали заједно, млади и одрасли. Мислим да је серија *Сиви дом* скренула пажњу одраслима на све проблеме које су младе захватали, а морам рећи и да су и млади и деца веома радо гледали ту серију. Наравно, време касније, иза тога, показује да смо добро урадили и да смо предочили шта ће нам се после све, нажалост, десити...

Ја бих хтела да подсетим, јер је веома важно за нас – Дечји програм је телевизија у малом. Зашто је телевизија у малом? Зато што телевизија има све врсте програма: информативни, ту су наши документарни програми, и драмски и музички и контакт емисије и мале форме. Ми смо се трудили да све то задовољимо, а наменили смо наш програм узрасту деце, веома малима и деци, све негде до тинејџерског узраста. Мислим да је тај програм био веома значајан и леп. Наравно, увек се тешко радило на телевизији. Зашто? Зато што се морало размишљати да ти програми допру до деце, да их могу деца слушати. Ја мислим да је исто тако важно да деца кад одгледају одређен програм могу у школи или с родитељима, својим друговима, да разговарају о ономе што су гледали. Веома је тужно кад дете само седи крај телевизора и гледа програм и по-

сле више не може да га коментарише. Ја мислим да не може да се заврши гледање ни филма ни позоришне представе, ни телевизијског програма а да се на неки начин не одгледа тај програм. Шта смо ми радили? Радили смо веома велики број серија. Ми смо радили *Сазвежђе белог дуга* Драгана Алексића, радили смо размену драмског програма. То је време, 1987. година. Добили смо и награду у Пловдиву за једну драму, *Дечак са црвеним очима*, затим... сећам се да смо у то време почели да радимо програм *Лаку ноћ, децо*, Владимир Андрић је писао текст а режирао Владимир Алексић, музику је писао Александар Кораћ а лутке је правила Года Поповић. Тада смо до 1991. године направили 286 петоминутних емисија и мислим да их телевизија још дан-данас користи. Од серијског програма имамо *Пилота у труни*. Серију је радио Драган Веселиновић, добро је примљена код деце, чак смо и учествовали са њом на неким фестивалима. Мислим да је веома значајно да је у то време настављен рад на нашем документарном програму, који је био исто тако богат, а тада га је радио Влада Манојловић, а у исто време смо обновили *Двоглед*... и са електронике пребацили на могућност да се то сачува. Мислим да смо 18 емисија Драгана Бабића и Љубивоја Рашумовића сачували, а има их још у фунду телевизије. Мислим да је исто тако значајно да кажем и да просто сачувамо наше сећање, да је Редакција програма за децу и младе коју сам ја тада водила била веома компактна и веома смо лепо међусобно сарађивали. Исто тако програм за децу је добро сарађивао са техником телевизије и мислим да је то неки наш заједнички рад. Сачували смо тај однос до краја, док год сам ја била на телевизији. Размена програма је на неки начин обогатила наш фонд – за једну нашу драму са којом смо учествовали у размени Евровизије ми смо добијали десет драма годишње. Колико ја знам, у фунду постоји негде 63 емисије из целог свeta. Могла бих да кажем да смо наставили рад са др Владетом Јанковићем на серији *Митлови и легенде*... у то време радили смо исламски циклус и Светог Саву, серију од девет епизода. Интересантно је да смо Светог Саву радили

под веома тешким условима. Екипа је комплетна, и техничка, отпутовала на Свету Гору без неких великих материјалних могућности, али је урађена серија и она је у фунду телевизије и мислим да је веома богата.

