

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу

Година XLVI, број 2,
лето 2020.

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.zmajevdecjeigre.org.rs

За издавача:

Душица Мариновић, директорка

Главне и одговорне уреднице:

Др Зорана Опачић (бројеви 1 и 2)
Др Снежана Шаранчић Чутура (бројеви 3 и 4)

Уређивачки одбор:

Др Владислава Гордић Петковић
Др Тамара Грујић

Dr hab. Justyna Deszcz-Tryhubczak

Dr. sc. Dragica Dragun

Dr. sc. Tihomir Engler

Ph. D. Eugene Y. Evasco

Др Ивана Игњатов Поповић

Dr Vanessa Joosen

Мр Мирјана Карановић

Dr Anna Kérchy

Dr. sc. Andrijana Kos-Lajtman

Dr Weronika Kostecka

Др Јелена Панић Мараш

Dr. sc. Sanja Roić

Dr. Igor Saksida

Др Тијана Тропин

Dr. sc. Marijana Hameršak

Др Валентина Хамовић

Секретарица редакције:

Ивана Мијић Немет

САДРЖАЈ:

ТЕМАТ: КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ У ПОСТЛУГОСЛОВЕНСКОМ КОНТЕКСТУ – КОНТИНУИТЕТИ И ДИСКОНТИНУИТЕТИ (2)

ВИДОВИ ПОСТЛУГОСЛОВЕНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Милена С. Зорић, Љиљана Ж. Пешикан Љуштавић, Загонетке Уроша Петровића као клопка у језику	5
Оља С. Василева, Како слика да проговори: песме-колажи у поезији Моша Одаловића	17
Тамара Р. Грујић, Визуелизација као поетички дискурс поезије за децу Попа Д. Ђурђева	26
Душица М. Потић, Карневализација књижевности за децу: слике гротескног тела и њихов смиса	36
Страхиња Д. Полић, Обнова жанра у српској књижевности 21. века – поеме Дејана Алексића	47
Vildana R. Pečenković, Revitalizacija bajke u savremenoj bosanskohercegovačkoj književnosti za djecu	58
Игор Д. Петровић, Доступност и рецепција савремених српских писаца за децу у англофоном говорном подручју	69
ПОСТЛУГОСЛОВЕНСКИ РОМАН ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ	
Јелена Г. Спасић, Бег у фантастику – приповедач и прича у <i>Каравану чудеса</i> Уроша Петровића	76
Sanja Č. Roić, Stari grad na Hvaru kao <i>locus</i> postjugoslavenske književnosti za djecu	82
Тијана Д. Тропин, Старо и ново: обнова дружинског романа у трилогији Морее Банићевић	89
Драгољуб Ж. Перећић, Хибридни роман за децу <i>Зедси</i> Гордане Влајић: (не)искоришћене могућности нелинеарног текста	99
Маријана С. Јелисавчић, Серијал <i>Нерушевац</i> Ђарка Маџана – чудесна бића у хорор романима за децу	108
Kristina S. Slunjski, Animalistički sloj u romanima Maje Gluščević (90. godine 20. stoljeća)	121

Јелена С. Калајџија, Аутопоетички маштодром Игора Коларова као основ дијалога са дјетињством: поетика простора, поетика камуфлаже и поетика минимализма 133

МОГУЋНОСТИ ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКЕ ДРАМЕ ЗА ДЕЦУ

Маја С. Вердоник, Klasično, postmodernističko i postdramsko u savremenom lutkarskom igrokazu 146
Кристина Н. Топић, Роман Александра Поповића *Девојчица у јлавој хаљини* или нацрт за драмски комад 155

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Милош П. Живковић, Пејзаж на маргини 164

Рецензији:
Доц. др Невена Варнича
Доц. др Бојана Вујин
Др Анацица Вучковић
Проф. др Владислава Гордић Петковић
Др Тамара Грујић
Др Лидија Делић
Doc. dr. sc. Tihomir Engler
Др Ивана Игњатов Поповић
Доц. др Светлана Калезић
Проф. dr. sc. Andrijana Kos-Lajtman
Проф. др Данијела Костадиновић
Prof. dr Edina Murtić
Проф. др Миливоје Млађеновић
Проф. др Јелена Панић Мараш
Проф. др Зоран Пауновић
Проф.др Љиљана Пешикан Љуштановић
Проф. др Петар Пијановић
Проф. др Гордана Раичевић
Др Тијана Тропин
Dr. sc. Marijana Hameršak
Проф. др Валентина Хамовић
Проф. др Снежана Шаранчић Чутура
Др Марија Шаровић

Лекцијска и корекцијска:
Мирјана Карапановић

Ликовно обликовање:
Никола Шаренац

Слог:
Ласер студио, Нови Сад

Штампа:
ZACK, Петроварадин
Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 400,00 динара
Рачун Змајевих дечјих игара
340-11006551-47

Овај број часописа су финансирали:
Управа за културу Града Новог Сада
Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање и односе са верским заједницама

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

ДЕТИЊСТВО : часопис о књижевности за децу / главне и одговорне уреднице Зорана Опаћић и Снежана Шаранчић Чутура. – Год. 1, бр. 1 (1975) – Нови Сад : Змајеве дечје игре, 1975-. – 23 см

Тромесечно

ISSN 0350-5286

COBISS.SR-ID 9948418

ТЕМАТ:

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ У
ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКОМ КОНТЕКСТУ –
КОНТИНУИТЕТИ И ДИСКОНТИНУИТЕТИ
(2)

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-84.09 Petrović U.
Примљено 18. 2. 2020.
Прихваћено 5. 3. 2020.

◆ **Милена С. ЗОРИЋ***
Висока школа стручних студија за
образовање васпитача у Новом Саду
Љиљана Ж. ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ**
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

ЗАГОНЕТКЕ УРОША ПЕТРОВИЋА КАО КЛОПКА У ЈЕЗИКУ

**ВИДОВИ
ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКЕ
КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ**

САЖЕТАК: На примеру изабраних загонетака Уроша Петровића рад ће покушати да осветли позицију дететета читаоца с обзиром на његове језичке компетенције: разумевање текста, способност дивергентног мишљења, разумевање метафоре, писменост, дисимилацију гласова, особености писма, али и с обзиром на подстицање будућег језичког развоја читаоца/слушаоца. Притом, полазимо од претпоставке да се, добром делом, управо на „језичком аспекту” заснива широк узрасни дијапазон читалаца Петровићевих загонетака (пре свега новијих загонетких романа, као и серијала о Марти Смарт) – од детета којем се загонетка чита до омладинског узраста. Рад ће се, такође, бавити конструкцијом детињства какав промовишу ове загонетке: активно, радознано, упорно дете, способно за дивергентно мишљење.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: загонетка, језички развој детета, дивергентно мишљење, метафора, игра у језику

У једној од најчитанијих и најутицајнијих књига десетог века, у Толкиновом *Хобиту* (J. R. R. Tolkien, *The Hobbit or There and Back Again*), дубоко

* milena_zoric_ns@yahoo.com

** joljilja@gmail.com

испод Маглених планина, у вечитој тами, поред леденог језера, Хобит Билбо Багинс и Голум, опакољигаво биће, тамно и језиво попут свог сабласног пребивалишта – играју древну игру загонетања, решавајући и судбину Билба Багинса и целог света којем он припада. Загонетају планину, зубе, ветар, сунце на красуљцима, таму, јаје, рибу, време и, најзад, сам прстен моћи који је Билбо махинално стрпао у свој цеп. Истовремено, док покушава да одгонетне за Билба једноставну загонетку о јајету, Голум читаоцу открива загонетку свог порекла, присећајући се властите изгубљене људскости... (Tolkien 1975: 76–81).

И Урош Петровић, чије загонетке у овом раду испитујемо, бави се прастарим глобално распострањеним умећем загонетања. Корпус који у овом раду разматрамо издвојен је из следећих књига: *Мистерије Гинкове улице* (2008), *Мрачне шајне Гинкове улице* (2011), *Мартина велика загонетна авантура* (2014), *Мартина Смарти и Ваишар загонетници* (2016), *Неко се уселио у ону ствару вилу* (2018) и *Загонетна поштарица* (2019). Ван корпуса је, дакле, остало пет књига *Загонетних прича* (2006; 2006a; 2007; 2009; 2012)¹, у којима Петровић не само што задаје својим читаоцима низ загонетака различите тежине већ, истовремено, из загонетке у загонетку гради прастару ситуацију усменог загонетања. У траперском насељу, које би могло припадати свету Петровићевог *Авена...*, деца – Боко, Анул, Атилија, Калук – и одрасли – видар Гоф, Корт, Пуфт, Сарен, Црни Илас – постављају једни другима задатке различите тежине. Да би се решавали ови задаци, треба поседовати одређена предзнања о свету природе, имати конкретно животно искуство, али и математичку логику, способност мерења и просторног замишљања...

¹ Бележимо само прва издања, пошто је реч о књигама које су од првог објављивања до данас имале и преко 20 издања.

Сви ови задаци траже и подстичу машту, жив дух, радозналост, способност дивергентног мишљења, активно коришћење властитих чула, знања и искуства и, више од свега, пристајање на чудо приче. Ипак, иако управо серијал *Загонетне приче* битно одређује Петровићев конструкт детињства и гради ликове активне, предузимљиве деце која слободно расту, одгонетајући узбудљиву књигу природе, одлучиле смо да у свој корпус не укључимо ниједну од њих. Разлоги су вишеструки: најопштије узев, ове загонетке нису усмерене на језички развој детета, или су, тачније речено, углавном намењене узрасту на којем је тај развој мање-више већ окончан (старијем, потпуно описанејом детету с формираним речником). Сматрамо, дакле, да *Загонетне приче* у највећој мери нису примерене предшколском и раношколском узрасту, чији нас језички развој превасходно интересује.

Сем тога, наспрот *Загонетним причама*, књиге из којих је издвојен наш корпус подразумевају социокултурни контекст ближи савременом детету: кућу, простор града, измаштане, стимпанку² близске просторе који у искуство модерног детета не улазе непосредно, али бивају усвојени преко књига, стрипова, филмова, прича, компјутерских игрица, које су (нажалост) данашњем детету ближе од света шуме, саване, језера, у којем живе јунаци *Загонетних прича*. Корпус који смо издвојиле чини нам се примереним предшколском и раношколском узрасту и несумњиво подстицајним управо са становишта језичког развоја детета, пошто је за решавање ових загонетака битно разумевање значења речи, издва-

² Steampunk – Правац СФ-а који укључује технологију и декоративну и примењену уметност обликоване под снажним утицајем викторијанске Енглеске, с карактеристичним градским пејзажима у којима доминирају фабричка постројења, парне машине, угљ и технологија која се почетком 19. века заснивала на коришћењу водене паре. Елементе стимпанка нарочито препознајемо у Петровићевој књизи *Неко се уселио у ону ствару вилу*.

јање гласова, свест о грађењу речи, било сложеница³, било деривата⁴, схватање појма граматичког рода речи, као и врсте речи... Притом се, што у овом случају не сматрамо маном, понекад права семантика мотивних речи замењује нетачном, али ефектнијом и близком дечјем искуству па се, рецимо, мишоловка загонетка преко речи миш и оловка, а не преко речи миш и лов⁵:

Ако му додаш оловку, претворићеш га у нешто што је смртоносна опасност за њега!!! (Petrović 2014: br. 3).

Петровић се непрестано игра⁶ значењем речи⁷ и врло често не води рачуна о етимологији већ све остаје на нивоу звучања:

Који краљ се увек налази на почетку
загонетног сплета ходника?
(Лав – Petrović 2018: br. 9).

³ Под сложеницама се у овом раду подразумевају само речи настале спајањем две или више пунозначних речи или њихових творбених основа, које су обједињене акцентом, значењем и обликом (Vukićević 1995: 127).

⁴ Деривација се посматра као процес суфиксације и префиксације у којем као резултати настају суфиксални, односно префиксални деривати (Ђорић 2008: 16–18).

⁵ Ова се сложеница може представити на следећи начин: мотивна реч + споjni вокал + творбена основа друге мотивне речи + суфикс (миш+о+лов+ка), док је Петровић даје у облику: мотивна реч са самосталном употребом + мотивна реч са самосталном употребом (миш+оловка), дакле као чисту сложеницу а не као сложено-суфиксалну (Babić 1986: 30, 31).

⁶ Феномену игре може се приступити из различитих аспекта, па самим тим не постоји једна тачна дефиниција игре, али за нас је најсвеобухватније мишљење Рожеа Кajoaa (Roger Caillois) да је она добровољна, слободна активност у коју играч ступа својом вољом и придржава се прописаних правила према сопственој одлуци, просторно и временски је издвојена у свом свету фикције где учесник у њој може да истражује и проналази небројене могућности поступања које пружају ствари и забивања, ослобођен, притом, тежње и потребе да ствара добра и богатства (Kajoa 1965: 39).

⁷ Под речју се подразумева једна конкретна реализација неке лексеме (лексема је језичка јединица која подразумева све облике и сва значења једне речи) (Драгићевић 2007: 35).

Да би се ова загонетка могла успешно решити, потребно је најпре се сетити како се другачије каже „загонетни сплет ходника”, а затим треба освести се да почетак речи истовремено означава и краља животиња. Овде, дакле, постоји неколико нивоа који се морају прећи (као у компјутерској игрици) – треба се на основу дефиниције сетити да је реч о лавиринту, затим треба решити метафору краљ, односно сетити се какви све краљеви постоје, а затим препознати да је на почетку речи сегмент „лав”, односно краљ животиња. Ако ову загонетку посматрамо из аспекта творбе речи српског језика, излишно је рећи да је потпуно нетачно да је реч лавиринт састављена од морфема лав и иринг (уз то, ова реч етимолошки не припада српском језику, те се као таква на нивоу творбе речи не може анализирати), али то није циљ овога рада. Желимо да покажемо на које се све начине може речима играти и помоћи деци да освесте да се речи састоје од мањих јединица. Уколико им је тај концепт јасан, лако ће, чврсто верујемо, касније усвојити појам морфеме као језичке јединице ниже реда од лексеме, која има своје значење.⁸

И један од најпродуктивнијих именичких суфикса -ар, који је био тема многих истраживања (Клајн 2003: 41), постао је клопка у Петровићевој загонетки. Он, наиме, спаја последњи глас именичке основе – н са овим суфиксом и добија назив бильке – нар, која, код Петровића, уз одговарајуће придеве даје називе занимања:

Било да је стара,
нова или мала,

⁸ Попут наведених јесте и следећа загонетка, која се решава по сличном принципу:

Ако уз њу стане биће
које има чудан ход,
она одмах мања биће,
промениће чак и род (Шумарак – Petrović 2018: br. 27).

ова би нам биљка
занимање дала (Старинар; новинар; малинар – Petrović 2018, br. 29).

Ова је загонетка важна и са становишта усвајања категорије граматичког рода – именица биљка је женског рода, док је именица нар мушки рода. Та разлика утиче на решење ове загонетке. Граматичким родом Петровић се поиграва и у загонетки:

Кад год се згоди, све се своди на
три *даме* и четири *господина* (истакао У. П.).
Шта се крије иза ових стихова? (Седмица дана – Petrović 2014, br. 17)

Свуда око себе Урош Петровић, чини нам се, види оно што већина не опажа, али још је важније да својим примером упућује децу и охрабрује их да размишљају и на неки другачији начин, ослобођен правила и јасно устројеног система⁹. У речи капија, на пример, Петровић види у ствари три речи: кап и ја (именицу, везник и заменицу) и поставља врло зајимљиву загонетку чија се одгонетка крије управо у промени заменице за 1. лице једнине – ја, односно крије се у самој загонетки:

КАПИЈА
Без мене,
Шта остаје? (Кап – Petrović 2014: br. 1).

Врло често се у загонетању Уроша Петровића примењује управо тај принцип – одгонетка се крије у самој загонетки, али је скривена најчешће својеврсном хомонимијом¹⁰:

⁹ Језик је уређени систем који служи за комуникацију међудима, а састоји се од знакова и правила за њихово комбиновање који се могу посматрати само у међусобној вези и односима, где је свака јединица одређена својим местом у систему и односом према другим јединицама (Bugarski 1991: 12).

¹⁰ Хомоними су лексеме које припадају истој граматичкој врсти речи, имају исту форму и различита значења. Хомонимију је често врло тешко раздвојити од полисемије. Постоје различите

Само једну ствар сам купио,
сто кући донео! (Сто – Petrović 2019: br. 4; 32)¹¹

Очигледност решења прикривена је употребом броја један као квантifikатора уз именицу ствар, чиме се упућује на (нетачну) претпоставку да је и број сто такође у тој функцији.

И у овом типу загонетака суочавамо се са Петровићевом потребом за игром у којој се језичке јединице измештају из свог система (овде, пре свега, на лексичкој равни). Он хомонимију види и тамо где је по дефиницији нема, али гласовни низ, изговорна секвенца је иста:

врсте хомонимије, у зависности од тога на ком нивоу је подударање остварено – хомоморфија је подударање лексема у неким граматичким облицима (*бийти*, *бијем* и *бийти*, *будем*), хомографија је подударање на писаном плану (*грâd* и *град*), док је хомотонија подударање на говорном (*поширишти* и *поширишти*) (Драгићевић 2007: 320–323).

На овој језичкој појави заснивају се неколике загонетке, између осталих и:

Кажи га споро,
– сваки својег воли!

Кажи га брзо,

– нико га не воли! (Загонетка нема решење, писац позива одгонетаче да своја решења пошаљу мејлом. Наша је претпоставка да је град и грâd; Petrović 2011: 85)

Зову се исто као и опасне животиње.

Понеке се понекад чују.

У свакој кући их је макар неколико (Шарке – Petrović 2014, br. 9; 38).

Не личе на зверку
по којој се зову,
само у множини
знамо справу ову (Лисице – Petrović 2018, br. 20; 74).

Тај се крволовок назива као мали велики камен (Стеница – Petrović 2014, br. 22; 64) – ова се загонетка може посматрати и из творбеног аспекта будући да уводи појам деминутива, што је (уз аугментативе) у вртићима готово једини искорак у том правцу.

¹¹ Уочиле смо да је загонетка на ову тему најављена у једној од претходних књига (Petrović 2007: br. 68: „Помислите само какву загонетну причу можете смислiti у вези са речју СТО, која означава и број и комад намештаја“ /уз решење, стр. 69/).

Слична јој је и загонетка:

Шта, у овом питању скривено,
чува улаз испред тајанственог замка? (Замка – Petrović 2019: br. 28).

Ко пита,
ко чује,
он знаће
шта ту је! (Коњ – Petrović 2019: br. 6).

У наведеном примеру аутор загонетке не обазира се на делимитативну функцију акцента захваљујући којој се гласовне секвенце сегментирају на фонолошке речи (Subotić 2005: 133) те одгонетку за- снива на једнакости низа [кóпита] и [кô пита], при чему се решење крије управо у низу који је представљен као први.

Игру налазимо и у примеру у којем Петровић хомонимију види и у лексемама које припадају различитим врстама речи:

Знано им је
име и презиме,
а знано је и
да не презиме! (Снежко Белић – Petrović 2019: br. 24)

Именица презиме и глагол презимети доведени су у везу, рекле бисмо, одавно¹², а решење загонетке крије се у спознаји ко то има име и презиме и не може да „преживи“ зиму.

Међу најлакше (или је то само наше искуство) могу се сврстати оне загонетке у којима се дају објашњења, односно, потребно је „само“ сетити се како се другачије каже:

Оно што се овде
ко одговор тражи
страшна стара жена
држи у гаражи (Метла – Petrović 2019: br 1).

Одгонетка се крије у својеврсној дефиницији „страшна стара жена“, али и у томе шта се држи у гаражи – превозно средство. Слична је, сматрамо и загонетка:

¹² Језичке шале попут: „Како ти је презиме? – Исто као и пре лета.“

Дрангулије разне стигле
међу безбройне мале игле (Новогодишња јелка – Petrović 2019: br. 9)

где је потребно сетити се како се другачије каже „мале игле“ – иглице, затим шта има иглице, али и шта су дрангулије.

Загонетке Уроша Петровића драгоцене су и због тога што уводе децу у свет читања, односно припремају их за савладавање те важне вештине. Одгонетање појединих загонетака учи децу да изолују гласове, односно да уоче да се одређене групе гласова које имају властито значење крију у неким већим групама гласова са такође својим значењем, као на пример:

Коју заједничку тајну крију ове речи?
ВРАТА
ПОРУКА
КАРАМЕЛА
ПЕТАО
ПОНОС (Делови тела: врат, рука, раме, пета, нос – Petrović 2014, br. 11)

или, нешто тежа, будући да одгонетач сам треба да се сети одговарајуће речи која се у потпуности (дакле цела – ово вероватно да се елиминише евентуално решење: љубичица) крије у једној боји:

Име јој у боји
у целости стоји.
И није ствар мала,
име боји дала! (Наранџа – Petrović 2019: br. 13; 46)

Такође, једна група загонетака помаже деци да освестре редослед гласова унутар речи, који се гласови налазе на почетку, у средини, на крају. Сматрамо да је веома ефектна она у којој не само што треба открити глас/слово већ од пронађених треба саставити одгонетку:

Шта се прави уз помоћ овога: глава змије, средина репа било које репате животиње, сам реп голуба, средина из трна било које бодљикаве биљке и, на крају, дода се задњи део глисте?¹³ Када се све то споји, и то баш тим редоследом, добије се нешто чега у Гинковој улици има много (Зебра – Petrović 2008, br. 18; 37).

На овај начин деца постају свесна позиције коју гласови имају у речи, као и тога да су управо гласови носиоци значења¹⁴ (Пипер – Клајн 2013: 21):

Када се речи одузме једно слово, она постаје ДУЖА! То је једина реч у нашем језику с том особином. Која је то реч? (Дужан – Petrović 2008, br. 6).

Неке од загонетака намењене су и читачима-почетницима, деци која усвајају слова. Оне су усмерене на културу читања и писања, те их можемо посматрати као словне загонетке. Петровић тако на игролик начин упућује децу на запамћивање и препознавање облика слова, што је један од корака у почетном читању и писању, нпр.:

То се мало јаје
сад и овде крије,
чак четири пута
пред очима ти је (Слово О – Petrović 2019: br. 8)

где је потребно најпре наћи нешто што личи на јаје, дакле округло (такозвана фонографска метода, в. Илић 2007: 99), и утврдити да се појављује четири пута.

Посебно је, мислим, изазовна загонетка у којој се одгонетка крије у уочавању облика дијакритичких знакова. Она се, свакако, односи на латиничко

¹³ Овде је, евентуално, потребно навести децу на то да уоче да је потребно размишљати о основним облицима ових именица које су дате у неком од падежа.

¹⁴ Када говоримо о гласовима као носиоцима значења у речи, говоримо у ствари о гласовним реализацијама фонема као најмањих језичких јединица које немају своје значење (Subotić 2005: 20).

писмо с којим се деца (иако се оно у школама учи нешто касније) врло рано сусрећу у свакодневном животу:

Ако том дрвеном предмету додаш слово в, направићеш нешто лепо и примамљиво што, гле чуда, не садржи слово в! (Колач – Petrović 2014: Мартина загонетка, стр. 77 – загонетка је без датог решења, и писац позива читаоце да му шаљу своје идеје.)

Свакако да деца, када се заинтересују за свет слова¹⁵, почину да уочавају сличности и разлике међу писмима која се користе у писању српским језиком. За ту појаву везана је *Мистерија имена за Венеторов чамац – МЕТАК*¹⁶, која је састављена од слова која су истоветна у оба писма (ово важи за верзал).

Посматран у односу према усменим загонеткама, и наш корпус и Петровићев загонетаријум у целини имају низ сличности, али и неке битне разлике. Сличност се, пре свега, заснива на непромењеној природи књижевног жанра загонетке. Попут усмене загонетке, која „потиче из најстаријих времена“ (Милошевић Ђорђевић 2000: 276), и савремена писана загонетка (када је успела, наравно) функционише као „говорно-мисаона игра“ (Pešić – Milošević Đorđević 1984: 276), која се и у традиционалном, усмено преношеном облику¹⁷ и у писаној форми заснива на:

¹⁵ Свесно не наводимо конкретан узраст јер је познато да поједина деца науче да читају веома рано (око треће године), поједина прво усвоје латиничко а затим ћириличко писмо, док се код неке деце ова врста интересовања појављује тек након поласка у школу.

¹⁶ Потребно је наћи име које ће бити написано једнако и латиничким и ћириличким словима да би били задовољни и Венеторов деда Станоје, који је инсистирао да је назив на ћирилици и да има најмање 5 слова, али и Венегор, који је мислио да чамац неће моћи да плови кроз европске воде ако назив није на латиници (Petrović 2008: br. 29).

¹⁷ О усменој загонетки види (хронолошки): Новаковић 1877; Магарашевић 1952, 5–8; Čubelić 1957; Лалевић 1972: 549–552;

игри речима, етимолошкој сличности, доскочици, парадоксу и рими, али и на метафоричкој слици, ослањајући се на предметну, физичку или функционалну сродност појмова што се загонетањем конотирају (Радикић 2003).¹⁸

У нашој се грађи налази, на пример, загонетка:

Не личе на зверку
по којој се зову,
само у множини
зnamо спрavу ову (Лисице – Petrović 2018: br. 20)

слична усменој загонетки: „Највише дуга имам, а нико ми није позајмио” (Новаковић 1877: 11), која почива на подударању речи дуга (део бурета, лучно савијена дрвена летва) и генитива речи дуг (задужење). Исто важи за загонетке из нашег корпуса које почивају на игри речи, и загонетању појма потенцијално двосмисленим синтагмама у самом тексту загонетке. Тако већ помињана Петровићева загонетка гласи:

Ко пита,
ко чује,
он знаће
шта ту је! (Коњ – Petrović 2019: br. 6)

На истој игри речи почивају и народне загонетке о аму („Ам ти кажем, ам не кажем, само ти се каже” – Новаковић 1877: 3) или тигању („Ти га ја, ти

Латковић 1975; Jolles 1978; [Милошевић] 1985: 882–884; Kekez 1986: 167–176; Стојићић 1993: 137–142; Самарџија 1995: 5–48; Милошевић Ђорђевић 2000: 180–182; Кнежевић 2009; Клеут 2010: 13–21; Бован 2019: 5–17.

¹⁸ О загонетки и загонетању (даштању) као делу књижевности за децу и младе, који има одређену педагошку функцију и служи „учавању мање приметних особина неке ствари” и вежбању довитљивости (Латковић 1975: 218), постоји znatan број огледа, поред осталог (хронолошки): Натошевић 1876: 82–111; Продановић 1951: 7–38; Чаленић 1972; Дотлић – Каменов 1996; Јањић 2001; Смиљковић 2001: 87–90; Радикић 2003; Вујићић 2008; Потић 2009: 87–99; Грујић 2010; Шаранчић-Чутура 2014а: 649–663; Шаранчић-Чутура 2014б: 25–33; Шаранчић-Чутура 2017; Љуштановић – Зорић 2018: 137–144.

га ти, ти га не мош погодити. Само ти се каже” – Новаковић 1877: 221). Сличност се опажа и када је реч о „неправим загонеткама”, питалицама. На пример, Петровићева питалица:

Иако се старо гробље налазило баш у Гинковој улици, зашто нико ко живи у тој улици није могао ту да буде сахрањен? (Petrović 2008: br. 22)

почива на сличној логици (жив се не сахрањује) као и она из Новаковићеве збирке: „Ил’ више људи умире на вешалим’ ил’ на гробљу? – На вешалима, јер у гробље мртве носе” (1877: 249). Такође, аналогно Петровићевој питалици:

Који делови твог тела имају крај на почетку? (Petrović 2014: br. 6)

јесте неколико усмених питалица: „Шта има на теби мишје име? – Мишка”; „Шта има на теби рибље име? – Рибић”; „Шта има на теби горско име? – Лист на нози” (Новаковић 1877: 261). Све ово, пре свега, сведочи о снажној виталности загонетке као глобално распрострањеног жанра.¹⁹

Наравно, постоје и битне разлике: обредни карактер народне загонетке, која је превасходно задавана у одређеним периодима, „само уз месојеђе” или „само уз белу недељу” или као саставни део свадбеног обреда (Новаковић 1877: IX), изгубио се добрым делом већ у времену у којем је Новаковић сабирао своју збирку. Можда управо због губитка обредног карактера, или и због могућег педагошког карактера, загонетка се у писаној комуникацији углавном опажа као жанр намењен деци и младима. Тако, рецимо, Ђорђе Натошевић у тексту „О загонетци”, објављеном 1876. у *Летопису Матице српске*, говори о школској и „ћачкој загонетци”, а данас се загонетке у највећој мери објављују као избори

¹⁹ Примера сличности би се могло још наћи, али реч је, пре свега, о механизму жанра.

за школску лектиру или збирке намењене деци раног узраста. Ово нипошто није важило за усмене загонетке које су често биле двосмислене, па и наглашено ласцивне („претиле“) у толикој мери да по суду сакупљача и приређивача збирки нису биле примерене за штампу (Новаковић 1877: XV).

Тип намене битно утиче и на садржину загонетака и предмете загонетања, који су (било да је реч о антологијским изборима усмених загонетака, било о писаним загонеткама) по правилу примерени представи састављача/аутора о томе шта деца могу разумети и шта је примерено комуникацији са децом.²⁰ Сем тога, загонетке су изразито културно кодиране. Тако дете – читалац, верујемо, неће имати много проблема да одгонетне већ поменуту Петровићеву загонетку о лавиринту, пошто и лав, као краљ животиња и лавиринт, као предмет прича из класичне ствариње, али и као цртеж-загонетка из деџе и енigmatske штампе, улазе у његово искуство. Насупрот томе, ни данашњи студенти књижевности не успевају без велике помоћи да одгонетну усмене загонетке за гајде²¹ или гусле²², које су се битно удаљиле од њиховог културног искуства. Разликом међу културама можемо, на пример, објаснити и чињеницу да у савремену писану загонетку улазе демонска бића попут вештице²³, виле²⁴, сирене²⁵, што

²⁰ У приличној мери смо се двоумиле око иначе врло ефектне загонетке за ум:

Реч та важна на памет слути,
али Р ако јој испред ставиш,
прва реч лако се мути,
ако с другом дружбу правиш (Petrović 2011: 47), због тога што
рум асоцира на пијанство, као негативну и „неваспитну“ појаву.

²¹ Ћиглићала јаретина,
ћиглићала дрветина,
ћиглићала ти душа,
докле ми не угонеташ (Новаковић 1877: 28)

²² „Збори без грла, чује без ува, живи без душе“ (Милошевић Ђорђевић 2000:181).

²³ Оно што се овде
ко одговор тражи

у усменим загонеткама не срећемо, вероватно из профилактичких разлога, да се помињањем не би призвала ова бића. Наравно, ова културна кодирањост се може и другачије посматрати: загонетка, по готово ако тежиште ставимо на процес одгонетања, може бити драгоцен водич у свет традиционалне или туђе културе, исто као што „она уводи читаоце у авантуру трагања за скривеним значењем и смислом песничког говора“ (Радикић 2003: 58). А трагање за смислом јесте трагање у језику.

Решавањем загонетака деца предшколског узраста треба да развијају способност класификације, анализирања и синтетисања, уз неизоставно развијање мишљења (Дотлић – Каменов 1996: 180). Или, другачије речено, да би решила загонетку, како сматра Ђани Родари (в. Rodari 1981), деца треба да савладају три етапе: (1) издвајање – дефинисање предмета као да га видимо први пут у животу, (2) асоцијација која укључује компарацију – поређење са осталим сличним предметима, (3) метафора – завршна операција, која је деци предшколског узраста уједно и најтежа.²⁶ Свакако да старија деца кроз

старашна стпара жена
држи у гаражи (Метла – Petrović 2019: бр. 1. Подвукле ауторке).

²⁴ Ако ми напишеш да си је носио кроз шуму,
нећу ти поверовати.
Ако ми напишеш да си их носио кроз шуму,
погрешно ћу те разумети и повероваћу ти (Вила – Petrović 2014: бр. 28).

²⁵ Које измишљено биће
у свом имену крије две намирнице
с којима се не римује
и два женска имена с којима се римује? (Сирена – Petrović 2019: бр. 26. Подвукле ауторке).

²⁶ Будући једна од фигура мисли, метафора је деци предшколског узраста прилично тешка за разумевање и тумачење. Она се (ако пратимо Пијажеову (Piaget) теорију о когнитивном развоју деце, в. Piјaže – Inhelder 1982) уочава с појавом конкретно-операционалног мишљења које подразумева операције које се одвијају у дететовом уму и подразумевају, између остalog, комбинање, класификацију, прављење редоследа. С развојем когнитив-

Петровићев загонетаријум могу да прођу и сама, али млађима је потребно понеко додатно упутство и објашњење до прве следеће прилике када ће загонетку моћи да реше и самостално.

На основу корпуса који смо издвојиле, показало се, сматрамо, да Петровић нуди загонетке којима се деца постепено уводе у свет загонетања. Међу његовим загонеткама има и оних које описују предмете, оних које захтевају поређење или асоцијацију и, наравно, оних најтежих – које се заснивају на метафори. Свакако да је младим одгонетачима потребна помоћ старијих, не само да им загонетку прочитају већ и да помогну у тумачењу неких непознатих речи. Врло често је само добро прутумачена реч или подстицај да се размисли корак од седам миља ка одгонетки. Да би деца, наиме, могла да реше загонетку, појам који је у одгонетки њима мора бити добро познат како би успостављање везе по сличности могло неометано да се одвија (Дотлић – Каменов 1996: 180). Када се раде у вртићу, деци се решавање загонетака, углавном, олакшава тако што им се претходно показују предмети или слике предмета о којима ће се касније загонетати, о њима се разговара, уочавају се битне карактеристике и издвајају се предмети који су им слични по неком својству (Исто).

У последња два загонетна романа Петровић се, вођен овим чињеницама, заправо приближава најмлађим одгонетачима. Тако је *Загонетна Јогиџа* (2019) илустрована на тај начин да се на наредној, или чак на истој страници могу пронаћи, скривена, решења загонетака, с тим што читалац мора имати барем некакву идеју о томе шта је то за чиме трага – у дну стране на којој је већ у неколико наврата помињана загонетка „Ко пита / ко чује...“ налази

них способности, деца побољшавају способност уочавања битних карактеристика предмета и њихове сличности са другим предметима, на основу чега се, заправо, формирају метафоре.

се потковица окачена о клин (Petrović 2019: 35). С друге пак стране, текст романа *Неко се уселио у ону стару вилу* (2018) уобличен је тако да се иза сваке загонетке даје суптилан наговештај у којој сфери интересовања главних јунака би се могао потражити одговор. На пример, реченица „Тада се дечак сести решења, и не случајно баш он, доктор изумолог!“ (Petrović 2018: 58) упућује да је реч о некаквој справи, будући да је дечак Лун опседнут изумима и механичким направама. Петровић, дакле, нуди одгонетачима помоћ, али је важно да они сами уоче да им је пружена.

У данас култној телевизијској серији *На слово на слово*, Радовићев Мића каже лутку Аћиму: „Не мој бити безобразан, буди паметан.“ Ово би могао бити мото Петровићевог загонетаријума. Петровићеве књиге нису само особено вежбање памети, оне посредују разноврсно и разнородно искуство и подстичу драгоцену интеракцију деце, детета и одраслог и, не мање, међусобну интракцију одраслих. Попут праисконске ситуације обредног загонетања уз отчиште, о којој сведочи и српска народна традиција, загонетке Уроша Петровића увлаче нас у живот, напету, неувек успешну игру решавања логичких проблема. Ако послушамо аутора, и не завиримо пребрзо у њихова решења дата на крају књиге, можемо истински уживати у тој игри и можемо много шта научити. Можда нешто од тога што научимо неће имати потпуну применљивост у пракси, али ће, свакако, допринети како нашој комуникацији с другима, пошто ово нису књиге за усамљеничко читање, тако и дететовој живљуј, непосреднијо, дубљој комуникацији с околним светом, па и тачнијем, тачнијем и прецизнијем исказивању тога света.

ИЗВОРИ

- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*. Knj. 1. Ilustrovaо Ilija Melentijević. Beograd: Laguna, 2006.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*. Knj. 2. Ilustrovaо Ilija Melentijević. Beograd: Laguna, 2006a.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*. Knj. 3. Ilustrovaо Ilija Melentijević. Beograd: Laguna, 2007.
- Petrović, Uroš. *Misterije Ginkove ulice*. Ilustrovaо Dejan Mandić. Beograd: Laguna, 2008.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*. Knj. 4. Ilustrovaо Ilija Melentijević. Beograd: Laguna, 2009.
- Petrović, Uroš. *Mračne tajne Ginkove ulice. Roman u zagonetkama*. Ilustrovaо Dejan Mandić. Beograd: Laguna, 2011.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*. Knj. 5. Ilustrovaо Dejan Mandić. Beograd: Laguna, 2012.
- Petrović, Uroš. *Martina velika zagonetna avantura. Roman u zagonetkama*. Ilustrovaо Dejan Mandić. Stilista knjige Nataša Hadžimanov. Beograd: Laguna, 2014.
- Petrović, Uroš. *Marta Smart i Vašar zagonetki. Roman u zagonetkama*. Ilustrovaо Dejan Mandić. Stilista knjige Nataša Hadžimanov. Beograd: Laguna, 2016.
- Petrović, Uroš. *Neko se uselio u onu staru vilu. Stimpank roman u zagonetkama*. Ilustrovaо Aleksandar Zolotić. Beograd: Laguna, 2018.
- Petrović, Uroš. *Zagonetna potraga. Roman u zagonetkama*. Ilustrovaо Aleksandar Zolotić. Beograd: Laguna, 2019.

ЛИТЕРАТУРА

- Бован, Владимир. Предговор. *Народна књижевност Срба на Косову и Метохију. Народне загонетке*. Приштина – Косовска Митровица: Панорама, 2019, 5–17.

- Вујичић, Никола. *Српска народна књижевност за децу*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Грујић, Тамара. *Змајево џесништво за децу и усменокњижевна традиција. Рефлекси усмене књижевности у Јоањији за децу Јована Јовановића Змаја – заслуђеност и функција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.
- Дотлић, Љубица – Каменов, Емил. *Књижевност у дечјем врећишту*. Нови Сад: Змајеве дечје игре – Одсек за педагогију Филозофског факултета, 1996.
- Драгићевић, Рајна. *Лексикологија српског језика*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Илић, Миле. *Методика наставе почетног читања и писања*. Бања Лука: Comesgrafika, 2007.
- Јањић, Јован. *Усмене народне пословице, шипалице и загонетке у наставној тракси*. Београд: Ученичка задруга ОШ „Милош Црњански”, 2001.
- Клајн, Иван. Творба речи у савременом српском језику. Други део: суфиксација и конверзија. Београд – Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства – Институт за српски језик САНУ – Матица српска, 2003.
- Клеут, Марија. Сложеност једноставних облика народне књижевности. *Једноставни облици народне књижевности*. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2010, 13–21.
- Кнежевић, Миливоје В. О народним говорним творевинама. *Антологија народних умотворина*, Београд: Учитељски факултет, 2009 [дигитално издање, у оквиру пројекта Антологија стрпске књижевности].
- Палевић, Миодраг С. Загонетка – играја духа. Име – постанак – облик – карактеристика. *Рад XVII конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије, Пореч, 1970*. Загреб: [б. и.], 1972, 549–552.
- Латковић, Видо. *Народна књижевност I*. Припремиле за штампу Радмила Пешић и Нада Мило-

- шевић. Београд: Универзитет у Београду – Научна књига, 1975.
- Љуштановић, Јован М. – Зорић, Миlena С. Загонетка у дечјем вртићу – од погађања до одговарања. *Језик, култура, образовање*. Ур. Снежана Маринковић. Ужице: Педагошки факултет, 2018, 137–144.
- Магарашевић, Бранко. Предговор. *Народне пословице и загонетке*. Загреб: Просвјета, 1952, 5–8.
- Милошевић Ђорђевић, Нада. Загонетка. *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2000, 180–182.
- Натошевић, Ђорђе. О загонетци. *Летопис Матице српске*. Год. 47. Књ. 119 (1876). 82–111. <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=numerated&id=3815&m=2#page/88/mode/2up>> 27. 1. 2020.
- Новаковић, Стојан. *Српске народне загонетке*. Београд – Панчево: Задужбина Чупићева – Браћа Јовановић, 1877. <https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Stara_i_retka_knjiga/Zbirka_knjiga_Stojana_Novakovica/TDJ-0925-004?pageIndex=00001> 27. 1. 2020.
- Пипер, Предраг, Иван Клајн. *Нормативна граматика српског језика*. Нови Сад: Матица српска, 2013.
- Потић, Душица. Загонетка у Раичковићевом стваралаштву за децу. *Детинство. Часопис о књижевности за децу*. Год. 35. Бр. 4 (2009), 87–99.
- Прдановић, Јаша М. О прозној народној књижевности. *Антиологија народних приповедака и осталых прозних народних умотворина*. Београд: Српска књижевна задруга, 1951, 7–38.
- Радикић, Василије. *Змајево ћесништво за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2003.
- Самарција, Снежана. Структура и функција усмене загонетке. *Српске народне загонетке. Антиологија*. Приредила Снежана Самарција. Београд: Гутенбергова галаксија, 1995, 5–48.
- Смиљковић, Стана. Народне пословице, питалице и загонетке у настави. *Методика савремене наставе књижевности и српског језика*. Бр. 1 (2001), 87–90.
- Стојичић, Ђоко. Откоси народних умотворина: Загонетке – прапочетак надреализма. *Расковник*. Бр. 71–72 (1993), 137–142.
- Ђорић, Божо. *Творба именица у српском језику*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2008.
- Чаленић, Момир. *Сео цар на кантар. Народна књижевност за децу*. Београд: Научна књига, 1972.
- Шаранчић-Чутура, Снежана. Гротеско у поетској структури фолклорне загонетке. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књ. 62. Св. 3 (2014a). 649–663.
- Шаранчић-Чутура, Снежана. Ликовност фолклорне загонетке и естетика „наивне слике“. *Детинство. Часопис о књижевности за децу*. Год. 40. Бр. 1 (2014b), 25–33.
- Шаранчић-Чутура, Снежана. *Фолклорно у простиору наивног. Усмена књижевност у контексту књижевности за децу*. Сомбор: Педагошки факултет, 2017.
- Babić, Stjepan. *Tvorba riječi i hrvatskom književnom jeziku*. Zagreb: JAZU – Globus, 1986.
- Bugarski, Ranko. *Uvod u opštu lingvistiku*. Beograd – Novi Sad: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Zavod za izdavanje udžbenika, 1991.
- Čubelić, Tvrko. *Narodne poslovice i zagonetke*. Zagreb: Školska knjiga, 1957.
- Jolles, André. *Jednostavni oblici*. Preveo Vladimir Biti. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, 1978.
- Kajoa, Rože. *Igre i ljudi. Maska i zanos*. Preveo Radivoje Tatić. Beograd: Nolit, 1965.
- Kekez, Josip. Usmena književnost. *Uvod u književnost, teoriju, metodologiju*. Ur. Zdenko Škreb, Ante Stamać. Zagreb: Globus, 1986, 167–176.

- N. M. [Milošević, Nada]. Zagonetka. *Rečnik književnih termina*. Glavni i odgovorni urednik prof. dr Dragiša Živković. Beograd: Nolit 1985, 882–884.
- Pešić, Radmila – Milošević Đorđević, Nada. Zagonetka. *Narodna književnost*. Beograd: „Vuk Karadžić”, 1984.
- Pijaže, Žan, Berbel Inhelder. *Intelektualni razvoj deteta: izabrani radovi*. Priredili Ivan Ivić, Milan Milinković; preveo Milan Milinković. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1982.
- Rodari, Đani. Gramatika fantazije. *Predškolsko dete*. 2/3 (1981), 185–199.
- Subotić, Ljiljana. *Ortografska i ortoepska norma standardnog srpskog jezika*. Novi Sad – Beograd: Filozofski fakultet, Odsek za medijske studije – WUS Austria, 2005.
- Tolkin, Dž. R. R. *Hobit*. Preveli Meri i Milan Milišić. Beograd: Nolit, 1975.
- Vukićević, Dušanka. Imeničke složenice u savremenom srpskom književnom jeziku. *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku*. XXXVIII/1 (1995), 127–174.

Milena S. ZORIĆ
Ljiljana Ž. PEŠIKAN LJUŠTANOVIC

UROŠ PETROVIĆ'S RIDDLES
AS A TRAP IN LANGUAGE

Summary

In the chosen examples of Uroš Petrović's riddles, this paper will try to shed light on the position of the child reader with regard to his or her linguistic competences: understanding of the text, ability to think divergently, understanding of the metaphors, literacy, separation of voices, peculiarities of writing; but also with a view to inciting the future linguistic development of the reader / listener. At the same time, we start from the assumption that, for the most part,

it is precisely on the "linguistic aspect" that a wide age range of readers of Petrović's riddles (above all, his recent *riddle novels*, as well as the Marta Smart series) is based – from a child to whom riddle is being read, to teenagers. The paper will also address the construct of the childhood that these riddles promote: an active, curious, persistent child, capable of divergent thinking.

Key words: riddle, linguistic development of a child, divergent thinking, metaphor, language game

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-14.09 Odalović M.
Примљено 8. 2. 2020.
Прихваћено 6. 4. 2020.

*Ко је издубио земљу
штамо где је море дубоко?
Ко је искривио главу
штамо где се налази око?*
М. Одаловић, „Ко”

◆ **Оља С. ВАСИЛЕВА***
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за проучавање језика и књижевности
Република Србија

*Оно штамо мене занима јесте писмо
у гласу, глас као различитија
штрејтерења, глас као штраг.
Ж. Дерида*

КАКО СЛИКА ДА ПРОГОВОРИ: ПЕСМЕ-КОЛАЖИ У ПОЕЗИЈИ МОША ОДАЛОВИЋА

САЖЕТАК: У раду се кроз древне али знаковне феномене писма и колажа, односно форму песме-колажа коју Мошо Одаловић ревитализује у савременој песми за децу, сагледава циклус „Узех мало потоњег времена”, први циклус збирке *Добро јутро, Велика Хочо*. Писмо као семиотичко језгро сликовног и језичког израза код овог песника за децу увек подразумева слагање осећања, значења, али и увођење полифоне поетичке основе кроз различите присне дописнице са одабраним саговорницима – песницима, писцима, глумцима, издавачима, али и малим, обичним људима са којима увек долазе њихови сапутници (мала бића) или симболи њиховог трајања. Тако је сам циклус подељен на три тона песничког израза, односно три лирске позиције: ону стварносно трагичнију, потом ону лично (ауторски) меланхоличну што активира другачије врсте (ауто)портрета и ону чисто дечју са одјеком у спољашњем свету и модерној језичкој игри писмом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: писмо, колаж, песма, слика, портрет, језик, симбол

* o.vasileva06@gmail.com

I

Писмо – 1. Термин којим се обележава сваки систем за међусобно споразумевање људи помоћу видљивих ознака. – 2. Писмена комуникација међу одсутним лицима.

Уколико верно задржимо универзални смисао детињства и дечје мисли, онако како их је *ослободио* Бранко Мильковић речима да за дечју логику један и један никада не дају један или два, већ – птицу (Мильковић 1972: 187), онда поезију Моша Одаловића уцртавамо, баш онако како сам песник то чини у првом циклусу књиге *Добро јутро, Велика Хочо*, у координате које песму за децу стваралачки онеобичавају. То се пре свега постиже ауторским полифоним и интермедијалним односом пре-ма ономе како би модерна песма требало да изглеђа из перцепције песника који је пре свега свој стваралачки глас усмерио као исписивању поезије за најмлађе читаоце.

Вишегласним циклусом „Узех мало потоњег времена” отвара се књига *Добро јутро, Велика Хочо*, како жанровским скицирањем (у поднаслову стоји: „писма, писамца, дописнице”), тако и графичко-сликарским решењима као новом врстом ствара-

лачке допуне у виду *мозаичкој* доживљаја песме и стварности – цртежима, дописаним и уметнички укraшеним разгледницама са песничко-хумористичким текстом унутар њих. Трећи елемент којим се овај циклус на структурном нивоу усложњава јесу фактографска, хумористична, али и благо трагична појашњења (коментари) на крају многих песама по-менутог циклуса. Сваком од наведених морфолошких решења дарује се по један лирски тон што произилази из тематске усмерености песме – историјско-политичке алудије, аутобиографска сећања или чиста дечја перспектива расута у спољњем свету. Тако, ауторски коментари постају један од *колажних* (део у оквиру целине) принципа структурисања песме и пројављују се у оквиру песама где зазивају одређене јунаке откинуте од ауторове стварности (прошлости), али се јављају и као алудије на основу којих настају одређене песме („Зидање гроба”, „На руке Јакову Гробарову”), а тичу се најпре песничког обликовања (ауто)биографског материјала (такве су и песме „Поштанско сандуче Десанке Максимовић”, „Разгледница са Цера”, „Пролеће Амбра Матошевића”, „У Колу српских сестара”, итд.) или дијалога са српским песницима за децу, али и оне друге, што се зову одраслима. Јер, овај циклус не би имао драж многогласја да се у њему на специфичан начин не појављују алудије на једног Његоша, Црњанског, Владана Десницу и многе друге.

Оваквим се дијалогом са *феноменом писма* песникова самоосвешћеност на уметничком пољу организовања песме (и песме за децу) додатно усложњава, што циклус о коме говоримо сврстава у ред својеврсних епистемолошких питања доказаних реорганизацијом и свеукупном ревитализацијом потребе за иновацијом у савременој песми. С обзиром на то да је феномен писма свевремена, никад довршена тема-проблем од најстаријих времена до де-конструкционих модерних теорија (Жак Дерида), је-

дан други феномен писма у поезији Моша Одаловића доживљава обнову, а то је његова првобитна везаност за пиктографско, за знакове, ознаке и симболичку комуникацију другачијег материјала у односу на вербални:

Карактер тих ознака и материјал на коме су изведене могу бити врло разноврсни. За *и.* је карактеристично да ознаке употребљене од стране једне особе морају бити разумљиве и другим члановима исте социјалне групе (...) Употреба знакова као претече *и.* укључивала је разне белеге: гранчице, зарезе у кори дрвета, шљунак, зреневље (...) Тако је човек у почетку, и то веома дugo, у ствари саопштавао и изражавао одређену садржину, поруку без речи (RKT 1985: 560).

Одлучивши се за сликарске (цртачке) и форме коментара, што је у сваком случају аутентичан начин организовања и обликовања песме за децу, Одаловић је представио нов однос према поезији и на формалном и на садржинском нивоу уписујући у језгро песме (и слике) двоструки дијалог: са класицима српске књижевности (Петар Петровић Његош, Милош Црњански, Момо Капор) и српске књижевности за децу (Десанка Максимовић, Љубивоје Ршумовић, Душко Радовић, Душко Трифуновић и др.). Са сваким од њих аутор води и невербалну, пиктографску комуникацију, односно зазива ону тзв. *семасиографску* фазу развоја писма оличену у Одаловићевим „порукама без речи”, у цртицама, тачкама, уцртаним црквицама, мостом, стрелицама, животињама и портретима – древном „материјалу” представљеном у наведеном одељку *Речника књижевних термина*. Овом игром интермедијалности Одаловић је подигао нови мост у савременој дечјој песми, отварајући самим тим питања „постмодерних интертекстуалних импулса” (Љуштановић 2012: 166), као и питање статуса лирских јунака у поменутом циклусу, јунака који су повод за песму, али и

повод за цртачку скицу у коју стаје читав живот. Управо је ово разлог због ког се у писму мире и песма и (књижевни) колаж, за шта потврду налазимо и у *Речнику књижевних термина*, јер „у књижевности, као и у ликовној уметности, колаж може да има чисто формална, надреална или семантичка обележја” (1985: 354). На тај начин се комуникација, дијалог успостављен феноменом писма као „писмене комуникације међу одсутним лицима” (RKT 1985: 561), дакле просторно, код Одаловића често и временски удаљених лица, успоставља и у песама и у колажној комбинацији разгледница (дописница), у интерференцији иконичког и вербалног израза. Таква комуникација, заснована на несметаним знаковима споразумевања за читаоца који стоји између адресата и адресанта, заправо је чист лирски квалитет циклуса „Узех мало потоњег времена”. Јер, оно што стешњеност живота у песми ограничава, то се коментаром или цртежом семантички „опушта”. Ауторско ја, дакле, не допушта да песма остане затворена алузија без контекста и подтекста онда кад је то потребно.

Ревитализујући појам *портрета* у поезији за децу, једну од сталних, стварносно перформативних тема младих читалаца, Мошо Одаловић је у сложеним дописницама и разгледницама, цитатношћу и присним дијалогом са одабраним саговорницима у песмама овог циклуса доказао да песма за децу свој живот уписује у другачије видове слободе и маште са (можда неочекиваним) библијским и митолошким наносима у песми-колажу. Ове песме, у сваком случају, садрже нешто од наративности дечјег осећања у поезији Војислава Илића, са неизоставном цртом Одаловићеве благе наративности, која се појачава при сваком додатном коментару на крају.

Да се ради о другачијој врсти збирке посвећене детету види се на разгледници која отвара циклус песама-колажа и цртежа-мозаика књиге о којој го-

воримо. Одговор Десанке Максимовић проширен је песникињним стиховима, датовањем заједничке фотографије и уметнутим цртежом песника. Поред тога што је *документ* једног вредног познанства, проткан сталним сликарским местом у сликовницима овог циклуса – црвицом на брегу – ова дописница, као ни остale, не би исцртала свој пуни смисао да се не налази у најужој вези са својом песничком варијантом. Интересантно је то што су песме често наставак разгледница, њихово наративно је-згро, оно песнички оваплоћено на простору сликовнице. Тако и песма „Поштанско сандуче Десанке Максимовић”, поред тога што је пригодно написана у циљу доприношења песникињином опоравку у Игалу, у себе инкорпорира изузетно значајно питање, тему читавог циклуса „Узех мало потоњег времена”, који самим насловом асоцира на духовно и душевно преображење, скицира простор за себе и аутору драге људе. То се питање односи управо на проблем писма, јер је управо писмо, поручује нам Одаловић, песма у малом, „увојак сунца, прстохват васионе”¹, као и сваки *глас* обичног человека јер их је у свом дубоко хуманистичком програму песнички оваплотио Мошо Одаловић, и то у име свих познатих и непознатих људи који су послали наде за песникињино оздрављење. И ова песма-писмо доказ је саображавања человека и природе, као и человека и човека у обичној свакодневици; зато „за многе невоље и злодела које нам се причињаваху, ма где живели, жалили бисмо се драгим људима – од угледности и поверења”, каже се у ауторском коментару на крају песме. Овим је постигнута песнички успела транспозиција: песма је посвећена колико обичном човеку, толико и Десанки, колико комуникацији двоје српских песника (за децу), толико и дијалогу

¹ Стихове ћемо наводити према издању: Мошо Одаловић, *Добро јутро, Велика Хочо*, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, 2017.

живота и литературе, јер ни оваква песма-писмо не би била могућа да Десанка Максимовић не зрачи истом (песничком) добротом и емпатијом као кад је спасила затвора „инцидентног” Милисава Крсмановића Крцу.

„Писма, писма даноноћно; / сандуче нарасло к’о гарсоњера”, узвикује дирнуто песничко ја које и сликовници и песму не одржава ван сталних места песникињине поезије, као што су врапци, неизоставни део дописане разгледнице, фотографије из 1977. године. Ова прва песма је сва у исписана у сврху препознавања симбola од стране читаоца, и имплицитно, од стране оних којима су ти симболи посвећени. На тај начин су шифра, дакле лични однос ауторског ја и јунака песме или цртежа ослобођени тајности. Зато је циклус сав у причи и причању, песма је ту само да дâ уметничку и хуманистичку поруку што у себе упија све вредности песме за децу, али обојена и другачијим тоновима, као што су они хуморно-политички, али и трагични, у писму које је сам Одаловић слao Миладину Ковачевићу, малом човеку огрезлом у борби против моћника у песми „На руке Јакову Гробарову”. Гранање дијалога и причања посебно се огледа у овој песми јер је и она настала пригодно, као стваралачка реакција на стварност и све њене репресије („Писах му у дане кад су Ђорђа Мартиновића набијали на колац и засечену флашу”, каже се у коментару); првобитно објављена у *Књижевним новинама*, одушевила је још једног савременог песника, још једног метафоричара стварности, Бранислава Петровића. Он је, уосталом, и саветовао Одаловића да се не игра са „политичком мафијом”. Као један од драгих, лирских пијанаца, и Јаков Гробаров је био сведок стварности која је у најјачем несагласју са његовим бићем. Можда стога и не чуди што се Одаловић одлучује за језичку алузију, цитатност што води директно до Његоша и то стиховима који отварају пе-

сму: „У мојој глави, Јакове, / твоја ме глава заболела. / Би ми је жа’ ко травке, / травка међ људе изволела”. Стопљеност, истински лирска протканост мисли и живота ауторског ја и јунака песме употребљена је управо овим претапањем осећања, саживљавањем са патњом и појединачним судбинама јер су оне, заправо, само метонимија наших живота. Дисперзивност приче и причања, тако, шири се на целокупну историју српске књижевности и њених вечитих тема, као што Одаловић и поручује почетним стиховима, јер обичном човеку обезбеђује његовешко трајање, печат и аутентичност управо зато што је досегао тачку на којој постаје вечно несхваћен и растрзан стварношћу и људима. Једноставно, постаје јунак.

Песма као земаљско писмо погинулима, лирски траг присвајања метафизичког мира, највиднија је у „Прољећу Амбра Матошевића”. Сам наслов песме оставља снажну алузију на наслов Десничиног романа, а кад прочитамо коментар уз песму схватамо да се ради о још једном инокосном, живописном јунаку који је и песнички обележен као двојна личност, као Хрбин – и Хрват и Србин. Његова погибија, више него индикативна (погинуо је као пешак враћајући се са Сајма књига), повод је за песму са темом о вечитом Ахасверу, јер „отишао је Амбро, / Хрбин без задње поште, / а ваљао би демократији – / народ га цитира”. Отишао је као обичан човек, а свој живот наставио као аутентична, слојевита песничка појава којој се оставља земаљски траг његовог неземаљског постојања. Одаловић сам каже: „...за мало неба даде земну адресу” – сајим тим, ово је песма где лирско писмо доноси Амбру мало земље, а Одаловићевој песми (не)мало Амброве метафизике. Овај поступак није новина у поетичком реквизитаријуму Моша Одаловића, посебно ако се има у виду његов однос према детету у претходним збиркама, са оживљавањем поетике

песме за децу небеским елементима у свом центру и функцијом коју испуњава необична „космологија погледа”, како каже Зорана Опачић (2018: 96). И у песми са ратним хумором, „Разгледница са Цера”, поново се буди лирски јунак двогубог живота, повратник са Крфа, тај „многодушни костур / који уме да светли”. Још једна метафизичка црта у јунаку повратнику, за ког у коментару песме на горко хуморан начин сазнајемо да се не изјашњава за коју се државу борио, наставивши у стотој години да живи обичним животом, присутна је и у песми упућеној још једном политичком злу, још једном рату чији су остатак мали људи. Песма „Зидање гроба” је и посвећена човеку и његовом симболичном „сапутнику” – камену узетом на Голом отоку, јер су, сазнајемо из ауторског коментара, „народни кукавци тражили од добрих људи, патриота, да ломе крвави камен и преслађу га у сопствене гробове. *Да ревидирају Небо – по мери комунистма*” (курзив О. В.). Самим тим, у оваквом стварносном оквиру формирања песме, не чуди Одаловићево позивање на Емила Сиорана, философа зла модерног човека, створеног у новом свету са стигмом да „човек није склон добру” (Сиоран 1991: 7). Метафорички срастао са лирским јунаком, као врапци са Десанком, камен Мирослава Поповића добија нов живот са јунаком повратником, као онако детиње описан „наајтежи камен са Голог отока. / Тежак до вучјег лудила, / ал примирио се камен у проширој вени”. Да је стварност црна и мрачна, посебно у моментима кад је осенчена политичким дешавањима, као у претходним песмама са историјским реминисценцијама, доказ је и цртеж Моша Одаловића, али и, рецимо, песма о хапшењу песникиње Фљоре Бровине, песма „Даринки опустошеној”. Зато је и она сама, заправо, одговор на стварност (прошлу, садашњу, а и будућу).

У такозване меланхоличне песме спадају оне посвећене Љубивоју Ршумовићу, Драгану Радуловићу

и Душку Трифуновићу, али и страху пред нестајањем сопственог села у песми „Имаш ли дрва”. Кроз њих је разастрта цитатност: алзије на Црњанског („Примакла се, Љубо, моја сеоба. / Вук Исакович коња ми кује”), Ршумовићеве збирке и радио-емисије (*Ма, штали ми рече, Фазони и форе*), на Јесењина и друге. Патриотска песма за децу, као песничка врста, од реминисценција на „мале” јунаке српске историје, добија посебно преобликовање у овим трима песмама где проговора сâmo ауторско ја, аутопортрет заснован на животу онога који одлази из родног краја. Зато песнички глас у песми „Низ казальке истекло” и каже „из ове језе / морам до села, / као Јесењин / до Рјазанске губерније. // А тамо сипи меланхолија” – меланхолија као оживљено време онога ко више није на своме. Тако је и у песмама „Која је ура” (Душку Трифуновићу) и песми „Ријуме, Јеси ли знао Црњанског”, која је и насловоvana као почетак каквог писма. Ономе ко се сели време се враћа као категорија самоиспитивања, зазывања лирских саучесника и сапатника, зато је све у тим просторима увеличано, те је и Његошев наслов добио стваралачку интерпретацију (словну замену) у меланхоличним, симболичним стиховима где наново глас остаје сећање:

Пакујем чини пећилу под крило.
Глас пилазника уз бадњак вежем
(...)
Нада мном гори луча макрокозма.
Световид звездано труње стаја.
Песник ће своју снађу да спозна,
штек када оде из завичаја (истакла О. В.).

Слично осећање јавља се и у сонету „Која је ура”, где је време превазиђена категорија, па тако и песнички глас иступа, док „ево тражим весла која нас довезла, / да Србију бродим из овог столећа, / јер стало је време за сва времена”. Да је време

горка чињеница садашњости видимо у песми „Имаш ли дрва”, песми-дијалогу са братом песничког субјекта, датованој о Божићу 2006. године. Дубоко хуманистичка, иако и у њој преовладава црна боја („Видим већ / да је и Сунцу над селом доторело, / доторева црнина у Сунчевој чађи”), ова песма јесте слављење живота у заједници, са људима, али и са свим недовољностима света. У моментима кад време запрети, а не односи се на прошлост која је већ уписана у животне координате, већ у будућност обележену сеобом, онда у помоћ *тиисму* прискаче *слика*: „Молим те, Драгане, / ма шта сликао – / нека и врапци буду на слици”. Тако су врапци присутни на Одаловићевом цртежу посвећеном Јордану Николићу, певачу косовских народних песама; врапци, мала а симболичка бића књижевности за децу уопште, у циклусу „Узех мало потоњег времена” проговарају као лирски сапутници што нуде утешу експлицитно тамнијим тоновима садашњости: „Нешто ми се Приштина смрачила; спуштам ролетне да је не гледам (...) Пун сам врабаца који живот своде на прикупљање”.

Кад стварност и митологија окују песнички субјект, једино што преостаје јесте умножавање талента, маште, песме, зазивање малих ствари и свих бића која својим гласовима могу да помогну у превладавању садашњости. Да то превладавање садашњости, која је уједно и детиње лепа али и неоткривена, лежи управо у појму писма као интермедијалног, знаковног дијалога песника са временом и песничима, доказ је сонет „Што ли нам се неће, леско”. У њему наилазимо на другачију врсту цитатности, документарности, јер почиње цитатом-епитафом преузетим са крста из 15. века на споменику у месту код Требиња. Митологија је овде преузела другачију функцију, симбол грома је попримио нове валере, другачије од трагично осенченог Перуна у подтексту сликовнице посвећене Пери Зупцу и сру-

шеном мосту, или Световида што дозвољава и омогућава песничку сеобу. Основно је то да је меланхолични тон задржан иако осенчен хумором, али остаје свеприсутан јер је сонет „Што ли нам се неће, леско” сачињен од сталног места поезије Маша Одаловића – од ритуала којима људи хтели – не хтели робују, као и природним појавама, те тако „ни лук јели ни лук мирисали. / Ништа грому, осим: фала, громе! / Утук-леску у цркве писали, / склањали се сину ветровоме”. Као продужетак ове фигуре мноштва јавља се сликовница посвећена Моми Капору и његовим сликарским способностима, са ликом Уљаревића у истом симболичком кључу по ком функционише и овај народ, јер „има наквих какав је Уљар. Све нешто чаркају, злопоглеђају. Нека их какви јесу, кад већ не знају да вређају”.

Део колажног типа писма, односно песме, у сваком случају чини и песников однос према језику. Он се враћа изворном и другим дијалектима онда кад се стварност помаља са својим светлијим тоновима, а те тонове увек мами дечји поглед на свет. Тако, оне теже ритуале одраслих, омађијаних митолошким причама и легендама, опуштају дечји ритуали и игре, као што је случај у песми „Под сто пљувачке”, где се на шаљив начин приказује игра „пресецања” длана пљувачком, додатно језички онеобичена, те се зато глас у виду коментара јавља речима: „И још да питам: / Какво је стање у Врање с' ово играње?” Уосталом, да је песма борба са језиком, што је уистину део модерних теорија о песничком стварању и истински лирском поимању језичке стварности, уписано је у чињеницу да „Песма је борилачка вештина”. Сама је посвећена још једном несхваћеном лирском пијанцу из плејаде присних ликова у биографској стварности аутора, па још и песнику, Благоју Радосављевићу. Као аутопоетичко проговарање самог Одаловића, ова песма реконструише основе песничког позива, оживљава га

иричом о речима, у путу „до дна језичке руде” где песник Радосављевић „сред лета, кроз своју студен, / бежи из овог света, из овог ругла. / Испира синтаксу у Дунаву, / да нађе топлу реч”. Да срж пе- смотворства лежи у рвању са стварношћу, собом и језиком, на шта песник новог хуманизма и ревитализоване песме за децу, Моша Одаловић, указује, доказ су следећи стихови, произашли као замена за стварност:

Песма му борилачка вештина.
За гркљан, па у Јлексус свако словице!
А интерпункција – осути гелери...
Псује азбукојворце!

II

Колаж (фр. *collage* – лепљење) – Техника у литератури која одговара истоименом типу слика са налепницама, значи са унапред фабрикованим материјалом; опремање текста казивањима и цитатима узетим од других аутора.

Стваралачки екскурси са различитим морфолошким одликама значајни су као посебна врста аутопоетике Моша Одаловића. Јер, овај песник смешта свој глас у сваки цртеж обликујући још једну у низу динамичних, хумористичких прича, и то причу о – себи. У таквим цртежима, који су као нека врста маскираног поистовећивања са свим што је заузело песничко место у циклусу (обичан човек, мале ствари као окамењене пратње земаљских људи), реактуелизује се портрет људи којима је писмо или цртеж намењен, али се обнављају и функције и уметнички опсег аутопортрета. Иако сам није (сликарски) дат од стране аутора, али осмишљен у изванредној тех-

ници Цветка Лайновића, који је Моша Одаловића и нацртао, писамце Радовану Поповићу, издавачу што припрема књигу о писцима „који понешто цртуцкају”, једна је врста говора о себи, песнички успела на исти начин као и у осталим збиркама, где уметник третира свет песника и свет детета на једини могући, реверзибилан начин.² Само што је у овом циклусу збирке *Добро јућро, Велика Хочо* ауторски глас подељен између оног који ће да прича из перспективе детета, и оног који перспективу и искуство одраслог трополошки промишиљено изокреће у лаганији, лагоднији и (не)свеснији свет детињства.

Цртежи, односно сликовнице Моша Одаловића, присутни још у збирци *Врло важно* (1975), убачени такође као продужетак песме или деčјег осећања света (у питању су превасходно пејзажи или животиње осликаны у монотематској техници која пре свега подразумева линеарност) не садрже колаже и мозаике проширене убаченим песничким текстом, поруком, посветом или дијалогом. Отуд и портрети и аутопортрети у овом циклусу попримају другачије улоге. Јер, оно што је у песмама можда лежерније, ближе деčјем осећању света и људи, то је у дописницама озбиљније, као на пример аутентично Одаловићево документовање вишевековно живог, а 1993. порушеног обележја Мостара, чувеног мостарског моста. И ово датовање, а то је још један у низу делића колажа, у тим истим цртежима представља значајну културолошку реминисценцију јер уводи

² Више у: Оља Василева, Песник детету, дете песнику: пре- контурисање топоса поезије за децу у поезији Моша Одаловића, у: *Моши Одаловић, песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 119–135. Сам песник је у оквиру збирке *Врло важно* (1975) у препознатљивим посветама на крају песничких руковети изрекао: „И ево, признајем, да смо све песме у овој књизи заједно написали. Баш тако – од прве до последње. А преписивао сам их из ваших очију, покрета, игара, срца, ума...” (Одаловић 1975: 74).

стварност и документ у модерну песму и цртеж за децу, али и успоставља дијалог са изабраним песничким саговорницима. Тако је порушени мост по-вод за притајени „разговор” са Пером Зупцем; писмо Радовану Поповићу јесте отворена слика за самоскицирање карактера песника, јер „од ћоравих сам кокоши / које даноноћно кљуцају, / па нађу зренце! Больима је дата боља врећа”, (ауто)иронично изриче цртачко ја јер „понешто цртуцка”, док у „Трегеру Душана Радовића” – једином *насловљеном* цртежу посвећеном сину Душана Радовића – аутор портретом великог дечјег песника оживљава и његов карактер, али и његове стихове и мудрост, што се у некој врсти пост скриптума цртежа и види („Милоше, Све што је радио твој баснословно мудри отац, поодавно већ именовах ЗАКОНИКОМ ДУШАНА РАДОВИЋА”).

Као што је стваралац сам део целине, произашао из оне смешане вреће људскости, тако, поред симбола који прате скоро све песничке јунаке циклуса „Узех мало потоњег времена”, и цртежи имају сталне симbole, оне што пре свега упућују на портрет саговорника, али и на симbole живота и стварања. Таква је гром-стрелица или „жежена, преломљена цртица”, како се каже, она обележена муко-трпним радом, или она која остаје ту да подвуче историјски преломљен догађај. Оживљену метафору грома налазимо у песми „Тврдоловче”, чији коментар упућује на лични однос према овој појави, а сама песма је као цртеж претворен у песму, што сазнајемо из коментара: „Октобра, негде 2002. чујем се с Ђорђом Сладојем. Пита – шта радим? Кажем да је неко невреме – грми, страх ме, а нико ми не верује!? Каже ми: – Ја ти вјерујем, мој Мошо. То су наши давни, чобански страхови.” Није чудо што из овог Сладојевог фолклорно-митолошког појашњења порекла страха произилази песничка фасцинација природним феноменом грома. Тако, гром-

-стрелица посебан значај има у цртежу мостарског моста, јер је прати митолошка алузија укотвљена у језичку игру коју прозводи име Пере Зупца, кад аутор каже „нека буде, / Перуне”, чиме се успоставља нескривен дијалог са богом грома, колико са песником Зупцем названим одмиља. У цртежу „Трегер Душана Радовића” тај симбол односи се на – у историји савремене песничке продукције утемељен (посебно код Љубомира Симовића, који јој је спевао и песме) – *символ тачке*: „Једна једина тачка – разара или засија; (...) Тачка је плодоносно зрно. Цртачев заметак. Тек, учврслица на трегеру – фијукне као метак! Звизне ме посред чела!” Слично је и са цртежом на ком је скривени јунак велики српски писац Данило Николић, где се симболи удвајају, јер су присутне реминисценције на поетичке одлике, како Николићевог дела (јабука коју Мошо и црта), тако и Одаловићеве стварности („Шаљем ти звезде и јабуку приододату – старинску бузлију с метохијске стране. То је она провидна до опорог семења. Већ си је прославио! Свету објавио”). Објављивање свету својих личних симбола, од чега песма често и настаје, није нимало лак посао, зато и не чуди што је симболу тачке аутор поново дао глас у боји свакодневног живота и (не)свакидашњег стварања: „Иначе, добро сам, ништа се не мења... Песма ме неће; тачку бих ставио”.

Из те *тачке* проистиче и позиција аутора цртежа, јер се у сваком од њих налази одређени феномен који је у центру пажње, или порука начета са одређеним циљем. Тако је и на цртежу са портретом Рајка Петрова Нога, где се поред личне песникове карактеристике (његових бркова) и препознатљивих стихова „нек пада снијег, Господе” долази до стајне ауторске тачке изражене и сликом и језиком, оне меланхоличне. Исто је и са врапцима Милована Данојлића, јер из своје тачке не желе чак ни са хлебом у небо, како се у специфичној метафори каже.

Уосталом, жеља да слика проговори у песми самој, посебно са песницима који су и „цртуцкали”, како Одаловић каже, налазимо у „Цртанки Милована Данојлића”:

Знам, црталао си:
усиравну, дебелу, косу, танку,
ал то је за писанку,
није за цртанку, Мићо мој!!!

Феномен слова је у центру пажње цртежа посвећеног Еви Рас, односно Радомиру Стевићу Расу, где управо слово добија одлику оне тако значајне мале ствари, кад се каже „трпам слова у трговчеву кесу”. Уосталом, словом као највећом личном вером завршава се *писмо* баки и дечи, које заокружује циклус „Узех мало потоњег времена”, и то у славу писма и породице:

Не бих вам писао, бако и деко, ал морам – кад сте тако далеко! Кад ја не могу, нек стигне писмо, па ви кажете: – Срећни ли смо! (...) Ако ми неко слово клеца, не дајте да ми се ругају деца!

Овакав песнички хуманизам као „субјективна педагођија” (Панић Мараћ 2019: 175) Моша Одаловића не би била могућа да се није успоставила равнотежа између тежих и светлијих тонова, имплицитног аутора који је изашао напоље, у свет, у снег („Снијег на Шавнику”), у лето и шуму („Сиротињска, или Власотинце петком”), и малих бића пре-пуњених животом, као у песми „У колу српских сестара”, написаној на путу за Змајеве дечје игре 1993. године: „Је ли ти тешко, мраве?”, „Зар си побегла, срно”, „Збеш ли, лепа зебо” (курзив О. В.).

Померајући хоризонте песме за децу продубљивањем сврхе њене поруке у предиспонираним лирским табуима једног дела за младе читаоце, Одаловић је циклусом „Узех мало потоњег времена” вратио себе као имплицитног аутора међу људе који су

обележили његово време (као, уосталом, у књизи *Где је ламино дете*) и оних који су обележили њега као двоструког ствараоца – и песме и цртежа. Као песник колажа стварности, Одаловић је уметнички, духом увек истим, дубоко хуманистичким, вратио свим својим људима доказе значаја њиховог постојања, и у смрти и у поремећеној равнотежи између дихотомије песничког израза за децу и одрасле, коју је наново успоставио велики европски песник Шарл Бодлер, сматрајући дељење песничког талента насиљем које се непотребно чини над поезијом (Бодлер 1975: 35).

ИЗВОРИ

- Одаловић, Мошо. *Врло важно*. Приштина: Јединство, 1975.
- Одаловић, Мошо. *Добро јутро, Велика Хочо*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије, 2017.

ЛИТЕРАТУРА

- Бодлер, Шарл. О поезији. Сретен Марић, Ђорђије Вуковић (прир.). *Рађање модерне књижевности – поезија*. Београд: Нолит, 1975, 31–36.
- Василева, Оља. Песник детету, дете песнику. Пре-контурисање топоса поезије за децу у поезији Моша Одаловића. Драган Хамовић (ур.). *Мошо Одаловић, песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2018, 119–135.
- Derida, Žak. *Glas i fenomen*. Beograd: Istraživačko izdavački centar SSOS, 1989.
- Љуштановић, Јован. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Миљковић, Бранко. *Критике*. Ниш: Градина, 1972.

Опачић, Зорана. Однос наивне свести према небеској сфери у поезији Моша Одаловића. Драган Хамовић (ур.). *Мошо Одаловић, поесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2018, 93–106.

Панић Марашић, Јелена. *Певање и његовица: јунаки модернизма у српској књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет, 2019.

RKT: *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 1985.
Сиоран, Емил, М. *Зли демијург*. Нови Сад: Матица српска, 1991.

Olja S. VASILEVA

HOW TO MAKE PICTURE TALK: POEMS-COLLAGES IN THE POETRY OF MOŠO ODALOVIĆ

Summary

The primary goal of this paper is to read the modern poetry for children in different symbolic and semantic variations. Letter as an ambiguous sign in modern poetry for children is a new aspect of reading Mošo Odalović's poetry. Here we read many humanistic allusions of letter and collage as a structure of many poems within the cycle "I took a little time off". Written as a dialogue with the small, ordinary people from author's memories and his childhood and forever meaningful conversation with his poetic friends, great names within the Serbian history of literature, this cycle introduces three types of voices: melancholic, children's, and historical. All these voices found their places in author's drawings.

Key words: letter, collage, poem, picture (drawing), portrait, language, symbol

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-14.09 Đurđev P. D.
Примљено 24. 4. 2020.
Прихваћено 27. 4. 2020



Тамара Р. ГРУЈИЋ*

Висока школа стручних студија
за образовање васпитача, Кикинда
Република Србија

ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА КАО ПОЕТИЧКИ ДИСКУРС ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ ПОПА Д. ЂУРЂЕВА

САЖЕТАК: У раду се разматрају различити видови визуелне поезије за децу Попа Д. Ђурђева, која припада сингулистичком и уопште постмодернистичком поетичком дискурсу и жанровима. Поезија Попа Д. Ђурђева, заснована на прожимању вербалног и визуелног стваралачког језика, у већој мери представља продукт масовне културе, која упоставља нове вредности и другачију комуникацију са читаоцима. У поезији за децу Попа Д. Ђурђева присутни су различити видови визуелизације: текстуалне песме, текстуалне песме са илустрацијом, стрипстихови, колажне песме и песме засноване на иконичком знаку. Стварајући песме уз помоћ универзалног језика брендова и најразличитијих визуелних елемената, поигравајући се традицијом и традиционалним вредностима, Поп Д. Ђурђев ствара визуелна даштања и отвара могућност различитог читања и поимања новог хибридног жанра. У раду се разматрају следеће песничке збирке: *I love av av you* (1996), *Слик ковница* (1998), трилогија *Фарма пуна шарма* (2006), *Аматери од звери* (2007) и *Бића из зоо вртишта* (2008), *Поезија која се гледа* (2018), *Етичко чишћење* (2019).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: слика, текст, визуелна поезија, визуелизација

* tamaragrujic77@gmail.com

Масовна култура и дигитално доба доприносе комуникацији путем слика које су богате симболичким значењима и које савременом читаоцу пружају могућност да формира своју слику света. „Доминација визуелних медија, остварена крајем XX и почетком XXI века, допринела је визуелности у тој мери, да је готово читав свет феномена постао спектакуларизован, ’транспарентан’ и, такорећи, у потпуности визуелно опажљив” (Vuksanović 2012: 311).

Масовна култура преноси се преко медија и обраћа се свима, а не само уском кругу поштовалаца одређене уметности. Своје формалне уметничке поступке прилагођава актуелном а не идеалном реципијенту, односно великом броју појединача „који, из својих различитих залеђа, дају медијском садржају разна читања“ (Lorimer [Rowland Lorimer] 1998: 58). Слике и симболи, као главна обележја масовне културе, пружају могућност да се на њихов садржај гледа „из другачијег угла“ (Lorimer 1998: 56). За сферу уметности битне су слике које чине „конотативне асоцијације, које су имплициране и/или које извлачимо из контекста око денотативних слика“ (Lorimer 1998: 56).¹

Слике које презентују медији у „добра програмиране производње потрошачког духа“ (Ilić 2008: 157), и којима је човек данашњице свакодневно изложен, утицале су „не само на формирање потрошачког духа, већ и доминантног стилског израза савремене епохе“ (Опаћић 2007: 17).

Поп Д. Ђурђев, „побуњеник новог доба“ (Јоцић 2013: 8), један је од оних писаца који врше култивисање медијских слика и симбола и користе их за даљу „културно-комуникативну употребу“ (Жикић 2012: 316), дајући им лични печат и ново значење. Својом поезијом, како за децу, тако и за одрасле²,

¹ Поред конотативних слика, Лоример издава и денотативне, које су експлицитне, објективне и лако читљиве (Lorimer 1998: 56).

Ђурђев истиче свој отворени бунт против шунда и кича и уопште против културе масе која је деведесетих година XX векаузела мања. Ђурђев спаја неспојиво, примењујући „процес разградње и деструисања постојећег како би се изградила нова естетичка форма“ (Опаћић 2018: 26). Интермедијалношћу и оригиналним презентовањем идеја, путем слике и симбола, Ђурђев читаоца жели да отргне из „глобалног уједначавања света“ (Ilić 2008: 157), дајући му прилику првенствено да мисли, али и да формира став и одређени систем вредности. Поезија Попа Д. Ђурђева, из тог разлога, подједнако је занимљива како детету тако и одраслом читаоцу: код детета подстиче машту и креативност, уводи га у свет одраслих, док одраслог тера на промишљање и преиспитивање. Песме Попа Д. Ђурђева су „необичне, оригиналне, маштовите, асоцијативне, и пре свега, обилују хумором и нонсенсом“ (Грујић 2019: 59).

Предмет нашег изучавања јесу различити типови визуелизације у поезији за децу Попа Д. Ђурђева на крају XX и у првој половини XXI века. У збиркама *I love av av you* (1996), *Слик ковници* (1998), трилогији *Фарма пуна шарма* (2006), *Аматери од звери* (2007) и *Бића из зоо вртишта* (2008), као и у збиркама *Поезија која се гледа* (2018) и *Етичко чишићење* (2019), могу се пратити различити визуелни изрази овог песника.

Зачетак визуелности Попа Д. Ђурђева уочавамо у збирци *I love av av you*, где Ђурђев започиње борбу са „свакодневним терором економске пропаганде“ (Ilić 2008: 157), користећи различите симbole ради oneobичавања свог песничког израза. Попут пропагандисте који прекидају филм рекламом, Ђурђев у текст песме изненада уводи различите препознатљиве рекламне симbole, који добијају ново, другачије значење. Овакви поступци представљају

² Вирус у меморијалном центру (2006). Више видети у: Јашовић 2008: 9–19.

својеврсне визуелне експерименте у циљу остваривања различитих ефеката, првенствено обрта са елементима хумора, али и важних порука које је потребно пренети младом нараштају.³

У наслову песме „DTD” (Ђурђев 1996: 23), што представља логотип новосадског Водопривредног предузећа „Дунав–Тиса–Дунав”, крије се стих Љубивоја Ршумовића: „Дете је дете”. У овој песми пешник на особен начин пева о детету и о томе на који начин се одрасли према њему односе, служећи се, притом, „водопривредном” лексиком⁴ (дете/DTD: дави, док не йойлави, изливи радости, све треба да се каналише, кревет је за наводњавање). Асоцијативним везама Ђурђев „показује да спајањем знака, слике и звука у језичком стваралаштву све има своју вредност, било семантичку, звуковну или афективну” (Грујић 2019: 61), али да читалац мора да по-

³ Трилогија *Фарма пуна шарма* (2006), *Амапери од звери* (2007) и *Бића из зоо вртишћа* (2008) јесу сликовнице – прве књиге – намењене деци најмлађег узраста, а „свака илустрација – слика има под-слику која се може видети само ако деца ‘завире’ у књигу” (Јашовић 2006: 113). Илустрације-преклапалице у потпуности прате текст и допуњују га, јер „пешник иницира низ нових асоцијација и на мисаоном плану додатно ангажује рецепцију” (Јашовић 2014: 71). На оригиналан начин, илустрацијом и текстом, Ђурђев спаја игру и забаву са поуком, али и обавезује одрасле да ће заједно са децом читати ове књиге и развијати код деце позитивне навике и традиционалне животне вредности. Сматрамо да сликовнице Попа Д. Ђурђева на шаљив и ироничан начин указују на несавршеност савременог друштва и представљају бунт против „масе” и наметнутог животног темпа, а уједно игром васпитавају, под будним оком родитеља, и припремају најмлађе генерације за улажење у свет одраслих. Књиге *Фарма пуна шарма*, *Амапери од звери* и *Бића из зоо вртишћа* читају се у породичној атмосferи, уз смех и разговор са дететом и од одраслог читаоца захтевају добро познавање опште културе и спремност да се одговори на свако дечје питање. Књиге терапију на промиšљање како децу, тако и одрасле и представљају добар пут како у дигиталном добу, када је „једна од темељних цивилизациских тековина снажно уздрмана” (Радикић 2009: 17), код детета развијати љубав према књизи и књижевности уопште.

⁴ О тумачењу песме „DTD”, више видети у: Љуштановић 2012: 155.

седује одређено предзнање из сфере књижевности, не би ли наизглед употребљеним бесмислицама дао право значење.

Исти поступак Ђурђев примењује и у циклусу песама „I love you”, поигравајући се различитим значењем речи „love” и дајући јој нови визуелни идентитет. У песми „I love you” (Ђурђев 1996: 63) Ђурђев пародира Радовићеву песму „Страшан лав”. У наслову песме уместо речи *love/„lav”* пешник користи ликовни елемент – слику лава – и поетску игру наставља и у тексту песме, нарочито наглашавајући реч „lav”: *Била једном једна lav /каква lav /сигарина lav / па ѡала у заборав...* Поигравајући се речима *love/„lav”*, а самим тим и писмом, пешник Радовићевог „Страшног лава” „преобраћа у љубавну баладу и тако инфантализира мотив ’вечне љубави’” (Радикић 2010: 170). Реч „lav” пешник на исти начин употребљава и у песми „I lav pivo” (Ђурђев 1996: 68), али без обзира на значење речи „лав” (може да има двоструко значење: право значење речи *love* или робна марка алкохолног пића), порука је недвосмислена и тиче се неуспеха услед порочног понашања. Песма по којој је ова збирка названа, „I love av av you” (Ђурђев 1996: 64), насловом упућује читаоца на својеврсни „љубавни зов”, младалачку љубав, и „у трен ока љубав, *love*, постаје ономатопеја лајања: *ав, ав, чиме бива најављена нека врста непримереног говора, љубавног ’лајања’*” (Љуштановић 2012: 154). У песми се пародира мотив љубави који је насловом наговештен, јер уместо речи *love*, пешник користи „lav”, чиме унижава значење речи љубав, сводећи је на телесно, пролазно, „ко све што се с ланца пусти / пристаде у исти час”. Ђурђев прави искорак песмом „Fly love you”, јер наслов песме повезује са фуснотом, као додатним објашњењем (-е волим), што ће и у наредним збиркама примењи вати као један од поступака визуелизације.⁵

Збирка песама *I love av av you* представља неку врсту прекретнице у развоју визуелног израза Попа Д. Ђурђева. У овој песничкој збирци првенствено су присутне текстуалне песме које добијају визуелни идентитет поигравањем различитим песничким сликама и симболима, али се уочава и песникова склоност ка визуелним експериментима у виду стрипстихова.

У таквим песмама песник се поиграва формом градећи песму у виду четири квадратне слике (стрип-сличице), по две у сваком реду, у којима се појављују иконички знакови и текст: „Милена, 988”⁶ (Ђурђев 1996: 10), „То је оно право” (Ђурђев 1996: 26), „Ја сам мали PLAYBOY” (Ђурђев 1996: 36), „Ког пола је ваш бицикл” (Ђурђев 1996: 38), „Писмени из бојевог гађања” (Ђурђев 1996: 40), „Хаинку” (Ђурђев 1996: 43), „Срећни отац...” (Ђурђев 1996: 58), „Корак напред ко два рака назад” (Ђурђев 1996: 60).⁷ Иако у овим песмама не постоји класичан стих и форма песме, „динамичност и експресивност је присутна у вештој комбинацији текста и графичких ознака” (Грујић 2019: 61). Стрип-сличице представљају размак између речи и краја стиха, „што показује да Ђурђев на уму има превасходно стварање поетског текста, само бира онеобичени приступ читању” (Опаћић 2018: 28).

У оквиру стрипстихова издава се ребус-песма „Корак напред ко два рака назад” (Ђурђев 1996: 60), или, ако доследно читамо ребус, онда наслов песме гласи „Корак напред ко два корака назад”. „Песма се састоји од четири квадратне слике где су две квадратне слике из горњег/доњег поља повезане иконичким знаком рака/рака у огледалу. Овако организована композиција намеће и специфичан начин

⁵ О фуснотама у песништву за децу Попа Д. Ђурђева, више видети у: Опаћић 2018: 27–28; Варница Ненин 2009: 47.

⁶ Више видети у: Љуштановић 2012: 155–156.

⁷ О стрипстиховима у збирци *I love av av you* више видети у: Грујић 2019: 60–62.

читања текста: читање текста уз помоћ слике и поигравање текстом да би се дошло до смисла. Песник доводи у везу речи са сличном фонетском структуром: на мој *Брак* / пао је *Мрак* / не можеш *Крак* / дићи у *Зрак*. // живот је *ГОрак* / када је *ТОрак*. Песник је направио игру речима тако што је користио речи сличног фонетског склопа, а водио је рачуна и о римовању. Овде се променом само једне фонеме мења значење, што нарочито подстиче песникове асоцијације. Иако на први поглед делује да су овде речи биране према звуку, а не значењу, ипак је одабир речи песнички функционалан и оправдан” (Грујић 2019: 62).

Поигравање стрипстиховима Ђурђев наставља и у збирци „визуелне поезије за децу *Слик ковница*” (Ђурђев 1998: 60), у којој спаја „поезију с језиком реклами и логотипа, с ребусом, стрипом и још којечим” (Ђурђев 1998: 58), с намером да се што више приближи визуелним медијима, али и да се прилагоди потребама и интересовањима савремене генерације. Дефинишући збирку *Слик ковница* одредницом сигнализам, Ђурђев јасно усмерава своје стваралаштво ка знаку (дизајнирани сигнум) и визуелизацији доживљаја као једином одговору на изазове „нове технолошке цивилизације”. Визуелни експерименти, као вид „деструктивног неимарства” (Ђурђев 1998), постају обележје стваралаштва за децу Попа Д. Ђурђева.

Основна идеја збирке *Слик ковница*, а може се рећи и поетике Попа Д. Ђурђева, садржана у истоименом циклусу, која представља својеврсни водич за тумачење ове „галерије” стихова, дата је у једном катрену, попут записа на маргини: „Ова су ми дела / за око запела / галерију слика / правим од језика” (Ђурђев 1998: 48). Стихове прати директна асоцијативна илустрација у виду наочара на чијим се крајевима налазе удице, што јасно указује на песниково аутопоетичко одређење.

У збирци *Слик ковница*, Ђурђев издаваја гра-
фичке форме из њиховог контекста и уклапа их по
својој вољи и замисли, руководећи се њиховим зву-
ком или одређеном асоцијацијом значења” (Грујић
2019: 63). Интертекстуалност, као поступак који
Ђурђев примењује, било да је реч о традиционал-
ном или савременом, медијском предлошку, допри-
носи стварању „поетске слике визуелних даштања”
(Đurđev 1998) за чије разумевање је потребно по-
знавање и разумевање књижевног канона.⁸

У збирци *Слик ковница*, својеврсној „мапи по-
етских композиција” (Радикић 2010: 171), заступље-
ни су стрипстихови, колажне песме (текст са илу-
страцијом/колажом⁹) и „умакажене риме” у којима
песник одступа од класичне форме песме, те „скла-
па риме и своје јунаке доводи у нове ситуације ко-
је су прилагођене данашњем времену” (Варница
Ненин 2007: 31). Спајајући текстуално/вербално и
визуелно, попут мозаика, Ђурђев потврђује да, иако
је језик веома сложен и флексибилан систем репре-
зентовања, у савременом, потрошачком времену,
захтева допуну визуелног медија.¹⁰

За решавање стрипстихова, односно визуелних
даштања, потребно је „око соколово”, како и каже

⁸ Песничке загонетке биле су заступљене од Змајевог доба,
у другој половини XIX века. За загонетке Змај користи термин
даштања, јасно изведен из формулативног питања „Дашто ми ти
дашто”, које наводи Вук Караџић као део процеса загонетања.
Змај је написао 54 загонетки и већину је објавио у листу *Невен*,
који је садржао рубрику „Даштања”. О Змајевим даштањима, ви-
ше видети у: Грујић 2010: 47–53.

⁹ Овај термин користи Зорана Опачић (Опачић 2018: 28).

¹⁰ „Ђурђев је пронашао лудистичку сликовно-вербалну фор-
му по дејвој мери (...) и тако повезао један авангардни песнички
поступак са најпродуктивнијим делом змајевске традиције. Техни-
ком колажирања, многи препознатљиви визуелни симболи – из
новина, са видео-екрана, или, једноставно, са индустриске амба-
лаже – укључивањем у нови контекст променили су значење: од
употребних постали су уметнички артефакти” (Радикић 2010:
171). Надија Реброња слику као део поетског текста у *Слик ковни-
ци* посматра и као политички феномен због глобализације и
америчке политичке доминације, а нарочито енглеског језика
као језика познатих брендова (2014: 78).

песник у стрип-песми „Око соколово (За почетак)”
(Đurđev 1998: 7). Визуелни ефекат нарочито је на-
глашен slikama oka, сокола, мете и метка и асоци-
јацијама које ове слике стварају.

Предложак за стрип-песму „Шницла” (Đurđev
1998: 9) песник проналази у народној пословици
„Испеци па реци”, али потпуно занемарује њено
право значење преводећи је у други контекст:
„Испеци па сеци деци / и поСОли / па ко воли нек’
изволи”. Акценат је на визуелним елементима, на
слици тањира са прибором за јело и слици сланика,
што у потпуности повезује песничку слику са на-
словом песме (Грујић 2019: 64).

У циклусу „Фама о бициклистима” песник кори-
сти бицикл чији је точак истовремено и сат, што
указује на неминовно противцање времена. У стрип-
-песми „Успаванка” (Đurđev 1998: 17) песник се по-
играва језиком не би ли дошао до асоцијативних ве-
за (BIKE-а – бајке/браће Грим) између бајки које
се читају деци пред спавање и самог чина успављи-
вања, који се предочава у успаванци. Колажна пе-
сма „Точак историје” (Đurđev 1998: 17) доноси пар-
алелу прошло време (сат на ланцу – симбол про-
шлости) – садашње време (знак робне марке NIKE
– симбол садашњости), са симболима који препрезен-
тују одређено време. Последња песма из овог ци-
клуса, колажна песма „Резиме” (Đurđev 1998: 25),
доноси песимистичну поруку о пролазности време-
на – предњи точак илустрован је као ручни сат –
симболизује сталну журбу, заузетост, док је задњи
илустрован као стари модел бицикла, са поруком да
без обзира на амбиције појединача увек долази на
исто, да га време „прегази”: „Онима / што напред
виру / време увек / иде на руку / и мада многи / том
циљу стреме / на крају све их / прегази време”.

Стрипстиховима и колажним песмама, комбино-
вањем текстуалног и визуелног, Ђурђев се у *Слик
ковници*, „укључује у модернизовани дијалог са Зма-

јевим песништвом за децу” (Радикић 2010: 172).¹¹ Стрип-песма „Како преводити Змаја” (Đurđev 1998: 29) представља „причу у сликама”, попут оних које је Змај објављивао у *Невену*.¹² Ђурђев у овој песми, и то у четири слике / четири стиха, прави текстуални колаж од почетних стихова Змајеве песме „Кад би” и крањњих стихова песме „Коњаник”. Иако је сваки стих представљен визуелно и то само једним знаком, без енкодирања, без стихова које песник наводи у фусноти тешко би се могло доћи до правог смисла песме. *Кад би јелен имо крила – јелен са крилима – симбол авио-марке за писмо; што би брза шпица била – слика ноја // Треба хитети, треба смети – игра речима – BOY нeBOJ – бити момак без страха; па да видиш куд се летиш – симбол новог типа авиона – СУХОЙ.* Поступком онеобичавања, асоцијативним везама, Ђурђев показује колико је спреман да се у комуникацији са читаоцима игра, а да притом држи њихову пажњу и подстиче на размишљање.¹³

Змајева песма „Циганин хвали свога коња” послужила је песнику као предложак за колажну песму „CD rom о коњу свом” (Đurđev 1998: 49), у којој Ђурђев задржава разговорни тон, игру речима и причу о коњу, али на свој „необичан” начин. Након првог стиха: „Види види друже мили”, убацује цртеж четири коња, па наставља: „ДЕБЕЛА / прешла преко Бегеја / и / Егеја...” У колажној песми „Мата's child” (Đurđev 1998: 50), Ђурђев пародира Змајеву песму „Материна маза”, на коју алутира са-

¹¹ Поп Д. Ђурђев често као предложак користи различите Змајеве мотиве, више видети у: Варница Ненин 2007: 31; Радонићић 2013: 16–18.

¹² О Змајевој илустрацији у листу *Невен* више видети у: Drađinčić, Zupan 1986; Грујић 2014: 99–105; Опачић 2018: 28.

¹³ Визуелизација сваког стиха присутна је и у збирци загонетки Григора Витеза *Веселе замке* (Vitez 1955), с тим што је код Витеза сваки стих загонетке представљен илустрацијом, а код Попа Д. Ђурђева само једним знаком, што упућује на сажетост и савременост визуелног израза овог песника.

мо насловом и почетним стиховима, а изнад наслова ставља цртеж у виду илустрације – силуете – глумице Лаже Минели, која је остварила запажену улогу у филму *Кабаре*: „Има дете у селу /име му је Ла(j)за / а ми хтели / да буде Минели. // Они што су / стајали по страни / рекли су нам: / „Money, money, money...” // Како старе / децу кваре / паре / и / ’Кабаре’”. Песма „Несрећна Кафина” (Đurđev 1998: 52), која носи исти наслов као и Змајева драмска игра за децу, изнад наслова садржи илустрацију рекламног постера за кафу. Употреба визуелних елемената у колажним песмама, изнад наслова, на почетку песме или на крају, оправдана је и у комбинацији са одређеним текстом представља оригиналну интертекстуалну игру.

У *Слик ковници*, и поред каталога песника, писаца, књижевника, уметника, попут Душана Радовића, Драгана Лукића, Љубовоја Рашумовића, Бранка Радичевића, Алексе Шантића, Ернеста Хемингвеја, браће Грим, Хусеина Тахмишчића, Пабла Пикаса... чија су дела инспирисала Ђурђева да створи „албум апокрифне хрестоматије”, најзначајније место има стваралаштво Јована Јовановића Змаја. У колажној песми „Права (3)мајсторија” (Đurđev 1998: 35), изнад наслова налази се илустрација – силуета¹⁴ деце која у рукама држе змаја ради игре, те се из сфере игре и забаве, следећи Змајев песнички принцип, песник окреће поуци у виду величања Змајевог песништва: „Када би неко Змаја успео ’ушити’ / тог више нико не би могао срушити”. Слична порука дата је и у песми где се уместо наслова налази илустрација Јована Јовановића Змаја који лети, а чија су велика крила ојачана оловкама (Đurđev 1998: 28), што се може тумачити симболом описмењава-

¹⁴ Исту илустрацију – силуету проналазимо у Змајевом *Невену*, уз песму „Велика штета” (*Невен: чика Јовин лист* 2006: 179). Песма Попа Д. Ђурђева „Права (3)мајсторија” настала је по узору на Змајеву песму „Велика штета”.

ња/писмености, односно увођења деце у свет писане речи.

У циклусима „Умакажене риме” и „Пасме или dog-говор куцу гради” у *Слик ковници и циклусу „Песмине слике речи”* у збирци *Поезија која се гледа* (Ђурђев 2018), Ђурђев визуелност ставља у први план, док је „традиционални песнички текст (...) сведен на минимум” (Љуштановић 2012: 156). У овим својеврсним песмама колажима, тачније редимејд колажима¹⁵, долази до изражавања песникова постмодерна „концептуална уметност”, која „дводи традицију игре и нонсенса у српској поезији за децу до песничког пароксизма” (Љуштановић 2012: 156). Ђурђев у овим песмама искључиво користи маказе за сецкање разноврсног рекламијата, који вешто уклапа у нове поетско-визуелне форме за које је и сам свестан да их је понекад тешко дешифровати, те даје упутство читаоцу како да дође до „праве” песме. „Свестан да су данашња деца окружена великим бројем медија, пребрзим протоком догађаја и информација, окружена личностима из савременог света испреплетаних са личностима из националне историје, митологије и уметности, општим местима и новим технологијама, он све то сакупља, испретумбава и поново слаже на свој, особен и препознатљив начин” (Варница Ненин 2007: 32).

Поезија Попа Д. Ђурђева „позива на игнорисање наметнутих медијских слика” (Ђорђевић 2017: 23), јер елементи потрошачког друштва у поезији Попа Д. Ђурђева мењају значења и добијају нов смисао у процесу комуникације са читаоцима/гледаоцима, а та комуникацијска раван уметности оправдава и сам чин уметничког стварања, јер таква дела су и настала баш зато да би комуницирала са новим читаоцима/гледаоцима, добијајући на тај начин нову, смиљенију намену.

¹⁵ О поетици редимејда или неодадаизма, више видети у: Опачић 2018: 26–31.

Иако визуелна поезија Попа Д. Ђурђева није конвенционална, у смислу форме и начина читања, те се чини да не захтева велико предзнање нити промишљање, јер се у „шуми медијских знакова” данашњи читалац лако сналази, визуелна даштања нису једноставна за решавање и представљају одређену врсту замке, која подразумева улажење у „зачарани простор симулакрумске ‘стварности’” (Радикић 2010: 171). „Језиком” савременог друштва, визуелном поезијом као „феноменом планетарне комуникације” (Јоцић 2013: 6), Ђурђев успева да „мотивише младог читаоца на улазак у свет књижевног текста – а ту га чека сложени алузивни систем историје књижевности, који му је мање или нимало познат (од епске књижевности и традиције, српске и светске уметничке књижевности различитих епоха до књижевности за децу и забавне књижевности), којима Ђурђев лукаво проширује читалачко поље младог читаоца, његову општу културу и знање о књижевности” (Опачић 2018: 39). Ђурђев бира визуелност као поступак којим ће младог читаоца вратити књизи и читању, а то је пут који је неисцрпан и увек иновативан, јер „Ђурђев ствара песму да се чита и гледајем ‘допише’ и да се њена полисемантичност тако ‘продужи’” (Јашовић 2014: 68). Визуелним песмама „деца се уче читању песама, односно уче се да је свако читање – нарочито поезије – један креативни поступак декриптовања, и да се тек испод површинског слоја долази до душе текста” (Јоцић 2013: 5).

Основни принцип загонетања, „замену појмова – навођење једног уместо другог, ‘за што’ друго” (Самарџија 1995: 20), повезује визуелна даштања Попа Д. Ђурђева са загонетком, с тим што Ђурђев појмове замењује знаковним кодом, односно различитим цртежима, илустрацијама, графичким симболима, рекламијским знацима. Вербовоковизуелним загонетањем Ђурђев ствара стрип-песме (стрипстихове), ко-

лажне песме, ребус-песме и свака визуелна песма „представља право ремек-дело и не може се решавати по задатом шаблону, већ од читаоца захтева одређено промишљање и домишљатост, али несумњиво представља и вид забаве” (Грујић 2019: 63).

Већина песничких збирки Попа Д. Ђурђева „израста из игре која крши правила” (Љуштановић 2018: 37) и која захтева од читаоца и да гледа и да чита. Збирке *Поезија која се гледа* (Ђурђев 2018)¹⁶ и *Етичко чишћење* (Ђурђев 2019) садрже песме које су засноване на иконичком знаку и представљају визуелни артефакт. Такве песме имају наслов и предмет необичног изгледа. „Наслов песме има смисао тек када се доведе у везу са предметом, те воковизуелносемантичка структура, нека врста хибридног жанра, пружа могућност читаоцу да ствара и домаштава ‘песму’” (Грујић 2019: 65).

Ако је збирка *Поезија која се гледа* „песничка збирка за генерације чије су погледе на свет обликовали дигитални медији” (Ђурђев 2018: напомена на задњој корици), онда је збирка *Етичко чишћење* песничка збирка за генерације чије су погледе обликовали транзиција и „превласт новог конзумеризма” (Љуштановић 2019: 75). Ове две песничке збирке морају се посматрати као целина, као логичан след кретања друштва унутар популарне културе на крају XX и у првој половини XXI века. Таква култура захтева од читаоца „да све(т) око себе посматра другим очима”, да визуелне песме посматра као целину позоришне представе и да има право да просуђује, да би већ у следећем моменту место у позоришту било замењено метком у виду „инфицираног програмског вируса за тројање душе и испирање мозга” (Ђурђев 2019: напомена на задњој корици). Овим се круг затвара. „Вирус у меморијалном центру” и даље постоји и излаза нема, као што

¹⁶ О два типа визуелизације у збирци *Поезија која се гледа*, више видети у: Столић 2018: 52–61.

нема ни слободе у кавезу за „плаву птицу” у визуелној песми „Плава птица” (Ђурђев 2019: 10), коју Ђурђев представља симболом актуелне друштвене мреже. Збирком *Етичко чишћење*, у којој има више текстуалног него визуелног, Ђурђев се враћа изворном жанру песме у строфичној форми.

У поезији за децу Попа Д. Ђурђева, „иноватора у визуелизацији лирског израза” (Јашовић 2008: 9), присутни су различити видови визуелизације: текстуалне песме, текстуалне песме са илустрацијом¹⁷, стрипстихови, колажне песме и песме засноване на иконичком знаку. „Попђурђевска палимпсестност” (Столић 2015: 36), онеобичавање, успостављање аналогије и визуелизација, основна су обележја поезије за децу овог песника. „Заснивањем свог текста на подтексту цивилизацијских тековина и избором минимума језичких средстава за кодирање песничке поруке” (Јашовић 2014: 69) формира се основни поетички принцип Попа Д. Ђурђева, а то је свођење лирског израза на најмању могућу семантичку херметичност.

Живот у шуми медијских и маркетиншких садржаја брендова који се утискују у свест младог човека (визуелне, сигналистичке песме Душана Поп Ђурђева, сачињене од колажа брендова, опомињу на чињеницу да сликовни знакови потрошачког света прерастају у доминантну слику света – међутим, у њима је садржана „одбрана” књижевног памћења: кад се „прочитају”, оне откривају широки алузивни и цитатни спектар српске књижевности (Опачић 2019: 39–40).

Уместо оловке у руци, Поп Д. Ђурђев се одлучује за маказе и лепак, али и „чекић”, не би ли скочи

¹⁷ Овде мислим на визуелизацију у трилогији *Фарма пуна шарма*, *Амапери од звери* и *Бића из зоо вртишта*. Све три сликовнице илустроване су на исти начин: поред текста, свака песма садржи илустрацију и илустрацију-преклапалицу. Нисмо се посебно бавили анализом ових збирки, јер оне не припадају сигналистичком дискурсу, али употребљују визуелизацију поезије за децу Попа Д. Ђурђева.

вао стихове и визуелна даштања за потребе данашњег детета. Визуелним експериментима Ђурђев „прекорачује преко већине традиционалних граница у поезији за децу“ (Љуштановић 2012: 156), али ствара оригиналну у јединствену поезију у дигиталном и медијском добу ХХІ века.