Сваки задатак за добробит деце и младих за Донку Шпичек био је остварив

Као уредница имала је солидну редакцију. Увек је волела да каже да она не мора о свему уметничком да мисли, да ће она мислити о менаџерском делу посла, организационом, да све буде обезбеђено, а она има добар тим који ће овај други део, око садржаја програма, да припомогне и потегне. Ништа је није могло зауставити. Сећам се... снимамо *Civi dom*, припреме су ту, нема траке... Донка каже: „Не брините ви ништа, набавићу ја траку”... Не знам да ли је ишла баш до Париза, али је од Уницефа из Париза добила 10, 20 километара траке и ми смо могли да почнемо да снимамо... Кад смо били у блокади 90-их година, немамо ништа, не постоје ни кућни буџети, ни редакциони буџети... Донка каже: „Па, ми морамо нешто да снимамо!” Питамо је: „Шта ћемо да снимамо?” Она одговара: „Па да снимамо занимљиве људе како приповедају о својој првој омиљеној књизи, првој књизи коју су волели”. Предлагала је да снимимо Ђирилова, Рашу Попова, Стеву Раичковића. На моје „Стева неће да се слика, нема шансе”, одговорила је: „Ма немој... угњави га, пристаће”. Пристојао је Стева Раичковић... снимали смо и њега. Имали смо и у то доба неке тазе емисије. Кад сам ја писао *Лаку ноћ, децо*, коју је она бесомучно пуштала пет година, сваке године сам допуњавао серију новим епизодама... Донка је била храбра... Иако смо се плашили да ће то да досади. Прво смо имали тридесет, па шездесет, па деведесет, сто, двеста, па триста епизода и како дође, рецимо, до тристо-те епизоде, она опет пусти прву епизоду и то се вртelo и ушло у главу. (Владimir Андрић, писац и некадашњи уредник Дечјег и школског програма РТС)

Посвећена деци и њиховом образовању, Донка Шпичек осмислила је и реализовала низ квалитет-

них, културно-образовних програма за децу и у многим другим институцијама. Била је оперативна директорка Позоришта „Бошко Буха” од 1998. до 2008. године.

Није прошао ниједан први септембар а да деца Позоришта „Бошко Буха” не добију књиге за полазак у школу и то увек неку дивну, актуелну занимљиву а не из њене позиције, већ из позиције малог читача и занимљиво је да није писала посвете... то је увек некако дискретно одлагала... Сада када размишљам зашто, можда зато што је сматрала да књига теба да иде даље, из руке у руку, да је што више деце прочита. Больје је разумела младе од њих самих. (Игор Бојовић, в. д. директора Позоришта „Бошко Буха”)

Донка Шпичек била је дугогодишња сарадница Дечјег културног центра Београд и председница Управног одбора ове институције. У њему је обновила Дечје београдско пролеће, музички фестивал који је после две деценије одржан у априлу ове године.

Добила је многа признања и награде, а међу њима су: плакета Уницефа, Орден осмеха (који додељују деца Польске одраслим ствараоцима за децу), Златни беочуг (награда Културно-просветне заједнице Београда, која се у то време, 1972, додељивала само једном кандидату), награда Змајевих дечјих игара за изузетан допринос популарисању књижевности за децу, међународна награда „Грозданин кикот” за вишедеценијски рад на пољу уметности и едукације деце и младих 2009. године. Ту је и међународно фестивалско признање „Мали принц” за 2012. годину, које за изузетан дугогодишњи допринос развоју културе и сценске уметности за децу додељује Савет Међународног фестивала позоришта за децу у Суботици. Добитница је и признања Савета фестивала Позориште Звездариште „Звезда међу звездама” 2015. године. Одликована је Сребрном медаљом председника Републике Србије Томислава

Николића за заслуге у јавној и културној делатности, нарочито у несебичној промоцији стваралаштва деце и за децу.

У Дечјем културном центру Београд одржан је 14. јула још један Сусрет четвртком, непланиран и другачији. Од Донке Шпичек опростили су се њени бројни сарадници, пријатељи, породица. Испратили су је, онако како би она волела... химном њене Радости Европе. До места вечног починка у Алеји заслужних грађана и успаванком за Донку – *Ставајмо, сањајмо...*

Гордана ГЛАВИНИЋ