ЛИТЕРАТУРА

- Варница Ненин, Невена. Хумор и игра у поезији Попа Д. Ђурђева. *Детињство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXIII, бр. 3–4 (јесен–зима 2007): 30–32.
- Варница Ненин, Невена. Књига за велику и малу децу: сликовница „Фарма пуна шарма“ Попа Д. Ђурђева. *Детињство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXVI, бр. 4 (зима 2009): 45–48.
- Vitez, Grigor. *Veseli zamki*. Zagreb: Mladost, 1955.
- Vuksanović, Divna. *Vizuelna kultura u eri medija. Kultura*, br. 134, 2012: 309–315.
- Грујић, Тамара. *Змајево џесништво за децу и усменокњижевна традиција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.
- Грујић, Тамара. Змајев Невен и зачетак српског стрипа за децу. *Детињство – Часопис о књижевности за децу*, година XL, бр. 2 (лето 2014): 99–105.
- Грујић, Тамара. Жанровска прекорачења у поезији Попа Д. Ђурђева. *Детињство – Часопис о књижевности за децу*, година XLV, бр. 2 (лето 2019): 59–67.
- Draginčić, Slavko, Zupan Zdravko. *Istorija jugoslovenskog stripa I – do 1941. godine*. Novi Sad, Forum – Marketprint, 1986. http://www.rastko.rs/strip/1/zupan-draginicic_1/index_1.html
- Ђорђевић, Часлав. Интермедијална дечја поезија. *Детињство – Часопис о књижевности за децу*, година XLIII, бр. 3 (јесен 2017): 19–27.
- Ђурђев, Поп Д. *I love av av you: приручник за лајање на звезде*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- Đurđev, Pop D. *Slik kovnica: album apokrifne hrestomatije*. Novi Sad: Dnevnik, 1998.
- Ђурђев, Поп Д. *Вирус у меморијалном центру*. Нови Сад: Дневник, 2006.
- Ђурђев, Поп Д. Књижевност за децу, паралитерарне форме и изазови „нове технолошке цивилизације“. *Детињство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXV, бр. 1–2 (пролеће–лето 2009): 58–62.
- Ђурђев, Поп Д. *Поезија која се гледа*. Нови Сад: Media Art Content, 2018.
- Ђурђев, Поп Д. *Етичко чишћење*. Нови Сад: Media Art Content, 2019.
- Жикић, Бојан. Популарна култура: надкултурна комуникација. *Етикоантицролошки проблеми*, 2012, год. VII, св. 2: 315–342.
- Ilić, Miodrag Mija, Proizvodnja потрошачког mentaliteta ili programirano zaglupljivanje. *Knjiga za medije – mediji za knjigu*. Priredila Divna Vuksanović, Beograd: Klio, 2008.
- Јашовић, Предраг. Мултимедијални исказ за будућност. *Детињство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXII, бр. 2 (лето 2006): 112–113.
- Јашовић, Предраг. Откривање вируса у меморијалном центру српског опстајања. *Књижевне пристојке II*. Нови Сад: Бистрица, 2008: 9–19.
- Јашовић, Предраг. Визуелизација као интертекстуална и жанровска пројимања у поезији Попа Д. Ђурђева. *Детињство – Часопис о књижевности за децу*, година XL, бр. 1 (пролеће 2014): 66–73.
- Јоцић, Милош. Ребус поезија Попа Д. Ђурђева. *Детињство – Часопис о књижевности за дечу*, година XXXIX, бр. 3 (јесен 2013): 3–9.
- Lorimer, Rolend. *Masovne komunikacije: komparativni uvod*. Prevela Zorica Babić, Beograd: Klio, 1998.
- Љуштановић, Јован. Игра и нонсенс у савременој српској поезији за децу. *Књижевност за децу* у

- о гледалу културе.* Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012: 153–162.
- Љуштановић, Јован. О подетињењу homo ludens-a у поезији за децу Попа Д. Ђурђева. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XLIV, бр. 4 (зима 2018): 35–44.
- Љуштановић, Јован. Без очију изван сваког зла. Поговор у: Ђурђев, Поп Д. *Етичко чишћење*. Нови Сад: Media Art Content, 2019: 71–76.
- Невен, чика Јовин лист. Приредили Поп Д. Ђурђев и Мита Голић. Нови Сад: Дневник, 2006.
- Опачић, Зорана. Наслеђе Љубивоја Ршумовића у поезији савремених песника за децу. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXIII, бр. 1–2 (пролеће–лето 2007): 16–24.
- Опачић, Зорана. Деструктивно неимарство Душана Попа Ђурђева & интертекстуално поигравање у поеми *Мрњавчевићи*. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XLIV, бр. 4 (зима 2018): 25–34.
- Опачић, Зорана. *(Пре)обликовање детинства*. Београд: Учитељски факултет, 2019.
- Радикић, Василије. Римовање слике и речи. *Цврчак или мрав. Огледи из књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010: 170–173.
- Радоничић, Ана. Интертекстуалност у поезији Попа Д. Ђурђева. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXIX, бр. 3 (јесен 2013): 9–21.
- Радоничић, Ана. Поезија игре. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXIX, бр. 4 (зима 2013): 70–86.
- Реброња, Надија. Илустрација као део текста у књигама поезије *Како се ирића сунце* Шиме Ешића и *Слик ковница* Попа Д. Ђурђева. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XL, бр. 1 (пролеће 2014): 73–78.
- Столић, Даница. Палимпсест и визуелизација као поступци деканонизације у песништву Попа Д. Ђурђева. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XLI, бр. 4 (зима 2015): 34–40.
- Столић, Даница. Два типа визуелизације у збирци *Поезија која се гледа* Попа Д. Ђурђева. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XLIV, бр. 4 (зима 2018): 52–61.
- Самарџија, Снежана. Структура и функција усмене загонетке, *Српске народне загонетике. Антологија*, (приредила Снежана Самарџија). Београд: Гутенбергова галаксија, 1995: 5–48.

Tamara R. GRUJIĆ

VISUALIZATION AS POETIC DISCOURSE OF POP D. ĐURĐEV'S POETRY FOR CHILDREN

Summary

Various forms of Pop D. Đurđev's visual poetry for children which belongs to the signalist and generally postmodern poetic discourse and genres are considered in this paper. Pop D. Đurđev's poetry is based on the interweaving of verbal and visual creative language and it is mainly the product of mass culture which establishes new values and different communication with readers. Various forms of visualization are present in Pop D. Đurđev's poetry for children: text poems, text poems with illustrations, comic verses, collage poems and poems based on the iconic sign. By creating poems with the help of universal brand language and a variety of visual elements and by playing with tradition and traditional values, Pop D. Đurđev creates visual riddles and opens the possibility of different ways of reading and understanding of the new hybrid genre. The following poetry collections are considered in the paper: *I love av av you* (1996), *Slik kovnica* (Picture book, 1998), trilogy *Farma puna šarma* (*The Farm Full of Charm*, 2006), *Amateri od zveri* (*Beast Amateurs*, 2007) and *Bića iz zoo vrtića* (*The Creatures from Zoo Kindergarten*, 2008), *Poezija za gledanje* (*Poetry to Watch*, 2018), *Etičko čišćenje* (*Ethical Cleansing*, 2019).

Key words: picture, text, visual poetry, visualization

Оригинални научни рад
UDC 821-93-31.09
Примљено 26. 2. 2020.
Прихваћено 5. 3. 2020.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: карневализација књижевности за децу, слике гротескног тела, српска поезија за децу



Душица М. ПОТИЋ*
*Висока школа стручних студија
за образовање васпитача Пирот
Република Србија*

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ. СЛИКЕ ГРОТЕСКНОГ ТЕЛА И ЊИХОВ СМИСАО

САЖЕТАК: Рад се бави сликама гротескног тела као аспектом стратегија карневализације књижевности за децу усмеравајући се колико на њихов смисао, толико и на моменат модификације карневалске матрице. Основне одлике карневалских слика, по Бахтину, јесу позитивни хиперболизам и весело-свечани тон конкретних, чулних представа. Основни видови гротескних мотива су гротескно тело и хронотопична инверзија. Они се моделују изобличавањем тела и просторним кретањем надоле. Симболички смисао гротескног тела односи се на обнову и препорађање. Моменти модификације у књижевности за децу односе се на семантичку надградњу, што се сагледава као моделовање искошеног, дечјег погледа, као негације официјелног, рационалног света одраслих. Стратегије формалне трансформације најинтензивније преобликују управо на равни система гротескних слика и основни су узрок његовог потискивања. И овај аспект карневализације показује тенденцију континуитета у српској књижевности за децу и прати се од њених почетака до постјугословенског периода.

* dusicaptic@yahoo.com

Карневализацију можемо одредити као транспозицију елемената карнавала у поступке моделовања поетског текста. Тај појам у науку о књижевности уводи руски теоретичар Михаил Бахтин проучавајући однос Франсоа Раблеа према народној култури Запада у средњем веку и ренесанси и посматра је на свим нивоима структуре поетског текста (Bahtin 1978 / Бахтин).¹ Ми ћемо се у овом раду ограничити на гротескно тело као на аспект система карневалских слика, издвајајући колико типолошки образац, толико и моменат модификовања карактеристичан за књижевност за децу. Будући да се фокусирамо пре свега на стваралачки механизам а не на ауторску поетику, за истраживачки корпус бирамо *Антиологију књижевности за децу I* (Опаћић 2018),² која то избором песника из различитих периода српске књижевности за децу те разнородних поетичких профиле и омогућује. Широки временски распон, који прати српску поезију за децу од њених почетака до постјугословенског периода, пружа увид у присуство карневалске матрице у књижевно-историјској перспективи наше књижевности за децу, а нама даје и могућност аисторичног сагледавања слике гротескног тела, њених особина, облика и функција.

Карневал је празник везан за време. По црквеном календару пада између два велика поста, када се тело обнавља и припрема за нова подвижништа, што, асоцирајући и античке корене празника, издваја гозбене мотиве и слике. На годишњој кружници карневал обухвата време прелаза зиме у пролеће,

¹ Сва позивања на Бахтина и карневалске елементе су из овог издања и њега више нећемо наводити.

² Све песме које наводимо у тексту и сви цитати су из овог издања и на њега се више нећемо позивати.

крај старог и почетак новог циклуса живота, када се и природа обнавља. Он зауставља сам тренутак прелaska живота у смрт и смрти у живот, што онемогућава моделовање фиксираних облика и фиксираних значења, истичући с једне стране гротеске слике, а с друге амбивалентност свих његових саставница. Карневал одбацује владајући систем мишљења и успоставља нови ред. Он спиритуалну суштину актуелне слике света окреће у потврду телесно-материјалног принципа и његове обновљиве бити, обара званичну хришћанску вертикалу наглашавајући покрет надоле, те окреће просторну представу о свету у временску, што насупрот богу устольчијује человека, а насупрот идеолошки окамењеној прошлости поставља променљиво било будућности. Поричући статичност, завршеност, довршеност, он се фокусира на вечну динамичност промене, на незаустављивост будућности која непрестано надолази, док она не мора бити друго до дете као средишња фигура карневализације књижевности за децу.

Систем карневалских слика чине гозбени и гротески мотиви. У тесној међусобној вези, како на формалном тако и на значењском плану, одликују се пре свега позитивним хиперболизмом³ и весело-свечаним тоном конкретних, чулних слика. Једење и пијење, с друге стране, спадају међу најважнија испољавања гротескног тела, посебно кад је реч о замашним количинама и последицама које оне имају по хармонију облика. Треба указати и на разлику између старијег и новијег типа гротеске.⁴ Док је по-

³ „Хипербола је један од есенцијалних процеса карневализације света“ (Златковић 2017: 175)

⁴ „Карикатурално-фантastičна и искривљена слика стварности, која не изазива комична, већ застрашујућа осећања. (...) Као израз супротстављања опћеприхваћеним схватањима и вјеровавњима и као знак отуђености од свијета, нарочито је присутна у епохама у којима се развија вјера у рационалне и природне основе на којима је изграђен свијет и у којима фантазија грађећи слику распадања одређене духовне структуре прелази све границе природно могућег и рационално прихватљивог“ (РКТ 1985).

тоњи деструктиван (Kajzer 2004 / Kayser), онај који је потекао из народне културе препораћа и обнавља. У том се аспекту значења и огледа његова амбивалентност, будући да поремећаји физичког склада и рацоналног реда имају позитивну семантику. Истраживачи гротеске наглашавају да је за препознавање њеног садржаја пресудна реакција читаоца (Kajzer 2004, Harfam 2004). Услов без кога нема карневализације јесте хумор, који прати и систем слика карактеристичан за њене стратегије, а одсуство негативних реакција и емоција – страха, отуђености, грозе – наспрот интензитету веселог смеха битан је дистинктивни моменат. Типолошки образац карневалске слике гротескног тела, поред позитивног хиперболизма и весело-свечаног тона, упућује на отвореност и недовршеност тела, као и на његову космичност и универзалност. Матрица као таква отвара се како за формалну, тако и за семантичку модификацију, док у новом тексту може партиципирати системски – обликујући целину поетског текста, као и парцијално – моделујући неки његов сегмент.

У књижевности за децу гротеска може имати афирмативно значење и кад текст не примењује карневалске стратегије, па и када очекивани утисак изостаје (Шаранчић Чутура 2017: 23). Милован Данојлић у иницијалном сегменту песме „Земља у поноћ“ типичној слику отворених уста поставља у поетични контекст: „Поноћ каткад зашуми, као да земља отвара / нека шаптава уста“, па она добија функцију метафоре сугеришући хармонију међу бићима природе. Песма скреће пажњу и применом гозбеног мотива у иницијалном сегменту друге строфе, да би финалну почeo типичном идејом непрекидности покрета, али не да би моделовао карневалску слику веселог света већ поетичну визију која има сазнајну димензију. Она сугерише јединство разнородних облика бића и њихово складно

уклапање у модел целовитог света, што није далеко од карневализације. Данољић редукује карневалски образац, из кога искључује позитивни хиперболизам и весело-свечани тон, а наглашава конкретне, чулне слике и искошену позицију из које посматра и доживљава свет. Поступак издавајања неког карневалског елемента из базичног контекста и његова примена у функцији онеобичавања фреквентан је у књижевности за децу и намеће се као једна од њених доминантних карактеристика.

Гротеска, међутим, чешће сугерише нарушавање усталјеног поретка, у поезији за децу најчешће хуморно, чак и онда када редукује карневалски контекст. Имајући у виду педагошке захтеве који су се постављали пред књижевност за децу, образац гротеске примењен као сегмент васпитно-образовне линије поетског текста још једна је фреквентна модификација предлошка у делима за најмлађе. Змајев „Мали Јова”, преобучен у старца, обрће временски след, што је још један облик испољавања овог сликовног комплекса. Јовини нагарањавају бркови и брада од кудеље, међутим, нису гротески по себи, већ их као такве сагледава одрасли лирски субјект, који тежи поштовању реда, колико и науковању. Гротески образац као такав, измештен из карневалског контекста редукованог поетским текстом, моделује његов сазнајни аспект. Једна од значењских линија „Малог Јове” јесте обнављање временског низа, па се наречени карневалски елементи не удаљавају од свог базичног значења. Како је на делу и један од елементарних смишонах нивоа књижевности за децу, посреди је тачка додира која и омогућава транспозицију.

Слике гротескног тела у књижевности за децу мање су фреквентне него у предлошку, при чему потискују образац с равни очигледности. Матрица се, уместо тога, модификује и надграђује, што карневалски елемент још дубље потискује и интензив-

није отежава детектовање. Концепција тела подразумева позитивни хиперболизам, космичност и универзалност, док су одлике гротескног тела недовршеност и отвореност. Пренаглашавају се његови истакнути делови, управо они који нарушују склад облика, а у карневалском контексту имају позитивну конотацију. Мотиви као што су: нос, уши, трбух, ћиновски раст, имају афирмавитни смисао, конкретном, чулном сликом потврђују биће и његову обновљивост. Веселе хиперболе у песми „Како ко спава” Момчила Тешића: „Деди се усне заокруже / Као да се расцветавају, / А дугачке брчине, / Црње од помрчине, / Горе и доле шетају. / Чини се да неко дрва струже / И млеко срче – / Толико хрче” ругају се и хвале у исти мах. Мали лирски субјект се и подсемева и поноси овим живим брцима и њиховим епским карактеристикама, да би и целина песме, тематизујући малишана који запажа уобичајене појаве око себе, а доживљава их као нешто посебно, такав дводелесни став заузела и према њему. Емоционална амбивалентност весело нарушава облике сугеришући настанак нових, па формална деструкција има позитивну семантику.

Иако им је симболика различита, недовршеност и отвореност се оваплођују сличним представама као и хиперболизам. Недовршено тело настаје нестајући и обрнуто, те измиче прецизним обрисима. За разлику од гротеске потекле из уметничке књижевности, одлика отворености у карневалским стратегијама односи се на узајамност са светом, на приносност што их стапа у целину без дистанце, а конкретизује се деловима тела помоћу којих се врши размена. Та дистинктивна одлика умногоме обликује и слику гротескног тела у књижевности за децу. У сва три случаја то су истакнути делови, а срећу се у српској поезији за децу још од њених почетака. У песми „Вида и златан сан” Јован Суботић сан моделује као анимистички лик који се игра с девојчицом,

а његови благотворни ефекти, поред епитета, очитују се и као животодавни смех: „Златни санак на праг стао, / Преко прага на нос пао, / А Вида се за-смејала, / Па се у сну наслејала.” Карактеристично романтичарски фолклорни елементи потичу из истог идејног миљеа. Истакнути део тела и покрет надоле, уз карневалски амбивалентну поругу-похвалу, реченим стратегијама моделује веселу слику целовитог света у којој се сложено стапају онострано, овострано, хумор и детињство.

Један од примера системског деловања слике гротескног тела јесте песма „Да ли ми верујете” Душана Радовића. Поред огромних ушију и истањене коже, ова песма обраће уобичајени поредак ликом дечака који воли да се купа и ликовима лекара и мајке који се противе хигијени. Позивање на ве-родстојност, баштињено из народногalogичног ху-мора, функционалне бајке те предања које тежи ис-тинитости фантастичког елемента, интензивира ху-морне ефекте апсурда, који нису лишени сложених значења, па ни ироније (Потић, Јовановић 2013), што је још једна карневалска стратегија. Нестан-дардна са становишта предлошка, ова песма је па-ридгма карневалске гротеске у књижевности за де-цу. Израслине и избочине, делови којима тело над-раста себе и осваја свет, као и удубљења, где свет осваја њега, у предлошку имају наглашену еротску димензију и на тај начин чулним сликама конкре-тизују идеју рађања и обнављања. Ти елементи гро-теске, као и телесне излучевине и телесне манифе-стације, у књижевности за децу у доброј мери под-лежу табуирању и представљају моменат разлике у односу на матрицу. Велики утицај који је народна књижевност имала на нашу књижевност за децу⁵ с Душаном Радовићем добија легитимитет и у

савременој епоси, али не превладава друштвене кон-венције и умногоме доприноси или минус присуству живота тела, или дискретним алузијама на њега.

Мали јунак пркосне песме „Са родом сам рашчи-стио” Рајка Петрова Нога ће тек поменути да га је тата измислио и да се крио у stomaku, али не да би моделовао карневалску слику света већ шаљиву пе-сму о типичном лицу помало грубог дечака, који ипак зна како настају деца. Стих „воду пију а не пи-шке” у песми „Птице” Душка Трифуновића више је него редак у изабраном корпусу, а мотив телесне излучевине нема функцију да потврди телесно-мате-ријални принцип. Он партиципира у обликовању ху-морног раскорака од уобичајеног стања ствари, сме-шнеalogичности која успоставља нови поредак ра-дости рушећи намргођеност старог реда: „Птицама је много жао / што је човек заостао // Зато многе од нас желе / да човека развеселе”. Будући да је другачије лице света аспект карневализације, цели-на Трифуновићевих „Птица” системски је пример примене поменутих стратегија. Средишња слика карневалског гротескног тела јесу разјапљена уста, али у поезији за децу она се отварају најчешће да би се дете наслејало – било као читалац зинулој глупости сома („Сом”, Гвидо Тарталја), или као лирски јунак који у песми „Са мном има нека гре-шка” Владе Стојиљковића смехом афирмише ра-дост постојања: „Без разлога и без везе / уста ми се сама кезе”.

За разлику од предлошка, књижевност за на-јмлађе не издваја толико полну моћ, као најочиглед-нију конкретну представу идеје рађања – обнавља-ња, а више се фокусира на претерани раст и изо-бличавање тела.⁶ Раритет у изабраном корпусу јесте „Висибаба” Јована Грчића Миленка. Ласцивно-под-

⁵ „Однос према усменој књижевности изузетно је значајан за настанак, развој и рецепцију српске књижевности за децу” (Пе-шикан – Љуштановић 2009: 77).

⁶ У дејчјем фолклору пак еротски мотиви имају легитиман статус и функцију да подстичу. Видети нпр. Златковић 2003, Златковић 2003а.

ругљива алегорија, настала на искуствима народне лирике,⁷ обликује свет раскалашних анимистичких јунака, пролећног цвећа. Иницијално подсмевање тужној баби Висибаби, којој цветови траже лека у младој хуљи Кукуреку, добија неочекиване разmere јер и остали ликови имају скривене жеље. Еротски талас који преплављује пролећну башту амбивалентно кудећи хвали и хвалећи куди, а обликује се и мотивима телесних манифестација. Он носи адекватну ознаку обновљивости, коју упркос његовој шаљивости ваља схватити озбиљно, као принцип бића, моделован ипак карневалски веселим алзузијама и њиховим двотелесним речима,⁸ а не мотивима и сликама из круга сексуалности.⁹ Финално објашњење алегорије усмерава песму ка власпитно-образовном циљу обликованом, у складу с романтичарским тенденцијама у књижевности за децу, на детету пријемчив начин.

Поступак одређен као весела анатомија далеко је фреквентнији од комплекса еротских мотива и слика. Он обухвата гротеско поигравање телесним органима те их на неочекивани начин одузима, дођаде и комбинује као: фелерично тело, комбиновано тело, анатомско фантазирање, мешање човека са животињом и стварима: „Срце ми је дуго: / Од пете до главе, – / И још мало вири, / Вири више главе.” Образац загонетке и превелики телесни орган у песми „Загонетка (Даштање)” романтичара Јована Јовановића Змаја обликује слику којој метафоричност не одузима гротески ефекат примењујући искуства усменог прелошка. Један од најпознатијих

⁷ Свакако без ритуалне димензије њеног еротског комплекса (Торњански Брашњовић 2013).

⁸ „Неке шале, али и песничке слике, не могу се разумети без познавања конотација” (Bošković 2008: 66).

⁹ Због одсуства тих елемената и употребљавамо термин *весело*, који би, за разлику од смеховног карактера карневала, требало да укаже на битан моменат модификације матрице у књижевности за децу. Видети више у Караповић, Јокић 2009.

примера тог поступка јесте Змајев опис ћавола у „Песми о Максиму”: „Имо ј’ крила ко у рака, а рогове ко у миша”. Низање оксиморона, као такође једна од карневалских стратегија, изобличиће лик ћавола превазилазећи уобичајени фантастички приступ веселој анатомијиalogичком игром, те моделовати можда и најсмeliју, апсурдну гротеску у српској књижевности за децу.¹⁰ Ако ове две песме имају педагошку димензију, „Ко си ти” тематизује малог лирског јунака уплашеног пред чупавцем из кутије без типично Змајевог финалног коментара, који игриви иницијални и медијални сегмент текста поентира власпитно-образовном максимом. Опис играчке јесте гротески каталог: „Није већи ни од миша, / А брада ко у дервиша”, који посредно, сликом, заједно са емоционалним монологом лирског субјекта, сугериште дететово осећање страха. Одсуство педагошке поене значењски отвара песму у распону од психолошке интроспекције до благог хумора, поигравајући се и двојаким односом према страшној сподоби – дететовим страхом пред непознатим и благонаклоном иронијом одраслог лирског субјекта, за кога играчка није гротескна.

Комадање и поновно састављање тела рекреира космогонијски чин, изнова ствара свет, што је и симболичка основа карневалског рађања и обнављања. Она се јасније сагледава у мотивима распарчавања тела, при чему се његови делови могу одвојити и имати самостални живот сугеришући настанак света. Анимистички лик песме „Дугме без капута” Дејана Алексића остао је без свог капута, сам на асфалту. Топографско доле интензивира беззнађе овог ником непотребног јунака. Лирски субјект, мека срца и осетљиве савести, шије капут без дугмади да „дугме које сретах често, / На мом капуту нађе своје место” и изнова успоставља поредак. Ин-

¹⁰ О логици изокретања као о виду карневализације књижевности за децу видети Опачић 2017.

вентиван у обликовању анимистичких ликова и избору мотива, Алексић и „Песму о једном осмеху бескућнику” поставља у сличан емоционално-идејни миље, а уводећи у гротескни контекст поезију – „Можда се његов проблем и реши / Ако се неко не- жно од срца, / На крају ове песме насмеши” – над- грађује карневалске стратегије уметношћу као ак- тивним агенсом веселог карнавала књижевности за децу, при чему гротескни образац отвара и за идејне доминанте актуелних поетика. Гротескни еле- менти и хумор обликују веселу атмосферу обе пе- сме као једну од њихових семантичких линија. Може се скренути пажња и на сије бајке као на њи- хов предложак, што их доводи у везу с карневал- ским поигравањем и самом књижевношћу.

Гротескно тело је космичко и универзално, у ње- му се сустичу елементи заједнички сваком космосу (четири елемента, небеска тела). Насупрот офици- јелном хришћанском погледу, човек се поставља међу принципе бића, и то управо материјално-теле- сном суштином и њеним својством рађања и обна- вљања, вечите будућности која непрекидно надолази. Драган Радуловић у песми „Разбарушени” доводи у везу делове тела с космичким и природним појава- ма: „кликерасте ти очи свемирне, / а лијепо ти сто- је небеса / изнад те плаве косе немирне. .../ и не- ка твоје крило сања”, при чему и оне добијају об- лике човекових органа: „с праменом маја изнад ока”. На тај се начин и оне постављају у људски свет па песма обликује слику првобитне целине, у којој између субјекта и објекта нема дистанце. Ме- ђусобна стопљеност пак јесте и емоционални им- пулс детета, које посредством осећања најпре упо- знаје и савладава свет. Гротескна стратегија издво- јена је из карневалског контекста и има функцију поетичне метафоре великих дечјих снова и жеља. Финални сегмент подстиче на лет, на освајање виси- на, а може се тумачити и као алгорија одрастања,

коју прате атрибути величанствености и сјаја. Без базичног контекста, песма редукованим гротескним сликама обликује значења која му нису далека – близкости између човека и света те апологије развоја и раста. Сличан емоционално-идејни миље обликује и Радуловићеву песму „Сунцокрили”, у којој је експресивни насловни појам тек увод, и дру- га инвентивна стилска решења, као што је алего- ријска метонимија: „Сандалици крила расту”. И овај гротески елемент издвојен је из карневалског контекста, али он у целину првобитне близкости поставља и предметни свет ширећи њене оквире.

Маштовите слике Радуловић у песми „Стварно си блесав” употребљује језичком инвенцијом: „Те ципеле ме оципелише / тешка кеса па сам кесав”. Це- лина овог поетског текста градира се хуморним не- ологизмима који обликују други вид космичког те- ла, његово стапање с појавама из природе, модифи- кујући образац ка стварима из непосредног детето- вог искуства. Медијални сегмент кулминира узро- ком његове блесавости, заљубљеношћу: „За Весном сам повеснавио, / За Десом сам дивно десав”. Из- једначавање видова бића идејом целовитости учвр- шћује се у још једној значењској линији. Предложак укида класне разлике, а карневалска гомила поста- је једно тело. Модификација овог аспекта карнева- ла сугерише идеју јединства човека и света, једног тела које се саставља стапањем људи с предметима и појавама око њега, што би била колико одлика карневалске слике света, толико и честог значењ- ског и доживљајног комплекса књижевности за де- цу. Космичност и универзалност тела издвојене су из базичног контекста, а представа се отворила за поетичну димензију, нетипичну колико за карневал- ске стратегије, толико и за гротеску. Ни њихов ху- мор није потекао из тих образаца. Они у модерној песми за децу партиципирају изразито флексибил- но, у наведеним текстовима с превасходном функци-

јом обликовања онеобичених слика и онеобиченог песничког језика, који излазе изван оквира рационалног мишљења и стандардног језика те се утолико и додирују с предлощима.

Лирски субјект представља типичан карневалски лик веселог лакрдијаша, да би финална строфа моделовала привидни преокрет као његову намеру да се преобрази у озбиљног и строгог дечака. Амбивалентна природа карневала за сваки елемент својих стратегија захтева његову супротности, а наспрам лика лакрдијаша поставља лик мргуда. Управо такав, инатећи се, жели да буде и субјект ове песме, повређен што му се подсмејају, па макар то било и амбивалентно, из љубави. Песму „Стварно си блесав“ системски моделују карневалске стратегије. Она демонстрира начин на који књижевност за децу, прилагођавајући се циљаној публици чак и кад посеже за темом љубави, модификује предложак ка мање радикалним гротескним slikама и хуморно веселој, а не раскалашно смеховној слици света.

Књижевност за децу и надграђује образац. Из двојићемо најпре анимизам и неадекватна хуморна поређења различитих облика бића, посебно људи и животиња.¹¹ Бранислав Петровић у песми „Морава“ примењује га парцијално: „...срце, ко сом на жабу, / Хоће у свет, да скита“. Гротеска има вредносну димензију јер карневалски деградира људе који се селе, а насупрот томе истиче поетичан значај завичаја, и с њим успомена и детињства као корена и сржи човековог бића. Такав тип компарације парцијално делује, на пример, и у песми „Мајстор“ Владимира Андрића: „нужно ми је да сам вредан / ко

¹¹ „У хумористичкој и сатиричкој литератури, баш као и у сликарству, човек се најешће пореди са животињама или предметима, тако да се из сучељавања рађа смех. /.../ Одавде извлачимо закључак да су за хумористична и сатирична контрастирања по-десне само оне животиње којима се приписују извесне негативне особине што подсећају на исте такве људске особине“ (Prop 1984: 60 / Пропп).

кози да багрем брсти“. Наглашеније сатирична него Петровићева, постављена у иницијални сегмент песме, већ на почетку сугерише да лирски субјект не треба схватити дословно. „Мајстор“ се, после хвалисавог монолога, у финалној строфи преокреће у поштено саморазоткривање правог лица субјекта, а захваљујући низу хуморних поступака, судбинска ускраћеност овог неспретњака остаје ускраћена за трагику, што је такође карневалски моменат.

По непримереним поређењима препознајемо посебно Бранка Ђокића, чије се веселе компарације могу посматрати и као типолошки образац. Било да настају на искуствима усмене књижевности: „мерка ко лисац“; „Из 'Хајдук Станка' покраде Јанка / Ко куца туђу кост“ („Страдање младог писца“), или да су продукт индивидуалне стваралачке имагинације: „Купусна глава стоји, / кротка је попут свеца“ („Вашар у Стромглавцу“), она весело изобличавају делујући и ефектима онеобичавања. Она хуморно доводе у међусобну везу човека, живу и неживу природу, као и предмете, указујући на карневалски веселу, али и маштовито сазнајну димензију анимизма, с могућим иронијским и сатиричним усмерењем. Ова стратегија може деловати и системски, као у песми „Болесник на три спрата“. У њој је поређење скраћено у хиперболичку метафору, која исписује хуморне и гротескне тематско-мотивске координате овог поетског текста. Жирафа чији је врат велик као трошпратна зграда основа је имагинативно-хуморне досетке. Она је пак настала на обрасцу загонетке, још једног жанра типичног за карневалске игре, те употребљује речене стратегије песме „Болесник на три спрата“.

Анимизам као једна од константних стратегија обликовања у књижевности за децу може се такође поставити у карневалски контекст. Овај поступак је карактеристичан за Гвида Тартальју, који је велики број песама тематизовао управо на анимистичком

обрасцу и остварио низ анималних ликова персонификованих по узору на људско понашање, али не да би алегоријом басне исмејао човекове мане него да би моделовао маштовите и деци близке слике животињског света. Овакве песме указују на још једну специфичност карневалских стратегија у књижевности за децу. Поетски текстови овог песника на тематско-мотивској равни и обликују такве слике, али ако је очигледни или подразумевани лирски субјект дете, они добијају још једну емоционално-значењску линију, на којој животињски свет поприма и неке неочекиване, искошене одлике. На тај се начин може моделовати и гротеска, која се развија у раскораку између стварног света, основне тематско-мотивске представе и начина на који их мали лирски субјет види и разуме. Тартальина песма „Китова беба“ весело је укрштање перспектива посматрања. За маму кита њена беба је мала, док је за дете у периоду егоцентризма незамисливо велика (Piaget, Inhelder 1982 / Piaget, Inhelder). Хумор делује на обе линије. Смешна је огромна јунакиња, али је смешно и дете које, самеравајући све према себи и својим скученим искуствима, има специфичну представу о стварности. Овај вид карневалског смеха та-коће афирмише. У Тартальиној песми он је тројака похвала. Усмерена на млада бића, њена весела бит истиче сталне процесе рађања у природи, човека као биће обнављајуће промене, али и издашну разноликост и лепоту света.

Поетски текстови за децу који се обликују системским усвајањем матрице, најзад, често не инсистирају толико на типичним гротескним slikama, а предложак преиначавају специфичностима дечјег начина разумевања стварности. Слику света који се на тај начин моделује најчешће одређујемо као искошену, смешну и маштовиту, као весело растројство које се развија на процепу између дечјег погледа и истине стварности (или бар онога што одрасли

схватију као истину). Весело растројство, које мање радикално изобличава појавни свет као хуморни и имагинативни дечји отклон од реалитета, парадигма је карневалске варијанте гротескног тела у књижевности намењеној најмлађима. Ако представа гротескног тела ближа предлошку у делима за децу фреквентније делује парцијално, весело растројство делује системски, као образац који посредством формалних особина обликује целину текста и његову слику света.

У песми „Грмљавине“ Милована Витезовића имагинативни лирски субјект обликује слику неба као човека обученог у отрцани гуњ. Поредбени моменат карневалски деградира предмет компарације неприкладном сличношћу. Метафоре настале визуелним асоцијацијама (конац муње) и аудитивним сугестијама (припуца гром) преобликују појавну стварност и граде хиперболичну представу олује: „направи се лом“. Трансформација реалитета у финалном сегменту преокреће се у супротност: „После олује и туче / небо се у нови жакет обуче.“ Низ преображаја једне појаве, моделован из перспективе дечје маштовитог погледа, доводи у везу појмове и предмете који припадају различитим видовима бића па небеске појаве аксиолошки снижава ка употребним предметима као конкретном, чулном сликом, карактеристичном колико за карневализацију, толико за дете и књижевност која му је намењена грађећи целовиту слику света-тела и сугеришући идеализовану завршицу, обновљену хармонију. Дистинктивни моменат песме односи се на изокретање механизма народне загонетке који Снежана Шаранчић Чутура одређује као гротескно рухо надљудских размера (2017: 21), те пародиране појмове уводи у дечји свет као познате и близке елиминишући карактеристичан моменат отуђености (Kajzer 2004).

Визуелне и аудитивне асоцијације имају сличну функцију. Глагол у деминтиву и визуелна метафо-

ра која треба да делује деминутивно стишавају ути-
сак непогоде и чине је присном детету, настоје да
елиминишу његов страх и сугеришу му да прихвати
природу. На тај се начин пародијски изокреће још
један гротески аспект народне загонетке, пре-
машивање омера безазлене радње и њених несраз-
мерно великих последица (Шаранчић Чутура 2017:
23). Непримерени атрибути који прате небеске по-
јаве као стратегија гротеске у овом тексту потиску-
ју гротески утисак: „Да би се до њега дошло, хи-
перболисана слика мора премашити необичност и
укрстити се или са карикатуралним, или са надреал-
ним, језовитим, парадоксалним, нонсенсним” (Ша-
ранчић Чутура 2017: 23). Вitezовићева песма „Гр-
мљавине” може се тумачити и као системска паро-
дија и загонетке и гротеске, пародија која нема за-
циљ само да се поигра типолошким обрасцима већ
и да наруши уврежене представе о страхотама гр-
мљавине и аутоматизоване реакције на њу трагајући
за свежим и новим лицем света као још једном тач-
ком додира с карневалским стратегијама.

Милован Данојлић у песми „Вране у свануће”
ствара радикалнију маштовиту представу преобра-
жаја на основу визуелне сличности. Нестанак једног
услов је настанка другог реда, па се мрак „распрсне
у јато крилатих врана” рекреирајући и преиначава-
јући карневалско свргавање старог и усталочавање
новог поретка посредством неочекиване гротеске
алегорије распадања и неочекиване гротеске мета-
форе обновљеног дневног круга. Уз непримерено
поређење у иницијалном сегменту: „Сву ноћ је мрак
чеко одушку / сабијен у котлину као у пушку”, ме-
дијални сегмент моделује хуморно-гротескну слику
амбивалентног, погрдно-победничког тона: „Јутрос
/... / гракће распаднута помрчина – / вране, ко нари-
каче изнад рака, / црне су јер су пуне мрака”. Сре-
дишња представа ове песме је врана, једна од живо-
тиња које прати негативна семантика (Гура 2005 /

Гура), а управо се оне издвајају као нека од визуел-
них упоришта гротеских слика (Kajzer 2004). По-
ред тога што тематски приближава карневалској
смешној смрти, стратегији изругивања умирања,
текст у финалном сегменту добија и елементе паро-
дије етиолошког предања као још једне карневалске
стратегије: „На свршетку ноћи мрачне назадне, /
помрчина се згусне и распадне, / па зато, сваки пут
kad сване, / у небу загракћу толике вране”. Финални
стих, пародијски доказ истинитости карактеристи-
чан за предања, весела је похвала новог јутра, све-
та који се изнова рађа и по себи, али и из имагина-
ције и веселе асоцијативне комбинаторике лирског
субјекта. Појавност која се обликује у непрекидном
низу метафоричко-алегоријских конкретних слика,
представа које настају и нестају, стварају једна дру-
гу, свет који се непрекидно мења, свет у постојано-
сти покрета и преображажа облика, радикалнији је
израз поступка који смо одредили као весело ра-
стројство и даљи степен модификације карневалског
обрасца у књижевности за децу.

Средишња песма овог аспекта модификације
обрасца, веселог растројства света у преображажуј,
јесте „Страшан лав” Душана Радовића. Песму моде-
лује више карневалских стратегија – додавање и
уклањање делова тела, претеривање у портретисању
карактера и апетита овог јунака, непримерено изјед-
начавање разнородних појава. Ако карневалски по-
ступак изокреће просторне односе, оно што је доле
поставља горе и обрнуто, Радовић их нивелише и
заједно спушта у лављу утробу, ону која једе и ра-
ђа, разара и ствара. Финални сегмент обликује суд-
бински преокрет немилосрдног лава, разоткрива га као
дејчији цртеж, као папирнато шушкање страхом
и стваралачку игру малог Бране. Без обзира на на-
чин разумевања овог поетског текста – с аспекта
специфичности дејјег виђења, или иронијског осло-
бађања од страха или подсмеха страхи, анимистич-

ког импулса малишана за кога је и уметничко дело живо биће, она се моделује као стварање и разарање, као игра и њен крај. Игра, међутим, престаје да би је заменила друга, да би отпочела нова, да би избрисани лав као свргнути краљ или његова симболичка супституција, спаљена карневалска лутка, уступио место нечему другом. Лав симболизује стари свет, који мора да нестане, што из позиције одсуства упућује на настанак новог света. Једна значењска линија „Страшног лава” Душана Радовића неоспорно је карневалска.

Лав је средишњи симбол карневалске представе гротескног тела у књижевности за децу. Слика је мање радикално изобличена с формалног становишта, као у Тарталиној песми „Китова беба”, док се семантика рађања и обнављања надграђује стваралачким механизмом који смо анализирајући Вitezовићеве „Грмљавине” и Данојлићеве „Вране у свануће” одредили као весело растројство. Дечја позиција посматрања и разумевања стварности, као поступак имагинативног обликовања весelog света не-престаног обнављања, вечите будућности, поставиће у карневалски идејни контекст и његов весело-свежани амбијент – дете. Управо је дете средишњи симбол карневализације књижевности за децу. Поступак весelog растројства може се посматрати и као бит карневалске слике гротескног тела у делима за најмлађе, а присутан је у српској поезији за децу од њених почетака, од Јована Суботића, до најмлађег песника заступљеног у антологији Зоране Опачић, Дејана Алексића. Обухватајући замашан временски ток и флексибилно пратећи смену поетичких парадигми, весело растројство указује на континуитет српске књижевности за децу, који се потврђује и у актуелном, постјугословенском тренутку.

Гротеска је, попут типолошког обрасца као тавог, скуп особина отворен за формалну и семантичку модификацију форме. Осим тога што је рецеп-

ција гротескне садржине условљена реципијентом, она умногоме зависи и од хоризонта очекивања који намеће епоха (Harfam 2004 / Harpham). Стога је једно од исходишта овога рада и сагледавање облика гротеске – по себи, или као аспект карневалских стратегија – у српској поезији за децу из дијахроне перспективе. Резимирајући разматрања карневализације књижевности за децу, можемо указати на још једну могућност испитивања реченог комплекса поступака. Актуелна теоријска мисао из корпуса Бахтинове експликације и анализе издваја тезу о језичкој диглосији и разнородности свести која је прати, а укида сваку могућност не само фиксираних значења већ и идеологије и дорматизма. Истраживачи књижевности за децу у овом типу писма препознају карневалски образац. Марија Николајева истиче релевантност свеобухватне Бахтинове теорије за ово истраживачко поље и фокусира се на побуну против хијерархије и правила света одраслих (2009 / Nikolajeva), Стивенс супротставља игру озбиљности и ауторитету (1992 / Stephens). Ако дело за децу моделује језик одрасле особе тако да језик поетског текста реконструише језик детета, оно онда осцилира између три језика, који су носиоци и три различите свести. У укрштању те три линије, у међусобном отпору и раскораку, у тренуцима комплементарног деловања, књижевност за децу тражи, и налази, велику стваралачку могућност.

ЛИТЕРАТУРА

- Гура, Александар. *Симболика животиња у словенској народној традицији*. Београд: Бrimo–Логос–Глобосино–Александрија, 2005.
- Златковић, Драгољуб. *Тулу лан булку лан, Песме за децу и дечје песме из тиротског краја*. Пирот: Дом културе Пирот, 2003.

- Златковић, Драгољуб. *Дечји фолклор у јиројском крају*. Софија: ДИОС, 2003а.
- Златковић, Иван. *Ка ѹоетици смеха. Хумор у српској усменој прози*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2017.
- Карановић, Заја, Јокић, Јасмина. *Смеховно и еројско у српској народној култури и ѹоезији*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2009.
- Опаћић, Зорана З. Свет наглавачке (Неки аспекти карневализације у књижевности за децу). Бошко Сувајић (ур.). *Карневализација у српској књижевности, Научни саставак славистића у Вукове дане*. Београд: Међународни славистички центар, 47/2, 2017, 285–293.
- Опаћић, Зорана. *Антиологија књижевности за децу I*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2018.
- Пандуревић, Јеленка. Еротске метафоре и поетика постфолклора. Бошко Сувајић (ур.). *Карневализација у српској књижевности, Научни саставак славистића у Вукове дане*. Београд: Међународни славистички центар, 47/2, 2017, 107–119.
- Потић, Душница, Јовановић, Виолета П. Игра ироније Душана Радовића. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 61/1, Нови Сад: Матица српска, 2013, 227–239.
- Торњански Брашњовић, Светлана. *Свадбене ћесме и обредни смех*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2013.
- Шаранчић Чутура, Снежана. *Фолклорно у њросијору наивног*. Сомбор: Педагошки факултет у Сомбору, 2017.
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
- Bošković, Aleksandar. *Pesnički humor u delu Vaska Pope*. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2008.
- Harfam, Džefri. Groteskno: prvi princip. *Polja*, 429 (2004): 49–57.
- Kajzer, Wolfgang. *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*. Novi Sad: Svetovi, 2004.
- Nikolajeva, Maria. *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York and London: Routledge, 2009.
- Piaget, Jean, Inhelder, Bärbel. *Intelektualni razvoj deteta*. Beograd: ZUNS, 1982.
- Prop, Vladimir. *Problemi komike i smeha*. Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada, 1984.
- RKT. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1985.
- Stephens, John. *Language and Ideology in Children's Fiction*. New York: Longman, 1992.

Dušica M. POTIĆ

CARNIVALISATION IN
CHILDREN'S LITERATURE.
IMAGES OF GROTESQUE BODIES
AND THEIR MEANING

Summary

The paper deals with images of grotesque bodies as an aspect of carnivalisation strategies in children's literature, focusing both on their meaning as well as on the moment in which the carnival matrix becomes modified. The main properties of carnival images comprise hyperbolism and cheerful and festive tone of concrete, sense concepts. The main aspects of grotesque images are the grotesque body and time-space inversion. They are modelled by disfiguration and downward movement. A symbolic meaning of the grotesque body relates to the restoration and rebirth. Semantic modification in children's literature relates to the enhancement, which is observed as the modelling of a skewed children's perception, different from official, rational world of adults. The resemanticisation of the latter and shaping of the play order by means of twisting the official, rational world of adults. Transformation strategies reshape the tem-

plate most intensively at the level of the system of grotesque images and they are the main reason of their suppression. This aspect of carnivalisation shows the continuity in Serbian children's literature and it can be traced from its beginnings to the post-Yugoslav period.

Key words: carnivalisation of children's literature, images of grotesque body, Serbian children's poetry

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-14.09 Aleksić D.
Примљено 6. 3. 2020.
Прихваћено 12. 3. 2020.



*Страхиња Д. ПОЛИЋ**
Универзитет у Београду
Учитељски факултет
Република Србија

ЖАНР ПОЕМЕ У ПОСТ- ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ПЕРИОДУ – ПОЕМЕ ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА

САЖЕТАК: У раду се преиспитује статус поеме у српској књижевности за децу са циљем да се сагледају текстови који га на почетку XXI века реактуализују. Битан ископак, како у домену тематских тако и стилских иновација, уноси стваралаштво Дејана Алексића. У раду се истражују жанровске иновације у поемама овог аутора, превасходно у *Пустоловинама једног зрна кафе* (2004), *Нежној ћесми о нежном ветру Дуволђубу* (2006) и *Драми у подруму гостиоће Јоје* (2019). Стварајући на трагу дуге традиције овог жанра у српској књижевности за децу и са јасном свешћу о њеним репрезентативним делима, Дејан Алексић у битној мери иновира тематско-мотивски регистар овог жанра, као и статус главног јунака у сијејној организацији текста. У раду се тумаче односи поменутих поема према традицији романтичарске поеме, као и према песницима претходницима у књижевности за децу, у првом реду Александру Вучу. Такође, указује се на жанровски потенцијал

* strahinja.polic@uf.bg.ac.rs

поема Дејана Алексића да у своје поетско ткиво укључе савремени сензибилитет и теме које га прате, попут отуђености и обескорењености појединца у савременом друштву. Надаље, поеме Дејана Алексића сагледавају се у компаративној равни са другим ауторима поема постјугословенског периода, па се сходно томе указује и на шире поетичке аспекте поема за децу „пострадовићевске“ фазе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поема за децу, жанр, књижевност за децу, постјугословенска књижевност, Дејан Алексић

Статус ма ког жанра, како у књижевности тако и у уметности уопште, зависи од низа уметничких, али и вануметничких околности. Будући да је реч о надиндивидуалној категорији, жанр генерише и у себе сабира уметничка, друштвена и духовна обележја времена у ком настаје, чувајући притом и традицијско залеђе на ком почива. Завистан како од духа савремености тако и од прошлости, жанр омогућава да се у таквим релацијама открију шири, али и ужи поетички механизми једне књижевности. Правци у којима би се изучавање жанра, у овом случају поеме (за децу), могли кретати – изразито су разнолики: од статуса поеме у целокупном књижевноисторијском луку, од зачетака српске књижевности за децу, преко испитивања њене еволуције у парадигматичним етапним променама српске поезије, саодноса са другим жанровима, посебностима у односу на еволуцију поеме у тзв. књижевности за одрасле итд.¹ Природа и обим овог рада дозвољавају да се наше поље изучавања ограничи на статус поеме у постјугословенском периоду, са нарочитом истраживачком пажњом на песничком стваралаштву клjuчног репрезентанта овог жанра – Дејана Алексића. У том смислу, биће посматрана у јасним временским оквирима, али и са свешћу о еволутивним променама кроз које је пролазила, готово од самих

¹ Већ и само одређење жанра рађа велики број недоречености или неусаглашености. О терминолошким или жанровским неусаглашеностима више у: Полић 2019.

почетака српске књижевности за децу.² Пут од, рецимо, Радичевићевих или Шапчанинових до Алексићевих поема – пут је који се простира на непуна три века српске књижевности. Из тог разлога ће о битним променама које су утицале (и омогућиле) настанак Алексићевих поема бити речи узгред, и када та осветљења буду неопходна. Такође, поетично језgro Алексићевих поема у чврстој је вези са књижевношћу доминантног дела „пострадовићевских“ стваралаца, па ће се спорадичним упоредним анализама са другим поемама опажати и шире поетичке тенденције.

Читалачка и академска јавност одавно је препознала уметнички допринос Дејана Алексића стваралаштву за децу. У широком жанровском пољу дела-вања, на фону „радовићевске поетике“, Дејан Алексић је несумњиво један од најважнијих представника савремене књижевности за децу. Циљ нашег рада је да, на трагу ранијих запажања, утврдимо: 1) на који начин овај аутор иновира жанр поеме, 2) која су њена поетичка обележја и, напослетку, 3) које су опште поетичке одлике поеме за децу у постјугословенском периоду.

Поема за децу у двадесетом веку

Поема у књижевности за децу спада међу оне жанрове који имају уочлив књижевноисторијски континуитет. Формирана још у зачецима српске књижевности за децу³, поема доживљава своје жан-

² Будући да књижевна историја у темеље српске књижевности за децу убраја ауторе (пред)змајевске етапе, међу чија дела убрајамо и тзв. граничну књижевност, поема у литератури за децу има изразито дужо трајање (в. Опаћић 2019).

³ Нимало случајно, ако се узме у обзир да се она формира у добу просвећености и, касније, романтизма, у ком је нарочито негован њен (под)жанр – романтичарска поема. Оставимо ли и даље отворено питање корпуса књижевности за децу по страни,

ровско профилисање са појавом Александра Вуче. Поемама *Сан и јава храброј Коче, Подвизи дружи-не „Пејт ћетиља”, Полудели бициклети и Момак и то хоћу да будем* Вучо не само да иновира поменути жанр, успостављајући тиме жанровске оквире свим потоњим ауторима, већ уједно преобликује песништво за децу. Ова нова стваралачка парадигма, у књижевној историји именована као „друга етапа” или међуратна књижевност за децу⁴, у највећој мери утиче на даљи ток српске књижевности за децу. У погледу жанра поеме, ствар је једнако битна – даље писање поеме, чак и кад је аутор поетички удаљенији од Вуче, незамисливо је без свести о родоначелнику друге етапе и његовим жанровским иновацијама. Тематско-мотивски регистар Вучових поема подразумева да је у средиште збивања смештен дечји свет који постаје носећи делатни фактор у тексту и његово основно упориште. С друге стране, свет одраслих постаје предметом оштре критике и осуде. Жанровски потенцијали Вучових поема односе се и на приказивање урбане средине, егзотичних крајева, спој фантастичног и реалистичног – сви они постаће неизоставни део тематско-мотивског репертоара будућих аутора. Ова стваралачка линија приметна је и у појединим делима Бранка Ђопића (*Лалај Бао, Пут на Килиманџаро*), а нарочито бива реактуализована у делима савремених песника, између остalog и у делима Дејана Алексића.

И авангардни однос према тексту битно је условио Вучове и, сходно томе, касније поеме: у фрагментарну фабулативну основу продире фантастична примећујемо да се у антологијама дечје књижевности устало став да поједина романтичарска остварења својом природом припадају и старијим и млађим читаоцима. Такав случај је, рецимо, са поемом *Ђачки распјанак* Бранка Радичевића.

⁴ Иако се у овом периоду са авангардно оријентисаним ауторима (Александар Вучо, Марко Ристић, Станислав Винавер) успостављају темељи модерне поезије за децу, у њој готово паралелно траје песништво настало на фону Змајеве поезије за децу (Опаћић 2019: 32–34).

мотивација, миметичка слика света се дестабилизује надреалистички упризореним сценама, а лирски наратор у појединим поемама показује недвосмислену тенденциозност, нарочито у критици света одраслих. Критичка оштрица понажише је усмерена ка друштвеном уређењу које почива на социјалној неједнакости, сузбијању дечје игре и критици школства – реч је, дакле, о амблематичним ставовима аутора авангардне/надреалистичке мисли, сумираним у тексту „О модерној дечјој поезији” Марка Ристића. Текст поеме се отвара за нове стилске поступке као што су пародија и гротеска.⁵

Послератна поема за децу, очекивано, и сама је под утицајем комунистичке идеологије. Условљена идеолошким узусима времена, поема је у овом периоду подразумевала узак и готово формулативно поетизован свет Народноослободилачке борбе, рата, оштро поларизованих карактера, селекцију дечака-хероја итд. Иако ће касније постати један од најзначнијих стваралаца поеме у оквирима књижевности за децу, Бранко Ђопић пише и дела која су стваралачки па и поетички гледано опречна његовим најзначајнијим поемама, попут *Вјечитог стражара*, поеме о херојским подвизима дечака Марина, засноване на свим горепоменутим обележјима. Међу ове поеме спадају и *Шесет вукова и један реп* Бранка Ђопића и донекле *Маши* Мире Алечковић.

У Другој половини прошлог века жанр поеме доживљава експанзију. Са *Јежевом кућом* (1949) и збирком *Чаробна шума* Бранко Ђопић отвара простор за инкорпорацију бајковног модела у жанр поеме, преобликовање усмених књижевних облика и сложену сијејну организацију текста.⁶ На трагу оваквог модела своје поеме пишу и Десанка Макси-

⁵ О поемама Александра Вуче в. Опаћић 2019; Панић Мараш 2019; Огњановић 1997; Пражић 2002.

⁶ О улози фантастичног у модерним лирским и лирско-епским врстама в. Љуштановић 2009.

мовић (*Златни лејпциг*) и Душан Костић (*Градић Јеленгај*). Поеме друге половине двадесетог века у средиште смештају једног или више јунака, користе мотив дечје дружине, тематизују градску и(ли) сеоску средину, било реалистичне, било фантастичне мотивације. Поеме Добрице Ерића (*Вилина долина, Вашиар у Тойоли, Долина сунцокрећа*), Стевана Рачковића (*Гурије*), Гвида Тарталье (*Гусарска дружина*), Арсена Диклића (*Плави кит*) и других аутора резултат су настојања, а на трагу претходних аутора, да у простор стиховане нарације уведу инфантилни однос према свету. На таквим темељима поменути аутори креирају у духу аутентичне поетичке замисли необичне и оригиналне песничке светове на које се делом ослањају и аутори XXI века. Постјугословенски период у српској књижевности за децу донекле ревитализује жанр поеме – пре свега у погледу индивидуалних остварења појединачних аутора који својим приступом „померају“ границе жанра, а знатно мање у погледу броја публикованих текстова. Иако не одвише фреквентна појава у систему жанрова за децу и младе, поема има своје кључне писце, попут Дејана Алексића (1972) и Попа Ђ. Ђурђева (1953). Уз друге ауторе који спорадично стварају у овом жанру, статус поеме добија истакнуто место у разноликом пољу српске књижевности за децу. Разлози његове ревитализације могу бити вишеструки. Један је свакако и у открићу „утуљене баштине“ српске поеме: положај Александра Вуча у српској књижевности за децу поново је актуализован, што потврђују и нова издавања његових текстова за децу, али и број научноистраживачких радова који се баве његовим делима. Такође, разлог може лежати и у самој жанровској природи поеме. Њен трансродни карактер обједињује епско, лирско и драмско начело, опирући се традиционалном систему жанрова. Управо због таквог жанровски отвореног потенцијала поема омогућава слобод-

нију поетичку замисао, карактеристичну за постмодерно искуство. Отуда никада није случајно што су поеме блиске нарочито оним ауторима који стварају на фону постмодернистичког односа према тексту. Поетике поменутих аутора управо су засноване на преобликовању жанровских могућности, поигравања са формом и смислом, метанаративном димензијом текста, преиспитивањем наслеђа, што је свакако уочљиво и у њиховим поемама.

,И бити сам тешко је у свету“ – поеме Дејана Алексића

У литератури је већ истакнуто да је „за обнову поеме у савременој српској књижевности за децу најzasлужнији Дејан Алексић“ (Опачић 2019: 44). Писац *Нежне песме о нежном вејпу Дувољубу* (2006) у свом стваралаштву сублимира поетичке назоре својих претходника – радовићевске и, раније, вучовске фазе. Његове поеме, поред поменуте – *Пустоловине једног зрна кафе* (2004), *Божићна прича* (2007) и недавно објављене поеме *Драма у подручју гостиће Јоје* (2020), показују стваралачку свест о наслеђеним жанровским усмерењима од Вуча наставом, као и склоност ка иновирању жанра. Међутим, у њима се уочава и ослањање на традицију романтичарске поеме.

Алексићеве поеме, упркос тематско-мотивској разноликости, показују јасну поетичку заснованост, и у том смислу се у њима могу опазити извесне константе. Својеврстан куриозитет у његовом опусу представља поема о Христовом рођењу, *Божићна прича* – у погледу тематско-мотивских, али и стилско-изражајних решења, ова стихована нарација представља поетички корак у *страну*⁷. Преостале по-

⁷ Тематски гледано, ова Алексићева поема није у потпуности усамљена у корпусу књижевности за децу. Својим садржајем

еме су међусобно ближе, па ће из тог разлога у фокусу рада бити управо оне, док ће *Божићна прича* бити посматрана у оквиру целине која се бави општим обележјима поема за децу у постјугословенском периоду.⁸

Једна од детерминишућих жанровских обележја поеме је присуство лирског наратора. У Алексићевим поемама лирски наратор заузима позицију објективног, спољашњег приповедног гласа, дајући (авто)-поетичке коментаре, упућујући на дешавања у поетском свету и неретко дајући оцене и коментаре о ономе што је у њему приказано. Он се позиционира као омнисентни глас, коментатор дешавања у тексту и медијатор између ликова и читалаца. Донекле се у тако позиционираном лирском гласу опажају и одјеци романтичарске ироније. Она фигурира у тексту као принцип којим се текст „отвара“ ка читаоцу, разбијајући мимезис и обављајући улогу налик драмској парабази.

Свестан свог имплицитног читаоца, Алексић неретко уводи позицију наратера, чијим присуством динамизује радњу и повременим дигресијама интендана призива стихове Шапчанинове поеме *Божић* – поетички и временски удаљене, ове поеме ипак на својеврстан начин спајају „ободе“ српске књижевности за децу и упућују на тематске везе између дела предзамајевске и савремене књижевности за децу. Док Шапчанин даје слику празновања Божића, Алексић „помемизује“ билијску причу о Христовом рођењу. Религиозне теме у српској књижевности за децу, упркос слабој фреквентности, представљају битно обележје и потврду њене разноликости.

⁸ Алексићеве поеме, у поетичком смислу, не показују одступање од његових других текстова. Оне су реализоване на истим поетичким принципима који су уочљиви и у његовим песничким (и прозним) збиркама, пре свега у погледу тотализације игре „на ритмичком и еуфонијском и на семантичком плану“ (Љуштановић 2018: 65). Управо због оваквог односа према тексту, Јован Љуштановић га типолошки сврстава у „игрнови модел“ песништва за децу. С друге стране, следећи ову типологију, његове поеме се једнако приближавају оној песничкој линији коју Љуштановић назива „сублимно-лирским моделом“. У Алексићевим поетским световима се „суптилно претапају наивно дече осећање света и снажна тежња за запоседањем поља универзалног модерне поезије“ (Љуштановић 2018: 72).

зивира читалачки процес: „Можда сте чули, а можда и нисте / За случај ветра Дувољуба“ (Алексић 2006: 3). Читалац се позива на активно учешће у процесу читања. Позивање имплицитног читаоца на појачану имагинативност битан је чинилац Алексићевих поема.⁹ Сходно томе, уочљиво је да функција коментара у Алексићевим поемама може бити разнолика, крећући се од позивања читалаца да дају сопствене судове о поступцима јунака или њиховим доживљајима, па све до метапоетичких коментара којима се проблематизује сама стихована нарација.¹⁰ У том смислу, нарочито је занимљива најновија Алексићева поема *Драма у подруму ћостоје Јоје*, у којој се лирска нарација током целог трајања прекида метапоетичким коментарима. Лирски наратор се свесно поиграва сијејном организацијом текста, непрекидно осцилујући између два наративна тока: једног који прати аванттуру Мрака и Миша, и другог који се везује за однос госпође Јоје и компаније Радише. Свака промена наративног плана праћена је коментарима лирског наратора који интенционално заводи читаоца: „Али осећам: смарач сам прави / Што читаоце одвише гњави. / Опростите ми, стварно сам блесан – / Прича нас враћа у подрум тесан...“ (Алексић 2019: 9). Сличан пример примећује се и у *Пустојловинама једног зрна кафе*, у којој се додатно стимулише жеља за читањем: „Прочитати је заиста вреди / Зато почнимо – песма је дуга“ (Алексић 2004: 6). Намерно удаљавање од основног тока радње уједно фигурира и као уметнички поступак креирања неизвесности или *sasīen-*

⁹ Свакако да се у оваквим поступцима види и одјек Радовићевог схватања релације писац–дело–читалац, а он две своје песме насловљава управо лексемама које упућују на динамичку позицију читаоца – „Позив“ и „Замислите“.

¹⁰ Да је ово још једна поетичка константа Дејана Алексића потврђују и његови прозни текстови. Метанаративност је, примера ради, основни обликотворни модел збирке *Кога се пиче како живе приче* (2013).

са (suspense), односно произвођења драмске напетости у ишчекивању даљег расплета догађаја. Крај поменуте поеме такође је дат у знаку коментара. Лирски наратор, антиципирајући незадовољство читалаца због парцијалног разрешења приче о подруму (последње, дванаесто казивање, у фокус смешта причу о Јоји, занемарујући донекле судбину Мрака и Миша), као својеврстан епилог оставља „Додатак за радознале”, нудећи разрешење и другог наративног тока:¹¹

Исирichaју вам, ако се мора,
Штиа се десило са два мрачна створа
Којима љодрум писан је стан
И какав Мишу био је љлан

(Алексић 2019: 56).

Присуство коментара, наравно, својство је највећег броја поема за децу и њена жанровска детерминанта. Алексићеви претходници, попут Вуче или Ђопића, такође користе овај механизам ради успостављања интензивније релације између приповеданог и читаоца. Разлог томе свакако лежи у реципијентским посебностима имплицитног читаоца – детета. Свест о читалачким афинитетима, потреби за динамичном песничком структуром и актуализовањем читалачке позиције показује се као битан моменат у креирању поетских светова књижевности за децу, те у том смислу Алексићеве поеме нису изузетак. Ипак, чини се да су коментари лирског наратора један од носећих структуралних елемената његових поема и тиме представљају битну поетичку димензију.

Други важан моменат у поемама Дејана Алексића представља избор јунака и њихових судбина. По-

¹¹ У том смислу занимљиво је уочити како се крајеви поема могу разликовати управо према типовима завршетака. Поједине поеме, попут *Сна и јаве храброг Коче* Александра Вуче, имају отворен крај – судбине јунака предочене су само овлаш, уз наговештај будућих догађаја, а разрешење се препушта самом читаоцу.

еме настале у распону од петнаест година показују исти поетички образац у свом стварању. У средиште уметничких светова најчешће је смештен један антропоморфни јунак. Реч је о предметима, животињама или апстрактним појавама у чије основно мотивационо језgro бива усађена једна тежња – за превазилажењем самоће. Авантуре јунака готово по правилу откривају своју двострукост. Кретање јунака кроз време и простор уједно открива и унутрашњи динамизам, најчешће приказујући жељу за испуњењем празнине. То, донекле, поеме Дејана Алексића приближава традицији ауторске бајке параболичног типа, у чијем је фокусу потрага јунака за идентитетом, смислом, сврхом итд. Песнички светови *Нежне песме о нежном већиру Дувољубу* или *Пустоловине једног зрна кафе* то врло добро потврђују.¹² Оба јунака (као уосталом и велики број епизодних ликова чији су поступци мотивисани на исти начин) покушавају да, у колоплету непредвидивих догађаја, пронађу сврху свог постојања и тиме успоставе баланс са светом и собом.¹³ Будући да је најчешће реч о јунацима / антропоморфизованим бићима која се упуштају у овај вид потраге, неопходно је рећи нешто о самом одабиру јунака. Овде тре-

¹² Параболични карактер поеме јавља се и у делима ранијих аутора. Примера ради, поема *Златни лејпциг* Десанке Максимовић реализована је на фону мотива о „ружном пачету”. Тенденција ка алегоричности поема се у том смислу такође опажа као једна од обликотворних жанровских тенденција у српској књижевности за децу.

¹³ Поема *Момак и по хоћу да будем* Александра Вуче, иако неретко сматрана мање успешом од популарнијих поема о Кочи и „петлићима”, представља важан допринос развоју српске поеме за децу. За разлику од поменуте две поеме, *Момак и по хоћу да будем* заснована је на многом већем уделу алгоричности. Овај Вучов текст је сав у знаку јунакове потраге за сврхом, која се на крају обзнађује у виду девојчице – сродне душе. Сасвим је очигледна тематска подударност са Алексићевим поемама. Управо у тим аспектима потврђује се, чак и без говора о директним утицајима, теза о жанровским континуитетима српске поеме за децу.

ба приметити и да се таква концепција јавља и на ширем књижевном плану. Савремена, пострадовићевска књижевност за децу негује врло снажну стваралачку линију у којој се у средиште збивања смештају управо овакви јунаци. Попут Алексића, Игор Коларов, Поп Д. Ђурђев и многи други аутори у својим делима певају/приповедају о слици детињства у којој је породично окружење нарушено, па и деструирано. Ти ликови имају другачију врсту изазова, превасходно оних који захтевају превазилажење самоће, одбачености и неприпадања. Алексићевим поемама доминирају усамљени и емоционално угрожени ликови; чак и споредни ликови, попут ветрењаче и песника из *Нежне песме о нежном већиру Дуволјубу* или ципела и пса из *Пустоловина једног зрна кафе*, осећају алијенацију и покушавају да је преброде. Жеља за дружењем је и главни мотивацијски поступак у делању ових ликова. Неки епизодни ликови, попут пса, налазе снагу да се отисну од трауматичног и усамљеног, док други остају повиновани старом начину живота.

Поетичка концепција Алексићевог песништва, када је реч о уметничком свету који се у делу упизорује, почива на комплементарним обележјима. Алексићев песнички свет почива на онеобиченим реалијама. Било да припада лирском или лирско-епском облику, он мањом почива на лиризацији микросвета. Све три стиховане нарације тематизују авантуре антропоморфизованих јунака: зрна кафе, ветра и мрака. Тенденција да се за носиоце радње / лирски субјект узимају предмети и апстрактне појаве више је него карактеристична за поезију Дејана Алексића. Протагонисти његових дела проучени су кроз оптику *наивне свести*, при чему пролазе кроз процесе персонификовања и духовитог онеобичавања, какав је, рецимо, случај са протагонистима ових трију поема. Наравно, тај поступак преноси се и на остале актере: Зрно кафе на свом путовању

сусреће Креду, свраке, Дугме и друге, као што и Дувољуб наилази на Промају, или Мрак из *Драме у ћодруму ћосићу Јоје* на остале „становнике” мемљивих подрума. У *Пустоловинама једног зрна кафе* цела епизода („Пешачки стампедо”) посвећена је животу „малих” јунака са градског плочника. Управо овакви јунаци позивају да се у Алексићевом делу истакне традицијско наслеђе. Тематизовање онеобиченог микросвета у српској књижевности везује се за наслеђе модернизма, у првом реду Васка Попе и, у оквиру књижевности за децу, Душана Радовића.¹⁴ У основи грађења ликова налази се поступак онеобичавања којим се укида аутоматизам опажања. Позната и окамењена представа о неком појму се драстично мења употребљавањем ишчашене перспективе, попут Попине „Пепељаре” или Радовићеве „Поуке”. Примера ради, животиње у Алексићевим делима дате су у загонетним и онеобиченим песничким сликама: „Где пасу бића са по два рога / И преживају цело поподне” (Алексић 2006: 4). У својој основи, песнички свет Дејана Алексића је очуђена слика стварности, поникла на авангардном наслеђу.¹⁵

¹⁴ Поетичке релације у модернистичкој поезији за децу и одрасле одавно су биле предметом научних истраживања. Близост поетичких концепата водећих песничких фигура у књижевности за децу и одрасле, Васка Попе и Душана Радовића, убедљиво је испитана у неколиким студијама (в. Љуштановић 2009; Хамовић 2008).

¹⁵ О близости ових двеју поетика сведочи и Алексићева поезија за одрасле. Интересовање за микросвет који, у очуђеној перспективи, сведочи о људским немирима, битно је обележје збирке песама *У добар час*. Циклус „Тајни живот мртве природе” у структури Алексићеве збирке фигурира као својеврстан омаж Попиним песмама, уочлив већ у наслову песама: „Шешшир”, „Лула”, „Дугме”, „Ципела”, „Шестар” и др. У основи и једних и других налази се метафоризовани свет предмета. Понебна занимљивост лежи у чињеници да се међу овим песмама налазе и они мотиви који су своју уметничку реализацију задобили у Алексићевом стваралаштву за децу. Мотиви попут дугмета и ципеле, посматрани у оваквом контексту, могли би пружити додатне помаке у разумевању Алексићеве поезије, како за децу, тако и за одрасле.

Дејан Алексић налик Попи интензивно промишиља „питање човековог места у свемиру, осмишљавања његове улоге у свету и сврховитости његовог битисања” (Хамовић 2008: 66). Овом опсесивном питању Попине поезије Алексић се додатно приближава у мотивисању страха од обесмишљености. Попут Васка Попе, Дејан Алексић „егзистенцијални немир проналази у усамљености, у равнодушном свету са којим не може да успостави везу” (Хамовић 2008: 66). Покретачка снага за све Алексићеве јунаке темељи се на жељи за пренебрегавањем недостатка и у бремену празнине која обесмишљава и води ка пуком постојању. За Алексића, излаз из банаљног трајања налази се у испуњавању празнине другим бићем: Зрно, Дувољуб, Мрак, Миш, Јоја и други јунаци своју срећу налазе у другоме. Осмишљавање сопственог живота могуће је само кроз превазилажење самоће, а аутентична егзистенција могућа је само уколико се схвати, у духу етимологије саме речи – изван себе. У *Драми у подруму гостоће Јоје* Алексић потенцира управо овај мотив. Госпођу Јоју мучи „што живи сама, ах, тако сама”, а за комшију Радишу лирски наратор истиче: „И он је самац, колико знам; / И њему тешко пада / што живи сам, о, тако сам” (Алексић 2019: 6; 8). Као наговештај будућег догађаја, Алексић недалеко од ових стихова указује на начин којим се егзистенцијални немир превазилази: „Или да мало јасније буде: / Самоће лепо спајају људе” (Алексић 2019: 9).

Антрапоморфизам и анимизам, поступци имањентни *наивној свести*, бивају инкорпорирани у Алексићеве поеме и тиме не само да погађају природу наивног доживљаја света већ и учествују у креирању позорнице са многоликим судбинама на којој се одигравају најразличитије животне ситуације.¹⁶ Апстрактрана, та позорница постаје тоталитет

¹⁶ И друге поеме настале у овом периоду одликује близак приступ у креирању јунака. Поступци антрапоморфизације опа-

живота: један обједињујући поглед на свет у себе укључује обе равни – микро и макро свет. Идеја која наткриљује сваки од ових уметничких светова односи се на постојање једног свеобухватног животног начела које обједињује свет у целости. Она се уочава и на плану засебних целина. Готово свака епизода у поменутим поемама твори алегоричну слику у којој се распознају људски карактери са свим својим врлинама и манама. Тиме се она приближава делима са тзв. „дуплим дном”, испод чије површине резонирају сложена животна питања, односно моделу певања који Јован Љуштановић назива „сублимно-лирским моделом”. Управо се у овој тачки отвара још један компаративни потенцијал ових поема.

Ако се Алексићеве поеме о зрну кафе и ветру Дувољубу посматрају у кључу романтичарске поеме, примећује се недвосмислена корелативност. Те везе уочавају се у погледу авантуристичког хронотопа, типа јунака, позиције лирског наратора и идеолошке потке текста.¹⁷ Интересовање за приватни свет, у чијој се оптици прелама и слика друштва/средине, једно је од битних обележја романтичарске поеме, којима на известан начин резонирају и текстови Дејана Алексића. У основи трију поема налази се мотив путовања којим се главни јунаци крећу кроз простор са двоструким циљем – да пронађу своје спољашње и унутрашње уточиште. Наравно, романтичарски модус у поемама Дејана Алексића битно је изменењен. Уважавајући природу књижевности за децу, свестан посебности имплицитног читаоца којем се обраћа, Алексић романтичарски жају се и у *Теглећој срећи* Попа Д. Ђурђева, у којој је главни јунак тегла, док се у *Бајци о смрти* Владимира Вукомановића Растворца јавља антрапоморфизована смрт.

¹⁷ Поема *Божићна ћрка* због природе своје тематике и билијског подтекста нема овакву концепцију. Она прилично доследно следи јеванђељску причу, наратив о Христовом рођењу, а свака додата епизода има дигресивну улогу, понејвише зарад увођења хуморних елемената у текст (какав је, рецимо, случај са римским војницима Минимусом и Максимусом).

модел поеме „пресвлачи”, како је већ истакнуто, механизмима „наивне књижевности”: у основи поеме је инфантилна свест јунака, као и поступци попут антропоморфизма и анимизма који чине *conditio sine qua non* великог броја књижевних дела за децу. Сходно томе, иако се у идејној равни поема опажа својеврсна метафизичка димензија, она није и њихова једина компонента. Илустративан пример таквог „маскирања” метафизичке димензије текста уочљив је у поеми *Пустиловине једног зрна кафе*. „Уводна песма” почиње мотивом „горке судбине” и бачености у свет. Лирски наратор позива на идентификацију са усамљеним Зрном: „А ти си само Зрно, не веће / Од зрна грашака или пасуља” (Алексић 2004: 6). Метафизичка раван се управо огледа на релацији зрно–човек. Судбина главног јунака одсликава људску егзистенцију: попут человека, зрно је „са мноштвом зрна исте среће” бачено у свет „ко зна због чега”. Иронична слика света у ком влада само привид избора прецизно је посредована глаголима којима се потпушта немогућност избора: „потопити” („како већ коме прија и годи”), „препродати”, „пржити”, „млети”, „злостављати” (Алексић 2004: 6).

У *Нежној песми о нежном ветиру Дувољубу* јунак долази до стихова записаних на цедуљици: „Промаја дува кроз срце моје” (Алексић 2006: 17). У овом детаљу сусрећу се два нивоа текста, предметни свет и његова идејна потка. За песника, они представљају „тек један тужан стих” којим артикулише своју усамљеност, док је за Дувољуба она антиципација среће јер се увођењем антропоморфизоване Промаје коначно уводи лик који искорењује Дувољубово осећање самоће.

Алексићеви јунаци су обескорењени, попут романтичарских сувишних људи, истргнути су из свакодневице и одлазе у потрагу за уточиштем. Наравно, није нимало случајно што овакав модел одговара поетском свету Алексићевих поема – искуство

савременог человека се наслења на овакав романтичарски концепт. Примера ради, Дувољуб, „који из једне досаде чисте / Пође са свог планинског руба” (Алексић 2006: 3) подсећа на јунаке романтичарских поема који су подстакнути досадом, осећајем сувишности или празнине. Поема *Драма у подруму госпође Јоје* такође почива на сличном покретачу; госпођа Јоја и Мрак проналазе своје емотивно уточиште у ликовима комшије Радише и Миша, чиме је осећање самоће, коначно, нестало. Завршетак поеме уједно открива и симболику наслова: два наративна тока ове поеме удружују се не само просторно већ и мотивом *подрума*. Подрум јесте важан то-пос ове поеме, али не само то – он је и метафора за празнину коју јунаци осећају. *Драма у подруму госпође Јоје* заправо је поема о два подрума госпође Јоје, физичком и унутрашњем. Оба „подрума“ су испуњена пријатељством и срећом на крају текста.

Разуђена, вишеепизодична фабула, остварена кроз хронотоп путовања, омогућила је Алексићу да своје јунаке доведе у везу са серијом епизодних ликова и необичних догађаја и тиме им пружи могућност да преиспитују своје ставове и погледе на свет. Поема *Пустиловине једног зрна кафе* прати „одрастање“ антропоморфизованог зрна кафе. Мотив бачености у сирови свет, дат на самом почетку поеме, приближава ову поему романтичарској традицији, а у њему се огледа и комплементарност романтичарског и модерног. Главни јунак на путу ка старчевој башти пролази кроз серију изазова кроз које прикупља сазнања о себи и свету, наилазећи на много-брожне опасности, искушења и дилеме. Готово свака епизода поеме илуструје својеврсну животну лекцију. Упркос томе, лирски наратор не посредује између читаочевог и јунаковог разумевања тих ситуација. Алексић у својим поемама избегава педагогизацију – како Зрно, тако и читалац до тих истине долази индивидуалним сазнајним путем. Могло би

се рећи да стихована нарација *Пустоловина* прати концепт билдунгсромана; јунаково животно искуство се кроз путовање шири, при чему интелектуално и емоционално сазрева. Сусрети са епизодним ликовима у поеми откривају и суптилну метафорику текста: разговор са статуом одликованог јунака призива мисао о пролазности и културном памћењу, дијалог са вранама о малограђанском духу итд. И сама метафорика зрна нарочито је занимљива. Алексић се у својој поеми на известан начин обрачунава и са митовима савременог доба. У времену у ком се као императив поставља аутентичност и непоновљивост егзистенције, његов јунак је „само” једно зрно, мало и ни по чему посебно. Пустоловине антропоморфизованог зрна призывају још једно дело српске књижевности за децу. Раичковићева *Бајка о зрну* такође тематизује лутања једног (пешчаног) зrna¹⁸; поремећај „равнотеже” који омогућава покретање радње у *Бајци о зрну* настаје кад зрно почне „једног јутра, неким чудом, да мисли” (Раичковић 2008). Напуштање пустиње мотивисано је жељом јунака да изађе из „зажарене једноличност”. Ветар омогућава зрну песка да истражи непознате просторе. Последње одредиште главног јунака представља велеградски асфалт са ког не може побећи, препуштен вечним мислима о „другачијем животу”. Раичковићево „зрно које мисли”¹⁹ не успева да задовољи своју жудњу, заробљено у простору

¹⁸ У раније поменутој Алексићевој збирци *У добар час* налази се потциклус са седам песама под насловом „Мала залудна повест пешчаног зрна” (Алексић 2016: 41-48). Као у Раичковићевој бајци, песма прати вековно лутање пешчаног зрна („Потшло зрнце песка / преко света”). Зрно у овим песмама је и неми сведок људског трајања, осуђено да са светом људи дели и искуси све манифестије постојања. Зрно из ових песама фигурира и као посредујућа тачка пресецања Раичковићевог и Алексићевог мотива зрна.

¹⁹ Будући да је аналогија са изразом „трска која мисли” недвосмислена, чини се као да Раичковић овом синтагмом потпртава метафоричност своје бајке.

неслободе, а задобијена способност мишљења постаје својеврстан његошевски усуд. Насупрот Раичковићевом јунаку, зрно из *Пустоловина једног зрна кафе* не изражава личну амбицију за упознавањем света; на место мотива жудње, честог у традицији ауторске бајке, долази мотив бачености у свет и немогућност да се стихија живота заустави. И крај ових наратива о зрну је опречан: за Алексића, освајање среће не лежи у вечитом трагању за новим просторима, за аутентичним успехом и несвакидашњим подухватима, већ у аутентичном животу који је испуњен радошћу и смислом бивствовања. Управо зато зрно кафе своју пустоловину окончава проналазећи смисао у пријатељству и лепоти пуког постојања, без жудње за новим искуствима, на краје не-аутентичном месту – на прозору, у саксији једног старца.

Поема за децу у постјугословенском периоду – завршна разматрања

Фабуларност лирике за децу, будући да се показује као њена „унутарња условност” (Тахмишчић 1971: 202), битно је утицала на формирање традиције лирско-епских врста у српској књижевности за децу и, упркос сложеним поетичким и идеолошким менама у њој, обезбедила јој континуитет. Међу њеним ауторима, сходно томе, има и песника и приповедача. Таква *међаинка* позиција отворила јој је бројне жанровске могућности: ширећи своју сикејну линију приближавала се прозним делима, попут романа дружине, док је с друге стране успевала и да се реализује у алегоричном кључу, или, претендујући на онај „вишак” знања којим се досежу и сложена животна питања, о положају појединца у савременом свету, о алијенацији, празнини или смрти. Алексићеве поеме фаворизују управо ово по-

следње, а чини се да је то и доминантно обележје целокупног стваралаштва постјугословенског периода. Јунаци ових поема су махом сами, или своја путовања тако започињу, а сврховитост тих путовања огледа се управо у превазилажењу самоће. Испод инфантилне визуре Алексићевих поема, оличени у необичним антропоморфизованим јунацима вибрирају стања и страхови савременог човека, једнако удаљеног од себе колико и од других. Овакав стваралачки концепт потврђује се и у поемама других аутора, какав је случај са *Тељећом срећом* Попа Д. Ђурђева и *Бајком о смрти* Владимира Вукомановића Растегорца. Такође, поема постјугословенског периода своју тематску разноврсност показује на примеру Алексићеве *Божићне приче*. Поемизација билијског наратива о Христовом рођењу, иако стоји усамљена у опусу овог аутора, није потпуно изолован случај у савременој српској књижевности за децу, што потврђују два дела посвећена манастиру Жича: збирка песама *Жича, челино чедо* Моше Одаловића и поема *Мала књиѓа о великој Жичи* Милоја Радовића.

Када је реч о морфолошким аспектима поеме за децу у постјугословенском периоду, примећује се јасна традицијска самосвест. Наслеђени обликотворни модели, формирани већ у време Александра Вуче, употребљени су као својеврсни жанровски стимулус на који се дописују иновирани уметнички поступци. Однос према традиционалним облицима савје у знаку ауторовог поигравања и даљих преиспитивања жанровских могућности. У том смислу, поема за децу развија се на фону „радовићевске” поетичке линије, али уједно испитујући њене границе и обогаћујући сензибилитет савремене српске поезије за децу.

ИЗВОРИ

- Алексић 2007: Дејан Алексић, *Божићна прича*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Алексић 2004: Дејан Алексић, *Пустоловине једног зрна кафе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Алексић 2006: Дејан Алексић, *Нежна џесма о нежном ветру Дувољубу*. Београд: Креативни центар.
- Алексић 2016: Дејан Алексић, *У добри час*. Краљево: Имам идеју.
- Алексић 2019: Дејан Алексић, *Драма у ћодруму ћочије Јоје*. Краљево: Имам идеју.
- Вукомановић Растегорац 2016: Владимир Вукомановић Растегорац. *Бајка о смрти*. Београд: Мали врт.
- Поп Д. Ђурђев 2010: *Тељећа срећа*. Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Раичковић 2008: Стеван Раичковић, *Мале бајке*. Београд: СКЗ

ЛИТЕРАТУРА

- Љуштановић 2009: Јован Љуштановић. *Брисање лава. Поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године*. Нови Сад: Дневник, Висока школа стручних студија за образовање васпитача.
- Љуштановић 2018: Јован Љуштановић, О типолошким моделима у српском песништву за децу у 21. веку, *Књижевносити за децу у науци и настави*, пос. изд. књ. 21, стр. 61–74.
- Огњановић 1997: Драгутин Огњановић, *Дечје доба*. Београд: Пријатељи деце.
- Опачић 2019: Зорана Опачић. *(Пре)обликовање детинства*. Београд: Учитељски факултет.

- Панић Мараћ 2019: Јелена Панић Мараћ. *Певање и љубав*. Београд: Учитељски факултет.
- Полић 2019: Страхиња Полић. Поема у српској књижевности за децу – жанровски оквири, *Детинство, часопис о книжевности за децу*, 2019, бр. 45/ 2, стр. 40–52.
- Пражић 2002: Милан Пражић. *Речи и време*. Нови Сад: Библиотека Матице српске.
- Хамовић 2008: Валентина Хамовић. *Два песника превратника*. Београд: Учитељски факултет.

Strahinja D. POLIĆ

THE NARRATIVE POEM GENRE
IN POST-YUGOSLAV PERIOD
Dejan Aleksić's narrative poems

Summary

The paper analyses narrative poem genre in the context of Serbian children's literature with a goal to examine those works which revitalize the genre in twenty first century. Huge leap, as much in tematic as in stylistic aspect, was made by Dejan Aleksić's ouvre. The paper follows genre innovations primarily in his three works: *The Adventures of a Coffee Bean* (2004), *Gentle Song about a Gentle Wind Called Duvoljub* (2006) and *Drama in the basement of Mrs. Joja* (2019). The analytic approach is based on establishing poetic frame for his narrative poems as a whole, mostly through examining his acknowledgement toward previous and contemporary authors, romanticism and incorporation of themes such as alienation and loneliness, modifying it into the literary work for children.

Key words: narrative poem for children, genre, children's literature, post-Yugoslav literature, Dejan Aleksić

Originalni naučni rad
UDC 821.163.4(497.6)-93-343.09
Primljen 14. 1. 2020.
Prihvaćeno 14. 3. 2020.



Vildana R. PEČENKOVIĆ*
Univerzitet u Bihaću
Pedagoški fakultet
Bosna i Hercegovina

REVITALIZACIJA BAJKE U SAVREMENOJ BOSANSKO- HERCEGOVAČKOJ KNJIŽEVNOSTI ZA DJECU

SAŽETAK: Promjene u dinamici i interferenciji različitih socijalnih, društvenih, kulturnih i književnih kretanja početkom 21. vijeka neposredno su uticale i na poetiku dječje književnosti u Bosni i Hercegovini. Nakon realističkog prikazivanja svijeta djetinjstva i postratne faze traganja za novim načinima izražavanja i približavanja svijetu djetinjstva, primjetno je da se većina autora u novije vrijeme okreće poetici bajke, od koje baštine poetiku čudesnog i fantastičnog, ali oplemenjenu i obogaćenu umjetničkim tendencijama savremenog svijeta. Nerijetko mladi autori svoj književni put započinju upravo bajkom, ili je bajka postala prepoznatljiva forma njihovog obraćanja najmladim čitaocima, kao kod Lidije Pavlović Grgić ili Mirzane Pašić Kodrić. Pored njih, našla su se i imena nekih od najznačajnijih autora dječje književnosti koji su se nakon više od nekoliko desetljeća poetske faze opredijelili za bajku, poput Šime Ešića i Ismeta

* vildana.pecenkovic@live.com

Bekrića. Inovirajući žanr bajke, ovi autori svjedoče o promjenama koje se dešavaju u savremenom svijetu, postmodernistički se poigravajući tradicijom i žanrom. U radu se propisuju elementi bajke savremenih autora, promatrani synchronijski u odnosu na tradicionalne elemente žanra, te novine koje se pojavljuju kod većine autora, kao odlike savremenosti.

KLJUČNE RIJEČI: bajka, dječja književnost, savremeno, tradicija, alegorijska priča

1. Kompleksnost bajkovitog pripovijedanja u savremenom bosanskohercegovačkom kontekstu

Bajka je jedan od najpoznatijih usmenoknjiževnih proznih oblika, koja od svoga nastanka do danas plijeni najviše pažnje, kako čitalačke publike tako i književne kritike i teorije. Njena stilska specifičnost i strukturna prepoznatljivost, kojem je sastavna odrednica čudesno i nadnaravno a koje se prepliće sa zbiljskim na način da „između prirodnog i natprirodnog, stvarnog i izmišljenog, mogućeg i nemogućeg nema razdvajanja niti suprotnosti” (Solar 2007: 28), između ostalog su razlozi zbog kojih je bajka aktuelna u svakom vremenu i prostoru.

Kao i svaka vrsta usmene književnosti i bajke su se kroz historiju mijenjale, a svaka promjena bila je slika vremena i prilika u kojima se bajka pričala i prenosila. Hrvatski književni teoretičar Vladimir Biti je tu specifičnu kompleksnost bajke objasnio činjenicom da se radi o žanru u kojem su se iskušavale gotovo sve važnije konstitutivne suprotnosti savremene književne teorije: „umjetnička/narodna književnost, usmena/pisana književnost, jednostavni/složeni oblici, dovršeni/nedovršeni oblici, forma/struktura, arhetip/fenotip, dramatis persona/aktant, motiv/sklop, povijest/teorija, gramatika/pragmatika itd” (Biti 2000: 29). Stoga i ne čudi što su u *Uvodu u književnost* Zdenko Škreb i Ante Stamać (1998: 183) istaknuli kako je bajka „najdublji prozni narativni

oblik” čija je „struktura kompleksnija od ostalih pri-povjednih proznih tipova”. Kompleksna struktura bajke, mišljenja su ovi teoretičari, uvjetovana je razvijenošću fabule. Sve je svedeno na akciju kojom likovi teže krajnjem cilju, savladavajući pri tome brojne prepreke. Takva naracija ne traži deskripciju, ona je sve to apstrahirala na jednostavnost izraženu akcijom junaka. Stoga se zaključuje da je apstrahirnost osnovna metoda oblikovanja bajke.¹

U bajkama se vrijeme i prostor apsolutiziraju, likovi su prikazani crno-bijelom tehnikom i lišeni bilo kakvih oznaka identiteta osim onih koji su nužni za obavljanje akcije. Prepoznajući upravo ta najvažnija svojstva bajke, jedan od prvih teoretičara bajke, ruskog književnog teoretičara i folklorist Vladimira Proppa u svom djelu *Morfologija bajke* (1928) među prvima je ukazao na to da funkcije likova (postupak lika određen s obzirom na njegov značaj za dalji tok radnje) predstavljaju osnovne dijelove bajke.² Propp naglašava da se njegova *Morfologija bajke* odnosi samo na bajke iz usmene tradicije a nikako na umjetničke bajke, koje ne podliježu ovoj zakonitosti i koje razvijaju elemente žanra u skladu sa poetičkim osobitostima vremena, prostora nastanka i samog autora bajke. Solar (2007: 28) tako navodi da bajka postoji u dva oblika: kao usmena, tzv. narodna bajka i kao umjetnička odnosno autorska bajka koja nastaje na temelju usvajanja, ali i preoblikovanja bitnih osoba usmene bajke.

¹ Metoda apstrahiranosti upućuje na mogućnost retrogradne primjene na mnoštvu analognih životnih predodžaba i uvjetuje komponentu čudesnosti, fantastičnosti, mitologičnosti i metafizičnosti (Škreb, Stamać 1998: 183).

² Propp smatra da su stalni i nepromjenljivi dijelovi svake bajke funkcije likova, nezavisno od toga ko i kako ih izvodi. Broj funkcija u svakoj bajci je ograničen i Propp ih u svom djelu navodi ukupno 31. Iako svaka bajka ne sadrži uvek sve funkcije, redoslijed funkcija u svakoj bajci je istovjetan, a odsustvo nekih funkcija nikako ne mijenja redoslijed drugih. Sve bajke, zaključuje Propp, imaju strukturu istog tipa.

Autorska bajka³, iako baštini elemente forme iz usmene tradicije, vremenom se odmakla od usmene bajke i živi i razvija se u skladu sa savremenim književnim tendencijama. U umjetničkim bajkama i dalje pratimo radnju koja je nestvarna, ali se zato pojavljuju likovi koji su „stvarni, povezani sa životom i maštanjima suvremenog čovjeka” (Golem 2006:11). Pojavljuje se deskripcija kao važan element iskaza, opisi su potpuniji i sadržajniji a postupci likova motivirani i vođeni logikom i razumom, a ne samo srcem i emocijama. Pisci autorske bajke najveći odmak od usmenog stvaralaštva čine na planu jezika i stila, kompozicijski su one mnogo slobodnije i veća pažnja se poklanja društvenoj pozadini zbivanja.

Autorska bajka se, jednom rečju razumeva u užem i širem smislu. (...) Pod užim shvatanjem autorske bajke, dakle, podrazumevaju se oblici priče morfološki bliske folklornom modelu (koji svojim aluzijama, alegorijskim namerama ili pripovedačkim komentarima mogu biti udaljeni od logike folklorne bajke) (...) Šire shvatanje autorske bajke

³ Kako su bajke od najstarijih vremena do danas prolazile svoj razvojni put, tako se mijenjala i upotreba termina kojima su se imenovale brojne podvrste unutar ovog žanra. Ti nazivi do danas nisu ujednačeni i mijenjaju se u zavisnosti od frekvencije upotrebe u različitim nacionalnim književnim znanostima. Pojedini nazivi kategorija su: narodna, usmena i umjetnička bajka (Crnković 1987: 9); klasična i moderna bajka (Pintarić 2008: 10–11); narodna i nenarodna bajka (Hameršak 2010: 115)... Najčešći nazivi u bosanskohercegovačkoj ali i hrvatskoj književnoj znanosti su narodna i umjetnička bajka (Crnković 1987, Solar 2007, Težak 1997, Hranjec 2004...), dok se u srpskoj književnoj znanosti češće koriste termini folklorna i autorska bajka (Opačić 2011: 9). Za potrebe ovog rada služićeemo se terminima autorska i usmena bajka, ali i terminima klasična i moderna bajka u smislu kako je to pojasnila Ana Pintarić u studiji *Umjetničke bajke – teorija, pregled i interpretacije* (2008: 9). Prema ovoj autorici klasične bajke su one koje su utemeljile autorskiju bajku, a misli se na bajke Charlesa Perraulta, Jacoba i Wilhelma Grimma te Hansa Christiana Andersena. Moderna bajka unosi novosti na planu likova i radnje ali i na planu idejne usmjerenosti. Opisi likova, mesta i vremena su sadržajniji i bogatiji, a sve češći su funkcionalni pejzažni opisi i stilske figure.

prati dijahronijsko raslojavanje sižejnih, odnosno tematskih elemenata bajke (Opačić 2011: 14–16).

Zaključuje se da, iako imaju zajednički izvor (mitovi, legende, predaje...), usmena i autorska bajka su dva različita žanra, posebno imajući u vidu da autorska bajka „vremenom izrasta u svojevrstan podžanr umetničke književnosti i javlja se u raznovrsnim oblicima (...) od kojih mnogi, sasvim sigurno, i ne pripadaju bajci shvaćenoj u njenom folklornom obliku” (Opačić 2011: 10).

Autori stvaraju različite vrste priča, od koji su neke strukturom i simbolikom bliske usmenoj bajci, dok su druge opet potpuno različite u odnosu na bajke iz usmene tradicije. Iako karakteristične i po tome što asimiliraju različite žanrovske elemente (novele, priče o životinjama, basne...), osnovna razlika između njih je u prisustvu elemenata fantastike. Ovom prilikom koristićemo se podjelom koju je u studiji *Uvod u fantastičnu književnost* dao Cvetan Todorov, a koja je postala i polazište za sve ostale podjele fantastične književnosti i na osnovu koje je načinjena osnovna podjela na fantastičnu priču i bajku.⁴ Prema Todorovu, žanr čudesnog najčešće vezujemo za žanr bajke (2010: 45), a karakterizira ga postojanje natprirodnih činjenica i događaja, ne podrazumijevajući reakciju koju one izazivaju kod junaka ili čitalaca. „Čudesno nije odlika odnosa prema ispričanim događajima, već svojstvo same prirode tih događaja”, smatra Todorov (2010: 53).

⁴ Todorov je klasifikaciju sačinio na osnovu prisustva elemenata čudesnog pa tako razlikuje priče sa elementima čisto čudnog (gdje se događaji koji se opisuju kao čudni mogu razumno objasniti, ali kod junaka izazivaju strah, zapanjenost...), fantastično čudno (priče u kojima događaji na prvi pogled izgledaju natprirodni, ali na kraju se ipak daje razumno objašnjenje), fantastično čudesno (događaji počinju kao fantastični, ali se na kraju prihvataju kao razumljivi i natprirodni) i čisto čudesno (gdje je natprirodno svojstvo razumljivo junaku).

Sa druge strane imamo pojavu alegorijske priče (Todorov 2010: 71)⁵, koja je vrlo bliska bajci. Alegorijske priče „karakteriše sklonost da imituju oblik bajke i njenih likova i, s druge strane, poetička udaljenost od tradicionalne simbolike bajke“ (Opačić 2011: 255). Zorana Opačić smatra da se, uprkos tome, veliki broj alegorijskih priča i danas štampa u zbirkama autorskih bajki i „čita“ kao bajka.

U bajkama koje je zapisao Vuk Karadžić⁶ ima doista ostataka slavenske mitologije koja je oblikovala autorske bajke starijih južnoslavenskih pisaca. Među prvima koji su slavensku mitologiju učinili sastavnicom autorske bajke je hrvatska književnica Ivana Brlić Mažuranić (1874–1938), koja je u knjizi *Priče iz davnine* (1916) pre/oblikovala folklorne i mitološke elemente iz slavenske prošlosti, učinivši tako svoje bajke čuvaricama narodnih običaja i vjerovanja. Nakon Ivane Brlić Mažuranić, tokom 20. vijeka u svakoj od nacionalnih književnosti na prostorima bivše Jugoslavije autorska je bajka živjela, unatoč aktuelnim književnim tendencijama koje su kod književnika zagovarale aktivan društveni angažman, a što je bilo u suprotnosti sa maštvitom poetikom bajke.

U bosanskohercegovačkoj književnosti za djecu autorska bajka nema mnogo predstavnika. Pojava autorske bajke u bosanskohercegovačkoj književnosti

⁵ Todorov u svom *Uvodu u fantastičnu književnost* razlikuje više stepena alegorije, od očigledne alegorije (Pero, Dode) do pridivne alegorije (Gogolj), prelazeći preko posredne alegorije (Balzak, Vilje de Lil-Adam), do „neodlučne“ alegorije (Hofman, Edgar Po). U svakom od ovih slučajeva postavlja se pitanje fantastičnog. Treba posebno ukazati na činjenicu da se o alegoriji može govoriti samo ako se unutar teksta nađu izričite naznake koje na nju upućuju (2010: 71).

⁶ Vuk Stefanović Karadžić je u knjizi *Srpske narodne pripovjetke* prvi načinio klasifikaciju usmenih priča koje je podijelio na muške i ženske: „Naše narodne priče ili pripovijetke gotovo se mogu razdijeliti na muške i na ženske, kao i pjesme. Ženske su pripovijetke one u kojima se pripovijedaju kojekakva čudesna što ne može biti. (...) Muške su one u kojima nema čudesna, nego ono što se pripovijeda rekao bi čovjek da je zaista moglo biti“ (1853: 6).

se veže uz Branka Ćopića, za kojeg mnogi smatraju da je jedan od prvih pravih pisaca za djecu u Bosni i Hercegovini. Iako je i danas među njegovim najznačajnijim djelima za djecu zbirka realističkih priča prožeta autofikcijom *Bašta sljezove boje*, ostao je upamćen i po bajkama i fantastičnim pričama objavljenim u zbirkama *U svijetu medvjeda i leptirova* (1940) i *Priče ispod zmajevih krila* (1950). Ćopić je, po uzoru na Andersena, stvorio obrazac autorske bajke u kojoj su likovi životinje, ptice, priroda. U tim bajkama nema čudesnih bića i dešavanja, ali bajkovitost pripovijedanja, poetično-lirski bajkoviti pasaži i tajne svijeta prirode potvrđuju da bajke, iako satkane od novih elemenata, mogu biti jednakо orginalne i tajanstvene.

Prvu bajku, „Biserna zvijezda“, Ljerka Anić objavila je 1984. godine, a uskoro nakon toga uslijedila je i zbirka *Bajke zaboravljenog jezera*. U četiri bajke ove zbirke Anićeva progovara o sukobu između dobra i zla, preuzimajući motive iz usmene priče (dobra vila, zla vještica, pećina sa skrivenim blagom, motivi pretvaranja...), osavremenjujući ih likovima poput patuljka Panta, čarobnjaka Čaronija, Kralja suza žalosnica i Kraljice suza radosnica.

Na sličan način i sa sličnim motivima u bosanskohercegovačku književnost za djecu ušao je i jedan od najznačajnijih dječjih bajkopisaca 20. vijeka, Ahmet Hromadžić. Njegovo ime danas povezujemo sa ustoličenjem umjetničke bajke u bosanskohercegovačkoj književnosti za djecu. U njegovim pričama stvarnost se preoblikovala u bajkovite prostore u kojima žive čudesna bića: patuljci, zlatokljune i plameće ptice, zlatoruna stada... *Patuljak vam priča, Patuljak iz zaboravljenе zemlje, Zlatorun, Okamenjeni vukovi*, samo su neki od naslova koji su obilježili stvaralaštvo Ahmeta Hromadžića i smjestili bajku u prostranstva krajiških, bosanskohercegovačkih prostora.

Jedan od najpoznatijih stvaralaca za djecu u Bosni i Hercegovini, koji je 2019. godine obilježio punih 50 godina stvaralačkog rada, je Šimo Ešić. Od svoje prve zbirke poezije, *Zdravica na kraju djetinjstva* (1969), pa sve do danas, ostao je vjeran najmlađoj čitalačkoj publici. Ešić je autor jedne od najljepših bajki za djecu, objavljene 1997. godine – „Bijeli svijet, šareni svijet”.⁷

Radnja bajke započinje u Bijelom carstvu, kojim je vladala Bijela Carica. U istom carstvu je živio dječak koji je imao čarobnu moć pripovijedanja i sviranja frule, ali koji je u snu vidio da svijet može biti protkan i drugim bojama osim bijele. Pošto mu niko nije vjerovao u priču o bojama, on se osamljuje i živi sam poput pustinjaka. Jedan dan ispriča priču leptiru i njegova suza kanu na krila leptira, koji je letio carstvom i rasipao prah u bojama sa svojih krila te tako obojio cijelo carstvo. Bijela Carica je nestala, kao i dječak, a kao svjedočanstvo Bijelog carstva ostao je samo vrh ledene planine.

Od usmene bajke autor preuzima osnovne strukturne elemente, počevši od formulativnog početka („Nekada davno, dok još ni sunce nije bilo tako toplo kao danas, svijet nije bio ovako šaren i lijep”), hronotopa bajke koji je neodređen (nekada davno, Bijelo carstvo), postojanja dva oprečna svijeta (bijeli svijet – šareni svijet), etičnosti (promovira ljepotu umjetnosti, pripovijedanja, muzike, širenja ljubavi među ljudima...), postojanja čarobnih predmeta i pretvaranja (leptir boji svijet), ponavljanja radnje (mladić tri noći sanja isti san)... Međutim, ono što je najvažnije u ovoj bajci jeste nemogućnost razlikovanja stvarnog i irealnog (bijelog i šarenog) svije-

⁷ Bajka „Bijeli svijet, šareni svijet” prevedena je na više od deset svjetskih jezika, dramatizirana u pozorištima u Bosni i Hercegovini, a za scenario za animirani film nastao prema bajci Ešić je dobio nagradu Fondacije za kinematografiju. „Bijeli svijet, šareni svijet” je priča o ljepoti življenja, o umjetnosti i umjetnicima, ispričana kroz bajkoviti siže.

ta, odnosno saznanje da bi stvari mogao biti i bijeli i šareni, jednako kao i svijet fantastike, a upravo u tome se i krije ljepota Ešićeve priče. U svim kulturnama i civilizacijama boje imaju simboličku vrijednost, povezuju se s osjećanjima i simboliziraju psihička stanja čovjeka. S obzirom na to da je reakcija na boje subjektivna, svaki čovjek različito vidi boje. Stoga je ovo i bajka o ljepoti različitosti i prihvatanju drugog i drugačijeg. Smisao i etičnost ove bajke daleko premašuju sva dosadašnja iskustva mladog čitaoca kroz lektiru koja mu se nudi, jer je mogućnost njezine interpretacije višestruka. Bajkom „Bijeli svijet, šareni svijet” Ešić je nudio novi bajkoviti milenij u književnosti za djecu u Bosni i Hercegovini.

2. Revitalizacija bajke u 21. vijeku

Kraj 20. i početak 21. vijeka u Bosni i Hercegovini donio je značajne promjene u književnosti, kulturi i društvu u cjelini. Kako se mijenja svijet odraslih, tako se mijenja i svijet djeteta. Činjenica je da se u posljednjih nekoliko decenija doživljava djetinjstva iz korijena promijenio, a s tim u skladu promijenila se i poetika dječje književnosti. Nostalgične tonove za bezbrižnim djetinjstvom, lutke i lopte, zamjenili su pametni telefoni, internet igrice i virtualna stvarnost. U takvu stvarnost uvukla se i poetika postmoderne u kojoj se prekoračuju granice žanrova i umjetnosti same, a odnos između stvarnosti i fikcije je fluidan, živ i neuvhvatljiv. Nakon realističkog prikazivanja svijeta djetinjstva i postratne faze tragedija za novim načinima izražavanja i približavanja svijetu djetinjstva, primjetno je da se većina autora u novije vrijeme okreće poetici bajke. O povratku ili revitalizaciji žanra bajke u savremenoj bosanskohercegovačkoj književnosti za djecu svjedoči sve veći broj novih bajkovitih naslova mladih autora, ali i knji-

ževnika koji već nekoliko decenija bogate dječju književnost svojim proznim ili poetskim ostvarenjima.

Jedan od njih je zenički književnik Fuad Tabak, koji je, zakoračivši jednom u svijet bajke, svoj put potvrdio zbirkom *Priče čarobne šume (bajke i basne za djecu i odrasle)*. Spoj priče i drame osnova je Tabakovog književnog stvaranja, počevši od uvodne priče „Bajka o bajci ili kako je Anas pobijedio vješticu”, pa do završne „Zašto je gavran crn”. Odjenuvši bajku u novo ruho putem uvođenja dramskoga diskursa u prozni tekst, te koristeći se više dijalozima nego naracijom, Tabak napušta tradicionalni način pripovijedanja i ispisuje moderno stvaralaštvo za djecu.

Lidija Pavlović Grgić prvu je bajku „Rujovit” napisala 2012. godine i ona je uvrštena u antologiju priča iz slavenske mitologije *Slavin poj*. Nakon toga, bajke su iz pera ove autorice uslijedile gotovo očekivano. *Gdje živi bajka* naziv je zbirke Lidije Pavlović Grgić objavljene krajem 2019. godine. Ona sadrži pet bajkovitih priča: „Hlado”, „Sedma suza”, „Polovica pjesme”, „Tu gdje zastade Konjic” i „Pauk Reno traži prijatelja”. Već u samoj strukturi priča vidljivo je da autorica preuzima motive klasične bajke i dopunjava je ili bogati orginalnim, maštovitim i savremenim elementima. U bajci „Hlado” pojavljuje se klasični motiv pastorčeta i zle maćehe, ali i motiv traganja za ljubavi i prijateljstvom, dok je u bajci „Polovica pjesme” iznevjerjen siže po kojem se lijepa kraljevna udaje za princa. U potrazi za istinskom ljubavi, kraljica Lada se zaljubljuje u kovačevog sina, pri čemu se ruše stereotipi o klasnim podjelama i promovira istinska ljubav koja prelazi preko svih prepreka i prekoračuje granice. „Tu gdje stanuje Konjic” je bajkovito prerađena legenda o nastanku grada Konjica i Boračkog jezera, dok je posljednja priča u zbirci „Pauk Reno traži prijatelja” na granici žanra, sa izraženim elementima basne (likovi su antro-

pomorfizirani pauci koji bježe od usamljenosti). Pauk Reno, u simboličnoj i metaforičnoj priči o prijateljstvu, nosilac je etičkih i humanih principa, a najmlađim čitaocima implicitno se nameće misao da svako u životu treba prijatelja. Osnovna obilježja svih priča iz zbirke su autentičnost i poetičnost pripovijedanja, ostvaren sklad između fantastičnog i realnog, podudarnost između estetskog i etičkog te psihološka cjelovitost, bogatstvo i uvjerljivost realnih i irealnih likova.

2.1. Postmodernost u bajkovitom pripovijedanju

Književnica i književna teoretičarka Mirzana Pašić Kodrić je 2016. godine objavila zbirku *Sedam bajki za male i velike*, u kojoj je očit odmak od tradicionalnog načina pripovijedanja i uvođenje novih književnoestetskih dimenzija u dotadašnju strukturu bajke. Zasnovane na modelima postmoderne priče, njezine bajke tematiziraju odnose u savremenom svijetu eksperimentirajući sa dosadašnjom književnom tradicijom i novom narativnom formom u kojoj se razine fantastike i zbilje pretapaju, tvoreći jednu novu bajkovnu realnost.

Kako sam naslov kaže, u zbirci je sedam bajki koje se tematski mogu podijeliti na nekoliko cjelina. U prvoj su „Ptice crvenih krila” i „Kako su postale plime i oseka”, koje su na granici bajke i basne, metaforične priče u kojima su glavni junaci životinje (u bajci „Ptice crvenih krila” glavni junak je štiglić Rubin, dok je u bajci „Kako su postale plima i oseka” glavna junakinja ribica Lila), a koje govore o problemima odrastanja, nevoljama i poteškoćama koje stope na putu sazrijevanja, o važnosti porodice i roditeljstva...

U drugoj skupini su bajke „Korozirane bobice” i „Čarobni šešir iz Zemlje Snogarije”, u kojima su glav-

ni likovi dječak Urnebes („Čarobni šešir iz zemlje Snogarije”) i djevojčica Selena („Korozirane bobice”). Oni uče o pravim životnim vrijednostima koje se ne mogu kupiti novcem, o ljudskoj pohlepi i materijalizmu i shvataju da se najvažnije stvari kriju u nama samima:

Urnebes je u žaljenju za šeširom, vremenom naučio najvažniju lekciju, a to je da se sve posebne stvari dobro čuvaju. Da su čuda prerijetka, ali moguća. Da se zbog prijateljstva, pa i najiskrenijeg, ne odaju tajne koje smo obećali drugima koji nas vole (Pašić Kodrić 2016: 31).

Treću skupinu čine bajke „Radosti Jakog Werthera” i „Sloboda riječi”, neobične po otvorenom intertekstualnom pristupu dosadašnjoj književnoj tradiciji. Već sam naslov bajke „Radosti Jakog Werthera” aludira na *Patnje mladog Werthera* J. W. Goethea i u njoj nas autorica uvodi u svijet književnih klasika od antičke književnosti sve do moderne, od Williama Shakespearea, Heinricha Heinea, preko Johana Wolfganga Goethea, Gustava Flauberta pa sve do Marine Cvetajeve. Autorica ironizira povijest književnosti, a svojim izborom intertekstualnih predložaka stvara vlastiti prostor književnog pamćenja, poigravajući se sa klasicima svjetske književnosti:

Werther će upoznati Emmu Bovary koja je slijepa djevojka, tj. najljepša sirena na moru, kojoj je Zeus oduzeo vid, kako nikada ne bi vidjela niti jednog muškarca. Pa svi znamo da je varala Charlesa i zapostavljala djevojčicu u prošlom životu. Zar ne mislite da su, nekako, Werther i Emma divan par i da je, zaista, šteta da se jedan onakav mladić vječno sažaljeva ili da se Emma Bovary, svjetska sanjalica, i dan-danas u očima nekih doživljava kao nemoralna bezobraznica?! (...) Mislim da mi Goethe i Flaubert ne bi mnogo zamjerili. Dapače. Dobro djelo sam učinio. I za narod. I za oba pisca. I za sve vas koji ovo čitate sada (Pašić Kodrić 2016: 60).

Glavna junakinje bajke „Sloboda riječi” je Riječ, zarobljena u tekstu knjige, koja čeka Čitaoca, onog pravog kojem će otkriti svoje ime. Zarobljena u tekstu, ona otkriva neispričane sudbine brojnih hvališavih, pesimističnih ili zaljubljenih čitalaca, učenika, studenata, profesora na svom „trnovitom putu znanja”.

„Sunčeva Zemlja Bogumilska” je bajka iz zbirke koja se referira na legende i povijest Bosne i njene Dobre Bošnjane. Glavni junak je dječak Tumarko, kojeg otima zla vještica Morana (u slavenskoj mitologiji boginja smrti i zime), a spašavaju ga sestra, majka i vitez Sandalj (u XV vijeku Sandalj Hranić je bio jedan od najmoćnijih velikaša srednjovjekovne bosanske države). Ova bajka baštini motive klasične bajke (zla vještica, motiv pretvaranja, dobre vile...), upotpunjene elementima iz povijesti bosanske države, a opet sa snažnom porukom primjereno današnjim čitaocima („Vitezovi nikog ne ubijaju, makar to bile vještice kao ove”; „I loši se nekad pokaju i treba im dati šansu da postanu dobri”).

Aluzije i intertekstualnost koje autorica koristi u svojim bajkama uključuju referencije na konkretnu društveno-povjesnu stvarnost, arhetipe te citiranje drugih vrsta diskursa. Na taj način stvoreno je novo narativno tkivo u kojem su izražene snažne poruke o ljubavi, prijateljstvu, istini, požrtvovanosti i drugim moralnim vrednotama.

2.2. Patuljci se vraćaju u bosanskohercegovačku bajku

Jedan od najznačajnijih pjesnika 20. vijeka u Bosni i Hercegovini, Ismet Bekrić, nakon više od pedeset godina pjesničkog stvaranja, objavio je 2009. godine svoju prvu zbirku bajki *Drveni konjić*.⁸ Zbir-

⁸ Za knjigu *Drveni konjić* Bekriću je 2009. godine uručena nagrada Društva pisaca Bosne i Hercegovine, kao najboljoj u konkurenciji književnih djela za djecu i mlade.

ka je to sa osam bajkovitih priča koje se tematski i poetički mogu podijeliti u dvije skupine. Prvu čine alegorijske priče u kojima je karakteristično odsustvo fantastičnih elemenata, odnosno nepostojanje svijeta nadnaravnog. Likovi su kraljevi i kraljevići, a bajkovitost pripovijedanja te snažna poruka je njihova osnovna karakteristika. Prva je naslovna bajka „Drveni konjić”, u kojoj nam autor daje odgovor na pitanje koje najmladi čitaoci vrlo često postavljaju: „Da li kraljevi još nešto rade, ili samo sjede u palaćama i vladaju? Da li na kraljevskim rukama provjetra kakav žulj?” (Bekrić 2009: 7). Glavni junak je kralj Radan, koji je volio izrađivati predmete od drveta: tronošce, stoliće, ormariće... Kako bi obradovalo sina, izradio mu je drvenog konjića, šarene grive i pozlaćenih kopita. Prilikom jedne plovidbe kralj je doživio brodolom, ali se našao u dalekom kraljevstvu gdje mu, vidjevši njegove žuljevite ruke, niko nije vjerovao da je kralj. Radan je završio na obali mora kod jednog starog korpara koji mu je pružio utočište, a zauzvrat kralj Radan je izrađivao predmete od drveta, koje je korpar prodavao na sajmovima. Jednom je na svom putovanju morskim zemljama njegov sin Radodar, koji ga je naslijedio na mjestu kralja, doplovio na otok na koji su oluja i more davno doveli i njegovog oca. Kada je na sajmu ugledao konjića, istog kakvog mu je njegov otac napravio prije mnogo godina, tražio je od korpara da ga odvede do onog ko je izradio drvenog konjića. Tamo je prepoznao svog oca, koji se s njim vratio u svoje kraljevstvo, ali je nastavio da izrađuje predmete od drveta.

Već u naslovnoj priči iz zbirke se mogu iščitati suštinski optimizam i značajne etičke vrijednosti. Nedostatak tekstualnog sloja koji se veže za dimenziju fantastike u bajkama autor nadomješta ostalim elementima bajkovitog pripovijedanja: formulativnim početkom i krajem, pustolovnim putovanjima, motivima lutanja, potrage i pronalaženja dobra.

Slična ovoj je i priča „Tri kraljevstva”, također karakteristična po odsustvu svijeta fantastike, koja promovira snagu ljudskog uma i zalaganja te timskog rada: „Shvatili su da bez slobode misli i beskrajnog znanja njihova kraljevstva ne mogu opstatii” (Bekrić 2009: 17). Sam naslov simbolički upućuje na bajkovitost pripovijedanja, jer su brojevi (posebno tri, sedam, devet) važno obilježje apstraktnog stila bajki. „Ljetna bajka” je još jedna u ovom nizu u kojoj se kroz bajkovite odnose kraljevića i dječaka sa obale čitaci upoznaju sa vrijednošću prijateljstva i značajem datih obećanja.

U drugoj skupini bajki prisutan je svijet fantastike i fantastičnih bića: patuljaka, vila, zmajeva, ali se kao junaci pojavljuju i antropomorfizirana bića iz prirode: drveće, cvijeće, insekti... „Boran i Brezana” te „Kralj Svjetlan i vile Ružalke” kroz pojave u prirodi pripovijedaju o smjeni godišnjih doba te svejedinstvu živih bića (svjetlaca i ruže). U priči „Boran i Brezana” pripovijeda se o ljubavi između jednog bora i lista breze, dok je nedostatak kojim se pokreće radnja u bajci „Kralj Svjetlan i vile Ružalke” malakslost svjetlaca kojem preostaje još nekoliko sati života ukoliko se ne napije životvornog soka ruže iz vrta i skupi snagu za dalji let kroz olujnu noć.

U preostale tri bajke, „Patuljak Šuško”, „Noćni patuljci” te „Zmajeva sjenka”, Bekrić vraća patuljke karakteristične za bosanskohercegovačku bajku hromadžićevskoga tipa. Patuljci su prema narodnom vjerovanju domišljati i dugovječni, čovječuljci naredeni magičnim sposobnostima. U Bekrićevim bajkama patuljci su zaštitnici i dobra bića koja čuvaju dom: „Vjerujete li da negdje oko nas žive patuljci? Malehni kao palac, čak i manji. Ja vjerujem. Čak sam siguran da mi patuljci pomažu, da me čuvaju, i često mi govore šta da pišem” (Bekrić 2009: 49).

Zbirkom *Drveni konjić* Bekrić poručuje kako bajka nikad nije bila potrebnija mladom čitaocu kao da-

nas, kada se živi u svakodnevničkoj lišenoj mašte, čarolije, čuda. A čuda se događaju i u svakodnevnom životu, samo ih treba pronaći u etičkim i moralnim vrijednostima ljudi oko nas i nama samima.

2.3. Modifikacija i re/invencija klasične bajke

Novina u savremenoj bosanskohercegovačkoj književnosti za djecu je i postupak modifikacije i re/invencije klasične bajke. Naime, nije rijetkost da savremeni autori pristupe obradi motiva iz usmenih i klasičnih bajki, preuzimajući u potpunosti i bajkoviti siže. Husein Dervišević u bajci „Povratak Crvenkape“ ironizira žanr bajke, autopoetički se poigravajući motivima i granicama teksta koji postaje provodnik između stvarnog i svijeta teksta. Preuzimajući isti sižejni obrazac bilo koje bajke u bilo kojem vremenu, svaki autor ostavlja vlastiti pečat. Tako se i u ovoj bajci osjeća savremenost te moderni pri-povjedački elementi karakteristični za savremenu književnu produkciju: humor i blaga ironija, metaforika, univerzalnost, dinamičnost pripovijedanja. „Povratak Crvenkape“ nije prva bajka Huseina Derviševića koja je zaokupila pažnju čitalaca i književne kritike. Dervišević i Tarik Berber (ilustracije i grafički dizajn knjige) izdali su 2016. godine troježičnu slikovnicu *Bajka o Mjesecu (A Fairytale about the Moon; Das Marchen vom Mond)*.

„Bajka o Mjesecu“ jedna je od 210 bajki koje su početkom 19. vijeka sakupila i objavila braća Jakob i Wilhelm Grimm. Od originalne „Bajke o Mjesecu“, koja je prvi put objavljena pod nazivom „Der Mond“ ili „Mjesec“⁹, Derviševićeva bajka se razlikuje u pristupu koji uključuje motive savremenosti poput igre

⁹ U „Bajci o Mjesecu“ četvorica braće iz zemlje Meln, u kojoj je noću vladao potpuni mrak, ukradu Mjesec iz jednog drugog carstva i nose ga u svoju zemlju. Kako je koji brat umirao,

tenisa, moderne umjetnosti, muzike i slično. U savremenoj bajci izmiješani su elementi basne, naučne fantastike i alegorije. Dervišević je personalizirao protagoniste dajući im imena pa su četvorica iz Grimmova bajke sa neimenovane planete postali Mik, Mek, Mak i Muk iz zemlje Meln. U Grimmovoj bajci, Sveti Petar, koji čuva vrata raja, vratio je Mjesec na zemlju, jer su se mrtvi obasjani svjetlošću probudili iz sna i počeli ponašati kao da su živi, pili su, gostili se, svađali i lumpovali, dok su se u Derviševićevoj bajci četvorica braće dosađivala, svaki sa svojom četvrtinom Mjeseca i napokon ga, sažalivši se na žive koji su ostali u potpunom mraku, vratili na zemlju ili su ga ukrali Kelneri. U postmodernističkom maniru, autor ironizira bajkoviti kraj i ostavlja nedovršenom priču:

Neki kažu da su iz pokajanja Mjesec ponovo vratili gradu, pomoću nekog magičnog lutkarskog konca, kojim su upravljali iz svijeta mrtvih. A drugi vele da su poslije toga došli neki Kelneri i uzeli nazad svoj Mjesec. I da zato danas ne znamo gdje je Meln ni ko su Melneri, a znamo gdje je Keln i ko su Kelneri. Ko zna, možda je tako i bilo. A možda i nije, priče ponekad sasvim dobro lažu (Berber, Dervišević 2016).

Od ulaska u svijet književnosti još jedna bosanskohercegovačka književnica, Ferida Duraković, pokazala je sklonost ka žanru bajke. Njeno prvo djelo za djecu, slikovnica *Još jedna bajka o ruži*, objavljena je 1989. godine, a trideset godina kasnije ponovo se vraća bajci i piše „Carevo novo ruho, Anderseno-va bajka na moj način“. U ovoj bajci car je toliko bio opsjednut modom da nije mario za nauku, kulturu, obrazovanje niti ekonomiju, već je sve zlatnike koje je dobivao od potlačenog naroda davao na mod-

tako je sa sobom nosio četvrt Mjeseca, dok Melneri, nakon smrти posljednjeg brata, nisu opet ostali u potpunom mraku. Mjesec je ispod zemlje obasjavao grobnice braće, koji su se na kraju pokajali i vratili Mjesec na zemlju.

ne časopise, modne detalje, obuću, odjeću, šminku i sve što je vezano za visoku modu. I naravno, pojavila su se dva „fešn gurua” i otvorila modni salon za budale – tkaonicu nevidljivog platna koje ne vide glupaci i nesposobnjakovići, te od njega sašiše najljepše odijelo za cara u kojem on izade na paradu da mu se svi dive. I jesu, dok jedan sitan dječji glasić iz mase ne uzviknu: „Car je go!” Shvatio je i narod, shvatio i car, samo što od svoje gluposti nije htio odustati nego je nastavio dalje kao da se ništa nije desilo. Tekst bajke je protkan stihovima koje pjevaju car, potlačeni narod, specijalni modni špijun te mnogi drugi savjetnici i ministri. Na ovaj način autora dinamizira prozni prosede inkorporiranjem dramskih pasaža u bajkoviti tekst odijevajući ga u novo naratološko ruho.

Durakovićeva je uspjela, koristeći s sižejnim obrascem Andersenove bajke, stvoriti savremenu bajku u kojoj je prikazana slika današnjeg svijeta okrenuta konzumerizmu i modnom trendizmu, a svjesno je umetnula i aluzije na današnju polarizaciju moćnih i bogatih te siromašnih i potlačenih.

3. Zaključak

Savremeni autori, u potrazi za novim izrazom, posumnili su u prošlost i inspiraciju pronašli u bajkama. U bosanskohercegovačkoj književnosti za djecu prisutne su bajke koje zadržavaju elemente iz usmene tradicije kao što su funkcije junaka, pojava čudesnog i fantastičnog, ali koje su obogaćene motivima iz savremenog svijeta. U tim je bajkama izmijenjen uobičajeni bajkoviti hronotop te se nerijetko radnja dešava u urbanim prostorima ili ambijentu koji naglašava dimenziju savremenosti. Izmijenjene su i uobičajene sižejne situacije usmene bajke a likovi nisu prikazani crno-bijelom tehnikom, nego su indi-

vidualizirani te skloni promjeni vrijednosnog predznaka. Novine koje se pojavljuju kod većine autora tiču se i tematskih inovacija, poput onih gdje se vještice pretvaraju u dobre osobe, kovači postaju kraljevi a zmajevi se preplaše vlastitih sjenki. U drugoj skupini su priče u kojima je izostavljena čudesnost i fantastičnost. U ovim alegorijskim pričama junaci ne prelaze granice realnog svijeta, a svojim postupcima nas uče o pravim vrijednostima u životu: ljubavi prema bližnjem, važnosti znanja i obrazovanja, značaju rada i odnosa prema drugima. Treća skupina bosanskohercegovačkih bajki 21. vijeka su one u kojima je korišten sižejni obrazac klasičnih bajki, ali obogaćen motivima savremenog svijeta. Takve su bajke „Crvenkap”, „Carevo novo ruho, Anderseno-va bajka na moj način” ili „Bajka o Mjesecu”.

Univerzalnost bajke i njen arhetipski karakter pogodni su za pripovijedanje o aktuelnim pitanjima sa kojima se danas susreće svako dijete. Propitujući autorske bajke u bosanskohercegovačkoj književnosti, dolazi se do zaključka da bajke ne samo da nisu zaboravljen žanr nego doživljavaju svoju revitalizaciju i potpuni procvat početkom 21. vijeka.

LITERATURA

- Bekrić, Ismet, *Drveni konjić*. Sarajevo: Šahinpašić, 2009.
 Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
 Crnković, Milan, *Sto lica priče: antologija dječje priče s interpretacijama*. Zagreb: Školska knjiga, 1987.
 Ešić, Šimo, *Vezena torbica. Bijeli svijet, šarenii svijet*. Tuzla: Lijepa riječ, 2019.
 Golem, Dinka, *Mali rječnik književnoteorijskih pojmoveva*. Zagreb: Profil, 2006.
 Hameršak, Marijana, Predodžbe djetinjstva i preobrazbe bajke: primjeri hrvatske dječje književno-

- sti 19. stoljeća, *Književna smotra*, br. 156, sv. 2, 2010, str. 113–123.
- Hranjec Stjepan. *Tri modela nove bajkovitosti. Umjetnost i dijete*, br. 48, 2004, str. 43–56.
- Opačić, Zorana, *Poetika bajke Grozdane Olujić*. Beograd: Učiteljski fakultet Univerzitet u Beogradu, 2011.
- Pašić Kodrić, Mirzana, *7 bajki za male i velike*. Tuzla: Bosanska riječ, 2016.
- Pintarić, Ana, *Umjetničke bajke – teorija, pregled i interpretacije*, Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Filozofski fakultet, 2008.
- Solar, Milivoj, *Književni leksikon*. Zagreb: Matica hrvatska, 2007.
- Stefanović Karadžić, Vuk, *Srpske narodne pripovijetke*. Beč: Štamparija Jermenskog manastira, 1853.
- Škreb, Zdenko, Stamać, Ante, *Uvod u književnost: teorija, metodologija*. Zagreb: Nakladni Globus, 1998.
- Težak, Dubravka, *Hrvatska poratna dječja priča*. Zagreb: Školska knjiga, 1991.
- Težak, Dubravka i Stjepko Težak, *Interpretacija bajke*. Zagreb: DiVič, 1997.
- Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

Vildana R. PEČENKOVIĆ

REVITALIZATION OF THE FAIRYTALE
IN CONTEMPORARY
BOSNIAN LITERATURE FOR CHILDREN

Summary

Studying fairy tales in Bosnian-Herzegovinian literature, it can be concluded that not only that fairy tales are not a forgotten genre, but that they are revitalized and completely flourishing at the beginning of the 21st century. The universality of a fairy tale and its archetypal character are suitable for narrating the current issues every child faces nowa-

days. The fundamental change of this genre in relation to an oral fairy tale has to do with the personality of a modern man and his changed attitude to the world. Authors create different types of fairy tales, some of which are close in structure and symbolism to an oral fairy tale, while others are again completely different from folk tales. Although distinctive in that they assimilate different genre elements (novellas, animal stories, fables, etc.), the basic difference between them is the presence of elements of fiction. On this occasion, we will use the classification provided by Cvetan Todorov in his study *Introduction to Fantastic Literature*, which became the basis for all other classifications of fantasy literature and on the basis of which the basic classification into a fantasy story and a fairy tale was made. According to Todorov, the genre of the marvelous is most often associated with the fairy tale genre (2010: 45). According to this classification, fairy tales of contemporary Bosnian-Herzegovinian authors can be roughly divided into three groups: the first contains fairy tales with elements of fantasy and wonder, which retain some fairy-tale elements from the oral tradition such as actions of a hero, the appearance of the wonderful and fantastic, but which are enriched with motifs from the modern world. These fairy tales have altered the usual fairy tale chronotope, and often the action takes place in urban spaces or environments that emphasize the dimension of modernity. In these fairy tales, the usual situations of the oral fairy tale are altered and the characters are not presented in black and white, but are individualized and prone to change of values. Novelties which appear in most of the authors are related to thematic innovations, such as those where witches turn into good people, blacksmiths become kings, and dragons are scared of their own shadows. The interference of oral-poetic tradition and contemporary poetics, exemplified in these fairy tales, created a new pattern and led to the transformation of a fairy tale, introducing it into a completely new contemporary dimension. The second group contains fairy tales in which the marvelous and fantasy are omitted, and the specific storytelling frames the story in a fairy tale. Most often, these are allegorical stories in which fairy-tale characters are used to indicate the ethical dimension of a modern life. In allegorical stories, heroes often do not cross the boundaries of the

real world, but through their actions they teach us the true values in life: the love of one's relatives, the importance of knowledge and education, the importance of work and relationships with others. The third group of Bosnian-Herzegovinian fairy tales of the 21st century are those in which a pattern of oral and classic fairy tales is used, but enriched with the motifs of the modern world. Such are the fairy tales of the *Little Red Riding Hood*, *The Emperor's New Clothes*, *Andersen's fairy tale in my way* and *The Fairy Tale of the Moon*. These fairy tales exemplify how the modification or exploitation of the same motives and topics of a classic fairy tale, i. e. the re-invention of a fairy tale, can be more artistically distinctive in a context different from the one in which it was created. From all of the above, it is evident that contemporary authors in search for new expression have reached into the past and found inspiration in fairy tales, myths and oral tradition. In their fairy tales, it is possible to find the basic poetic elements of modern children's literature, such as humor, ludism, a dynamic plot and serenity.

Key words: fairy tale, childrens literature, modernity, tradition, allegorical story

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93.09:811.111
Примљено 14. 2. 2020.
Прихваћено 13. 4. 2020.



*Игор Д. ПЕТРОВИЋ**

*Академија васпитачко-медицинских
стручних студија, Одсек Алексинац
Република Србија*

ДОСТУПНОСТ И РЕЦЕПЦИЈА ДЕЛА САВРЕМЕНИХ СРПСКИХ ПИСАЦА ЗА ДЕЦУ У АНГЛОФОНОМ ГОВОРНОМ ПОДРУЧЈУ

САЖЕТАК: У раду ће бити истражена доступност и рецепција дела савремених српских писаца за децу и младе преведених на енглески језик. Већина најпознатијих књижевних дела модерних српских писаца за децу и младе, према тврђама самих аутора, преведена је на енглески језик. Ипак, претрагом највећих светских сервиса за продају и дистрибуцију књига стиче се утисак да је до званично објављених превода српских писаца за децу готово немогуће доћи. Рад представља покушај да се истраже узроци оваквог стања, сагледају последице и предложе мере за побољшање.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска књижевност за децу, савремени писци за децу, превод, енглески

* igica5@gmail.com

Упознавање са другим културама у трећем миленијуму требало би да буде крајње једноставно. Иако ништа не може да замени путовања у друге земље и директан контакт са њиховом културом, у дигиталној ери то није неопходно како би се стекло макар основно знање о другим народима, њиховом културном наслеђу, уметности, језику и обичајима. Данас је добар део тог знања могуће стећи на интернету. Макар када су у питању развијеније културе, које држе до тога какву слику о себи шаљу у свет и не штеде на средствима у циљу сопствене промоције.

Књижевност за децу и младе може да представља важан први корак ка упознавању културе једног народа. До не тако давно, захваљујући делима иностраних писаца за децу и младе преведеним на српски или српскохрватски језик, тадашња деца и млади могли су да стекну основну представу о животу на Мисисипију, о Лондону у осамнаестом и деветнаестом веку, животу у Алпима и слично. Домаћа сцена књижевности за децу и младе била је, и у доброј мери остала, отворена за књижевности других народа и култура, и то не само оних великих.

Имајући у виду наведено, поставља се питање у коликој мери су млади читаоци у иностранству упознати са српском књижевношћу за децу и младе. Читајући биографије савремених српских писаца за најмлађу популацију, готово без изузетка се најлази на податак да су њихова дела превођена на енглески, а неретко и на друге стране језике. Међутим, претрагом највећих светских сервиса за продају и дистрибуцију књига, било штампаних или електронских издања, стиче се утисак да је до званично објављених превода српских писаца за децу и младе готово немогуће доћи, а што је посебно зачуђујуће, и међу оним што јесте преведено и доступно најтеже је доћи до верзија на енглеском језику. Када су у питању изворна издања значајнијих дела домаћих

писаца за децу и младе, ситуација је таква да је њих могуће релативно лако набавити у иностранству. Доступна су на већини сајтова за дистрибуцију књига. У интернет каталогу вашингтонске Конгресне библиотеке налазе се дела Љубивоја Ршумовића, Игора Коларова, Уроша Петровића, Јасминке Петровић и многих других. У том смислу, страни држављани који, стицајем околности, говоре и разумеју српски језик, могу на једноставан начин да дођу до литературе на српском језику уколико су заинтересовани. Међутим, с обзиром на чињеницу да је таквих појединача мало, да би се уопште стекао предуслов за боље упознавање иностране читалачке публике са српском књижевношћу за децу и младе неопходно је да страним читаоцима подједнако буду доступни и преводи на енглески језик.

За потребе истраживања доступности преведених дела довољно је ставити се у улогу просечног савременог читаоца који живи ван Србије, који је чуо понешто о српској књижевности за децу, жели да сазна више и да прочита макар најрепрезентативнија дела неколико најпознатијих српских аутора, а не зна српски језик. Такав читалац ће најпре покушати да на интернет сервисима за продају књига пронађе капитална дела српске књижевности за децу преведена на енглески, без обзира на то да ли се ради о читаоцу са англофоног или неког другог говорног подручја. Уколико се на сервисима *amazon.com* или *bookdepository.com* потраже, на пример, песме Јована Јовановића Змаја, долази се до фрапантног сазнања да није могуће пронаћи ниједну књигу или збирку преведену на енглески језик. Ситуација је за нијансу бола када су у питању дела Бранка Ђорђића, који, истини за вољу, више припада југословенском књижевном корпусу. Тренутно је могуће пронаћи једино преведено издање *Јежеве кућице (Hedgehog's Home)*. Од дела Добрице Ерића, није могуће пронаћи ниједно преведено издање. Љубивоје Ршумо-

вић је на сервисима за продају књига заступљен само једним издањем на енглеском језику, *Видовићић приче* (*Clairvoyant Tales*), које је визуелно идентично српском. Занимљиво је да је Ршумовићев *Буквар дечјих права* преведен на италијански језик (*Abecedario dei diritti dell'infanzia*), али књига тренутно није доступна за куповину. Из обимног књижевног опуса Слободана Станишића нема ниједне преведене књиге која је доступна за куповину.

Ситуација није нимало светлија ни када су у питању писци млађе генерације. Од дела Игора Коларова доступне су само верзије романа *Аги и Ема* на руском и италијанском језику. У каталогу Конгресне библиотеке доступан је и норвешки превод *Куће хилјаду маски*. Нема доступних књига на енглеском. У званичној биографији Јасминке Петровић наведено је да су њене књиге превођене на преко тридесет језика. Међутим, претрагом на интернету могуће је доћи само до једне књиге која је доступна на енглеском језику – *The Sex Files*, односно *Секс за почетнике*. Похвално је то што је иста књига доступна за куповину на још три језика: француском, турском и румунском. Књиге Роберта Такарича нису доступне ни на једном страном језику. Исто важи и за књиге Гордане Малетић. У биографији Уроша Петровића стоји да су његове књиге објављене у Италији, Мађарској, Грчкој, Северној Македонији, Румунији, Словенији и Чешкој. За набавку на енглеском језику доступна је само прва књига *Загонетних прича*.

Разлоги за овако алармантно стање су вишеструки. Један од њих свакако лежи у специфичностима књижевности за децу у односу на књижевност за одрасле, због којих она захтева другачији приступ превођењу у односу на књижевност за одрасле, а добром делом и одређени степен преводиочеве књижевне надарености и познавања дечјих когнитивних капацитета. Најпре, како наводи О’Саливен, кључ-

на разлика између књижевности за децу и књижевности за одрасле лежи у „чињеници ову прву пишу одрасли за децу” (O’Sullivan 2005: 16), и да су деца готово у потпуности изузета из процеса стварања, публиковања, промоције, а добром делом и куповине и читања књига које су њима намењене, јер деци млађег узраста књиге обично чита неко старији. Због наведеног, успешно превођење књижевности за децу не зависи само од уско стручне компетенције преводиоца већ и од његове идеје о томе како ће преведени текст прихватити и разумети крајњи конзумент – дете, или, како у једној од најцитиранијих студија о превођењу књижевности за децу, *Translating for Children* (Превођење за децу), наводи ауторка Рита Оитинен, „слике детета” коју преводилац гаји у себи (Oittinen 2002: 4). Преводилац књижевности за децу испред себе има избор у одлучивању на који начин ће да преведе изворни текст: да ли тако да превод буде језички што вернији оригиналу, или тако да буде разумљив детету одређеног узраста које припада другачијој култури у односу на културу писца. Од те одлуке ће зависити квалитет и успешност превода. Даље, у раду „Превођење књига за децу: проблем стратегије“ Борислава Ераковић, позивајући се на начела текстуалности Де Богранда и Дреслер (De Beaugrande & Dressler 1981), на примеру превода класика књижевности за децу *Вини Пу* А. А. Милна на српски језик, истиче да од седам начела, захваљујући стратегији стандардизације, остају задовољена само два: кохезија и кохеренција, док остали критеријуми – информативност, интенционалност, ситуативност, а донекле и прихватљивост и интертекстуалност – остају неостварени. У вези са тим, ауторка закључује да су ти аспекти текстуалности оно што текст чини релевантним у одређеном контексту, па њихова недефинисаност доводи у питање могућност превода да заузме своје место у циљној култури као ре-

левантно књижевно дело (Ераковић 2013: 789). Осим тога, она додаје:

Превод своју улогу може да оствари уколико и издавач и преводилац имају јасан мотив за увођење неког дела у циљну културу. Универзално важећи захтев за природношћу текста превода, као одраз очекивања да добар превод треба делује као да је написан на циљном језику, утиче не само на књижевни израз преводиоца, већ и на одлуке које доноси у погледу примене дијапазона преводилачких техника од дословности до парофразирања сегмената оригиналног текста (Ераковић 2013: 790).

Овим се долази до закључка да један од разлога за изостанак објављених превода савремене српске књижевности за децу може да лежи у мањку квалитетног преводилачког кадра, док други треба тражити међу издавачима, који у објављивању оваквих превода треба да препознају свој интерес и остваре неки жељени ефекат. У вези са првим проблемом, превођењем књижевних дела на енглески језик, у тренутним околностима је веома тешко добити квалитетан превод¹ из једноставног разлога – цене превођења коју су издавачи спремни да плате.²

¹ Своје нездовољство квалитетом превода објављених у Србији изражава проф. др Зоран Пауновић у чланку „Много превода, мало правих дела”, као члан Радне групе за анализу, професионални развој и перманентно обучавање у издаваштву која је основана при Министарству културе Републике Србије, задужен за анализу квалитета превода и предлагање стандарда у овој области. Зоран Пауновић истиче да су за стање у српском преводилаштву најодговорнији издавачи који се одлучују за преводиоце који су спремни да раде по најнижој цени, и предлаже увођење стандардног преводилачког хонорара (Вулићевић, М. „Много превода, мало правих дела”, *Политика*, 16. 8. 2009).

² Књижевни преводилац Дијана Радиновић, иза које стоји дугогодишње преводилачко искуство и велики број преведених наслова, у интервјуу за портал *Преводилаштво* истиче своје нездовољство статусом који у Србији имају књижевни преводици и ценом превођења која се од стране српских издавача плаћа. *Интервју с Дијаном Радиновић, Лагунним преводиоцем: Квалиитет је као вода – увек нађе пут* <<http://prevodilastvo.blog/2019/09/03/intervju-kwizevno-prevodewe/>>

У сфери књижевног преводилаштва са енглеског језика на српски, ситуација је шаролика. Велики издавачи се труде да ангажују компетентне преводиоце, и спремни су да их плате у оној мери у којој ће уложени новац бити враћен кроз продају. Све чешће је могуће наћи и на изузетно лошем преводе, који су управо последица немогућности или недостатка жеље од стране аутора или издавача да ангажују професионалне преводиоце и адекватно им плате. Уместо тога, ангажују се студенти или свеже дипломирани професори језика без довољно преводилачког искуства и праксе, уз то ограничени кратким роковима, што за резултат има лош квалитет превода, и то могу да примете не само људи из струке већ и шире читалачка публика. Оваква врста „преводилачке подвале” домаћим читаоцима донекле је могућа када се ради о превођењу са енглеског језика на српски најпре због тога што је превођење са страног језика на матерњи неупоредиво лакше за преводиоца (вероватно неки издавачи полазе и од претпоставке да сви који себе сматрају преводицима добро познају свој матерњи језик), али и због тога што одређени број преводилачких омашки може касније да поправи лектор, тако да крајњи резултат буде читљив, али далеко од добrog. У супротном смеру, далеко је теже на овакав начин „подвалити“ читаоцима. Превођење са српског језика на енглески захтева другачије компетенције преводиоца.

У мору лоших, ваљало би навести и неколико светлих примера када је у питању превођење књижевности за децу и сарадња између аутора, преводиоца и издавача. Већ поменута књига Љубивоја Рашумовића *Видовиће приче*, која је на Београдском сајму 2013. године проглашена за најбољу књигу за децу, пример је озбиљног приступа превођењу српске књижевности за најмлађе на енглески језик. Књигу је издала једна од највећих српских из-

давачких кућа, и тиме показала да је и у Србији могуће да се једна књига у исто време објави и на српском и на енглеском језику. Успеху оваквог подухвата допринело је и то што је као преводилац био ангажован Тимоти Џон Бајфорд, „српски Енглез” и изузетан познавалац српског стваралаштва за децу. Захваљујући илустрацијама Душана Петричића, са којим је Ршумовић и раније сарађивао, књига већ на први поглед привлачи пажњу и представља доказ да је и у нашим условима, без финансијске или логистичке интервенције државе или српске дијаспоре, од стране приватног српског издавача могуће пласирати дело српске књижевности за децу на инострано читалачко тржиште.

Треба као илустрацију навести и један пример изазовног или успешног преводилачко-издавачког подухвата са енглеског на српски језик. Ради се о преводу сликовнице *Околинко* (*Lorax*) познатог америчког аутора за децу Доктора Сјуса, код нас недовољно представљеног и заступљеног управо због специфичног књижевног израза који није никада лак за превођење, а који представља доказ да за врсног књижевног преводиоца не постоје препреке. О овом преводилачком подухвату је 2010. за *Детињство* већ писала Тијана Тропин у раду „Тешкоте у превођењу поезије за децу и једно могуће решење: *Околинко*”, сјајно анализирајући превод Драгослава Андрића, који је показао да уз компетентност и давољну количину преводилачке и уметничке слободе за доброг преводиоца не постоји непреводив текст. Вештом употребом жаргона, колоквијалног језика, хумора и изузетно слободним приступом преводу који подразумева проширивање оригиналних стихова, али и обилно додавање нових, Андрић је успео да у потпуности пренесе дух оригиналног текста на српски језик. На крају рада ауторка поставља питање зашто је Доктор Сјус тако мало и ретко превођен код нас, и нуди одговоре:

Јасно је да Сјус захтева пре свега врхунског преводиоца који ће успети да пренесе чари оригинала – приступачност најмањој деци која тек уче да читају, звучност и ритмичност, али и врцави и анархични хумор који је заправо његова главна одлика. Такав врхунски преводилац се пре Андрића једноставно није позабавио Сјусом. У доба великог процвата југословенског песништва за децу можда то није ни било потребно. Али у најновије доба? Дало би се дискутовати о томе, а добар и привлачан превод могао би чак бити подстицајан за млађе генерације песника...

(...)

При свему овоме, не треба испустити из вида како је неопходан одговарајући издавач: Завод за уџбенике једна је од малобројних преосталих издавачких кућа која се не мора бринути о комерцијалном успеху објављене књиге, пошто је дотирана државним новцем... (Тропин 2010: 57–59).

И у овом раду се, поред проблема квалитетног превођења, поново намеће још један велики проблем када је у питању превођење савремене домаће књижевности за децу на енглески језик и њено пласирање у иностранство – питање одговарајућег издавача и финансирања таквих пројекта. И поред ретких подухвата приватних издавача, попут двојезичног издања Ршумовићевих *Видовитих прича* или прве књиге *Загонетних прича* Урош Петровића, чињеница је да је српска сцена књижевности за децу сама по себи недовољно јака да се сама позабави финансирањем превода и проналажењем одговарајућих издавача, а приватни издавачи, чак и када имају добре воље, најпре морају да се руководе законима тржишта и питањем исплативости сваког издавачког подухвата, што углавном искључује могућност улажења у амбициозне али и ризичне пројекте изласка на инострана књижевна тржишта. Зато би у проблем доступности превода значајних дела српске књижевности за децу, али и српске књижевности уопште, требало више да се укључи држава

преко својих институција, али и српска дијаспора. Пласман преведених дела националне књижевности у друге земље понајмање представља промоцију аутора, а у неупоредиво већој мери промоцију државе, њеног културног стваралаштва и позитивних вредности, што је на овим просторима последњих деценија, након не тако позитивних ствари по којима је регион постао познат, више него потребно. Због тога би држава морала активније да учествује у финансирању пројекта превођења значајних књижевних дела, не само на енглески већ и на друге стране језике. Истини за вољу, Министарство културе и информисања, Сектор за савремено стваралаштво и креативне индустрије, већ дужи низ година расписује конкурс за суфинансирање пројекта у области превођења репрезентативних дела српске књижевности у иностранству, који укључује и могућност финансирања превођења дела књижевности за децу, осим сликовница и уџбеника, иако је у тексту конкурса наведено да ће приоритет за подршку преводима на стране језике бити дат класичним делима српске књижевности, као и делима која су била запажена у стручној јавности.³ Иако је дата отворена предност класичним делима, овај пројекат Министарства ипак треба похвалити као позитиван помак у интересовању државе за промоцију националне књижевности у иностранству, и треба бити оптимиста да ће, уз више расположивих средстава, бити и више могућности да се поред класичних дела преведу и репрезентативна дела савремене српске књижевности за децу, јер се култура шири најпре књигама. Без оваквих пројекта, српски аутори имају мале шансе да самостално или уз помоћ приватних издавача изађу ван оквира српског или регионалног

³ Конкурс за суфинансирање пројекта у области превођења репрезентативних дела српске књижевности у иностранству у 2019. години: <<http://www.kultura.gov.rs/cyr/konkursi/konkurs-za-sufinansiranje-projekata-u-oblasti-prevodjenja-reprezentativnih-del-a-srpske-knjizevnosti-u-inostranstvu--u-2019--godini->>

тржишта. Али свакако треба похвалити ретке индивидуалне подухвате и ентузијазам.⁴

На крају, може се закључити да је ситуација у погледу доступности преведених дела савремених српских писаца за децу у англофоном говорном подручју, и шире, далеко од задовољавајуће. О рецепцији савремене српске књижевности за младе у иностранству сувишно је говорити због непостојања или недоступности преведених дела. На највећим светским сервисима за дистрибуцију књига готово да је немогуће доћи до превода књига за децу српских аутора, уз неколико споменутих изузетака који су искључиво резултат личног ентузијазма аутора и понеког издавача. У иностраним часописима о књижевности за децу, ако изузмемо часописе који се објављују у региону, готово да нема ни речи о савременим српским књижевницима или њиховим делима. У бази академског часописа о књижевности за децу *Bookbird*, који издаје амерички универзитет Џон Хопкинс, налазе се једино чланци о Љубивоју Ршумовићу и Добросаву Живковићу, као кандидатима за Награду Ханс Кристијан Андерсен 2012. године у категорији аутора, односно илустратора, и о Драгани Литричин Дунић из 2008. године, истим поводом. Овакво стање никако није добро, не само за ауторе и издаваче већ и за државу, која би, и поред споменутог пројекта превођења домаће књижевности, морала још активније да се укључи у промоцију српске културе у иностранству, јер је, после вишедеценијског занемаривања уметности и културе и негативне медијске слике која је са ових простора одлазила у свет, сада више него потребно да та слика почне постепено да се поправља. Организован пласман дела савремених српских аутора за

⁴ Овде треба споменути да је роман Милутина Ђуричковића *Како су расли близанци* (Bookland, 2011), захваљујући личном ангажовању аутора и његовим познанствима са ауторима широм света, до сада преведен на 42 светска језика, а преводи су објављени што у штампаним, што у електронским издањима.

децу преведених на енглески језик би дosta доприносио промоцији српске културе у свету и поправљању тренутне слике о њој. Српски издавачи су за светске стандарде превише мали да би се један такав подухват препустио њима и принципима слободног тржишта, јер је готово извесно да продаја књига у иностранству не би могла да покрије све трошкове, почев од превођења, на коме би требало да буду ангажовани врхунски стручњаци, преко штампе, која би требало да буде квалитетна, до трошкова пласмана и маркетинга. Али у овом случају зарада не сме да буде циљ. Циљ треба да буде да се новој генерацији најмлађих грађана света пошаље једна сасвим нова слика из Србије, далеко лепша од оне која је са ових простора долазила до њихових родитеља.

ЛИТЕРАТУРА

Ераковић, Борислава. Превођење књига за децу: проблем стратегије у: Ивана Живанчевић Секеруш (ed.) *Сусрет култура (II)*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013.

Тропин, Тијана. Преводна књижевност за децу као први сусрет са другим културама: тактике упознавања, у: Адријана Марчетић, Зорица Бечановић Николић, Весна Елез (ed.) *Компаративна књижевност: теорија, штумачења, перспективе*. Београд: Филолошки факултет, 2016.

Тропин, Тијана. Тешкоће у превођењу поезије за децу и једно могуће решење: Околинко, у: *Детинство* 4/2010. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре.

De Beaugrande, Robert-Alain & Dressler, Wolfgang (1981). Introduction to Text Linguistics. Preuzeto 10. februara 2020. URL: <https://www.academia.edu/31596533/Introduction_to_Text_Linguistics>

- Oittinen, Ritta. *Translating for Children*. Routledge, 2002.
- O'Sullivan, E. *Comparative Children's Literature*. Bodmin: MPG Books, 2005.
- Peters, Erin. Dobrosav Bob Živković. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*. Volume 50, Number 2, April 2012, p. 47. Johns Hopkins University Press, 2012.
- Peters, Erin. Ljubivoje Ršumović. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*. Volume 50, Number 2, April 2012, p. 46. Johns Hopkins University Press, 2012.

Igor D. PETROVIĆ

AVAILABILITY AND RECEPTION OF CONTEMPORARY SERBIAN BOOKS FOR CHILDREN IN THE ENGLISH-SPEAKING WORLD

Summary

The paper deals with the availability and reception of works by contemporary Serbian writers for children and young adults in the English-speaking world. Most of the well-known literary works of modern Serbian writers for children and young adults, according to the authors themselves, have been translated into English. However, after searching the world's largest book sales and distribution services, there is an impression that officially published translations of Serbian children's writers are almost impossible to obtain. The paper is an attempt to investigate the causes of this condition, look at the consequences and suggest measures for improvement.

Keywords: Serbian literature for children and young adults, contemporary children's writers, translation, English

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-32.09 Petrović U.
Примљено 13. 2. 2020.
Прихваћено 2. 3. 2020.



Јелена Г. СПАСИЋ*

Висока школа стручних студија за
образовање васпитача у Новом Саду
Република Србија

ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКИ
РОМАН
ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

БЕГ У ФАНТАСТИКУ
– ПРИПОВЕДАЧ
И ПРИЧА У
КАРАВАНУ ЧУДЕСА
УРОША ПЕТРОВИЋА

САЖЕТАК: Овај рад ће показати да Урош Петровић осликова авантуру одрастања дечака Адама у оквиру књижевног жанра фантастике, користећи бројне флешбекове и флешфорварде као приповедачка средства. Тиме успева да целовито и слојевито прикаже лик главног јунака и његовог окружења. С једне стране, прича функционише као метафора ноћне море детета, а с друге стране као уверљив опис стања свести детета суоченог са слутњом надолазеће или прохујале ратне опасности у Србији крајем двадесетог века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: одрастање, фантастика, приповедање, прича, паралелни светови, флешбек, флешфорвард

Урош Петровић припада генерацији савремених писаца за децу који својим интригантним књижевним опусом значајно доприноси осавремењивању уметности приповедања у књижевности за децу. Потошто се ова танана и деликатна уметност суштински ослања на однос приповедача и приче, у овом раду ћемо се бавити причом романа *Караван чудеса*, при чему ћемо термин *прича* разложити на неколико

* spasic_jelena@yahoo.com

појмова – приповедни текст (као текст у којем приповедна инстанца прича причу), причу (као фабулу презентовану на одређен начин), фабулу (као серију логично и хронолошки међусобно повезаних догађаја који су проузроковани или трпе од стране актера и стога је чине догађаји, актери, време и место) и догађај (као прелаз из једног стања у друго) (Bal 2000: 11). Сама идеја да реалност – схваћена као свеукупност свега што постоји – може у себи да носи и друге светове осим оног једног у ком се свакодневно крећемо спада међу најинтрагантније теме које фасцинирају људску машту и инспирацију. Петровићев *Караван чудеса* доноси управо једну такву причу, причу о авантури одрастања дечака Адама у чудесно (не)реалном тренутку смене светова, па и сам роман „жанровски се умногоме приближава граници која раздваја фантастични роман за децу и омладину и фантастику за одрасле“ (Pešikan Ljuštanović 2016: 129).

На формалном нивоу, роман *Караван чудеса* доноси одговор на питање: „Шта се догађа дечаку Адаму када је прошао кроз живицу у потрази за својим бумерангом?“ Том приликом, на нивоу приповедног текста, он бива ухваћен и одведен у свет без људи у коме сазрева уз девојчицу Еву, а све то бива организовано од стране Анкурати, Гараве Бабе, с циљем да га ожени својом миљеницом Абхом. На нивоу фабуле, Адам се суочава са променом свог окружења, и у дословном и у метафоричком смислу. У том контексту, веома је важна одредница времена и места да би се догађаји и ликови правилно интерпретирали. На самом почетку романа стоји напомена „Србија, касни двадесети век“ (Petrović 2016: 7), која се односи на дечакову „садашњицу“, док напомена „Србија, рани двадесети век“ (Petrović 2016: 9)¹ доноси временску и месну одред-

ницу оног дела фабуле који се доводи у везу са Караваном чудеса. Управо сам Караван чудеса доприноси двосмислености тумачења овог дела фабуле. Познато је да идеја вишеструке реалности може да одреди приповедни текст као „машину за стварање могућих светова“ (Eco 1984: 246), јер сваки пут када лик из приче о нечemu размишља створи се један нови свет у приповедном универзуму. У случају *Каравана чудеса* умножавање светова може бити тумачено вишеструко. Наиме, дечак Адам из Србије касног двадесетог века долази у контакт са ликовима из Каравана чудеса из Србије раног двадесетог века, а главни непријатељ му је Анкурати, чудновато биће са сијушним лицем. Куда год да крене, она га прати, а тек када се с њом коначно разрачуна, он може да буде слободан да крене даље својим путем. У том смислу, сва фантастична и застрашујућа снага овог аспекта приче може да се тумачи као: а) сан (ноћна мора) главног јунака или б) буђење у свету који је реалан као и претходни или изменењен политичком ситуацијом у земљи, при чему се као историјско-културолошки контекст поставља хипотеза да напуштени свет дечака Адама представља било предратну било послератну атмосферу коју је Адам или проживео или ће је проживети, па му се јавља у облику слутње или страха у мислима. У овом контексту фантастични приповедни елементи су присутни у функцији уверљивијег дочаравања одрастања у контексту (не)реалне ноћне море. Реалност се посматра као скуп свих могућих светова, при чему се у центру наративног текста налази свет познат као „стварни свет“, а он је окружен световима који су могући или не и реално присутни. Ова теорија о могућим световима (Possible Worlds Theory; PW Theory, Ryan 1991) може да помогне читоцима да разумеју право стање књижевног лика тако што се узимају у разматрање могућа психолошка тумачења његових поступака. Да бисмо уочили све

¹ У даљем тексту цитати из романа *Караван чудеса* наводиће се у заградама уз скраћеницу КЧ

ове елементе, у роману се морају приметити и приповедачка средства као што су флешбек, флешфорвард, али и распоређивање фрагмената приче (јукстапозиција и стапање сцена). Да бисмо увидели настајање паралелних светова, морамо бити свесни и могућих пролаза, односно места где главни ликови прелазе из једног света у други, а у *Каравану чудеса* се одмах на првим страницама уочава једна наизглед безазлена биљка – за коју се испоставља да има чудесне моћи – а то је живица, „квргава, зимзелена живица ижцикљала с обе стране бодљикаве жиџе касарне” (КЧ, 7). Дечак Адам слути да је свет иза живице повезан са чергарима с Проклетија и светом пуним граје и тајанствености, али и нечега још моћнијег и мистериознијег. Ако уз то додамо и „дозивање шапатом кроз шум лишћа гласом пријатним или језовитим” (КЧ, 8), јасно је да живица са собом доноси метафору подсвесног дела главног јунака, оног непознатог и страшног које се скрива у њему самом. Управо зато он понекад бежи, избезумљен од буке, у загрљај свог вољеног коале Утотоа, понекад ослушкује, а онда је, у жељи да дохвата свој бумеранг са седам летећих веверица, уронио у пролаз и крочио у нови свет четвороножке. „А тамо га је зграбила Гарава Баба и убацила у велику јутену вређу” (КЧ, 11). Чини се да је ово кључни тренутак у тумачењу приче и њене поруке. Са приповедачког становишта он постаје јунак који је пронашао тајанствени пролаз у паралелни свет и његова авантура почиње. Са психолошког становишта, ово је аутентична слика дечјег страха од мрака и чудовишта која тамо обитавају. Са културолошко-историјског становишта, није занемарљиво то што је пролаз баш код касарне, као војног објекта.

И баш као што Керолова Алиса у Земљи чудеса у Земљи иза огледала наилази на свет апсурда, тако и Адам ступа у један чудни, нови свет. Захваљујући приповедачким коментарима, читаоцима по-

степено бива јасно да ово неће бити Алисин весели свет већ управо његово наличје. То најављују и приповедачки коментари као што је „а био је сам, тада још ни слутио колико” (КЧ, 18). У вези са бумерангом који је први улетео у други свет, каже се: „Ове ће те зверчице повести путањама којима иначе никада не би закривудао, те ћеш тако видети и доживети и оно што другима промиче!” (КЧ, 9). Баш као што лет бумеранга пркоси свим правилима, тако и логика другог света пркоси свим очекивањима дечака Адама. Наиме, Урош Петровић, односно његов приповедачки глас, вешто тка фабулу садашњица. Адам лута родним градом, а као тумачење – или пак контраст – реалних догађаја постоји разина прошлости дата у флешбековима, док се догађаји на разини фантастике такође смењују са реалним догађајима, при чему овог пута долази до јукстапозиције и стапања сцена да би се на крају приповедног текста све ове разине стопиле у једну целину.

Смењивање реалних догађаја и флешбекова у великој мери подсећа читаоца на то да ни реалност није реалност већ неки фантастични паралелни свет, нити је прошлост из флешбекова стварно прошлост већ дечаков рационални део свести. На пример, Адам среће и усваја пса, да би читалац тек након тога у флешбеку сазнао да је док је био код родитеља желео пса али да му родитељи то нису дозволили, или, рецимо, док у прошлости он јако жели да разбија мамине тањире са зида, али не сме ни да их такне, садашњост у паралелном свету доноси остварење ове жеље па Адам користи бацање тањира као одбрамбено оружје против Анкуратиних свиња. У ствари, испоставља се да велики део радње и поступака главног јунака у садашњости представља остварење жеља и снова који су били део његове маште, па тако имамо прелазе: од забране да се пење на кров зграде до проналажења шунке на

тавану управо због кршења ове забране (КЧ, 27), од забране да се једе рукама до потребе да Адам и пас кидају месо зубима (КЧ, 28), од забране да иде у комшијска дворишта и да доводи другове кући до потребе да се по сваку цену пробије до неког живог бића (КЧ, 30), од жеље да научи да вози бицикл до вожње бицикла, и аутомобила (КЧ, 31), од забране да се сам креће улицом до потребе да сам организује живот у пустом граду (КЧ, 32), од забране псовања до потребе за псовањем у тренуцима немоћи (КЧ, 48), од забране да шутира лопту да не би нешто разбио до претварања лопте у најмоћније оружје за отварање стаклених врата продавница напуштеног града (КЧ, 55). Али врхунац остварења дечачких снова нема своју паралелу у прошлости јер представља сан свих снова једног дечака, а то је крађа и вожња аутомобила из продајног салона, при чему и сам приповедач наглашава величину и снагу магије остварења овог сна – „испробавао је највећу и најскупљу играчку у историји човечанства“ (КЧ, 57). Међутим, његово лично чудовиште звано Аламу је и те како помогло да преживи у суровом паралелном свету. Након што читалац сазна од приповедача да поводом планирања повратка у свој родни град он осећа радост и страх, најављује се кулминација. „Годило му је одлагање те друге, ужасавајуће или веома вероватне спознаје – неке вести је боље сазнати што касније. Неке никад“ (КЧ, 59). Усхићење је прелазило у раздражљивост, раздражљивост у бес, а потом је самоћа почела да га ломи. „Имао је све и није имао никога“ (КЧ, 74). Најискренији вапај упућује Богу: „Нека дође неко, да не будем сам“ (КЧ, 75)².

² Адаму су се касније придружиле девојчице Ева и Лилит. О интертекстуалној повезаности романа *Караван чудеса и библијског предања* о Адаму и Еви, с једне стране, али и хебрејског предања о Адамовој првој жени, с друге стране, говори се у поговору Љиљане Пешикан Љуштановић (Pešikan Ljuštanović 2016: 135).

Управо овај део наративног текста упућује на тумачење фабуле као ноћне море дечака Адама јер и њему баш као и сваком детету родитељи и пријатељи ипак значе много више од варљиве магије свете пуног испуњених жеља. Свет без људи је застрашујући за дете, а његова слобода у таквом свету доноси нелагодност. Зато се чини да је приповедна (не)реалност у ствари психолошки посматрано реалност главног лика оличена у слици страха, а да ли га он сања у сну или на јави, то већ морају да покажу остали нивои приповедног текста.³

Наиме, касарна као магични пролаз недвосмислено указује на ратне околности као значајну контекстуалну одредницу. Ако узмемо у обзир да су људи нестали из тог света, а да су остали аутомобили свуда по путевима и друмовима, да су продавнице и станови пуни намирница, остаје питање шта се могло догодити па да све остане у таквом стању. Да ли је могуће да су сви отишли у жељи да се спасу од неког ратног напада, или се тај напад већ одиграо па као своје жртве узео само људе а не и непокретности? Да ли је та ратна атмосфера оличена у дечаковом очајничком покушају другог преласка кроз живицу, када добро наоружан и возећи Алу улази „разваливши капију захукталим теретним возилом пущајући кроз прозор на све стране“ (КЧ, 75)?

Тако долази до напуштене касарне, писте за постројавање и војних магацина (КЧ, 75). Културолошко-историјски контекст касног двадесетог века јасно доноси оваква места као она која са собом носе претњу хармонији утопијског света детињства. Одузети детету породицу и другове, у контексту сваки-

³ Ивана Мијић Немет помиње данског аутора и дечјег психолога Јенса Сигзгора (Jens Sigsgaard) и његов роман *Пале сам на свету* (*Palle alene Verden*, 1942) са сличним мотивима, који је инспирисан психолошком студијом о дечјим тајним сновима и жељама (Мијић Немет 2018: 281). Овде изнесени ставови у великој мери се заснивају на уверењу да мотив сна ни у савременим интерпретацијама не сме да буде запостављен.

дашње рутине значи ранити дете. Оно не разуме суштину ратног сукоба пошто уочава само губитак лепоте свог света. За дете нема горе казне од тога да остане само. И управо због тога веома је индиктивно да се у сликама ноћне море дечака Адама јављају и овакви пост/пред-ратни елементи. Са нивоа приповедања, то указује на могућност да Адам можда сања сан који доноси одјеке онога што је окусио у стварности или је пак чуо од одраслих, па су се ти страхови пренели у снове.

Међутим, Урош Петровић не би био тако интрагантан приповедач да није унео разлоге за трећу разину овог текста. Наиме, веома је чудновато то што су у „преврнутим и слупаним аутомобилима кључеви остали у бравици а да у њима лежи разбацана згужвана одећа“ (КЧ, 33), а у сваком од станова који је обио да би дошао до намирница кључеви су били са унутрашње стране браве. Стиче се утисак да су сва људска бића једноставно нестале са овог света у једном тренутку. Управо ова језива слутња буди код читаоца заинтересованост за даљи ток приче, која се у једном свом подслоју усмерава ка фантастици као жанру. Тиме се и на интерпретативном нивоу нуде три могућности за одређивање приповедног текста: као прича о истраживању вишеструких светова, прича о алтернативној историји или прича о путовању кроз време. Ако одаберемо прва два нивоа као основна, *Караван чудеса* је прича о алтернативној историји или путовању кроз време, наравно условно схваћено јер се све одвија у контексту сна. Ако пак прихватимо могућност постојања другог паралелног света, онда је он, према Николајевој, „Отворени свет“⁴, попут Луисових *Хроника Нарније*, или „алтернативни (или магични) свет“⁵, према Гамблу и Јејтсу попут Керолове *Алисе у земљи чуда*.

⁴ Отворени свет је секундарни свет који има известан контакт са примарним, при чему су и примарни и секундарни свет присутни у тексту (Nikolajeva 1988: 36).

Чини се да ова целокупна разина почива на феномену Каравана чудеса, по коме је роман и добио име. Ово чудно путујуће вашариште на челу са Бурлаком, плавооким Трибалом, лоцирано је временски у Србију раног двадесетог века. Још на почетку приповедног текста поменуто је да Караван чудеса путује само ноћу, а да за то постоји „један чудесан, страхотан разлог“ (КЧ, 11). И заиста, након низа авантура у којима Анкурати, Абха и њена летећа манта прво прате, затим покушавају да за себе задобију Адама, он се, одлучан да одбрани своју Еву, коначно и физички разрачунава са Гаравом Бабом. Тек тада читалац сазнаје да ова чудна дружина окупља необична бића и људе које је Караван чудеса покупио на својим путовањима по различitim световима. Међутим, кључне личности за прелажење из једног света у други, а из њега можда у трећи итд., није дечак Адам, већ господар Каравана и Анкурати, који интиутивно предосећа време и место прелаза (КЧ, 108). Чини се да се оно што Бурлак Трећи спомиње као удвостручавање светова, при чему поједини делови бивају заборављени (као у овом случају људи), на метафизичком нивоу у ствари односи на промену перцепције света или визије дечака Адама. Наиме, након што је разнео лице свог вољеног Утотоа и осветио се Гаравој Баби за отмицу Еве, једине особе с којом је делио нови свет, Адам (и Ева) морају да одаберу да ли ће се вратити у Стари свет, пријружити се Каравану чудеса или добити читав свет за себе. „Адам и Ева се погледаше. Без иједне изговорене речи беше јасно за коју ће се од три понуде определити...“ (КЧ, 125). Ако је авантура у чудноватој напуштеној земљи метафора одрастања и сазревања, онда је и питање сасвим на свом месту, а и одговор сасвим јасан. Очигледно је да је ово питање директно упућено читаоцу, који

⁵ У алтернативни односно магични свет улази се кроз портал у примарном свету (Gamble and Yates 2008: 120).

одговарајући на њега спаја све три разине и уобличава лик дечака Адама. Колико је читалаца, толико је и могућих одговора, али, према теорији читалачке рецепције (Reader Response Theory), величина и истинитост дела се огледају у многоструким огледалима.

Ако је приповедни текст донео опис сна, дечак Адам би требало да се пробуди након Бурлаковог питања, протрља очи и, уместо избора, настави с олакшањем да и даље има топли дом и родитеље. Ако је приповедни текст пак донео ноћну мору пуну разних симбола и страха од самоће, онда се он може интерпретирати као одраз напете политичке ситуације у Србији касног двадесетог века. Детиње нежне душе не морају да доживе лично неки ужас да би га се плашили. Понекад је довољна слутња или најмањи наговештај катастрофе да се немир увуче у детињу душу. Управо је један овакав немир осликан у Петровићевом *Кара凡у чудеса*. Бескрајне колоне избеглих, колске запреге, спаљене куће и мирис ратног сукоба фино су упаковани у песничке слике борбе са Гаравом Бабом, борбе у којој, као и увек када је књижевност за децу у питању, дете односи победу. Адам као лик на крају одраста рефлекстујући своје сазревање на многоструктурим приповедним нивоима и искорачује ван оквира књиге као јунак свога доба, а свако дете читалац може да га прихвати и разуме у свакој фази његове авантуре. Управо ова психолошка про-дубљеност вешто уткана у лик дечака Адама говори о мајсторству овладаности приповедања као једном од магија загонетног пера Уроша Петровића.

ЛИТЕРАТУРА

Bal, Mike, *Naratalogija, Teorija priče i priovedanja*, prev. Rastislava Mirković, Narodna knjiga, Alfa, 2002.

Eco, Umberto, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

Gamble, Nikki and Sally Yates, *Exploring Childrens Literature*, 2nd ed, Sage Publications Ltd., London, 2008.

Nikolajeva, Maria, *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*, Almqvist and Wiksell Internations, Stockholm, 1988.

Pešikan Ljuštanović, Ljiljana, Avantura odrastanja, pogovor u: Petrović, Uroš, *Karavan čudesa*, Laguna, Beograd, 2016, str. 129-138.

Petrović, Uroš, *Karavan čudesa*, Laguna, Beograd, 2016.

Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, University of Indiana Press, Bloomington, 1984.

Мијић Немет, И. Р., Дечаци као дивља створења: приказ мушких протагониста у романима за децу Уроша Петровића, *Књижевност за децу у науци и настави*, пос. изд., књ. 21, 2018, стр. 271–284.

Пешикан-Љуштановић, Љ. Ж., Привилеговано време одрастања у савременом српском фантастичном роману за децу, *Књижевност за децу у науци и настави*, пос. изд., књ.. 21, 2016, стр. 21–47.

Jelena G. SPASIC

THE ESCAPE IN THE FANTASTIC –
THE NARRATOR AND THE NARRATIVE IN
THE UROŠ PETROVIĆ'S *KARAVAN ČUDESA*

Summary

This work will show that Uroš Petrović portrays the adventure of growing up of a boy named Adam within the literary genre of fiction, using numerous flashbacks and flash-

forwards as storytelling tools. In doing so, he manages to provide a complete and layered presentation of the main character and his environment. On one hand, the story functions as a metaphor for the child's nightmare, and on the other, as a convincing description of the child's state of mind when he/she is facing a hunch of the forthcoming or leaving war threat in Serbia at the end of the twentieth century.

Key words: growing up, fiction, narrator, narrative, parallel worlds, flashback, flash-forward

Pregledni rad
UDC 821.163.42.93.09
Primljeno 12. 2. 2020.
Prihvaćeno 6. 4. 2020.



*Sanja Č. ROIĆ**
Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Republika Hrvatska

STARI GRAD NA HVARU KAO LOCUS POSTJUGO- SLAVENSKE KNJIŽEVNOSTI ZA DJECU

SAŽETAK: U dva romana za djecu i mlade objavljena u novom mileniju, prvom *Mirakul od mora* objavljenom u Zagrebu 2002. i drugom *Leto kada sam naučila da letim* objavljenom u Beogradu 2015., mjesto radnje je Stari Grad na otoku Hvaru. Autori Zvonko Todorovski (1960.–2010.) i Jasmina Petrović (1960.) posreduju čitaocima zaplete smještene u konkretni *locus*, urbano tkivo otočkog gradića duge historijske tradicije, grada koji je oboma poznat iz prve ruke. Prepleću se fikcija i stvarna topografija, a književna tradicija dalmatinskog otoka, koja od 16. stoljeća seže do naših dana, obogaćena je dvama vrijednim prinosima nove književne vrste.

KLJUČNE RIJEČI: geokritika, prostorni zaokret, odrastanje, fantastika, ekološka prijetnja, poslijeratne zbilje

* roic@zamir.net

Geokritika je u raspravu o modernoj i suvremenoj književnosti ušla početkom drugog milenija i donijela promjene u načinu promišljanja prostora. Zaokret prema prostoru ili prostorni zaokret (*spatial turn*) postao je tema rasprava povjesničara, geografa, sociologa, teoretičara kulture i književnosti (Westphal 2009). Ta nova kritička orientacija rezultat je nekoliko činilaca: najprije, krize država-nacija, ili jedno-nacionalnih država kakve su formirane u Evropi zaključno s 19. stoljećem, globalizacije i umnožavanja prostora, predmeta i praksi koji ljudima stoje na raspolaganju ili su im pak oduzeti. Goruće pitanje teritorijalnosti obilježilo je ratne godine na prostoru bivše Jugoslavije, a neka su pitanja ostala otvorena i danas, dok se činilo da su u drugim evropskim zemljama opća pitanja granica zaključena koncem '80-ih godina (najnovije pitanje Brexita to ipak demantira). Od 90-ih godina XX stoljeća granice se mijenjaju, posebno na prostoru Zapadnog Balkana. S gorkom činjenicom da granice nisu nestale suočavaju se migranti koji s istoka ili juga nastoje doći u zapadnoevropske zemlje.

S druge strane, globalizacija je donijela promjene u proizvodnim procesima, u finansijskim tokovima i načinima korištenja energetskih izvora. Sredinom XX stoljeća od ključne važnosti u sukobu između kapitala i rada bilo je vrijeme (osmosatno radno vrijeme, plaćeni godišnji odmor, plaćen prekovremeni rad), a danas je to delokalizacija (engl. *offshoring*), organiziranje proizvodnje u udaljenim regijama ili zemljama zbog većeg profita). Drugim riječima, za novo, kapitalističko društveno uređenje i na prostoru Zapadnog Balkana sukob vlasništva i rada premjestio se s područja vremena na područje prostora. Što se pritom dogodilo u kulturi?

Od 90-ih godina XX stoljeća rasprava o kulturi obogaćena je pojmom kulturnog i književnog polja (Bourdieu 1992; 2003), odnosno književno-historio-

grafske strukture koja omogućuje razmatranje aktera u novonastalim ili prošlim uvjetima književne proizvodnje. Kategorija književnog polja kao ekonomsko-spacijalna kategorija omogućuje usporedbu njegovog funkcioniranja u različitim razdobljima. Moglo bi se tako usporediti funkcioniranje književnog polja u vremenu kraljevine Jugoslavije (1918.–1941.), socijalističke Jugoslavije (1945.–1991.) i recentnom vremenu (od 1991.) u Srbiji, Hrvatskoj i drugim državama Zapadnog Balkana, odnosno književnih polja koja su ranije tvorila jugoslavensko, a danas tvore post-jugoslavensko stanje književnosti za djecu i mlade, ali to prelazi okvire ovog rada. U obje Jugoslavije književnost je, pored kulturne, imala i političku ulogu u izgradnji nadnacionalnog identiteta (Wachtel 1998), a socijalistička Jugoslavija je uz takozvanu elitnu kulturu od sredine '50-ih razvijala i popularnu kulturu po uzoru na zapadne zemlje, što je njezinu kulturno polje razlikovalo od drugih zemalja socijalističkog uređenja.

Posebnost postjugoslavenskih kulturnih odnosno književnih polja jest reaktualizacija uloge književnosti (i nacionalne povijesti) s namjerom da oblikuje novi/stari nacionalni identitet, posebno u školskom sustavu (nacionalni kurikulum, udžbenici, odabir lektire, jezična „čistoća”, odabir nacionalnog alfabeta, većinski vjerouauk u školi). U godinama nakon 1995. uz kulturološke i tržišni uvjeti proizvodnje i distribucije knjiga sudjeluju u oblikovanju pojedinih nacionalnih kulturnih polja. Obrazovna i pedagoška funkcija su u novoj vezi s političkim i ideološkim ciljevima, a neupitna je pritom i uloga novih masovnih medija koji pridonose formiraju nacionalnih kulturnih polja.

Pritom se prostorni imaginarij, koji je i ranije relativno rijetko uključivao stvarne i konkretne geografske pojmove, reducira na nacionalno omeđen prostor. Književnost za one najmlađe (na primjer,

lektira za 1. razred osnovne škole u Hrvatskoj) sadrži iznimku koja potvrđuje pravilo, a to je Čopićeva *Žeževa kućica* s univerzalnom porukom „dragog doma“ (primjer primarne spacialnosti) koja je, pored nekoliko cenzuriranih riječi, povremenog prešućivanja autora na koricama slikovnice i nedavno uvedenom glosaru na kraju knjige, odoljela svim pokušajima isključivanja iz kanona.

Spacialnost je u svakoj od novih država zadobila novo značenje domovinske, granicama omeđene prostornosti u kojoj centralno mjesto zauzima prijestolnica s pripadajućom nacionalnom simbolikom, a svi ostali prostori percipiraju se kao periferni. Ovdje želim pokazati da Mediteran, a u slučaju jugoslavenskih i postjugoslavenskih kulturnih polja je to Jadran, posebno njegov otočki prostor, nosi specifičan spacialni i imagološki potencijal. Više ili manje izmješten i udaljen od kopna, on se predstavlja i djeluje kao „drugi“, i to ne samo drugi prostor, nego i pejsažno, klimatski, običajno, etnološki i antropološki pa i jezično izmješten prostor, lociran dalje od središta koje zaposjeda prijestolnica.

Od 2009. učenici šestih razreda osnovnih škola u Srbiji više ne čitaju knjigu koja je desetljećima obilježila percepciju Mediterana u školama jugoslavenskog kulturnog polja, *Družinu Sinjeg galeba* slovenskog pisca Toneta Seliškara. Još od sredine '90-ih dobivaju samo usputnu informaciju o ribarskom epu *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, u kojem se nalaze i bugarštice ispjevane „na srpski način“ No, ako do učenika dođe jedna od knjiga koju analiziram u ovom radu, ona im, unatoč granicama novih kulturnih polja, sigurno otvara put do Mediterana.¹

¹ Zahvaljujem kolegici profesorici Nataši Kljajić na informacijama. Tone Seliškar napisao je *Bratovščinu Sinjega galeba* 1936. a prvi prijevod pod naslovom *Družina „Sinji galeb“* objavljen je 1947. u Beogradu (prev. Milan Č. Jovanović, izd. Novo pokolenje). Promjene u popisima obavezne lektire dogodile su se u školskim sustavima svih postjugoslavenskih država. Lektira je „teško

Da se postjugoslavenska književna polja (u ovom slučaju srpsko i hrvatsko književno polje književnosti za djecu i mlade) mogu referirati na jednu, u ovom slučaju zajedničku prostornu zbilju i prostorni imaginarij pokazala su dva romana koja, svaki na svoj način, tematiziraju prijelaz granice između djetinjstva i prve mladosti. To su *Mirakul od mora* Zvonka Todorovskog (prvo izdanje 2002.) i *Leto kada sam naučila da letim* Jasminke Petrović (prvo izdanje 2015.). Ta dva romana tek usputno spominju povijesne slojeve jadranskog otoka Hvara, ali ti su slojevi na specifičan način implicitni u prostornom imaginariju oba romana.

Grčka kolonija s najstarijim naseljem na Jadranu (Pharos su 384. godine prije Krista osnovali doseljenici s egejskog otoka Parosa), doživjela je potom rimsko osvajanje, dolazak Slavena, migracije različitog slavenskog stanovništva s kopna pred turskim nadiranjem, zatim tursku invaziju na otok u 16. stoljeću (do danas tabuiziran dio prošlosti), a na kulturnom planu su u tom burnom 16. stoljeću bila prisutna čak dva intelektualna polja, jedno u Starom Gradu i drugo gradu Hvaru (Čavić 2019). K tome je Petar Hektorović, autor *Ribanja i ribarskog prigovaranja* (duhovito ga spominje Todorovski 2007: 178: „Vidi: udžbenik iz hrvatskog jezika, a možeš čak, u što ne vjerujem, pročitati i knjigu“), u književnost unio realan prostor starogradske uvale kroz plovidbu brodom pjesničkog ja s dvojicom ribara, Nikolom i Paskojem. S njima je i Paskojev mali sin, možda prvo dijete, još bez glasa, prisutno u našoj renesansnoj književnosti. Plovidba se proteže do nedalekih otoka Brača i Šolte, a na kraju je spomenut i Vis.² Osim

pitanje“ za učenike u hrvatskim školama, pa glavni lik Andrej u knjizi *Mirakul od mora* kaže: „Jerko tvrdi da je lektira čisti davež i da od školske lektire ne čita ništa, već prepše i uvijek dobije pet što je, po njemu, još jedan dokaz da je lektira glupost i da treba čitati prave stvari. O njima te nitko u školi neće pitati, ali ih baš zato treba čitati. Zbog sebe“ (Todorovski 2007: 97).

što je prvi put unio notni zapis u književni tekst na jeziku Južnih Slavena, Hektorović je prenio i konkretnu usmenu tradiciju koja je protagonistima bila u cijelosti jezično i imaginativno bliska. Drugog dana plovidbe (ep je artikuliran u tri dana), kad napuste uvalu i zaplove prema otoku Šolti, veslač i ribar Nikola obrati se svom drugu Paskoju: „Recimo po jednu, za vrime munuti, / Bugaršćinu srednu i za trudne čuti, / Da sarpskim načinom, moj druže primili, / Kako mev družinom vazda smo činili...”. Paskoj zatim kazuje „Kraljević Marko i brat mu Andrijaš”, a Nikola za njim najvjerovalnije bugari (postoji i notni zapis te pjesme) „Radosava Siverinca” (Hektorović 1976: 39–44). Što znači oznaka „na srapski” odnosno srpski način na otoku Srednje Dalmacije u 16. stoljeću? Maja Bošković Stulli, jedna od najboljih istraživačica usmene književnosti, smatrala je da se tu radi o doseljenom stanovništvu s kopna, srpskog i drugog etničkog porijekla, koje je sobom donijelo i folklor, što je u ovom kontekstu značajna povijesno-etnografska informacija (Bošković Stulli u Hektorović 1976: 39). Otočani su u narednim stoljećima odolijevali ponovljenim pokušajima talijanske hegemonije, narodnjaci su u 19. stoljeću bili privrženi južnoslavenskoj ideji, a za vrijeme Drugog svjetskog rata pobijedili su talijanski fašizam.

Grad Stari Grad na otoku Hvaru, smještenom u arhipelagu jadranskih otoka Srednje Dalmacije, ima u oba romana i tu prednost što je prostorno udaljen od dva velika grada, ujedno i prijestolnica država, Zagreba i Beograda. Četrnaestogodišnji Andrej putuje s majkom iz Zagreba u poznat gradić u kojem žive njegovi djed i baka s majčine strane: „Stari Grad je

² O toj plovidbi koju je ponovio sa svojim prijateljima, o otoku Hvaru i Jadranskom moru pisao je kanonski srpski pisac Miloš Crnjanski. Usp. i zbornik *Acqua alta: mediteranski pejsaži u srpskoj i italijanskoj književnosti*, ur. S. Šećatović Dimitrijević, M. R. Leto i P. Lazarević Di Giacomo, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2013.

guba grad jer je vrlo malen, a opet je grad. Smješten je na dnu vrlo duboke uvale i nijedan grad na Jadranu nema takav smještaj uz more. Toliko je star da ga drugačije nisu mogli ni nazvati. Osnivali su ga još stari Grci” (Todorovski 2007: 13). Trinestogodišnja Sofija putuje iz Beograda u nepoznato sa svojom bakom. Majka je morala ostati u Beogradu i objasnila joj „da je Stari Grad najlepše mesto na svetu, ali da tamo ne govorim bre i da ne koristim cirilicu, da su тамо divni ljudi, mada može da se nađe i neko ko će popreko da me pogleda, ali da to ne shvatam lično” (Petrović 2016: 11). Baka i Sofija su gošće kod bakine sestre, ali djevojčica od samog početka teško proživljava izmjerenost i drugost, nesretna zbog odvojenosti od svoga društva i od kućnog ljubimca, ali tada još ne sluti koje je posljedice rat donio njenoj široj obitelji i kako će, na kraju, Stari Grad i njegov prostor postati i njezin.

Roditelji dječaka i djevojčice su kreativni ljudi, ali su zakoni tržišne ekonomije u njihove živote uni-jeli nesigurnost i napetost i donijeli besparicu, o čemu su obaviještena i djeca. Andrejeva majka je ilustratorica, a otac autor ne pretjerano uspješnih reklamnih spotova koje zbog jeftinijeg budžeta snima u Češkoj i Mađarskoj. Sofijina majka je ekološka stručnjakinja i vodi udrugu „Oblutak”, a ocu, diplomiranim kiparu, nedostupna je mogućnost umjetničkog stvaranja i kreativnog rada, pa većinom bezuspešno surađuje na suprugnim projektima.

Uz baku i djeda Andrej, ili Andro kako ga zovu u Starom Gradu, ima društvo vršnjaka koji ga doživljavaju kao „drugog” s kojim se treba takmičiti i kojeg treba nadjačati. On dolazi iz glavnog grada i treba mu pokazati da ovdje nije i ne može biti glavni. Andrejeva simpatija je djevojčica Magda, uvek u grupi s dječacima: ona mu pokazuje naklonost na svoj način.

I Sofija u Stari Grad dolazi kao „druga”, jezično, običajno, povjesno pa i mikropovjesno neobavije-

štena, dok se njena baka, baba Marija, poslije punih dvadeset i šest godina vraća u zavičaj u kojem nije bila od 1989. Bakina sestra je udovica, srdačna i jednostavna mještanka nona Luce koja s ljubavlju prihvata mladu gošću i često o raznim temama raspravlja sa se-strom. Tako Sofija uskoro doznaće da u Starom Gradu ima još rođaka, babinog brata Luku, njegovog sina Jerka i svoje vršnjake, njegovu djecu. Odnosi s dijelom obitelji u Beogradu prekinuti su od 1993. zbog tragične pogibije u ratu drugog Lukinog sina Tončija.

Dok se Andrej susreće samo sa svakodnevnim, najčešće zbog posla napetim raspoloženjima svojih roditelja (uskoro u Stari Grad dolazi i njegov otac), Sofija upada u nepoznatu mrežu odnosa na rodbinskoj, lokalnoj i regionalnoj razini, ali joj inteligencija, vedrina i ironija pomažu da prevlada osjećaj odvojenosti od beogradskih prijatelja. Vremenski razmak u kojem su ova dva romana objavljena donosi, u slučaju ovog drugog, novu prisutnost mobilnih telefona, interneta, fejsbuk profila i objava, kao i razgovora skajpom, pa čak i novih grafičkih znakova odnosno simbola unutar samog teksta.

Andreju i Sofiji zajedničke su brige o vlastitom vanjskom izgledu (bubuljice, spolno sazrijevanje) i prve ljubavne dvojbe (što je poljubac? prvi spolni odnos?), ali zajednička im je ponajviše posvećenost čitanju, danas nažalost rijetka karakteristika njihovih vršnjaka. Andrej bi čak želio postati pisac, a oboje često razmišljaju o knjigama koje su pobuda njihovoj mašti i sanjarenjima. Sofija najprije čita *Beskrnjnu priču*, zatim među baba-tetkinim knjigama nalazi roman *Žil i Džim*, a rođak Luka joj donosi *Galeba Džonatana Livingstona*, knjigu koja će joj obilježiti ljeto.³

³ Zanimljivo je (i, naravno, realistično, jer je primjerak knjige iz kućne biblioteke mještana) da je navod iz Bachove knjige isписан i jekavskom, hrvatskom varijantom (male nedosljednosti u prijeisu označujem kurzivom): „A onde [ondje], na pučini, potpuno sam, daleko od čamca i obale, vježbao je galeb Džonatan [Jonathan] Livingston. Na visini od trideset metara pružio je svoje op-

Andrej pokušava napisati svoju beskrajnu priču, čita SF knjige i časopis *Sirius*, Orwellovu *1984*, *Tajni dnevnik Adriana Molea* Sue Townsend i Čapekov *Rat ljudi i daždevnjaka* te *Dnevnik Samuela Pepysa*. Čudo u naslovu *Mirakula od mora* odnosi se na iskorak u oblast fantastike, jer će dječak za vrijeme vršnjačkog takmičenja u ronjenju susresti u moru boga Posejdona koji će ga proglašiti glasnikom i nastavljačem djedove misije, s novim zadatkom spašavanja podmorja u uvali od zločudne alge. Nova prijetnja ekološkoj ravnoteži starogradske uvale nastavlja se na nekadašnju opasnost od bombi zaostalih iz vremena Drugog svjetskog rata. Doista, od 1994. godine kada je primjećena, alga Caulerpa Taxifolia, tako-zvana „alga ubojica“, prijeti flori i fauni podmorja starogradske uvale, što se pokušalo zaustaviti u više navrata, ali još uvijek nije u potpunosti ostvareno.

Dok se za Andreja otvaraju novi prostori fantastičnog, Sofija doživljava otkrića u snovima koji obiluju slikama i transformacijama, kao što je na primjer susret s bakom djevojčicom, susret koji dokida vremenske i prostorne granice.

Premda su u dobroj mjeri samouvjereni, ali i samokritični, i dječak i djevojčica za vrijeme svog boravka u Starom Gradu (za Andreja se on artikulira u trinaest neobičnih poglavila, a za Sofiju u dvadeset i tri noći) postepeno postaju svjesni da unatoč svakovrsnim nesigurnostima grade vlastiti pogled na svijet, što ih vodi ka boljem razumijevanju odnosa u obitelji i u široj okolini.

Uza sve razlike, u obje knjige je prostor Staroga Grada determinantan: riječ je otoku, o gradu koji se nasto nožice i uzdigao kljun silno se upinjući da krilima izvede bolno težak okret izvijenog tijela. Taj okret je značio da će letjeti polagan, pa je usporavao let sve dok mu vjetar nije postao šapat u lice, dok *okean* [ocean] nije postao nepomičan pod njim. Stisnuo je oči da bi usmjerio pažnju, zadržao je dah, napregnuo sve snage da izvede još samo ... dva, tri ... centimetra ... tog ... okreta ... (Petrović 2016: 116; Bach 1977: 9–10). Sofija ničim ne odaže da joj jezični izraz nije blizak, dapače, knjiga je oduševljiva.

sastoje od mreže uskih uličica i obale, rive, gradu smještenom u dubokom zaljevu bogatom manjim uvalama (u *Mirakulu od mora* spominju se Maslinica, Zavalna, Tiha i Žukova), toponimima i oznakama lokaliteta: uličica A. Vranjicana, stara i nova Riva, Peškarija, Ploča, Škor, park Vorba, Rudina, Dol sv. Marije i Dol sv. Barbare, sve realni toponimi Staroga Grada i okolice, a u *Letu kada sam naučila da letim* Malo Selo, zidić na Rivi, šljunčana plaža kraj gradskog kupališta, plaža na Lanterni, Bol na susjednom otoku Braču, gradić Vrboska, starogradsko polje, Hektorovićev Tvrđalj s ribnjakom, također konkretni lokalni toponimi. Likovi se najčešće okupljuju na otvorenom ili u kamenim kućama s pripadajućom terasom ili sjenicom, u konobama (mračnim, svježim ostavama), utočištu od ljetnog sunca, u prostorima s mirisom lavande, pored vrtova u kojima rastu stabla nara (Todorovski), ili salata i paradajz (Petrović).

U oba romana se drugost najčešće očituje u jeziku. *Mirakul od mora* sadrži glosar naslovljen „Starogrojske beside i ča hoćedu reč⁴ ili rječnik starogradskoga jezika“ (Todorovski 2007: 169–186) koji počinje riječju „Ala: univerzalni pozdrav. Funkcionira ujutro, popodne i navečer. Vrijedi u dolasku i odlasku. Podrijetlo vuče iz davnih vremena kao, uostalom, i sve stvari u Starom Gradu“ (Isto: 169) a završava rijećima „znoš – znaš, ovo je kraj! i ’zvo’ – zvaو“ (Isto: 186). Pojedine natuknice su prave male priče, kao na primjer ona o pašticadi, dalmatinskom mesnom jelu.

S druge strane, otočke odnosno bodulске riječi objašnjene su Sofiji svaki put kad ih prvi put čuje, što ona često prati svojim duhovitim i ironičnim komentarima. Njen doživljaj jezične drugosti odmah po dolasku na Hvar je ovakav:

A tek kako govore! Nikog ništa ne razumem. Čula sam ja ranije babu da tako govori kada bi razgovarala telefonom,

ali čim bi spustila slušalicu odmah bi se svičovala na beogradski govor. Međutim, otkako smo u Starom Gradu, baba se zabagovala i samo cepa bodulski. To je lokalni dijalekat. Uspela sam da skapiram da se uz more govori dalmatinski, u brdima vlaški, a na ostrvima bodulski (Petrović 2016: 15).⁵

Uz jezičnu drugost i spoznaju o nepoznatim članovima obitelji (o zategnutim odnosima Srba i Hrvata Sofija već nešto zna od školskog druga Peđe, premda joj to nije sasvim jasno) ona će pred kraj svog boravka doživjeti i gubitak none Luce, što je jedna od vrlo kompleksnih tema književnosti za dječu i mlade. Jednog dana nona će je iznenaditi pitanjem (običaj je od davnina prisutan na otoku): „Ti ćeš twojoj noni pokvasit usta kad joj dođe zadnji čas. Hoćeš li lipa moja?“ (Petrović 2016: 55), što će Sofiju zbuniti, ali i odmah instinkтивno potaknuti da je čvrsto zagrli. Nona će joj pokloniti zlatni medaljon s umetnutom slikom male Sofije, koju je posebno zavoljela, jer nije imala svoje djece.

Uz nove obiteljske veze i dramatične emocije, Sofija će doživjeti i uzajamnu simpatiju prema vršnjaku strancu, Švedjaninu Svenu, koji s roditeljima ljetuje na otoku. Andrejeva iskustva vezana su za vršnjake i uvijek prisutnu Magdu, za ranojutarnji odlazak barkom na ribanje s djedom i kasniju ekspediciju u uvalu Maslinica, zajedno s otočanima i stručnjakom iz Instituta za maritimna istraživanja, kako bi prekrili folijom i odstranili ubojetu algu.

Dok Sofija sanjari i mašta o letenju, Andrej zajedno s preplašenom Magdom stvarno leti u maloj

⁵ Čitatelj zajedno sa Sofijom uči bodulске riječi i pokoji hrvatsku: škure / prozorski kapci; gradele / roštilj; kino / bioskop; kamarin / ostava; lancun / čaršav; kariola / kolica; smišan / drag, mio; šufit / tavan; dinja / lubenica; mir / zid; pantagana / pacov; furešti / turisti; fritule / krafne; barba / čika; poma / paradajz; kartiga / stolica; dišpet / inat; bićerin / čašica; lampa / sijeva; špina / slavina; tapet / tepih; veštica / haljinica. Uz njih su i lokalizmi: puh (životinja), paprenjak, cvit (lokalni tradicionalni kolači, paprenjak spominje i Hektorović u *Ribanju*).

⁴ Starogradske riječi i što hoće reći (znače).

Cessni lokalnog pilota Jakše, iz koje bacaju letke-pozive na proslavu gradskog sveca zaštitnika (prema predaji je taj svetac, sveti Rok, također stranac, Francuz koji se, praćen svojim ružnim malim psom, uspio izlječiti od kuge, pa štiti grad od svakoga zla). U *Letu kada sam naučila da letim* dobra nona Luce umire upravo na dan svetog Roka, što ima simbolično značenje.

Tekstualni dio *Mirakula od mora* Zvonka Todorovskog prate nadahnute vinjete ilustratorice Magde Dulčić. Ona je autorica i ilustracije na koricama i na unutrašnjim koricama knjige, a ova potonja, uz protagoniste, Posejdona i morsku faunu, prikazuje kartu starogradske uvale sa svim lokalitetima. Diskretnije i primjerene nešto odraslijoj čitateljskoj dobi su izvrsne ilustracije Dobrosava Boba Živkovića na koricama romana Jasminke Petrović.⁶

Na kraju Andrej osvaja medalju na plivačkom maratonu i poklanja je Magdi, a Sofija se zbližava s malom rodicom Anom, pokazuje joj azbučna slova, poklanja joj „veštici” i bez žaljenja odbija ponuđeni let malim avionom: „Hvala vam, mnogo vam hvala, ali meni krila više nisu potrebna. Ovog leta ja sam naučila da letim” (Petrović 2016: 141).

Grad Stari Grad je, kako pokazuju obadva romana, sačinjen od mjere svoga prostora i događaja koji su se zbili u njegovoј prošlosti. U ove dvije knjige on se ne ogleda ni u svom vanjskom izgledu, ni u njegovom prividu: ostvaruje se u susretu vlastitog prostora i života mladih protagonisti koji su se u njemu zatekli. U gradu Starom Gradu likovi Zvonka Todorovskog i Jasminke Petrović ostvaruju susret geografije realnog i geografije imaginarnog, susret koji – kako se pokazalo u kasnijim izdanjima i čita-

⁶ Hvarski korijeni Magde Dulčić i Vladimira Petrovića bili su odlučujući za lokalnu jezičnu autentičnost u oba romana. Osim činjenica da glavni ženski lik nosi ime Magda, Magda Dulčić je ilustratorica *Mirakula od mora*, a *Leto kada sam naučila da letim* posvećeno je „Vladi”.

lačkoj privrženosti *Mirakulu od mora* i prošlogodišnjoj uspješnoj scenskoj adaptaciji *Leta kada sam naučila da letim* prikazanoj u programu Polifonija na Bitetu – otvara nove mogućnosti istraživanja, preispisivanja i ostvarenja komunikacije i razmjene s publikom različitog uzrasta uvijek željnom mediteranske katarze.

LITERATURA

- Bach, Richard. *Galeb Jonathan Livingston*, prevela Diana Pavičić-Haniš, Zagreb: Znanje 1977.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Pravila umetnosti. Geneza i struktura polja književnosti*, Novi Sad: Svetovi, 2003.
- Čavić, Aldo. *Slike renesansnoga Hvara*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2019.
- Hektorović, Petar. *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, pratio Frano Čale, Zagreb: Školska knjiga, 1976.
- Petrović, Jasmina. *Leto kada sam naučila da letim*, Beograd: Kreativi centar, 2016².
- Todorovski, Zvonko. *Mirakul od mora*, Zagreb: Alfa, 2007 (prvo izd. Zagreb: Haid, 2002).
- Wachtel, Andrew Baruch. *Making a nation, breaking a nation: literature and cultural politics in Yugoslavia*, Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Westphal, Bertrand. *Geocritica. Reale Finzione Spazio*. Roma: Armando 2009.
- <https://festival.bitef.rs/53bitef19/prateci-program/bitef-polifonija/leto-kada-sam-naucila-da-letim>

Sanja Č. ROIĆ

STARI GRAD ON THE ISLAND OF HVAR
AS A LOCUS OF
POST-YUGOSLAV CHILDREN'S LITERATURE

Summary

Two novels for children and young adults – *A sea's miracle* and *The summer when I learned to fly*, both published in the new millennium, the first one in Zagreb in 2002 and the second one in Belgrade in 2015 – share a setting that is Stari Grad on the island of Hvar. Both authors, Zvonko Todorovski (1960–2010) and Jasminka Petrović (1960), convey to their readers entanglements located in a specific locus, an urban tissue of a small town with a long historical tradition, known to both authors firsthand. While fiction and real topography are interweaving, a literary tradition of this Dalmatian island dating from 16th century till the present day is enriched by two valuable contributions of a new literary genre.

Key words: geocritics, spatial turn, growing up, fantasy, ecological threat, post-war realities

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-31.09 Banićević M.
Примљено 25. 3. 2020.
Прихваћено 30. 3. 2020.



Тијана Д. ТРОПИН*

Институт за књижевност и уметност
Београд
Република Србија

СТАРО И НОВО: ОБНОВА ДРУЖИНСКОГ РОМАНА У ТРИЛОГИЈИ МОРЕЕ БАНИЋЕВИЋ

САЖЕТАК: Мореа Банићевић почела је да објављује сразмерно недавно (први роман објавила је 2015. године). Међутим, њена трилогија фантастичних романа за децу (*Демон школске библиотеке*, *Двојници из паме*, *Траговима Црног Петра*) представља занимљиву појаву на регионалној књижевној сцени, из више разлога. Ови романи обнављају наслеђе романа о дечјим дружинама, успешно га укрштајући с новијим одликама епске фантастике и фантастичних серијала. Такође, историјат њиховог издавања (први роман најпре је објављен у Хрватској, други најпре у Србији, трећи за сада само у Србији) занимљив је пример постјугословенских књижевних веза. Появљивање и карактеристике ове трилогије разматраћемо у контексту других фантастичних романа за децу који су се у последњих десетак година појавили у Србији и Хрватској и њиховог успеха код критичара и публике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Мореа Банићевић, романи о дечјим дружинама, књижевни серијали, фантастика, хорор

* tijana@gmail.com

Увод: романи о дружинама у постјугословенско доба

Постјугословенске књижевне везе у књижевности за децу сразмерно су спорадичне и условљене низом фактора: пре свега спремношћу аутора (односно издавача) на сарадњу, али и језичко прилагођавање текста које се обично не ради кад су у питању књиге намењене одраслима. Степен локализације варира и у појединим делима – тако је напр. роман Зорана Понграшића *Види мајмуна* у потпуности адаптиран а радња пребачена у Београд, док серијал Ђарка Маџана, *Нерушевац*, мења имена главних ликова, али чува особеност бајковитог Нерушевца. Захваљујући често противречном и сложеном односу постјугословенских друштава и културе, адаптирање текстова и прилагођавање очекивањима дечје публике представља сложен и пипав посао у коме је тешко одредити праву меру између дела које није приступачно млађим читаоцима с другог подручја и оног које је лишено колорита и стилских особености.

Међу најновијим делима која су доживела такву адаптацију за српско говорно подручје јесте и трилогија Мореје Банићевић која се састоји од романа *Демон школске библиотеке*, *Двојници из пламе* и *Траговима Црног Пејзира*. У контексту овог рада, занимљива је и због тога што је само први роман најпре објављен у Хрватској: и поред тога што је добио награду СФЕРА за најбољи дечји фантастични роман године, због пропasti издавача (Алгоритам) није доживео ширу рецепцију. И други и трећи део су најпре објављени у Србији, да би тек коју годину касније хрватска издавачка кућа Хангар 51 започела с њиховим објављивањем. Језичко прилагођавање текста је, како ауторка помиње, текло као сарадња с Лагуниним уредником Зораном Пеневским:

Уређивање романа у Лагуни текло је врло глатко, бар што се интеракције између мојег уредника Зорана Пеневског и мене тиче. Романи су прилагођени српском језичном стандарду, а Зоран би ме увијек упитао о чему се ради ако је нешто било нејасно или замолио да исправим евентуалну нелогичност. Већих интервенција није било и све се одрадило врло хитро и професионално (Из приватне преписке).¹

Успех ове трилогије може се објаснити већим бројем фактора. Поред неоспорних књижевних квалитета, треба приметити да романи Мореје Банићевић поседују особине актуелних успешних серијала² о дечјим дружинама, можда и више него карактеристике домаћих класика те врсте.

Ту се дотичемо питања о улози романа о дружинама у нашој књижевности, о његовим могућностима и различитим функцијама. Док су класици наше дечје књижевности још од *Хајдука* Бранислава Нушића често у центар радње смештали неку врсту дечјег колективна или дружине, у новије време се фокус углавном преместио на само дете или на малу групу деце (два до три дечја лица). Као разлог за то најчешће је навођена промена начина живота, нарочито у већим урбаним срединама, већа заштићеност детета која за собом повлачи и недостатак самосталности и, у извесном степену, изолованост од других вршњака: слика усамљеног детета све је чешћи и значајнији мотив од седамдесетих година прошлог века наовамо. Један други значајан узрок оваквог померања јесте и јачање тежње да се дечји ликови психолошки нијансирају и заокруже, што отежава приказивање дечјег колектора у оквирима

¹ Овом приликом се захваљујем Мореји Банићевић и Зорану Пеневском на сусретљивости са којом су пружили додатне информације о настанку и објављивању ове трилогије.

² Керстин Бем, у својој студији посвећеној упоређивању серијала за дечаке и за девојчице, жали се на недовољну истраженост серијала, што приписује њиховом статусу тривијалне књижевности и масовних производа (Böhm 2017: 11–14).

романа за децу. У најновије време, добар пример за то пружа Весна Алексић у *Пишици на већар* (2019): код ње је група деце повезана пријатељским и родбинским или парародбинским везама, али ни у једном тренутку деца не наступају као чврст, кохезиван колектив – ликови су за то превише комплексни и превише раздвојени личним проблемима, иако се њихове тешкоће разрешавају сарадњом и заједничким трудом.

Истраживачи који су код нас последњих година бавили дружинским романом (Ђурић 2012, Милинковић 2010, Милинковић 2016) углавном се усред-сређују на класике: од зачетника Ериха Кестнера, преко већ поменутог Нушића, па до Селишкара, Ловрака и Ђопића, при чему је упадљиво да је најмлађи роман обухваћен тим разматрањима завршни део Ђопићеве трилогије, *Битка у златној долини*, објављен још 1963.³ Јасно је да је за готово шездесет година, колико нас дели од те књиге, функција дечје дружине у роману значајно изменјена. Данас је налазимо углавном у авантуристичким наративима, где улога колектива није, на пример, педагошки обојена као код Ловрака, који потенцира значај заједничког рада и труда, нити га, као код Ђопића, пратимо кроз преломна историјска збивања, стичући ширу слику о неком историјском периоду (у *Пионирској трилогији* то је, наравно, Други светски рат). Као што ћемо видети, помак у функцији и одликама дечје дружине видљив је и код Мореј Банићевић.

Савремене дечје дружине у роману много чешће су засноване на моделу какав је користила Инид Блајтон у својим серијалима, од којих је код нас најпознатији *Лејт пријатеља*: група деце из наставка

³ Изузетак представљају радови Бојане Удовичић (2018) и Мирјане Чутовић (2018) о делу Миодрага Милинковића *Воденица на тири јарца*, које, међутим, обе разматрају ван контекста савремених романа о дружинама.

у наставак доживљава различите пустоловине, при чему сваки члан дружине може да искористи свој посебан дар (рецимо, физичку спретност, снагу или домишљатост).⁴ Ликови деце најчешће су плошни, психолошки сведени, са само две до три изражене особине – али то их истовремено чини лако препознатљивим и памтљивим, док аутору серијала оставља могућност да их по потреби учини нешто комплекснијим. У оваквим наративима дечја дружина функционише као целина, тако да најчешће не долази до психолошког раста и развоја појединачних ликова, већ они остају исти из авантуре у авантуру. Па ипак, упоредо са развојем жанра, наилазимо на изузетке. Можемо поменути, рецимо, серијал *Дивље кокошке* Корнелије Функе, који, за разлику од њене много познатије трилогије *Свет од мастила*, у реалистичком миметичком кључу прати доживљаје групе девојчица које су оцртане као комплексни, животни ликови са врло овоземаљским али зато не мање озбиљним проблемима. Снажан утицај на приказивање дружина извршила је и Џоана Роулинг серијalom о Харију Потеру, отворивши простор за наративе у којима јунаци одрастају и мењају се.

На нашим просторима, аутори средње и млађе генерације прате овакав развој и мутирање мотива

⁴ Повезаност романа о дружинама и модела авантуристичке повести, као и сразмерно чешћа употреба тог мотива у серијалима, видљива је и у летимичним освртима на тај феномен, какав је чланак „Повратак дечје банде” (Hahn 2014), у коме Карин Хан пише о обнови интересовања за дружински роман: од петоро аутора, двоје (Франк Рајфенберг и Ђина Мајер) заједно пишу серијал о групи деце-лопова у Берлину од пре сто година, Нина Вегер пише о готово бајковитој дружини деце која живе у канализацији (*Ein Krokodil taucht ab*), а шведска ауторка Катарина Мацети објављује роман о доживљајима групе деце на острву и њиховим подухватима који укључују спасавање избеглица (у питању је прва књига серијала који је до данас нарастао на осам делова). Само Антје Хертен у роману *Julia und die Stadtteilritter* посеже за наслеђем источномаканске књижевности за децу и приказује дружину која се бави социјалним активизмом.

дружине, али га често преобликују према властитим потребама и захтевима својих дела. Уочљиво је, рецимо, да Урош Петровић и Ивана Нешић често заплет организују око лика усамљеног детета (*Пејши лейшип, Деца Бесистраџије, Зеленбабини дарови*), које, међутим, приступа неком колективу или га само ствара. Те групе, ипак, нису класичне дечје дружине, јер њихови равноправни чланови могу бити и натприродна бића и животиње. Симптоматичан је и пример Дарка Маџана, који у серијалу *Нерушевац* прати подвиге трочлане групе девојчица – Косјенке, Јосипе и Атене – за које постепено откривамо да нису обична људска бића (Јосипа је ћерка дивова, Косјенка је крсник⁵ и дете које је мајка зачела са духом). Њихови ликови тако од почетних овлашних скица са сваким делом серијала добијају на психолошкој сложености и пуноћи, јер их аутор осветљава из различитих углова и поставља пред све комплексније и захтевније проблеме.

,Екипа није могла да дочека велики одмор”: динамика дружине

Основни модел дечје дружине у савременој књижевности, ипак, показује неке опште одлике. Група мора садржати прегледан број чланова, иначе ће се споредни ликови „растопити” у позадини, а именованi јунаци морају имати мали број прегледних и

⁵ Крсник или кресник је митолошка фигура која показује паралеле са здухаћем – ради се о човеку рођеном у кошуљици, са способношћу да се бори против нечистих сила. Та фигура је због свог заштитничког карактера постала сразмерно популарна у дечјем фантастичном роману на овим просторима: Маџанова Косјенка је крсник као и њен отац, Мика Иване Нешић је здухаћ, а видећemo како је Мореа Банићевић интегрисала лик крсника у свој роман. Основне црте наведене су у Толстој – Раденковић 2001: 303–306; више о томе колико су веровања о крсницима и данас присутна у Далмацији видети у Vinščak 2005.

тренутно препознатљивих физичких и психичких карактеристика како би их дечји читалац лакше разликовао. Током времена профилисало се неколико основних типова ликова који се лако могу идентификовати (вођа, заменик, снагатор, досетљивац; у старијим примерима препознатљива је и „једина девојчица”). Овај модел налазимо и у другим медијима намењеним деци – играним и анимираним филмовима, стрипу и, у најновије време, фантазијским играма улога и видео-играма.⁶

На трагу оваквих приступа је и дружина у роману Мореа Банићевић. Сама ауторка се о свом избору изјашњава овако:

Приликом стварања приче, хтјела сам се оријентирати на дјечју дружину из неколико разлога. Дјечја дружина је пуно јачи ентитет од једног дјетета чиме се пребацује фокус с једне особе на више њих стварајући тако могућност да се читатељ идентифицира с најдражим ликом, да пред собом има палету особина у којима се лакше проналази. Затим, дружина истиче важност заједништва супротстављањем сличности и различитости њезиних чланова што отвара простор изналажењу креативних начина рјешавања проблема. Интеракцијом њезиних чланова откривају се јаке и слабе стране појединача које се међусобно надопуњују и повезују емоцијом пријатељства и лојалности што су свакако особине за које сматрам да млади требају његовати. Иако је сам чин писања био особан, чак и спонтан, до тренутка до којега сам одлучила да ћу покушати нешто објавити проналазила сам низ разлога који су и довели до тога да се бавим управо пријатељством. Оно је по-

⁶ Неформална правила према којима се структурирају дружине можда су највидљивија у тзв. *франшизама*, које исту групу ликова селе из медија у медиј (анимиране ТВ серије, стрипови, сликовнице, играни филмови, видео-игре, играчке итд.) и стога инсистирају на прецизно дефинисаним и контролисаним особинама, што врло брзо доводи до стереотипизације и готово сасвим брише могућности за уметнички успешна остварења. За добар пример анализе која користи ову поделу видети Arredondo Trarero et al. 2016.

служило као покретач акције и штит од опасности. Интеракција између чланова дружине, пак, доводи до настајања микрофабуле, у којој су главни ликови умрежени мислима, идејама и емоцијама што доводи до тога да темељна идеја приче додатно приступа читатељу, односно, он или она за њом лакше посеже (Из приватне преписке).

Дружина од прве до треће књиге има истих шест чланова: то су Борис, Инка, Отис, Зубо, Мркља и Зара. Шесторо дванаестогодишњака су другови из једног одељења, чиме је мотивисано и заједничко дружење упркос велиkim разликама у карактеру и интересовањима.

Демон школске библиотеке почиње управо приказом целе „екипе“ на окупу, а кроз њихов разговор сазнајемо који их свакодневни проблеми муче – сукоби са старијим ћацима и страх од строге библиотекарке. У оквиру првог поглавља упознајемо се са свим јунацима и њиховим особинама: Борис је неупадљиви, смиренi вођа који „одлучује у кризним ситуацијама“ (Банићевић 2019а: 12), Зубо гојазни и снажни дечак, Мркља, његова штркљаста супротност, напрасит и склон језичким играма, риђи Отис – љубитељ компјутера и савремене технологије, Зара штреберка и страствена читатељка, а Инка топла и нежна девојчица. Већ поменути основни типови чланова дружине могу се препознати (Борис је вођа, Мркља заменик, Отис досетељивац, Зубо снагатор, Инка девојчица), али постоје и одступања, пре свега у лицу Заре.

У следеће три књиге ове унапред задате улоге готово да се неће мењати, а јунаци ће се понашати у складу са првим појављивањем. Сазревање и промене ликова морамо тражити у имплицитним сигналима ауторке, а пре свега у дискретном развоју динамике међу ликовима. Највидљивији је свакако развој дечје љубави између Бориса и Инке, наговештене или никад до краја нереализоване. И Мрк-

љин однос према млађој сестри мења се током *Двојника из Џаме*: иако он Тамару доживљава као бреме којим су га родитељи оптеретили и рутински је вређа („слузави гремлин“, Банићевић 2019б: 45), ипак осећа да је одговоран за њу, искрено се потресе кад буде отета, а док се враћа свести најпре се распитује о њој (Банићевић 2019б: 146, 171). Слично обогаћивање лика Зубе на делу је у трећој књизи: од почетног одушевљења успешним, богатим ујаком, и покушаја да се прилагоди његовим захтевима (дијета, вежбање, дисциплина), кад буде суочен са избором између ујака и пријатеља, Зубо се лако одлучује: „Не желим више да будем богати међаџер (...) радије ћу имати пријатеље“ (Банићевић 2019б: 174). Зубо је одличан пример тога како се различите типске карактеристике уклапају у складну и сразмерно оригиналну целину: иако је у почетку његов приказ сведен на фигуру дебelog детета које се због дебљине брзо умара и лако огладни, иза те комичне стилизације откривамо да је Зубо неубичајено снажан и да несебично помаже другима (Банићевић 2019а: 125).

Донекле статично профилисање, као што смо већ рекли, омогућује ауторки да се ослони на то да ће дејчи читаоци из књиге у књигу лако препознавати ликове и враћати се у приказани свет, ослобађајући је потребе да их изнова уводи. У исто време, дружина функционише као својеврсни „гешталт“ и колективни лик.

Овде није наодмет да се осврнемо на заплете све три књиге.

У првој књизи, *Демон школске библиотеке*, децу у предео фантастичног увлачи на први поглед банална белешка у књизи: док нерадо прелистава *Тома Сојера* и тражи податке који су му неопходни за домаћи, Зубо наилази на запис који упућује на другу, неименовану књигу. Зара, која највише чита од све деце, прва схвата да је друга књига заправо

Хајди. У библиотечком издању *Хајди* деца налазе следећу белешку која их упућује на трећу књигу, *Гулiverова йутијовања*, у којој опет налазе поруку – овог пута писану глагољицом – са упутством како да стигну у *стару* библиотеку, која је изгорела у пожару пре више деценија. Уласком у лиминални простор нестале библиотеке, деца заправо падају у клопку Скелтина Потпиља, демонског бића које вековима покушава да прикупи доволно деце како би оживео своју вољену Естринху. Уз помоћ дечака Антонија, кога је Скелтин заробио кад је изгорела претходна библиотека, и добрих духовна кикимора, уједињена дружина побеђује и уништава обое демона, а по повратку у свој свет враћају Антонија мајци која је деценијама мислила да је мртав.

У *Двојница* из *Шаме* заплет је покренут сусретом који на први поглед делује једнако случајно као налажење књиге са записом: Борис приликом ноћне шетње налеће на загонетну старицу која му поклања кутију шибица. Показаће се да је у кутији заправо кључ за следећи неочекивани поклон – кућицу за лутке која садржи седам луткица: по једну за сваког члана дружине и седму за Тамару. Како ће се касније испоставити, чудна старица заправо је Баба Јага, која, слично Потпиљу из претходне књиге, тражи жртве: децу чије ће животе преузети њихови демонски двојници, оживљене лутке. Овог пута деци ће у борби против натприродног помоћи девојчица-сенка, Абагора, а као и у првом делу, завршни скоб одиграће се у лиминалном простору, где Баба Јага чува своје жртве и не дозвољава им да оду на онај свет.

Трајови Црног Петра разрађују постојећу схему: овог пута деци се с молбом за помоћ обраћа Малех, необично биће за које ће касније открити да је штригун. Малех зна да је дружина већ два пута побеђивала демоне и због тога тражи њихову помоћ да му врате изгубљену кћер, Лазули. У питању је, ипак,

обмана – Лазули није Малехова ћерка већ гласница бића из онострандог света, која је заправо тражила начин да заустави Малеха и његове слуге *макабре* који су открили како да прелазе у свет свакодневице и ту уништавају и убијају. Као помоћник дружине, у овом делу се први пут појављује одрасла осoba – кресник Црни Петар, који ће им помоћи да савладају штригуну и затворе пролаз између светова.

У све три књиге екипа савлађује противнике уједињена, уз складну сарадњу. Тако је Отис још од прве појаве, кад предложи да застраше непријатељско одељење „смрдљивцем”, увек спреман да смисли неко практично решење, било да су у питању бомбице од песка и љуте паприке, било камере којима прате кретање својих двојника, а Зара у сва три наставка трага за решењима у књигама, па тако нпр. у *Двојницама* открива идентитет Баба Јаге. Динамика групе је наглашено уравнотежена: сваки члан дружине добија прилику да покаже своје квалитете, који се допуњују са способностима осталих (као што и сама ауторка наглашава у цитираном тексту). Тако се узайамно балансирају и емотивно – Мркљина језичавост и пргавост контрастирају се, али и допуњују, Инкином стидљивошћу и емпатијом. Ту видимо још један однак од класичног модела романа о дружинама: лик вође, Бориса, овде не одскаче толико од осталих и није доминантни покретач догађаја, сем, евентуално, у *Двојницама из Шаме*.

Из свега наведеног видљиво је да је мотив дружине значајно еволуирао од времена Ловракових и Ђопићевих романа. Осим помака у концепцији дружине, можда је најупадљивија промена она која се односи на деловање дружине: у складу са премештањем из миметичког у фантастични модус, нагласак више није на конкретним активностима којима деца мењају реални свет око себе или се уклапају у њега, већ на успостављању контакта са иреалним и натприродним. Тако се и педагошки елементи (овде

пре свега развијање еколошке свести) измештају на други план и преносе индиректно. За детаљније и плодоносно контрастирање са старијим представницима романа о дружинама, нажалост, нема простора у оквирима овог рада.

Фантастични елементи: лиминални простор и натприродна бића

Понављања на структурном нивоу врло су упадљива и систематично спроведена, али кроз три књиге успоставља се и својеврсни развојни лук фантастичних елемената. Најупадљивије је свакако развијање топографије неименованог града у ком деца живе: парк Баре, који се појављује у првој књизи, у другој већ има значајнију улогу и јасно је одређен као лиминални простор у коме се може успоставити веза са светом Баба Јаге, док је трећи део у великој мери посвећен истраживању његове посебности и везе са другим световима. Сам парк има двоструку природу: означен је истовремено и као место настало људским радом и као самостални екосистем.

Парк Баре један од најстаријих паркова, који још од деветнаестог века краси град. Осмислио га је један од стваросределаца, као посветлују преминулој жени, на месту велике мочварне шуме која се звала Мајна Матер. Језеро је саграђено на великим исушеном земљишту, где се некад сијало неколико оманых стајаћих вода, по којима је парк добио име. Река, која још увек протиче парком, прави границу између некадашње шуме и јавног земљишта. Сваки ниво парка прати природне посебности терена (Банићевић 2019б: 33; курсив у оригиналу).

У овом сажетом тексту, који је у оквиру романа представљен као чланак с интернета, информативног карактера, упадљиве су карактеристике које ве-

зују парк и онострano: поред већ поменутог појма *границе*, име парка упућује на титулу различитих материнских божанстава, а историја његовог настанка на везу са светом покојника.

Црни Петар пружа највише обавештења о Барама и њиховој граничној природи, најпре кад објашњава зашто живи свет мочваре не реагује као друга бића која умиру или се окамењују кад из једног света пређу у други: „То су стогодишње мочваре (...) Њихови становници више не знају у ком свету живе” (Банићевић 2019б: 144) и, знатно касније, „Баре су на граници (...) Чини се да је граница заказала” (Банићевић 2019б: 202). Најопсежније објашњење, дато пред сам крај књиге, пружа другачије виђење Бара као заштитничког, *материнског* простора, али се и повезује с претходном причом о Барама као парку који је уређен у спомен на вољену покојницу и наговештава да то није све:

Пре много година (...) ово је подручје било прекривено низом шума и мочвара. У средишњем је делу био стари кедар, а око њега су се протезале мочваре и језера докле год поглед сеже. Тада се то подручје звало *Мајка*, јер је хранило све своје становнике, и с ове и с *оне* стране. (...) Неху да вам причам о том архитекти, проклетом гаду с *оне* стране (...) али вам само могу рећи да је то врло компликована прича (Банићевић 2019б: 209–210).

Дискретни еколошки мотиви везани за Баре такође постају присутнији у трећој књизи, пре свега уз поетско коришћење назива локалних вилиних коњица какви су *мочварни стрелац* и *источна водендевојица* (Банићевић 2019б: 77, 99).

У поређењу са специфичним профилисањем Бара, локус натприродне библиотеке и Потпиљевог боравишта између светова, као и Баба Јагина шума између светова, показују више класичних одлика фантастичног лиминалног простора, попут Међустанице која се појављује у делима Уроша Петрови-

ћа (види Пешикан Љуштановић 2014). Постоји, међутим, и једна важна разлика. Како Јиљана Пешикан Љуштановић наглашава (2014: 26–28), лиминално је везано за обреде прелаза, тј. ритуализацију одрастања, а лиминалне фазе/простори у романима за децу такође су повезани са кључним тренуцима у сазревању јунака, савладавању препрека и њиховој иницијацији у друштво одраслих. Али природа романа о дружинама и, још више, серијала, слаби тај аспект: савладавање препрека и боравак у лиминалном простору понављају се у сваком делу серијала. Ауторка је проблеме које то поставља на вишем структурном плану, тј. у оквиру целине трилогије, разрешила тако што је сваки продор фантастичног у реални свет повезала са засебним свакодневним проблемом који ће бити разрешен до краја романа. У *Демону школске библиотеке* ради се о страху од строге библиотекарке и (у другом плану) одбојности према читању: та тешкоћа разрешава се тако што деца откривају узрок библиотекаркине несреће и враћају јој изгубљено дете. У *Двојница из штампе*, где су та два нивоа најуспешније повезана, Борису прети селидба у други град са мајком и очухом: тако се напетост због Баба Јагине претње и појаве двојника претаче и у сцене сукоба са родитељима, који не схватају промене у дечјем понашању. Тада проблем разрешава се тиме што очух ради јединства породице одустаје од болег и престижнијег послана у већем граду. У *Траговима Црног Петра*, коначно, тешкоћу у свакодневном животу представља појава Зубиног ујака и његов уплив на дечака који се, као што је већ поменуто, разрешава Зубиним одлучивањем за пријатеље.

Осим топографије, значајне су и занимљиве и фантастичне фигуре које Мореа Банићевић уводи. Приметно је пре свега да се она ослања на фолклор крајње слободно, комбинујући његове елементе с оригиналним мотивима. Тако кикиморе у *Демону*

приказује као искључиво добронамерне кућне духове, сличне домаћима, иако је у фолклору то сразмерно ретко тумачење (в. Толстој – Раденковић 2001: 266). Њихова имена нису непосредно преузета из фолклорног имагинаријума, а Скелтин Потпиль и Естринха такође имају имена која се тек посредно могу везати за демонска бића (*estrinha* је португалски назив за вештицу, док се Скелтин може етимолошки, уз нешто оклевања, повезати са *скелетом*). Цветови који заустављају време, опет, лако би могли представљати далеки одјек цветова-часова из романа *Момо* Михаела Ендеа. И фигура Баба Јаге, иако много непосредније везана за фолклорно наслеђе, комбинована је с оригиналним мотивима (седам демона којима отвара пут у овоземаљски свет) или класичним елементима литерарне фантастике и хорора, као што је чаробна кућица с луткама (можемо поменути причу Роберта Ејкмана „Унутрашња соба“). У *Траговима Црног Петра* Малех повезује особине штригуна⁷ са типичном иконографијом сатира (полуљудско-полуживотињско тело обрасло длаком, свирање у фрулу). Насупрот њему, кресник Црни Петар не показује типичне одлике крсника/кресника или здухаћа/вједогоња, за које је карактеристично да напуштају своје физичко тело док се боре против натприродних сила, већ се против демона бори овоземаљским средствима. Његова појава и име упућују на популарну игру картама, или конкретније на функцију Црног Петра у игри – усамљене карте без парса, која одређује исход партије. Петар, неочекивано, има и одлике које га повезују са ликом вештице – осим што влада езотеричним знањем, живи сам у шуми, као отпадник од друштва, и има врану као пратиоца (фамилијара). Кон-

⁷ Више о штригуни видети у Тешић 2013; у контексту ових романа значајно је да се фигура Малеха везује за локално веровање, што и поред анонимизирања града у ком се трилогија одвија појачава локални колорит приморског града на Јадрану.

ципиран као сложенији, продубљенији па и противречнији лик од „помагача“ из претходних наставака (Антонија у *Демону* и Абагоре у *Двојицима*), Црни Петар назначује један од могућих развојних путева Мореа Банићевић.

Иако полази од добро познатих наративних модела, уочљиво је са колико инвенције ова ауторка преплиће и повезује различите постојеће фолклорне и литерарне мотиве, дајући им нови смисао у својим делима, док њена језичка маштовитост (која нарочито долази до изражавања у обликовању лика Мркље и његових неологизама) значајно обогаћује језичко-стилски слој романа, што се осећа и у српској верзији текста за коју је одговоран Зоран Пеневски. Свакако да ће бити занимљиво у догледно време упоредити рецепцију ове трилогије у Србији и у Хрватској.

ИЗВОРИ

- Банићевић, Мореа. *Демон школске библиотеке*. Београд: Лагуна, 2019.
 Банићевић, Мореа. *Двојници из штаме*. Београд: Лагуна, 2019.
 Банићевић, Мореа. *Траговима Црног Петра*. Београд: Лагуна, 2019.

ЛИТЕРАТУРА

- Ђурић, Мина. Девојчице у дружини?: (међу Ђопићевим орловима, Селишкаревим галебовима, Ловраковом дружбом и другим дружинама дечака и хајдука). *Детинство 2* (2012): 81–90.
 Милинковић, Миомир. Дечје дружине као универзални мотив у књижевности за децу. *Детинство 1–2* (2010): 30–36.

Милинковић, Миомир. Естетско и идеолошко у структури романа о дечјим дружинама. *Детинство 2* (2016): 89–95.

Пешикан Љуштановић, Јиљана. Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе. Виолета Јовановић, Тиодор Росић (ур.). *Књижевност за децу у науци и настави: зборник радова са научног склупа (Јагодина, 11–12. април 2014)*. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2014. 11–34.

Тешић, Ана. Анализа назива митолошких бића романског порекла у говорима јадранског приморја. *Савремена проучавања језика и књижевности: Књ. 1 Зборник радова са IV научног склупа младих филолога Србије, одржаног 12. марта 2012. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*. Књ. 1. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2013. 91–101. <<http://www.filum.kg.ac.rs/dokumenta/izdavstvo/zbornici/2013%20IV%20skup%20mladih%20filologa%202012%20kwiga1.pdf>> 9. 3. 2020.

Толстој, Светлана М.; Раденковић, Јубинко (ред.). *Словенска митологија*. Енциклопедијски речник. Београд: Zepter Book World, 2001.

Удовичић, Бојана. Проблемски приступ савременом роману за децу (Миомир Милинковић: Воденица код Три јарца). Виолета Јовановић, Бранко Илић (ур.). *Књижевност за децу у науци и настави : зборник радова са научног склупа Јагодина, 21–22. април 2017*. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2018. 187–199 http://refja.kg.ac.rs/wp-content/uploads/2018/05/Zbornik_radova_Knjizevnost_za_decu_u_nauci_i_nastavi_2017.pdf 9. 3. 2020.

Чутовић, Мирјана. Стваралачки приступ савременом роману о дечјим дружинама. Виолета Јовановић, Бранко Илић (ур.). *Књижевност за децу у нау-*

ци и настани : зборник радова са научног склена Јагодина, 21–22. април 2017. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2018. 201–211. http://pefja.kg.ac.rs/wp-content/uploads/2018/05/Zbornik_radova_Knjizevnost_za_decu_u_nauci_i_nastavi_2017.pdf 9. 3. 2020.

Arredondo Trapero, Florina Guadalupe; Villarreal Rodriguez, Marina Lizbeth; Echanizb Arrondo, Arantza. La inclusión de la mujer y la igualdad de género en las series de dibujos animados. *Atena* (Concepc.), Concepción , n. 514, 125–137, dic. 2016. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0178-46222016000200125&lng=es&nrm=iso 9. 3. 2020.

Böhm, Kerstin. *Archaisierung und Pinkifizierung. Mythen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der Kinder- und Jugendliteratur.* Bielefeld: Transcript, 2017.

Hahn, Karin. Die Rückkehr der Kinderbande. <https://www.deutschlandfunk.de/kinderbuecher-die-rueckkehr-der-kinderbande.1202.de.html?dram:article_id=281442> 9. 3. 2020.

Vinšćak, Tomo. O štrigama, štrigunima i krsnicima u Istri. *Studia ethnologica Croatica* 17/1 (2005): 221–235. <https://hrcak.srce.hr/4953> 9. 3. 2020.

(*The Demon of the School Library, Doubles in the Dark, In the Footsteps of Black Peter*) represents an interesting phenomenon in the regional literary scene. These novels reinvigorate the subgenre of novels centred around children's groups and successfully cross them with the fantasy genre and the serial format. Their publication history is also interesting as an example of post-Yugoslav literary connections. We shall discuss the appearance and characteristics of this trilogy in the context of other fantasy children's novels that appeared in Serbia and Croatia over the last decade, and their success with the critics and the readers.

Key words: Morea Banićević, children collective novels, novel series, fantasy, horror

Tijana D. TROPIN

THE OLD AND THE NEW: THE REVIVAL OF CHILDREN'S COMPANIES' NOVEL IN THE WORKS OF MOREA BANIĆEVIĆ

Summary

Morea Banićević started publishing relatively recently (her first novel was published in 2015). However, there are various reasons why her trilogy of children's fantasy novels

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-31.09 Vlajić G.
Примљено 12. 2. 2020.
Прихваћено 21. 3. 2020.

◆ Драгољуб Ж. ПЕРИЋ*
Одсек за српску књижевност
Филозофски факултет, Нови Сад
Република Србија

ХИБРИДНИ РОМАН ЗА ДЕЦУ ЗЕДСИ ГОРДАНЕ ВЛАЈИЋ¹

Хипертекст је реалан и хипотетичан, и видљив и недоступан оку, и простор за делање и простор за игру.

Хипертекст је огромна библиотека која се на ваше очи распаче и нестапаје... и ту се списак проптивречних дефиниција електронске димензије постојања никако не завршава (Gordić Petković 2004: 110)

САЖЕТАК: Овај рад настојаће да расветли моделативне поступке у роману *Зедси* Гордане Влајић који се односе на иновативност одабира наратора/фокализатора, као и покушај да, симбиозом текста и хипертекста, креира први нелинеарни роман за децу у српској књижевности. Одлучивши се да за своје ликове одабере групу дванаестогодишњака и покушавши да традиционални, тј. „линеарни” роман за децу укрусти с могућностима нових медија – првенствено интернета, уносећи QR кодове у текст (пре као дигресију или илустрацију него прави хипертекст) – ауторка покушава да напише урбани „хиbridни роман” за децу, који би био доволно комуникативан с младима. Фрагментаризова-

* dragoljub.peric@gmail.com

¹ Овај рад настало је као резултат истраживања у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности” (бр. 178005) који се спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду уз финансијску подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

њем „класичног” поглавља, редукујући структуру реченице и приближавајући је структури говорног исказа, односно делећи епизоде на мање сегменте, она усклађује текст са „фильтром од осам секунди” – хоризонтом очекивања и перцепцијом зедса. Идејни концепт за друго издање, где ће читаоци бити коаутори (својим коментарима), „отворио” би структуру овог романа ка неким новим видовима књижевног израза као што је fan fiction (што је засад неизвесно).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: хипертекст, роман за децу, нелинеарност, наратор, фокализатор, интернет, виртуелна књижевност, фановска књижевност

Нови роман Гордане Влајић, *Зедси* (2019), представља природни наставак њених експеримената са формом романа² – овај пут у оквиру књижевности за децу. У овоме наративу, замишљеном као „хибридни роман” у десет осам глава, као наратори, фокализатори, а понекад и резонери, појављују се: *тосић, књига, интернет, камера, Фејс, облак, мобилни телефон, смс, USB, влог, месинџер...* И поред тога што на почетку обећава (а тек делимично остварује) причу која ће се развијати посредством више медија („мало читаш у књизи, мало пратиш на Интернету, па хибридни роман” – Влајић 2019: 6), овај тзв. „хибридни роман”³ исприповедан

² Претходни роман Гордане Влајић, *Roaming* (2008), по речима ауторке, први је „љубавни роман који је у целини срочен од СМС-порука (интернет претрага указује да је био први такве врсте у свету)” (Влајић 2019: 197). Међутим, Михајло Пантић упозорава на то да се овакво експериментисање формом морало одразити и на значењску раван текста, као неминовно заробљавање у его-дискурс: „Проблем је, чини ми се, у нечем другом, у глобалном преовлађивању крајње личне перспективе у књижевном тексту: епоха у којој живимо промовише нарцизам, егоизам и графоманију као кључна својства савременог света, па и саме књижевности, а таква књижевност која се ограничава на еготрип, на исповедање малог, скученог искуства, књижевност која постаје гомила информација а не знање о нечему, више никога не обавезује” (Pantić 2010).

³ Хибридност као појам употребио је први Михаил Бахтин, да би се он временом почeo све више употребљавати метафорички, означавајући продуктивна укрштања с другим, близким дискурсима (наука, филозофија и др.), док се као резултат тога јављају различити „хибридни жанрови” (в. Juvan 2019: 29–31).

је као „класична” линеарна нарација (с донекле онеобиченим избором наратора), док кју-ар кодови, расути унутар романа (који упућују на одређене сајтове или Јутјуб), имају метајезичку функцију.⁴

Читалац, дакле, има могућност, ако жели, да оде на неки од сајтова ка којима постоји линк и, рецимо, сазна о неком појму на Википедији или послуша песму на Јутјубу, али не и да самостално креира текст, да прати ону линију фабуле која му је посебно интересантна или да користи мрежне могућности сајберпростора, напуштајући стазе нарације које је дотада пратио или да користи и друге колосеке приче сем оне једносмерне (и једине), коју је трасирао аутор. Основна разлика између „нелинеарног” и „линеарног” текста (и читања), односно класичног штампаног и електронског (и интернет) издања, заснива се на значајно различитом уделу читаоца у обликовању једне од потенцијала текста. Од момента уласка у сајберпростор,⁵ читалац ће се повиновати његовим законитостима, што књигу ставља у подређен положај и показује праву меру инкомпабилности ова два медија, а концепција „хидридног романа”, чији ће читалац интернет кори-

⁴ Ови кодови треба да илуструју одређене појмове, пруже додатна – битна или редундантна – објашњења: нпр. где се налази раскрсница на којој је Душко Дугошко требало да скрене „лево код Албукеркија” – QR код на стр. 173; како ушити дугме на једнобојно кошуљи – QR код са стр. 128 или „сегменат из Шојкиног телефонског укључивања” – QR код на стр. 162 где млађи мушки глас говори Шојкин монолог, дат и у текстуалној форми, у књизи (уп. Влајић 2019: 161–162).

⁵ Сајберпростор, сматра Јуван, „корисници или корисници ствара представу да се уз помоћ протетичких осетилних уређаја може мисаоно и осетилно уронити у њега, да га својим захватима може мењати, да преко њега може несметано размењивати податке с другим субјектима, прикљученим на мрежу на најразличитијим стварним локацијама, да по његовим тачкама и лавиринтским распушћима – њихов ред и ток дискурса се са сваком интеракцијом мењају – може номадски путовати, те тако својим идентитетом ослобађати од друштвеноисторијских и психичко-телесних уземљења, односно, на тај начин својевољно га преобликовати” (2011: 108).

стити само када треба да усвоји или продуби знање о неким појмовима и чињеницама (фактички, уместо лексикона), открива колико је читава ова идеја нископродуктивна и рестриктивна у погледу залажења у простор другог медија.

Претпостављени читалац је дете (дванаестогодишњак, односно неко близак узрасној доби већине ликова деце из романа) и прича је њему прилагођена. Фабула се заснива на типичном љубавном заплету (љубавном троуглу), где су двојица дечака и најбољих другова (Немања и Филип) заљубљени у исту другарицу (Лану). У тренутку непромишљености, слушајући погрешне савете, Немања угрози не само везу свог најбољег друга већ и њега самог, нехотице учинивши да га шира заједница стигматизује. Па ипак, неспоразум се на крају разрешава, долази до нових симпатија и заљубљивања, а нарација све више поприма одлике савременог романа о животу дванаестогодишњака, који, неминовно, прате и ситуације везане за школу (између осталог, роман проговора и о вршњачком насиљу), неспоразуми или недостатак комуникације с укућанима, прве љубави, први сукоби и проблеми и сл.⁶

⁶ У основним цртама, за оне који нису упознати са садржином романа, основна фабула би се могла свести на следеће: Филип и Немања заљубљени су у исту девојчицу – Лану, другарицу из одељења (седмог три). Но, Ланине симпатије су на Филипову страни. Разочараног Немању „саветује” јујак (згубидан, ситни криминац и неко ко пуши некакве чудне цигаре од којих се мути здрав разум), Вук Врањеш, како да се освети Филипу, тј. како да га осрамоти тако да изгуби, а он сам задобије Ланину наклоност – даје му идеју да украде Филипов мобилни, а фотографије (другарица из одељења, као и старијих суграђана) објави на Фејсбуку, уз увредљиве пропратне коментаре. Немања га послуша, а Вук подели слике и коментаре, те Филипа у друштву осуђују, а он бива обележен. Једино његов најужи круг пријатеља остаје у неверици или очекује некакво објашњење од Филипа, који се, затечен ситуацијом, отуђује од свих. Немања, суочен с последицама, а не жељећи свом најбољем другу такву стигму, признаје му шта је учинио и супротставља се, с најближим друговима, овој општој хајци на Филипа. Заједно довршавају Филипов пројекат „Дружилиште” (који добија и своју радио-

Приповедана сведеном синтаксом, ова књига кроз једноставну фабулу провлачи и низ чињеница, знања и факата које припадају општој култури и информисаности (од кју-ар кода ка Јутјуб снимку живог извођења „What a Wonderful World“ Луја Армстронга, информације о пројекту „Слободна деца Самерхила“, Мајсен порцелана, Кант–Лапласове теореме до *Лейћеџ циркуса Монтија Пајтона* и сл.), ненаметљиво их нудећи интендираној публици – зедсима (имплицитним читаоцима узраста [од око] 12 година – близком актерима романа, односно рођенима после 2005. године)⁷. Таквим избором попултурних референци, поетички, ова књига пријежује се (трећем) току постмодерне књижевности, коју карактерише заокрет „према svakidašnjici, према 'običnom' životu, према mnjenjima i mišljenjima 'običnih ljudi', te према tvorevinama ranije zanemarene popularne kulture, trivijalne književnosti, svakidašnjih zanimanja i 'prosječnog' ukusa“ (Solar 2010: 79). Иако се, на поетичкој, формалној и, донекле, мотивској равни уклапа у савремене књижевне токове, роман *Зедси* првенствено је књижењију), постају друштвено ангажовани и негдашње „Шојкино градилиште“ преуређују у „Кутак за ластиш, хеклерај и мице“ (Влајић 2019: 168), а Филипов „Фолдер историјских шашављука“ (анегдота, казивања и успомена старијих житеља Карабурме) објављују као књигу. Филипа и Лану ове активности још више зближавају, Немања се, у међувремену, заљубљује у Вики, а у споредним токовима финишира се још неколико љубавних хепиененду (Ведран и Ружица, деда Стојан и Марина из Гроцке; Филипови родитељи се измирују и др.). Дакле, посредством тривијалног љубавног заплета из дечјег живота испричана је друштвено одговорна прича, која своје младе читаоце упућује како да избегну опасности виртуелног света (линч на друштвеним мрежама, педофиле с лажним профилима и сл.), а сами постану друштвено ангажовани. То је у складу с основном интенцијом аутора – роман је конципиран као прича из свакидашњице, школског живота дванаестогодишњака – „Измишљање. Зарад општег добра“ (Влајић 2019: 20).

⁷ За разлику од тако ригидног одређења ауторке романа, „Gen Z“ данас се обично схвата флексибилније, а узимају се и генерације рођене пре 2005, тј. између 1997. и 2012. (в. Dimock 2019), односно од 1995. до 2012 (уп. Robinson 2019).

га намењена деци (генерацији којој су таблети и паметни телефони саставни део одрастања), али у којој је глас аутора сведен на – глас мајке, којој пубертетлија или бунтовни тинејџер (дете) служи као посредник – онај неопходни преводилац – зедс (в. Влајић 2019: 5–11).

Тај глас мајке уједно је и она тачка гледишта, перспектива (Martin 2016: 113) којом је посредован свет дела – без обзира на покушаје онеобичавања нарације избором таблета, мобилног телефона, клауда, школе, USB-а, монитора... за наратора/фокализатора⁸ романа. Ова спољашња фокализација (упркос томе што су одабрани предмети и објекти у делу поприлично „распричани“) послужила је да се захвати шире слике стварности и да се дâ критика савремене концептуалне уметности, схваћене као резултат насумичности, експеримента, али и недостатка храбости њених конзумената да признају да је не разумеју, култивишући, на тај начин, и естетски укус својих младих читалаца:

...када нешто не разумете – треба да питате. Има тих квазикреативаца који стварају музичке папазјаније, сликарска платна преко којих су се прошетали прасићи чији су папци претходно умочени у боје, оних који пишу несхватљиву поезију сачињену од речи и слова која као да су поиспадала из пробушених цакова у којима су труло воће, поврће и зарђали предмети... – они своју стваралачку неписменост и жељу да буду важни маскирају дрским и накинђуреним ставом. Али, тим сврачјим ногама и орловим главама могу да се одушевљавају само незналице (Влајић 2019: 18–19).

Ова *књиѓа*, у истоименом поглављу, логореична као и остали ауторкини фокализатори (и не само то) и наратори (који нису ни само наратори), и резонује – о функцији књижевности („ја гледам да своје читаоце нечemu подучим“ – Влајић 2019: 17), метакритички промишља смисао књижевности да-

⁸ О овим појмовима више у Лешић 2010: 275–281.

нас („магијску заводљивост бескрајне приче“) у контексту мини-есеја о штетности видео-игрица (Влајић 2019: 21) и антиципира фабулу (проспективно приповеда), брљиво се, тобоже, истртљавши о томе шта ће се дрогодити.⁹

Слично је и с осталим нараторима. У поглављу „Монитор“ ауторка, пратећи најкрупнијег дечака у одељењу, Ведрана, тематизује незадовољство савременог детета сопственим изгледом, као и природу тих комплекса (уп. Влајић 2019: 170–171). Било да је реч о гојазности,¹⁰ анорексији (умишљеној или стварној), или каквом дугом обележју, тумаченом из предтинејцерске перспективе као мана или ружноћа, последице су исте – недружельубивост такве деце, проблеми с прилагођавањем, усамљеност и (самонаметнута) изолација. Отуда, прича о томе како су се упознали велики Ведран (тихи јунак који је улетео у помоћ Немањи и Филипу на игралишту, против Шојкине дружине, наоружан циглама и палицама) и ситна Ружица, негде на маргинама главне нарације, говори о томе како разлике могу постати комплементарне, а двоје толико различитих – заједно срећни. И, у складу са потребом ауторке не само да и побочне токове заврши љубавним хепијендом већ и да доприча њихову судбину, монитор из-

⁹ „Јао, свашта се дрогодило! Овај се један заљубио у њу, а она у његовог друга, па су овом првом украдли телефон, онда је он телефон намерно заврљачио у акваријум, па је онда све са тог телефона... Не! Пре него што је телефон заврљачио у акваријум, неко је поскидао фотке са његовог мобилног и све је осванијуло на... – упс, престајем! Има читалаца који не воле да сазнају радњу, а камоли завршетак књиге пре него што је прочитају“ (Влајић 2019: 20), настојећи притом у (иронично интонираним?) аутопоетским коментарима још и да буде духовита („Ууу, ово ми је екстра! Сад сам разбила, ха-ха-ха!“, Влајић 2019: 22).

¹⁰ Дебљина као литерарна тема сеже још до Дантеа Алигијерија. Дебели људи су, тврди он, изгубили своје људско тело и лице (Алигијери 1996: 40) и постали налик животињи, а налазе се у трећем кругу Пакла, док они који су се покајали и, дугим испосништвом после смрти, постали кост и кожа, чисте се од овог греха у шестом кругу Чистилишта (Алигијери 1996: 295–305).

лази из наративног времена (лета 2018 – уп. Влајић 2019: 93) и проспективно приповеда:

Једино ми је сада у облаку да ће она, кроз четрнаест година, на венчању узети његово презиме и да ће имати троје деце. Најстарији син ће са седам година, као најкрупнији првак у школи (можда и у свим школама!) почети да тренира пливање, да би се са девет година пребавио на ватерполо... (Влајић 2019: 176),

да би завршио једнако логореично (као и *књига*): „ОООХ, навуците ми навлаку преко екрана. Ја сам као папагај, само тако могу да ућутим“ (Влајић 2019: 176).

С обзиром на све већу присутност мобилних телефона у животу деце основношколског узраста, ауторка користи управо – *мобилни телефон* као омисцентног приповедача који *зна* шта је Филип рекао тати (не одолевши притом ни [непотребним и неуспелим] маниристичким поигравањима): „испричала ми госпођа Меланија како она своје дане разликује само по боји лигештула који одабере за одмор на тераси и да је само због тога, да не би умрла од досаде, купила и зелени и црвени и да се... **чекај овај сам део укуцао...** и да се... ево га: коцка са неизвесношћу“ (Влајић 2019: 68 – истакао Д. П.) и како је тата Тоза ту досетку „копирао“ и преиначио у сопствену „саркастичну јадиковку о истоветним данима и различитим чарапама“ (Влајић 2019: 69). Пошто га је Филип исправио и разоткрио, тата се, у наступу гнева, наједном избличио и – „побордио. Срећом, ускоро се вратио у своје првобитно оцољико мирнодопско стање“, да би тај његов израз лица видео још једном, „много, много година касније, када буде био четрдесетосмогодишњак. И када његов отац буде имао 78 лета“ (Влајић 2019: 69), након једне Филипове неслане шале на рачун Тозине (претпостављене) импотенције. Мобилни телефон, дакле, као свезнајући наратор,

пролептички (Martin 2016: 113) и асоцијативно, осветљава сличну епизоду из будућности (и као да је, поново користећи проспективну нарацију, ауторка ту била на трагу откривања нелинеарности у „класичном” ткању романа). Захваљујући мобилном телефону компромитујуће слике и коментари осванили су на Фејсбуку, али он се, у другачијем контексту, показао драгоценим – послужио је да томе Филип сними последњи (предсмртни) монолог своје баба Руже,¹¹ чије су мудре речи о важности породице, уз неколико заједничких фотографија и успомена, снимљених на у-ес-бе, касније биле пресудне да се Филипови родитељи, Соња и Тоза, напокон помире (в. Влајић 2019: 123–125).

Технички уређаји могу се употребљавати на различите начине – могу се и злоупотребљавати, могу посредовати у комуникацији (Ведранов први разговор са Ружицом, његова нова улога сајбер-инструктора старијим суграђанима око коришћења вибера, Фејса, Вотсапа за разговор с расељеним члановима породице – Влајић 2019: 171), али омогућавају и да се комуникација избегне (нпр. „синовање” или Филипово симболичко и фактичко утапање мобилог телефона с мноштвом непрочитаних обавештења и порука). Па ипак, сви они не могу надоместити недостатак непосредне „лицем у лице” (F4F) комуникације, што би била једна од скривених порука дела. Јер, да је Филип разговарао са мамом (која, опхрвана бригама око развода, не примећује његову уту-

¹¹ Животна спознаја – да је живот „колико да одшкринеш врата и провириш” (Влајић 2019: 103) и да је, стoga, најважнија породица („Када једнога дана заснујеш породицу, то ће бити твоја нова крошња. И крошња твоје деце. Али ако своју нову крошњу разгранаш чувajuћи успомене са крошње из које си потекао, то постаје твоја шума [...] Крошње о којима ти бака сада прича творе шуме – љубављу!”, Влајић 2019: 105) дата је у *офајн* причи о Ружиној гарсоњери, где је Филипов тата примио као подстанара добричину Станислава Јовића, студента електротехнике, потоњег утицајног јутјубера Салета (в. Влајић 2019: 127).

ченост), проблем би и раније могао да се оконча.¹² Немања, изједан кривицом, разговара о читавом проблему са наставницом српског, Србијанком Краљевић,¹³ а она му саветује да прича са Филипом (Влајић 2019: 65). Њих двојица се најпре потуку, а потом разговарају, после чега њихово пријатељство постаје још снажније (в. Влајић 2019: 95–96). Помоћу разговорају се гостија Марина из Гроцке и Ланин деда Стојан, оживљавајући старе симпатије из основне школе и остављајући неке старе и неке нове теме за договорени разговор уживо (Влајић 2019: 158). После разговора с директорком школе¹⁴ Шојка разговара с оцем, те потом схвата да постоји могућност избора и да се мрачни импулси могу победити лепотом, добротом, вредноћом, несебичношћу, креативношћу (Влајић 2019: 160–164). Ова (привидна) хетероглосија укршта различите животне

¹² „Филип и мама би тада разговарали. Разговори спречавају и решавају многе проблеме” (Влајић 2019: 51).

¹³ Овај лик је иницијатор и менторка ученичког пројекта „Дружилиште” – њена је идејна замисао за теренско и друштвено ангажовано деловање седморке из седмог три, драгоцена је подршка Филипу за „Фолдер Историјских Шашављука” и најзаслужнија особа за то што ће успомене старијих становника Карабурме бити спасене од заборава и објављене (уп. Влајић 2019: 59–65). Аналогија овог вида друштвеног ангажмана постоји и у биографији ауторке: „Баш сам поносна на пројекат ‘Београдски читач’, који подсећа да је читање много важно за бољу будућност појединача и за државе у којој живе ти начитани појединци” (Влајић 2019: 197), што би могло упућивати на то да је споредни лик наставнице Србијанке – један од алтер ега ауторке.

¹⁴ Директорку школе је на то да интервенише и разговара са Шојком подстакла посета старог дунавског аласа. Он зна све (и управо тиме је једини од ликова који је, у моделовању, попримио неке фантастичне црте) – заправо ни не разговара, већ држи монолог пред директорком (формално-синтаксички неструктурисан – близак току свести, у коме показује да зна и за директоркиног оца, Немању, Шојку, мачку... што дестабилизује његову егзистенцију у свету дела – тј. да ли је стваран или производ њене уобразиље), делујући попут античких песника или средњовековних прозорљиваца – јуродивих – или, како га Шојка доживљава, „Далај Лама или Свети Никола лично” (Влајић 2019: 160).

перспективе, искуства и системе вредности, али као да има исти заједнички именитељ – онај почетни глас мајке (још један алтер его ауторке)¹⁵ који, за право, говори о томе како у данашње време подићи и васпитати добро и честито дете.

У том полилогу гласова издвојен је глас главног негативца, осмака Шојке, проблематичног детета које шета ивицом моста, изазива туче и ређа кечеве (Влајић 2019: 150), који је постао и једно од функционалних средстава ауторке да покаже да и за проблематичну децу постоји могућност избора, промене набоље и преваспитања.¹⁶ После спознаје да га други не воле јер не воли ни сам себе, да је према себи и сопственом добру равнодушан, развио је специфичан вид подвојености, где је за све лоше крив Шојка (сопствени двојник, сенка). Тада он, Михајло Јарковачки, дотад само незаинтересовани посматрач у сопственом животу, по први пут *разговара* с оцем, који му предлаже да Шојку победе „лоптом“ (= физичком активношћу) и „лепотом“ (тј. естетским приступом свету и животу). Онда одлази, на очев наговор, код духовника, који му открива:

Учи, разговарај, упознај... па онда одабери и одлучи која је твоја истина и који је твој пут. Духовник [...] ми је рекао [...] да је најгора особина таштина. Гордост. Ми смо склони да мислимо да смо најпаметнији и неповредиви. Да смо неуништиви и бесмртни. Рекао ми је да морам бити снисходљиви и пажљиви према природи. [...] И да треба да учим посматрајући, јер је природа мудрија и снажнија од нас. Рекао ми је да је живот највећи дар. Да је свако

¹⁵ Понекад ауторка демаскира сопствену наративну стратегију, нпр. када Шојка описује разговор с директорком као „неку као мајчинско-директорску смор-жваку“ (Влајић 2019: 160 – истакао Д. П.).

¹⁶ Изгледа да ауторка једино не верује у могућност преваспитања одраслих. Из свести наставнице Србијанке, она резонује о Вуку Врањешу, после Немањине исповести: „Он је проклето зао и изопачен. И душевно оболео. То сам сигурна, Е сад, да ли је човек, то не знам“ (Влајић 2019: 64).

од нас већ својим рођењем почествован... тако некако... и да је зато себично, гордо и глупо – потрошити живот само на себе [...] Рекао је да је свако овде, на овом свету, да за собом остави нешто ново, а добро. Лепо. Корисно... Па и ако не остави добро, да не учини ништа лоше. И само тако свет може да постане бољи (Влајић 2019: 164).

Наративно издвојен (монолошки – овим укључењем у радио-емисију „Дружилишта“), Михајло постаје нађени глас – рефлектор (усмерен ка себи самоме) који открива да је, за редефинисање односа са средином, најбоље поћи – управо од себе. Шојкин хомодијегезис о тучама, фркама и животу „између депоније и моста“ (Влајић 2019: 160) тако поступно прелази у интроспекцију Михајла Јарковачког, потоњег волонтера за уређење „Кутка“ и корисног члана заједнице. Различитом номинацијом (Шојка/Михајло) ауторка као да је настојала да представи законитости психолошког процеса индивидуализације, у битноме одређеног најпре губљењем идентитета (прихватавањем *маске*), те постепеном самоспознајом, што завршава прихватавањем себе и поновним успостављањем односа са *другима* и светом. Његов монолог, осим у роману, доступан је и у сајбер-простору, као чијитање сегмента текста из романа – Шојкиног укључења у радио-емисију (Влајић 2019: 161–162) и није независни аудио-запис, већ (неубедљива) интерпретација Шојкиног аутордијегезиса (с једним лајком и тридесет четири посете), тако да ни ова јутјуб референца није независна и „отворена“ у правом смислу (о чему, посредно, сведочи и нула коментара на овај аудио-запис).

Динамика живог смењивања наратора, фокализатора и рефлектора кроз двадесет осам поглавља гради наративно сложену, полифону структуру романа *Зеоси*. Међутим, и поред коришћених виртуелних медија (које доносе нове информације, али само као метатекст, фусноту или дигресију, пре неголи

мултимедијално ситуирани текст или вишеплано разгранату нарацију), књига не представља хипертекст у правом смислу, а једино њено могуће читање је – линеарно и редом, и поред обећања нелинеарности.¹⁷

Ту заправо не постоји други модус читања сем – линеарног,¹⁷ иако је антиципиран хибридни роман („тако и ово: мало читаши у књизи, мало пратиш на интернету, па хибридни роман“ – Влајић 2019: 6). Линкови расути наративним ткивом текста интендирају да га представе као *хипертекст*:

Хипертекст асоцира на мултимедијалну природу Интернета, на вишесмерност комуникације, као год и на дисперзију текста. Дефинише се као асемблаж расутих елемената који не знају за усталјени ред или хијерархију, а повезани су линковима које читаоци активирају у трагању за интегралном верзијом. Линкови повезују елементе у децентрализован систем који се читалац креће стазом коју сам одабере – или створи” (Gordić Petković 2004: 138).

Хипертекстовност, дакле, одређује не само начин перцепције већ и начин егзистирања текста – она

¹⁷ У другој глави ауторка каже: „Можете да одете на фејсбук страну 'Зедси'. А можете и да окренете нови лист. Ова Вам хибрид-књига нуди избор. На крају ћете свакако прећи све није“ (Влајић 2019: 16). Но, на фејсбук страни „Зедси“ могу се наћи првенствено активности везане за најаву књиге, њено промовисање, освојене награде и сл., а мало је чега што се односи на саму причу. Чак ни обећану информацију – „ко је убацио флешкицу у тетка-Соњино сандуче“ (и да је то и због чега било битно), на коју ауторка, лаконски, упућује речима „Иди на Фејсбук страну 'Зедси' па нађи“ (Влајић 2019: 181), аутор ових редова није успео да пронађе.

¹⁸ Уистину, ни хипертекст не приморава читаоца на нелинеарност: „Тачно је једино да нам се нуди могућност читања које није обавезно праволинијско и прогресивно, него је циклично и нелинеарно [...] Читалац може да по тексту вршља без реда, али то није оно што се од њега тражи, него слобода коју сам себи узима [...] Међутим, ако постоји линк или фрагмент који је именован као први по реду, постоји и оправдан разлог што је тако, и разлог да се почне баш одатле“ (Gordić Petković 2004: 151 – истакао Д. П.).

није тек „спољашња форма“ него и вид артикулације и актуелизације одређених текстовних чињеница. Ова друга (хибертекстовна) димензија дела (хибридно¹⁸ романа) подразумевала би, саодносно томе, и нарочиту структурну организацију: отворену, децентрирану, проходну у разним правцима (уп. Juvan 2011: 110–111). Нажалост, QR кодови у овом роману не поседују то сатворачко својство – они су само културне референце, које се односе на општу информисаност читалаца, а нешто ређе и на емоције (првенствено посредством музике – кодови ка Бетовеновој „Оди радости“ или песми „What a Wonderful World“ Луја Армстронга).¹⁹

Интендирана нелинеарност²⁰ и виртуелност, односно идеја о уписивању одређене садржине у сајбер-простор виртуелног света остају само идејна замисао, мисаони концепт за неки наредни пројекат, али, зачудо, не *Зедса*, већ заједничке мемоарско-документарне књиге коју припремају наставница Србијанка и њени седмаци:

Значи, читаоци радњу овог романа прате читајући књигу, али имамо и електронску опцију и зато је ово хибрид

¹⁹ Поређења ради, у једном (условно речено, „правом“) хипертекстовном роману сличног наслова (*Генерација икс*), „ти графички и текстуални умези немају, међутим, никакве сличности с класичним илустрацијама или фуснотама: они су равноправан део повести [...] јер преносе поруке о стању њихове свести и њиховог света“ (Gordić Petković 2004: 139). Ти кодови не мају исти хијерархијски значај као и основни текст, већ ус postављају однос подређености са романом – (хијерархијски виши, главни) *текст* (књижевно дело) : (хијерархијски нижи, субординирани) *метатекст* (QR код – напомена, дигресија).

²⁰ Владислава Гордић Петковић контрастивно разматра особине штампаног („линеарног“) текста поредећи га с виртуелним и издвајајући „као карактеристике штампаног текста [...] трајност, јединство, ред, монологизирање, секвенцијалност, чврстину и статичност“. Насупрот томе (али само првидно) „виртуелни текст карактеришу ефемерност, хаос, дијалогизам, паралелизам, флуидност, динамика“, закључујући притом да „опозиција између фиксираних, поузданних штампаних текстова с једне, и флуидних и динамичних електронских текстова с друге стране је заправо лажна“ (2004: 112).

[...] По чему се ми разликујемо од других нехибридних књига? По томе што уз наша објашњења мање познатих речи стоји и линк [тј.] QR код! Тако ће читалац пронаћи боље објашњење на Интернету (Влајић 2019: 178–179).

Разбијајући (интенционално?) рампу између света дела и објективне стварности, Гордана Влајић – изгледа нехотице – открива (и то на крају дела, пошто је фабула стигла до свог kraja, а прича испричана) креативне могућности поигравања мрежом, односно продуктивност лудичке симбиозе текста и хипертекста. Покушавши да споји два толико различита медија, ауторка остаје заробљена у сопственом „ткању“ текста. Постојали су и други путеви: могла је да изменi хијерархијске односе и линеарни текст трансформише у нелинеарни, прилагодивши га сајберпростору – као што је то учинио Кувер с Трновом Ружицом (в. Coover 1997), узгојивши, на подлози традиционалне бајке, такав наратив који наизглед необуздано буја, у свим правцима (попут трнове живице из истоимене бајке), а заправо се развија само онако како читалац, пратећи једну од могућих стаза које се непрестано рачвају, кликом на линк, уобличава – као једну од потенција – сопствену причу; могла је, попут Рајмана [Rhyman], да се, без већих напора, тек једним кликом, лако измешта у свест својих ликова и посматра догађаје њиховим очима. Међутим, ауторка је одлучила да тек повремено напусти сигурно здање текста и то само до неких „сигурних“ сајтова (првенствено Јутјуба и Википедије).

Роман *Зедси*, укупно узев, написан је као класично прозно дело, с извесним додацима (налик интернет „фуснотама“).²¹ Но, ти додаци, тј. објашње-

²¹ „Хипертекст настаје као логичан производ дуге историје текста. Класичан текст је затворен лингвистички и семантички систем којим господари аутор – он му одређује почетак, средину и крај, (линеаран) ток и (недвосмислено) значење, а читаоцу остаје само да следи дубоко укопане путоказе. Постмодерни

ња (метатекстовни слој романа) – макар били и посредованы интернетом – нису и не припадају основној нарацији. Хипертекстовна умрежавања, вишеплана фабула, а посебно – креативно дописивање књиге, остали су, за сада, само на нивоу идејног пројекта, идеје за друго издање „са НФЦ налепницом“ (Влајић 2019: 179), у коме „читалац може да допуни налепницу својом поруком, наравно уз помоћ мобилног телефона. А ако некоме позајми књигу, тај неко ће, уз садржај књиге, прочитати и поруку онога који му је позајмио“ (Влајић 2019: 179). Уколико се допусти изједначавање (потенцијално новог издања) романа *Зедси* и интендиране књиге (у књизи), то би онда био футуристички идејни пројекат, потенција о којој није могуће донети коначан суд. Притом, питање је колико би и та „креативна допуна“ припадала интегралном тексту, да ли би функционисала као стваралачка надоградња читалаца (*fan fiction*²²) или нешто треће, чак и да не наликује толико на „традиционалне“ поруке на маргинама књиге из неке давне, недигиталне ере. Да ли је технологија урагађена у живот и вредносни систем (уп. Gordić Petković 2004: 103) створила нову естетику (коју антиципира овај роман), или је реч само о „новим видовима старих прича“ (в. Тропин 2015) – остаје тек да се види.

ИЗВОРИ

Влајић, Гордана. *Зедси*. Чачак: Пчелица издаваштво ДОО, 2019.

текст, пак, није више готов продукт сервиран читаоцу, него производија сама: његовим бескрајним настојањем не владају више ни аутор ни читалац. Игра значења у њему разара линеарну организацију комбинаторичком, а интегралност фрагментом. Текст се растаче и атомизује, а читање више није облик пасивног конзумирања: оно постаје вид стварања значења, те тако и ауторства“ (Gordić Petković 2004: 77).

²² О фановској књижевности више у: Тропин 2015.

- Влајић, Гордана. Сегмент из Шојкиног телефонског укључења. <<https://www.youtube.com/watch?v=GjCNNUGX1w8&t=6s>> 8. 2. 2020.
- Coover, Robert. *Briar Rose*. 1997. <<http://www.brown.edu/Departments/MCM/people/scholes/BriarRose/texts/BRtext1.htm>> 12. 1. 2014.
- Rhyman, Geoff. 253. <<http://www.ryman-novel.com/>> 26. 3. 2020.
- Robinson, Michael. The Generations. Which Generation are You. <<https://www.careerplanner.com/Career-Articles/Generations.cfm>> 9. 2. 2020.
- Solar, Milivoj. *Ukus, mitovi i poetika*, Beograd: Službeni glasnik, 2010.

Dragoljub Ž. PERIĆ

HYBRID NOVEL FOR CHILDREN
GEN Z BY GORDANA VLAJIĆ

Summary

Алигијери, Данте. *Божанствена комедија*. Превод и биљешке Драган Мраовић, Подгорица: ЦИД, 1996.

Лешић, Зденко. *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник, 2010.

Тропин, Тијана. Фановска проза и интернет: нови видови стarih прича. *Летотоис Матице српске*. 496/3 (2015): 292–303.

Dimock, Michael. Defining generations: Where Millennials end and Generation Z begins <<https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/>> 9. 2. 2020.

Gordić Petković, Vladislava. *Virtuelna književnost*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.

Juvan, Marko. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Juvan, Marko. *Hibridni žanrovi: studije o ukrštanju ma iskustva, mišljenja i književnosti*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2019.

Martin, Volas. *Novije teorije priповедanja*. Beograd: Službeni glasnik, 2016.

Pantić, Mihajlo. SMS romani – književnost trivijalnog. <https://www.b92.net/kultura/art_durban.php?nav_category=1209&nav_id=466268> 8. 2. 2020.

This paper will try to show the process of literary modeling in a novel *Gen Z* by Gorgana Vlajić, referring to innovation of selecting narrators or focalizers, as well as her intention to create, by symbiosis of text and hypertext, the first non-linear children's novel in Serbian literature. Choosing a group of 12 year olds as her characters and trying to hybridize the traditional, i.e. "linear" novel for children with the opportunities of new media – mainly by using Internet and adding QR codes into the text – the autor attempts to write an urban "hybrid novel" for children, communicative enough with youngsters. By fragmenting the "classic" chapter, reducing the structure of the sentence and bringing it closer to the structure of the spoken statement, she tried to adjust the text with the "8 second filter" – i.e. with the horizon of expectations and the perception of Gen Z. Concept of second edition, where she plans to let the readers to become a co-autors (by their comments), will probably "open" the structure of novel towards some new types of literature as fan fiction (but this is uncertain for this moment).

Key words: hypertext, children's novel, nonlinearity, narrator, focalizer, Internet, virtual literature, fan fiction

ЛИТЕРАТУРА

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-31.09 Macan D.
Примљено 29. 2. 2020.
Прихваћено 9. 3. 2020.

◆ **Маријана С. ЈЕЛИСАВЧИЋ***
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

СЕРИЈАЛ НЕРУШЕВАЦ ДАРКА МАЦАНА – ЧУДЕСНА БИЋА У ХОРОР РОМАНИМА ЗА ДЕЦУ¹

САЖЕТАК: Серијал хорор романа за децу Дарка Мацана који почиње *Длаковуком* (2007) а завршава се *Љубодером* (2015) између корица ових и осталих дела занимљивих назива (*Јаднорог, Памћири, Ђед Мрз, Трноручица*) крије велики број чудесних бића. Три јунакиње које су у средишту ових прича – Сенка Крстић, Атина Царица и Јелисавета Челик – боре се против необичних бића која походе место Нерушевац (име добило по вештицама, нерушама, које су га раније настањивале). Осим што су способ-

* marijana.majche@gmail.com

¹ Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (Број 178005), који се, под руководством проф. др Светлане Томин, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

не да уоче оно што је другима невидљиво, девојчице су обдарене и додатним моћима – Сенка може да постане невидљива, Атина је изузетно паметна, а Јелисавета је потомак ћинова, те је невероватно снажна. У авантурама у којима их читаоци боље упознају, девојчице се суочавају са вампирима и пампирима, длаковуцима, сенкама, бесовима, љубоджером, мачкама претвореним у људе, сунцем које не жељи да умре и најразличитијим предметима који оживљавају. У раду ћемо анализирати чудесна бића позната из традиционалне културе, а на која Мацан у своја прва три романа баца другачије светло, али и она која су настала управо на страницама његових дела. На овај начин покушаћемо да одгонетнемо које су карактеристике елемената хорор фантастике у романима за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, вампир, вукољак, Дарко Мацан, хорор фантастика

I

Иако је наизглед реч о два поларитета којима је заједнички једино литерарни израз, књижевност за децу и младе и хорор фантастичну прозу повезује много више од тога. Реч је о области², односно жанру, који је, без обзира на бројну публику која је заинтересованошћу сведочила о потреби да се дела такве провенијенције устале на књижевној сцени, дugo био маргинализован и оспораван као појава недовољно вредна пажње. Самим тим, фантастика у књижевности за децу³, а нарочито она која посеже за хорор темама, готик иконографијом и надирачним бићима, суочила се са двојаким проблемом.

² О постојању књижевности за децу и омладину као посебне књижевне области опширно је писао Ново Вуковић (в. Vuković 1996: 13–29).

³ Већ из прве забележене бајке света (*Антиу и Батиа*) првојавља фантастика, о чему у тексту „Фантастика у књижевности за децу или сан о ружи и лептиру” говори Гроздана Олујић, постављајући питање: „Постоји ли књижевност без фантастике?” (Олујић 2000: 4). Једина невоља коју ауторка детектује јесте убрзан развој технологије, због чега оно што је некада изазивало чуђење и приче смештало у домен фантастике све више постаје део наше реалности и свакодневице.

Отиранитски замак, први хорор роман, објављен је тек 1764. године и то у форми приређеног рукописа, што ће два века касније постати један од омиљених манира постмодерних приповедача. Хорас Волпол стекао је смелост да пионирски подухват у домену готик⁴ прозе потпише својим именом тек кад је роман због велике популарности доживео друго издање. Овде, нажалост, није почетак и студиознијег бављења хорор литературом, која је најпре била спутана због наводног задирања у табу и бласфемичне теме, али јесте полазиште и подстицај ауторима који су прозу доживљавали као нешто много више од писања „у духу Разума, Логике и Смисла” (Дамјанов 2011: 15). Из истих аргумента који су допринели скрајнутости хорор фантастичне литературе зачета је књижевност за децу. Настала „превасходно из васпитних потреба, она је и дан-данас у рукама педагога, њено најчешће лице јесте лице васпитача, њена историја је, у ствари, историја утилитарних хтења” (Љуштановић 2004: 26). Управо из тих разлога, појава претећег натприродног у причама намењеним најмлађима често је у критици истицана као деструктивна, јер

фрагментарност и разводњавање одлике су готика. Ово је жанр који настоји да нас дезоријентише. У готику, деца могу да умру и невини да пропадну, затровани инфекцијом која се развија из злог семена. Готик није, барем традиционално, весео жанр. У њему је могуће да човек буде промашај. Готски свет нипошто није пријатно место: у нај-

⁴ Готик, готски роман и хорор само су неки од назива истог жанра који је кроз историју мењао називе: „У својој раној фази (крајем 18. и почетком 19. века) био је називан 'готском романом', 'готском причом' или 'готиком'; средином и крајем 19. века у истом жанру уместо форме романа преовладава форма кратке приче, па је углавном имао облик 'приче о духовима' (енг. *ghost story*); почетком 20. века јављао се кроз 'чудне приче' (енг. *weird tales*), да би од средине 20. века па све до данас за дела овог жанра, било да се ради о романима или причама, преовладао термин 'хорор'" (Ognjanović 2014: 36).

бољем случају је двосмислен. Није сигуран. Готско је супротно пасторалном. Храни се тамом, дубоком шумом и мемљивим градским улицама. Залази у трошне зграде, станицу и то што у веће то боље⁵ (Do Rozario⁶ 2008: 223).

Оно што многи критичари заборављају коментаришући неприкладност језовитих пасажа у делима намењеним деци јесте отвореност најмлађе публике према таквим причама. У књизи *Danse Macabre*, која представља теоријски осврт на жанр хорор фантастике кроз бројне компаративне анализе које подразумевају филм, радио, штампу, стрип, телевизију итд., Стивен Кинг указује на то да су деца савршена публика за хорор.

Парадокс је следећи: деца, која су физички прилично слаба, са лакоћом подижу тежину невероватног. Они су жонглери невидљивог света, што је савршено разумљив феномен кад се у обзир узме перспектива из које посматрају свет. Извесна количина фантастике и хорора у дететовом животу делује као прилично нормална, корисна ствар. Због ширине свог имагинативног капацитета, деца су способна да баратају страхом, а захваљујући јединственој животној позицији, у стању су да се носе са тим осећањем (King 2012: 121–122).

Оно што је фиктивно на другачији начин утиче на дечји свет, јер дете „много лакше него одрасли прихвате неодређене, помичне границе света, вероватно зато што одрастање само по себи носи низ нових спознаја и увида, који стално мењају слику

⁵ Уколико није другачије наглашено, сви преводи у тексту су наши (прим. М. Ј.).

⁶ Ребека Ен до Розарио тврди да готик, као приповедачка форма која се бави питањем доброг и лошег, предност даје овом другом, чак и када добра страна побеђује. Она подсећа да је „Ван Хелсинг можда припремао заседу Грофу у познатом роману Брама Стокера *Дракула* (1896), али то је учинио тек након што је Мина кушала крв вампира и постоји више верзија приче које нас подсећају колико је тај укус истанчан” (Do Rozario 2008: 223).

света и његово разумевање и чине дете 'отпорнијим на чудо'" (Пешикан Љуштановић 2012: 103). Осим тога, читање оваквих дела на децу може деловати терапеутски и помоћи им да разумеју оно што је у периоду њиховог сазревања непојмљиво, попут одвајања, напуштања, самоће и смрти:

Могуће је да прихватање двосмислености у књижевности помаже деци да о концу свега развију животне вештине и стекну способност да активно учествују у друштвеном животу, као и да буду способни за когнитивно и концептуално разумевање (Cross 2008: 67).

Ен Џексон, која је са Родериком Макглисом приредила зборник *Готско у књижевности за децу: јурећи границе*, у уводу истиче двојаку функцију прича које су читале, а чешће смишљале дадиље: њима се обезбеђује послушност детета и уживање у голицању њихових чула добним хорор причама (Jackson 2008: 1). Првобитно рухо „страшних прича за плашиљиву децу”, које су највећим делом биле засноване на фолклорним представама о свету и силама које њиме владају, било је саткано од дидактичких путоказа: „Тамо је порука о борби људи против демона била етичка: да се само добротом и дисциплином може савладати зло” (Денкова 2012: 33). Као што је и хорор прерастао оквире који су га спутавали, а писце приморавали да своја дела завршавају разочарајућим здраворазумским расплетима, тако је и књижевност за децу почела да постоји као област ослобођена раније прописаних узуса који су ауторима спочитавали упливе елемената неподобних за млађи узраст. Међутим, чињеница да је такав начин обликовања књижевних дела све чешћи и заступљенији не значи да је и рецепција тих остварења, нарочито у очима критичког естаблишмента, на високом нивоу. Јиљана Пешикан Љуштановић истиче да

чак и тамо где високо вредновани писци успешно посежу за елементима фантастике, научне фантастике, негативне утопије, хорора [...] то по правилу остаје мање истичана и уочавана одлика њихових дела, више нешто што се „опрашта” него предмет озбиљног критичко-теоријског разматрања (2004: 126).

Овај проблем такође је карактеристичан за наше поднебље, иако „развојни пут српске књижевности за децу и младе обухвата више од два и по века, што јасно сведочи о њеном континуитету и богатој традицији” (Опачић 2019: 22). И поред тога што можемо рећи да се овај жанр у нашој литератури динамично развија „упркос бројним недаћама произашлим из крупних друштвених и политичких промена” (Љуштановић 2011: 177), а захваљујући томе „што су неки од највећих српских писаца писали о детињству и за децу и да ова дела чине важан део њихових књижевних опуса” (Опачић 2019: 59), и даље можемо говорити о занемарености књижевности која је намењена деци. Главни разлог лежи у томе што се она „и даље сврстава или у жанровску, на корак од тривијалне, или у едукативно-дидактичну, 'примењену' књижевност, у сваком случају без значајне уметничке вредности” (Тропин 2012: 769), што доприноси „несналажењу српских критичара у домену SF-књижевности и фантастике уопште, без обзира на то што је реч о светском литературном тренду” (Пешикан Љуштановић 2004: 126).

Популаризација фантастичних дела намењених деци свој успех дугује највише филму, који је (још један парадокс!) у прошлости цветао захваљујући успешим екранизацијама књижевних дела (в. Стакић 2000: 90). Осим седме уметности, појава франшиза попут *Харија Поттера* Џ. К. Роулинг (в. Тропин 2012: 775), или серијала *Сумрак саџа* Стефани Мерјер, утицала је на нагли развој жанра фантастичне књижевности за децу, али и на стварање новог типа

јунака.⁷ Хорор књижевност за децу постепено је сазревала, каскајући за жанром намењеним старијима, али преузимајући његове доминантне одлике и преобликујући их како би такав наратив био усвојив млађим читаоцима. Због тога се овај жанр ослања на „наративну предвидљивост и сталне мотиве, како би се појачало уживање у ишчекивању већ познатог, а осећање страве смањило до прихватљивог и савладивог” (Тропин 2016: 375). Серијал *Нерушевац* Дарка Маџана представља један од најуспелијих примера хорор серијала за децу на нашим просторима.

II

Пишући о мотиву вештица у македонској књижевности за децу и младе, Јованка Денкова наводи поделу која подразумева четири типа фантастике у теорији књижевности за децу и младе: фолклорни, колодијевски, кероловски и жилверновски (в. Денкова 2000: 30). Следећи објашњења дата уз сваки тип, закључујемо да се ова класификација може тумачити као условна, јер бројна дела подразумевају и морбидне сцене засноване на делању демонских бића (што је одлика фолклорне фантастике) и персонификовање неживих бића (карактеристика кероловског типа). У серијалу *Нерушевац* Дарка Маџана преплетена су сва четири побројана типа, чиме се ствара интересантна слагалица необичних бића и појава, од којих су нека преузета из традиционалне културе, нека сасвим измишљена, а нека настала делимичној метаморфозом или апсолутном транс-

⁷ У ранијим причама углавном није било могућности да се оно што је неваљало и зло прикаже као несхваћено и приморано да чини лоше. Некадашњи демони у новијој књижевности често су хуманизовани, негде чак и приказани као носиоци позитивнијих особина него људи.

формацијом у односу на оно што смо раније знали о њима.

Дарко Маџан, по струци историчар и археолог, читаоцима је најпознатији као хрватски сценариста стрипа и цртач (*Том и Цери, Тарзан, Звездани ратови, Мики Мајс* итд.). Као писац, вишеструко је одликован (награду „СФЕРА“ добио је пет пута, а „Григор Вitez“ два пута). Осим што пише прозу за децу и одрасле, Маџан се на нарочит начин залаже за промоцију фантастике: са Татјаном Јамбришак уредио је седам збирки посвећених овом виду књижевности. Његов први подухват у домену писања дејла за децу, роман *Књиге лажу!* (1997), доживео је успех и овенчан је престижном наградом „Григор Вitez“ за најбољи дечји роман. Од 2018. године Маџан је носилац звања „Вitez од духа и хумора“ (Гашин сабор у Београду), титуле коју су пре њега добили Добрица Ерић, Бранислав Керац, Желько Пахек и други велики стрип и књижевни ствараоци за децу и младе.

Као што смо раније поменули, савремена књижевност изнедрила је неке нове типове јунака, дајући им разноврсне трансформативне могућности. Дарко Маџан је у новоусpostављеном тренду видео велике потенцијале за преобликовање сабласти из словенске митологије и западњачког фолклора које су су одвајкада застрашивале децу. Већ насловима романа који чине серијал *Нерушевац*, Маџан поручује читаоцима да их међу корицама књига чекају добро позната бића која су унеколико изгубила подразумевану застрашујућу природу (примера ради, *Љубождер* јесте алузија на канibalе, али ови се не хране људским месом већ љубављу) или, у обратном смjeru – племенита створења из дечје маште која су претворена у нешто претеће (Деда Мраз постаје *Дјед Mrз*). Да су речи убојито оружје у Маџановим рукама (или тастатури), осим суптилно модификованих склопова речи посведочују и домишљате

фусноте⁸, чију подразумевајућу информативну функцију аутор онеобичава дајући коментар и тамо где се чини да није потребан, како би додатном опаском наслеђао читаоце.⁹ Исти хуморни ефекат има и већина наслова поглавља („Да ли би Хари Потер био згоднији са светлом косом”; Маџан 2010: 7).

III

Серијал у чијем је склопу до сада објављено шест књига: *Длаковук, Јаднорог, Памћири, Ђед Мрз, Трноружица и Љубождер*¹⁰, прати авантуре три девојчице. Реч је о пријатељицама Сенки Крстић, Атини Царици и Јелисавети Челик¹¹, које схватају да су изузетне (или одлучују да то открију) тек када опасност запрећи да се увуче у њихове светове испуњене безбрежношћу и свакодневним проблемима који море девојчице у предтињеџерском узрасту. Дарко Маџан се, следећи принцип *Nomen est omen*, поиграо именима својих јунакиња, уграђујући у њих способности и праву природу девојчица: Сенка¹²,

⁸ Занимљиве су и посвете у којима се Маџан захваљује: свима који су га „навукли” на *Бафи*, јунаку *Dr Who*, „на невиним жртвама и безличним војскама”, Терију Прачету на фуснотама („кад је то већ тако очигледно”), белгијском стрип уметнику Андреу Франкену „на сунцу које повраћа”, аутору *Надзирача* – Алану Муру, који га је научио красти и Стивену Кингу „што не-ма поноса”. Испод сваке од ових посвета, захвалност је исказана „посебно” и Тави, Јелени, Ирени, Мелини, мами и Ани.

⁹ „Од девојчица на овој планети горе трче само пингвини... А успут, ако икад пожелите да увредите неког дечака, само му реците како нешто чини као девојчица: трчиш као девојчица! пишиши као девојчица! пишеш као девојчица! Дечак ће много лакше прихватити то да изгледа или се понаша као будала него као девојчица. Што објашњава зашто само неки дечаци одрасту у девојчице, а толико њих у будале” (Маџан 2011: 91).

¹⁰ До сада су на српски језички прерађене прве три књиге из серијала *Нерушивец*, које је издао „Креативни центар”. У овом раду бавићемо се само њима, у преведеној верзији.

¹¹ У оригиналу њихова имена су Којенка Крсник, Атена Цар и Јосипа Вела.

која открива моћ да постане невидљива, у оригиналу се презива Крсник – што је назив једне од посебних врста људи који могу да униште вампира¹³ (в. Радин 1996: 56). То је¹⁴,

по веровању, човек који се родио у кошуљици (материчној постельици) [...] Он је противник и заклети непријатељ вукодлака и вештица. У народу се верује да свако племе и род има свог вукодлака и крсника: вукодлак пакости људима и наноси им штете, а крсник их брани од вукодлака и вештица. Крсник може да се прометне у разне животиње, обично беле боје, а вукодлак је редовно црн. Крсник се туче с вештицама и ваздушним демонима који спремају људима зло (СМР 1970: 187).

У књизи *Мотив вампира у миту и књижевности* Ана Радин наводи да вампир нема сенку (в. Радин 1996), што је, према *Речнику симбола*, одлика сваког човека „који своју душу прода ћаволу” (Gerbran-Ševalije 2013: 826). Атина Царица именом двоструко упућује на своју супериорност: најпре интелектуалну – грчка богиња Атена, „богиња мудrosti и заната водила је и помагала све који су јој били омиљени” (Koterel-Storm 2004: 23), а затим и ону засновану на титули која се нашла у девојчицном презимену, а припада врховном државном поглавару (изведена из имена најславнијег римског владара, Гая Јулија Цезара). Интересантан је податак о миту према ком је грчка богиња Атена у невољи, попут Маџанове јунакиње Сенке, успела да нестане: „Веома рани мит говори о томе како је Хе-

¹² Њено име у оригиналу, осим што има везе са физичким изгледом (невероватно дугом косом), алузија је на бајку *Ређоч* Иване Брлић Мажуранић, где истоимена јунакиња има натприродно порекло – она је вила.

¹³ У *Трноружици* читаоци ће сазнати да је Сенкин отац Миро-слав био крсник који се борио против злодуха.

¹⁴ С обзиром на разговор који у роману *Памћири* Сенка води са мртвим оцем, можемо закључити да би јој боље пристајало презиме Вампировић, будући да је зачета у тренутку кад је отац већ био убијен.

фест покушао да силује Атену. Да би избегла губљење невиности неким чудом је нестало тако да је семе бога ковача пало на земљу одакле се родила змија Ерихтонија” (Koterel–Storm 2004: 23). Последњи члан дружине јесте Јелисавета Челик, потомак цинова, на шта је јасно асоцирало њено име у оригиналу (Јосипа у преводу са хебрејског значи „она коју је Бог умножио”, а њено презиме је асоцијација на дело *Вели Јоже* Владимира Назора, чији је protagonista, Вели(ки) Јоже, управо див), док у овом издању њено презиме упућује на снагу. Да су имена у Маџановим романима кодови на које је потребно обратити пажњу сведочи и прво поглавље *Длаковука*. У њему Атина тврди да је открила тајну мистериозног дечака Захарија Лончара који јој се до-пада, будући да се у његовом имену крије име чувеног чаробњака из поменутог серијала Ц. К. Роулинг, а превод Захаријевог презимена на енглески гласи *Поттер*. Такође, место које, осим девојака, настањују и бројна натприродна бића, мање или више прикривена, носи назив Нерушевац – по вештицима нерушама које су га некада настањивале.¹⁵ Јунаци романа *Длаковук* коментаришу ово име на хумористичан начин: „Глупо име за рушевину, а?” (Маџан 2010: 47).

Захарије има невероватно изражено чуло мириза и сваку особу може да осети и на великој удаљености. Исправа се представља као романтичан младић који тражи помоћ у спасавању света („Баш свет!”; Маџан 2010: 38). Особе које неко време посматра и откривају као опасност јесу мистериозне Осморке

¹⁵ Нисмо успели да пронађемо податке о оваквом називу за вештице у до сада коришћеној литератури, тако да претпостављамо да је реч о резултату ауторове имагинације. Лов на вештице био је распрострањен на просторима бивше Југославије у којима преовлађује римокатоличанство (у Хрватској је 1758. донесена царска одлука како би се спречило даље кажњавање жена које су, као неподобне по различитим основама, биле под истрагом као потенцијалне вештице (в. Казимировић 1986: 72)).

– девојке које се увек држе заједно и личе једна на другу:

Осморке нису биле праве сестре, али су зато изгледале као клонови. Са истим фризурама и истим праменовима, истом шминком, скоро истом одећом, истим ставом и потпуно истим смехом. Долазиле су у школу заједно, одлазиле из ње заједно, а у међувремену су шириле страх и трепет. Нико се није усуђивао да им се замери, па ни наставници (Маџан 2010: 19–20).

Број осам односи се на космичку равнотежу и има везе са посредничким светом, али и са вечношћу: „Осми дан долази након шест дана стварања и сабата. Он најављује будуће вечно доба: не доноси само Христово ускрснуће него и човеково” (Gerbran–Ševalije 2013: 652). То је оно чему се својеврсна секта сродних девојака нада – оне желе моћ која ће им омогућити вечност и владавину целим светом. Тијана Тропин сматра да поједине сцене из Маџанових романова које имају хорор одлике „могу деловати непримерно за текст намењен деци – рецимо гутање живог мачета” (Тропин 2016: 385), или сцене из дечјег пакла описаног у *Трноручици*. Међутим, ови су пасажи често обојени хумором или домишљатим репликама јунакиња које укидају или ублажавају језовитост застрашујућих призора. Оне прихватају сва чуда и изазове који се пред њих постављају, питајући се само „да ли је могуће да зло, да опасност светских размера нарасте међу нама, а да то нико не примети?” (Маџан 2010: 49). Чињеница да су успеле, за разлику од свих осталих, да уоче претеће силе које су се надвиле над Нерушевцем не сведочи у прилог томе да је реч о беспосленим девојчицама, већ изузетним, иако у ширем друштву непопуларним јунакињама¹⁶, са добрым моћима опажања.

¹⁶ На илustrацији Дарка Маџана која краси корице књига представљене су три пријатељице као помало незграпне девој-

Јунакова почетна маргинализација има обредни смисао – постајући од небитног/увређеног/одбаченог/унесрећеног лика, *ритуалним одвајањем*, лице које види праву природу опасности и може да комуницира с демонским бићима (лиминално стање), приказани лик постаје јунак (фаза интеграције): посвећени, ратник, друид... што уједно чини и основну сижејну окосницу ових романа (Перић 2014: 142).

Да би однеле победу, девојчице прво морају да науче да имају поверења у себе и своје могућности, да се изборе са потиснутим или, у неким случајевима, транспарентним страховима и меланхолијом због породичних проблема и одбачености, и да послушају глас који је Сенка чула још у првом роману, а који јој је рекао да верује себи (Маџан 2010: 75). „Мисија спасавања света зависиће од победе над сопственим страхом и недостатима” (Перић 2014: 140), а јунакиње ће се уверити да само заједно и са узајамном подршком могустати на пут чак и најзлобнијем створењу. Драгољуб Перић у тексту „Ратници, вitezови, чаробњаци, деца и други суперхероји против сила зла” истиче да чак и груписање јунака у дружину „има обредно исходиште, а мотивисано је заједничким задатком – потрагом или подвигом од кога не зависи само судбина ових ликова, него и читавог света који они покушавају да одбране од монолитних и моћних сила зла” (Перић 2014: 143). Кроз романе Дарка Маџана ове силе се само умножавају, постављајући пред јунакиње све теже задатке, као и оне све више повезане са њиховим бојазнима и незгодним породичним односима.

На самом почетку серијала Атину је потресла непријатност сукоба са Захаријем који јој се допадао. Можда није имао ожиљак у облику муње на челу и јелена као патронуса, али највећи непријатељ чице: Сенка је превише ситна, обавијена дугом златастом косом, Атина је пуначка, спортски обучена, са наочарима и фризуrom која подсећа на мушки, а Јелисавета је мишићава и добра крупнија од друге две девојчице, у полубоксерском ставу.

Осморки преобразио се на њихове очи у сподобу „три пута већу него раније, шест пута длакавију и девет пута зубатију” (Маџан 2010: 60). Јелисавета, и сама припадница рода близског људима, препозната је длаковучку природу Захаријевог порекла: „Вукодлак је човек који се претвара у звер. Длаковук је звер која је научила да изгледа као човек” (Маџан 2010: 67).

Вук Карадић изједначава вампира и вукодлака, сматрајући да је реч о истом (не)бићу: „Вукодлак се зове човјек у кога (по приповјеткама народњем) после четрдесет дана јуће некакав ђаволски дух и оживи га (повампири се). Потом вукодлак излази ноћу из гроба [...] дави људе по кућама и пије крв њихову” (Карадић 1818: 89). У *Српском митологичком речнику* ова повезаност објашњена је истоветношћу облика у ком се и вампир и вукодлак јављају – људског, с том разликом што је вукодлак

обрастао по целом телу густим длакама. У овоме би и требало, по неким писцима да буде главна разлика између вампира и вукодлака. Међутим првобитно се вампир замишљао у вучијем облику, што се поред осталог види из, по једном мишљењу, његовог старијег имена вукодлак и вук (СМР 1970: 94).

Интересантно је што поменута популарна *Сумрак саџа* Стефани Мејер тематизује вишевековне сукобе смртних непријатеља, породица Кален (вампирске) и Блек (вукодлачке). И у серијалу Дарка Маџана реч је о различитим пошастима, које, свака на свој начин, представљају претњу по становнике Нерушевца. Изглед и понашање Атинине симпатије описаны су под одредницом „Вукодлаци” у забавној енциклопедији *Але и бауци* А. Пераграша, где је наказност човека који се за време пуног месецца трансформише у вукодлака објашњена као хормонски поремећај: „јако повећана маљавост [...], појачан раст зуба [...], појачан раст и дебљање нокти-

ју који се повијају и зашиљују као канџе” (Peragraš 2002: 55).¹⁷

Још једна битна карактеристика *Нерушевца* и један од главних „криваца” за читалачку симпатију према негативним јунацима јесте честа промена приповедачке перспективе. Иако су у фокусу Сенка, Атина и Јелисавета, њихови заноси и пркоси, згде (и чешће незгоде), готово сваком актеру посвећена је пажња и дата прилика да представи свој мали свет и страхове који га нагоне на поступке који нису увек разумни и исправни. Читалац на овај начин успева да се саживи и са Осморкама и са длаковуцима, касније и другим створењима, насталим под принудом или погрешним одабиром, усвајајући нове перспективе и ширећи спектар слика од подразумеване црне и беле ка већем броју нијанси.

IV

У роману *Јаднорог* у фокусу приче је дечак Дражен који, захваљујући предаочкој традицији и усуду, постаје једнорог. Овај момак није сигуран на који начин би требало да каналише енергију која се скупља у његовом рогу. За почетак, израслина на челу помаже му да се осећа надмоћно у толикој мери да увиђа како је сада превише „кул” да би му се допадала стара симпатија, Сенка. Његов деда такође је имао рог, као и остали сродници нараштајима уназад, а моћ им је дата како би служили селу и лечили болесне. Не знајући да се поводи лошим примером, какав је био његов деда који је својевремено радио за банду („Јер ме нико други није хтео”; Маџан 2011: 78), и Дражен почиње да чини злодела захваљујући Девици, својој љубави, правећи исте грешке као деда у младости.

¹⁷ У овом тумачењу, вампира и вукодлака осим људског порекла повезује и ликантропија.

Лик једнорога Маџан је преузет из традиционалне културе и реинтерпретира га за потребе свог романа. Још од средњовековних прича, ово биће је симбол раскоши, чистоће и моћи усклађених у његовом рогу. У *Речнику симбола* једна дефиниција синтетизује готово све његове одлике:

Било да је – својим рогом који чисти загађене воде, открива отрове и што га некажњено може дотакнути само девица – амблем *делатне чистоће*, било да га гоњеног и непобедивог, може ухватити само лукавством млада девојка успављујући га мирисом девичанског млека, једнорог увек евоцира мисао о *чудесној сублимацији телесног живота* и о натприродној сили која зрачи из онога што је чисто (Gerbran-Ševalije 2013: 322).

Дубравка, Девица у коју се у роману Дарка Маџана заљубљује Дражен, представљена је вишемнзионално – она није само лепа девојка предодређена да прати једнорога и помаже му да контролише моћ трљањем рога. Иако су њене жеље деструктивне и од самог почетка приче руше поредак који је на крају *Длаковука* поново успостављен у Нерушевцу, Дубравка је вишеструко несрћна девојка, преплашена могућношћу да постане и остане *сенка*. Против тог страха она се бори болом – пирсинг је урадила како би изазвала физичку реакцију тела која ће је подсетити да је жива, као и неприкладним одевањем и понашањем:

Обојила је косу, обојила је очи, обојила је усне. Облачила се искључиво у црно и уживала у реакцијама наставника и школских другарица: ако би јој се дивиле, добро; ако би се с неодобравањем мрштиле, још боље; ако би је се бојале... то је готово па било најбоље. Све, све, како би имала доказ да постоји, да није сенка (Маџан 2011: 74–75).

Јаднорог је живописна сликовница страшних пасажа у којима читаоци осећају присуство злих бића, као што је оживљена лутка Пинокија која пробада

госпођу Брчић у луткарском позоришту – „Пинокијов нос искочио је попут змије-отровнице и зарио се луткарки у око” (Маџан 2011: 26), или чудовишно позориште сенки које се попут дементора у *Харију Поттеру* надвило над нерушевачке житеље исисавајући им душе – „Сви који нису знали ко су, шта их чини, ни чему стреме, постали су само љуштуре у којима су се настаниле сенке. И сад су тетурали, учећи да ходају, испружених црних руку с црним ноктима, очију црних и зуба црних” (Маџан 2022: 108). Међутим, све ове сцене сугестивна су илустрација иницијацијског приступа у свет одраслих. Сама слика фалусних симбола који израстају на Драженој и Пинокијевој глави (при чему је Драженов рог склашиште моћи коју само девојка може да ослободи), употреба речи Девица и њеног двосмисленог одређења¹⁸, могућност склапања брака између Јелисавете и згодног грчког кошаркаша који успева да отера сенке мишљу да *припада* девојци чину, више су него сугестивне и сведоче како еротизам у романима за децу не мора увек бити потиснут и како неке његове компоненте могу бити складно представљене у делима за младе, као логичан след који води ка сазревању и одрастању јунака. Поред тога, *Јаднорог* садржи и једну нит која прати све романе из овог серијала, а то је проблем усамљености и не-присадања који може довести до екстремног понашања јунака. Значајно је то што аутор на занимљив начин приказује како се борити против унутрашњих демона и шта предузети како би се дете адаптирало – не уклопило у матрицу која се сматра подобном, већ научило да воли и цени себе.

¹⁸ На крају романа Сенка пита Дражена да ли би јој испунио жељу, на шта он одговара: „Јеси ли Девица?” (Маџан 2011: 117), а Сенка одвраћа како се још није ни полуубила.

V

Представе о хуманизованим појавама које су одвајкада познате као зле и непромењиве, рефлекс је који се јавио и у хорору за одрасле, а нарочито је популаризован у филмовима новијег датума. Такве појаве подсећају нас да наказност може бити и део људске природе, а готски јунаци често личе на људе у тренуцима када не могу да потисну осећања (в. Do Rozario 2008: 210).

Због идеализовања демонске природе и, по вишевековној народној традицији и предању, придавања људских особина негативним бесмртним и ноћним шетачима [...] хорор у светској литератури доживљава трансформацију и преобликовање у нови књижевни жанр (Стакић 2014: 90).

Ово је нарочито испољено у корпусу текстова који припадају књижевности за децу и младе, а који проблематизују постојање бића с оне стране живота. Тијана Тропин наводи како су вампири нарочито тешки за транспоновање у литературу за децу зато што су њихове доминантне одлике, убијање и испијање крви, трауматичне и тешке теме чак и за одрасле. „Међутим, временом је фигура вампира постала толико распрострањена у популарној култури да су аутори за децу спонтано развили низ стратегија којим се лик вампира чини подеснијим за децу публику” (Тропин 2016: 378). Ауторка упућује на примере пародираних крвопија и оних који су представљени као дечји пријатељи, наглашавајући како је често у сврху мењања њихових основних карактеристика увођен појам полујампира, а као прехрана је осмишљена нека замена за крв. Дарко Маџан је романом *Пампир* пародирао лик класичног вампира повезујући га са поводљивим тинејџерима жедним осећања припадности некој групи и, поред тога, на сатиричан начин представио вампирске одлике бирократског система.

Изглед вампира најчешће је повезан са начином његовог постанка, будући да је као књижевни јунак он најчешће „својеврstan полигон на коме се очитавају друштвене и историјске прилике датог доба” (Шаровић 2008: 107). Маџан не користи списе из прошлих векова који фактима сведоче о постојању крвопија на нашим просторима како би обликовао своје негативне јунаке. Бели покров, похођење воденице, изглед надуте мешине којој из уста цури крв – брзо су постале превазиђене карактеристике, истицнуте појавом вампира племића, како је у првом уметничком прозном тексту приказан овај антијунак¹⁹. Фолклорне представе временом су модификоване до те мере да се вампиритам може очитавати и на психолошком плану, као особина некога ко исисава виталност, али и у смеру преосмишљавања народних веровања и стварања бесмртних јунака „који, као и 'обични' људи, жуде за љубављу и носе у себи кличу добра и зла” (Стакић 2014: 88).

Један од централних јунака ове Маџанове приче јесте Јасмин, момак који је толико фасциниран вампирима да се шминка у црно и бежи од сунца, а највећу сatisфакцију осећа када га неко ослови именом „Крвоје” које је себи наденуо. Дан мртвих је, као и у познатом анимираном Дизни Пиксар филму *Коко*, повод за покретање радње, јер је реч о специфичном периоду када мртви походе живе и разговарају са њима. Тако се Сенки јавио „мали Блажић”, дечак који се наводно убио због лоших оцења (Сенка жали због тога што није дошао барем Тоше Проески) и упозорио је на пампирску пошаст. Вампирима су овде представљени као безазлени адолосценти који се не сналазе најбоље и насиљни су само када су у служби пампира. Сенки изгледају

¹⁹ Реч је о Полидоријевом роману *Вампир* (1819), у ком је лорд Рутвен заснован на „некој врсти карикатуре Бајроновог лика, из ког су извучене црте карактеристичне за дух доба – декаденција, светска бол, антирационализам” (Шаровић 2008: 85).

„као нешто са СФераКона” (Маџан 2012: 53), а њихова имена – Губица, Тромб, Артерија – делују још занимљивије кад се повежу са изгледом који су добровољно усвојили као вампир-робови:

Полугола девојчица њихових година, обучена у само два комада латекса и имала је поцепане чарапе и чизме од лакираног скаја са високом потпетицом. Очи су јој биле крваве, ногти којима им је претила искрзани, а режала је кроз протезу за зубе, што је објашњавало зашто је режала мало фрфљаво (Маџан 2012: 57).

Као и у претходним романима из овог серијала, „мотив нестабилног, неодређеног идентитета који адолосцента доводи до прикључивања проблематичним групама” (Тропин 2016: 386) понавља се и у *Пампирима*. Јасмин у једном тренутку закључује: „Сви слабићи се увек крију иза припадања нечemu. Нацији, касти, друштву... Било чему већем од себе. Било чему како се не би видело да су мали и слаби” (Маџан 2012: 100). Идеја о деци која свесно имитирају вампире и пристају да се понашају као робови како би припадали групи у овом роману доведена је до пароксизма. Они су спутани ланцима и оковима, не смета им обитавање у мемли и трулежи, као ни извршавање монструозних задатака којима их учењују пампирима и на које пристају како не би заувек били избрисани из историје. Аутор је њихову пасију према избору групе са којом желе да се сроде додатно пародира у фуснотама о проблематичним mestима у њиховом одређењу:

За вампире се верује како су снажнији од обичних људи, иако се можда само код физичких напора не штеде јер не могу да добију упалу мишића.

На коју фору су вампирима бесмртни кад неко може да их убије, а и већ су једном умрли да би уопште могли да постану вампирима – то вальда само они знају.

Вампирима умиру ако им се кроз срце прободе дрвени колац, за разлику од других живих бића, која, кад им се кроз

срце прободе дрвени колац, не... Нема везе, заборавите (Маџан 2012: 60).

Права опасност ипак не вреба од скупине проблематичних тинејџера²⁰, већ од пампира који, због широке распрос traњености свог основног облика и оружја – папира – контролишу цео свет.²¹ Господар пампира и сâм коментарише будаласто понашање вампира, жалећи због немарности млађих нараштаја и непоштовања традиције; „Некад је важило да не може баш свако, свако да буде члан Друштва [...] Пре него што би могао да буде примљен, требало је да буде господин човек” (Маџан 2012: 83–84). За почетак помаме он криви Дракулу, који чак није ни био члан и од кога је све почело да иде нагоре:

Куцали су ми на врата, сваки већа ништарија од претходног. Угризи ме, угризи! цвилели су, а кад их не бих удостојио, удостојио одговора, онда би ми претили кочевима, светом водом и крстовима. Да не помињем то колико су негосподски тад смрдели на бели лук... (Маџан 2012: 84–85).

Господар пампира заправо је владар целог света, он управља свим папирима, а самим тим и историјом и постојањем података о свему што нам је до сада познато: „Ко ће нас памтити ако не папир?” (Маџан 2012: 110). Хартија која је развила сопствени живот паразитирајући на људима и условљавајући њихову послушност и оданост, сатиричан је приказ бирократске машинерије која метафорички исисава човекову животну енергију и осигуруја послушност. „Они су носиоци истинског ужаса и прави ’Други’, јер су у потпуности нељудски” (Тропин

²⁰ Само зато што њихова мета нису нерушевачка деца, већ господар пампира. „Средили смо готово све те олупине [...] све вишевековне бабе које су се купале у крви и старце који су се претварали у шишмише, све племиће, све будале које су чекале да их позову, пре него што негде уђу, све који су се чешљали као Бела Лугоши и Кристофер Ли” (Маџан 2012: 102).

²¹ „Мало папир, мало вампир, а заправо [...] паметан вампир” (Маџан 2012: 88).

2016: 389) и прави изазов за испитивање снаге пријатељства три девојчице, од којих је Атина, као најрадозналија и стално гладна знања, од самог почетка фасцинирана папирним конгломератом који крије занимљиве тајне о човечанству.

Од уврежених особина које се приписују вампиру, ма колико његово филмско или литерарно оваплоћење било романтизовано или приклонјено стражни добра, жеђ готово никада не изостаје. Различити су начини на које се они хране, али и испијање крви и исисавање душе или среће имају једнако негативан учинак на њихове жртве. Чак и у ситуацијама када је реч о онима који се боре уз позитивно одређене јунаке, вампире кажњавају представнике оне стране којој су и они, према традиционалној култури, припадали. Дарко Маџан се не либи да их прикаже двојако негативно, чак ни као најобичније крвожеднике који су у стању да убију дете које им се супротставља, али, исто тако, не пропушта да се нашали на рачун оних који у избору готског стила живота виде узвишени *modus vivendi*. Низом успешних метафора, посредством којих читаоци постају свесни поруке скривене иза оваквих избора, Маџан на хумористичан начин слика крхкости детета које се упиње да изгради идентитет тако што ће се доказати као користан и доследан припадник групе, ма каква та група била. Стил који почива на суптилности којом писац задире у најдубље ходнике дечјег промишљања и свести и открива их, каткад, као непознаницу којој би требало дати усмерење, одређује романе Дарка Маџана и као дидактичке.

VI

Књигама из серијала *Нерушевац* Дарко Маџан доказује да се хорор фантастика у књижевности за децу може перципирати и као пожељна, нарочито

због својих едукативних и забавних компоненти. Кроз прва три романа крећу се бића која су од давнина позната у традицији и митологији широм света. Иако је аутор задржао неке њихове особине по којима су препознатљиви у многим културама, већи број карактеристика је осмислио и доцртао својим натприродним антагонистима, како би на што за-нимљивији начин парирали тинејџерима који су покретачи радње у његовим романима. Свестан да су и у хорор књижевности за одрасле границе између добра и зла све чешће порозне, а квалитет добре приче већи што је граница замућенија, аутор тај манир користи како би у делима намењеним деци створио атмосферу двојакости, где ништа не мора бити апсолутно добро или апсолутно лоше. Осим што негативне јунаке хуманизује, дајући им могућност да о својим фобијама и жељама проговоре из првог лица и увере читаоце да је зло некада само ствар перспективе, Маџан чак и главне јунакиње мотивише да се макар на тренутак нађу на погрешној страни, како би коначна победа над злом била и победа над својим прихваћеним недостатцима. Велика доза хумора којим су пројекта ова дела сведочи да чак и хорор у књижевности за децу, у свом нецензурисаном облику, може добро функционисати као мизансцен за грађење главног тока радње. То умногоме доприноси и већој екстази јунака када успеју да победе у често неравноправној борби против онога што перципирају као претеће. Прави тријумф неретко се дешава и мало пре коначног обрачуна, када протагонисти схвате да су савладали себе и изгубили осећај инфериорности који их је до тада спутавао да се покажу у правом светлу.

За разлику од минулих времена, када одрастање није подразумевало сате проведене уз телевизију, данас би се могло рећи да су деца припремљенија за садржаје који их чекају у каснијем гледалачком и читалачком искуству. За то је заслужна и хипер-

продукција дела која су насељена најразличитијим бићима са најнеобичнијим моћима, намењена свим узрастима. Некада оспоравана а данас популарна, хорор књижевност за децу, као и она за одрасле, суочена је са проблемом да у мору свима доступне литературе она која је заиста вредна не (п)остане затрпана мање успешним примерцима жанра.

У новијој књижевности свет детињства све чешће је представљен не само као игралиште већ и као ринг у коме учесници који намеравају (или бивају приморани) да се боре прво морају савладати своје страхове и бојазни. Њихови противници нису само утваре испод кревета, замишљене немани које подстичу на послушност, већ чудесна бића која су способна да науде. Битно је децу упутити на читање књига које ће их оснажити да не уздрхте пред оним што им се у животу учини чудовишним.

ЛИТЕРАТУРА

- Дамјанов, Сава. *Вртлови нестиварноћ: огледи о српској фантистичици*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Денкова, Јованка. Мотив вештица у македонској књижевности за децу и младе. *Дејтињство* (год. 38, бр. 3–4). Нови Сад (2012): 29–38.
- Казимировић, Радован Н. *Тајанствене појаве у најем народу; Креманско пророчанство*. Смедерево: „Димитрије Давидовић”; Земун: Арион, 1986.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српски речник истолкован њемачким и латинским ријечима*. Беч: Gedruckt bei den P. P. Armeniern, 1818.
- Љуштановић, Јован. *Књижевносћ за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011.
- Љуштановић, Јован. *Црвенкаћа грицка вука*. Нови Сад: Дневник; Змајеве дечје игре, 2004.
- Маџан, Дарко. *Длаковук* (превод Мирјана Делић). Београд: Креативни центар, 2010.

- Мацан, Дарко. *Јаднорог* (превод Мирјана Делић). Београд: Креативни центар, 2011.
- Мацан, Дарко. *Памћири* (превод Мирјана Делић). Београд: Креативни центар, 2012.
- Олујић, Гроздана. Фантастика у књижевности за децу или сан о ружи и лептиру. *Дејтињство* (год. 26, бр. 1–2). Нови Сад (2000): 4–7.
- Опачић, Зорана. *(Пре)обликовање дејтињства*. Београд: Учитељски факултет, 2019.
- Перић, Драгољуб. Ратници, вitezови, чаробњаци, деца и други суперхероји против сила зла (борба добра и зла као тематски оквир најновије српске фикционалне прозе), *Рај и књижевност*. Крагујевац (2015): 137–151.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Гостићи Алисиној десној нози: огледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра. *Mons Aureus* (год. 2, бр. 5/6). Смедерево (2004): 126–134.
- Радин, Ана. *Мотив вампира у миту и књижевности*. Београд: Просвета, 1996.
- CMP – Српски митолошки речник (приредили Ж. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић). Београд: Нолит, 1970.
- Стакић, Мирјана. Етнологија, фантастика и хорор у књижевности за децу у контексту интермедијалности. *Дејтињство* (год. 40, бр. 1). Нови Сад (2014): 87–98.
- Тропин, Тијана. Вампири у књижевности за децу. *Крв, књижевност, култура* (ур. Мирјана Детелић, Лидија Делић). Београд (2016): 375–391.
- Тропин, Тијана. Одрастање књижевности за децу. *Књижевна историја* (год. 44, бр. 148). Београд (2012): 769–777.
- Шаровић, Марија. *Метаморфозе вампира*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.
- Cross, Julie. Frightening and Funny. Humour in Children's Gothic fiction. *The Gothic in Children's Literature: haunting the borders* (editors: Anna Jackson, Roderick McGillis). New York (2008): 57–77.
- Do Rozario, Rebecca-Anne. The Gothic Architecture of Children's Books. *The Gothic in Children's Literature: haunting the borders* (editors: Anna Jackson, Roderick McGillis). New York (2008): 209–227.
- Gerbran, Alen; Ševalije, Žan. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi* (prevod i adaptacija Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić). Нови Сад: Stylos art, 2013.
- Jackson, Anna. Introduction. *The Gothic in Children's Literature: haunting the borders* (editors: Anna Jackson, Roderick McGillis). New York (2008), 1–15.
- King, Stephen. *Danse Macabre*. London: Hodder & Stoughton, 2012.
- Koterel, Artur; Storm, Rejčel. *Sveobuhvatna enciklopedija mitologije* (prevod Magdalena Reljić, Ljiljana Petrović). Beograd: Alnari, 2004.
- Ognjanović, Dejan. *Poetika horora*. Нови Сад: Орфelin izdavaštvo, 2014.
- Peragraš, A. *Ale i bauci*. Beograd: МАН, 2002.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: Unireks, 1996.

Marijana S. JELISAVČIĆ

THE SERIAL NERUSEVAC BY DARKO MACAN
– FANTASTIC CREATURES IN
HORROR NOVELS FOR CHILDREN

Summary

The serial of horror novels for children by Darko Macan starts off with *Dlakovuk* (2007) and ends with *Ljubožder*

(2015). It also includes exciting titles, such as *Jadnorog*, *Pampiri*, *Djed Mrz*, *Trnoručica*, which have a lot of fantastic creatures. Three heroines who are in the centre of these stories – Senka Krstić, Atina Carica and Jelisaveta Čelik are fighting against the wicked creatures who spread fear among civilians of Nerusevac (the name of the city is named after the witches, who originally lived here). The girls were given a series of supernatural powers. Besides being able to see things that are invisible to others, each girl had her own specific power – Senka can turn herself invisible, Atina has astonishing intellect and Jelisaveta is a descendant of giants, and therefore the strongest amongst them. In their adventures, they encounter vampires and pampires, werewolf-like beings, shadows, imps, ljubožder creatures and human turned cats, as well as a sun, which is unwilling to die out, various anthromorphic objects etc. In the work we are going to analyse the fantastic creatures from Slavic traditional culture, which are differently shown by the author Macan in his novels as well as those creatures, which were born in his very novels. This way, we will try to present the elements of horror fantastic in books for children.

Key words: literature for children, vampire, werewolf, Darko Macan, horror fantastic

Originalni naučni rad
UDC 821.163.42-93-31.09 Gluščević M.
Primljeno 13. 2. 2020.
Prihvaćeno 30. 3. 2020.



*Kristina S. SLUNJSKI**

Sveučilište u Zagrebu

Učiteljski fakultet, Odsjek u Čakovcu

Republika Hrvatska

ANIMALISTIČKI SLOJ U ROMANIMA MAJE GLUŠČEVIĆ (90. GODINE 20. STOLJEĆA)

SAŽETAK: Likovi životinja oduvijek se javljaju u mnogim ljudskim djelatnostima pa tako i u književnosti. Zanimanje za animalistiku jača u suvremenom vremenu, točnije, od 1970-ih godina. Evidentno je da je prisutnost životinjskih likova posebice vidljiva u dječjoj književnosti. U tom kontekstu ističu se djela autorice Maje Gluščević u kojima gotovo uvijek egzistiraju životinjski likovi. Nakon kratkog teorijskog uvida u animalistiku, u radu se analizira animalistički sloj prisutan u šest romana Maje Gluščević. Točnije, u fokusu su romani koji su svoje prvo izdanje doživjeli u 90-im godinama 20. stoljeća. Analiziraju se načini prikaza i funkcije životinjskih likova te njihovi odnosi s ljudskim likovima.

KLJUČNE RIJEČI: animalistika, Maja Gluščević, suvremeni dječji roman, životinjski likovi

1. Uvod

Pojavnost životinja evidentna je u mnogim aspektima dječjeg života, odnosno, životinje su sastavni dio dječjeg svijeta. Prepostavljenu povezanost djece

* slunjski.kristina@gmail.com

i životinja tumače mnogobrojni autori. Jedna od njih je Ana Batinić (2013), koja konstatira da djeca „osjećaju manje straha prema drugim vrstama [...], znatiželjnija su i spremna prići drugim vrstama”, djecu privlače djeca („ne samo ljudska”), a primjerice, na kućne ljubimce „reagiraju kao na zanimljive vršnjake” (Batinić 2013, prema Hameršak – Zima 2015: 332). Ona doživljavaju kućne životinje kao najbolje prijatelje, a kao neke značajke koje potiču dječju razdobljnost mogu se navesti mnogobrojni i raznoliki oblici i boje, pokreti i ponašanja životinja. Osim toga, djeca naprsto vole osjećaj mekoće krvna (čak i onda kad su posrijedi meke plišane igračke!), a suvremena distanciranost od životinja pojačava dječju potrebu za životinjama-ljubimcima (usp. Visković 2009: 299–300).

I Nikola Visković (2009) osvrće se na prevladavajuće mišljenje koje povezuje djecu i životinje, a na koje ukazuju mnoge discipline poput psihologije, etologije, filozofije, umjetnosti općenito, itd. (usp. Visković 2009: 291). Naime, smatra se da su djeca i životinje srodni po tomu što su „izgledom i reakcijama, jedni i drugi iznad ‘dobra i zla’, jedni i drugi u najvećoj mjeri očuvana prirodnost” (Visković, 2009: 291). Povezanosti djece i životinja ide u prilog i činjenica da su s gledišta evolucije životinje zapravo „vjечna djeca”, što se može protumačiti i kao „najdublji izvor uzajamne privlačnosti i razumijevanja između djece i životinja” (Visković 2009: 302). Dakle, djeca se često uspoređuju sa životinjama u kontekstu razvijenosti intelekta (usp. Batinić 2013: 24).

Dubravka Zima i Marijana Hameršak (2015) ukazuju na to da se povezanost djece i životinja može tumačiti i kroz sagledavanje kulturnoških komponenti jer ta povezanost nije isključivo biološka već i kulturnoška zbog toga što su, primjerice, domaće životinje nesamostalne poput djece iz razloga što su tako „odgojene” (usp. Hameršak – Zima 2015: 332).

Tako i Simon Flynn (2004) smatra da je povezivanje djece i životinja „**kulturna konstrukcija1 (Flynn, 2004, prema Hameršak – Zima 2015: 333). Naime, osvrćući se na spomenuto Zima i Hameršak (2015) zapisuju da:**

zasićenost dječje književnosti životinjama također oblikuje predodžbu o nerazdruživosti djece i životinja, pri čemu se ta zasićenost zamjenom teza ponekad tumači kao posljedica navodne srodnosti djece i životinja. Drugo, teza o prirodnjoj vezanosti djece i životinja [...] prepostavlja da je djetinjstvo intrinzična kategorija, a djeca **ahistorijska i homogena skupina**² (Hameršak – Zima 2015: 333–334).

Dakle, predodžbu o vezanosti djece i životinja moguće je sagledati kao jednu od „**generalizacija o djeci i djetinjstvu3 (Hameršak – Zima 2015: 334). No, kako god bilo, evidentno je iz svega navedenoga da se moguće složiti s većinom autora koji ukazuju na egzistiranje povezanosti djece i životinja na određen način.**

Koliko su usko životinje vezane uz dječju kulturu ponajbolje je iskazano u konstataciji Hameršak i Zime (2015), koje govore „da se književnoanimalistički tekstovi, neovisno o tome kome su eksplicitno namijenjeni, u knjižnicama i knjižarama gotovo automatski svrstavaju u dječju književnost” (Hameršak – Zima 2015: 315). Osim što se djeca uvelike povezuju sa životinjama, spomenuto se javlja i kao možebitna posljedica prevlasti animalističkih tema, i prije početka razvoja dječje književnosti, kao sadržaja „dječjih igara i priča”, što se održalo i do danas (Visković 2009: 292–293).

Zanimljivo je da je književnost i čitava kultura oduvijek bila prožeta životinjama iako se interes za životinjsko javlja tek u recentnije vrijeme u humanistici i društvenim znanostima (usp. Batinić 2013:

¹ Sva isticanja Hameršak i Zima (2015).

² Sva isticanja Hameršak i Zima (2015).

³ Sva isticanja Hameršak i Zima (2015).

293). Animalistika se „kao disciplina [...] razvija od 1970-ih godina, a iznikla je iz rasprava o identitetu, pri čemu se čovjek definira kao neživotinja odnosno životinja kao neljudsko” (Batinić 2013: 14). Posebice je zanimljiva u kontekstu književne produkcije s obzirom na dalekosežnu pojavnost životinja u dječjoj književnosti: od narodnih priča, usmene poezije, basni, pa sve do slikovnica, avanturističkih i znanstveno-fantastičnih romana te romana o djetinjstvu u kojemu „imaju i pratilačke i glavne uloge” (Crnković – Težak 2002: 28).

Životinje u romanu o životnjama prikazane su onakve kakve jesu tj. kao potka za njihov prikaz služe znanstvene predodžbe animalnog svijeta (usp. Crnković – Težak 2002: 29). Pa ipak, Crnković i Težak (2002) uočavaju da se „u velikom broju romana o životnjama na jednom području odstupa od ‘čiste’ stvarnosti” temeljeći spoznaju navedenog na „načinu međusobnog sporazumijevanja životinja”, sporazumijevanja životinja i ljudi te uopće pojavnosti životinja koje govore (Crnković – Težak 2002: 29).

Također, može se zaključiti da se životinje u književnosti ne mogu posve sagledavati kroz strogo odijeljene antropomorfne ili naturalističke prikaze. Hameršak i Zima (2015) ukazuju da je takvo sagledavanje „teorijski prijeporno” jer su životinje u dječjoj književnosti „nužno, makar u tragovima antropomorfne”⁴ (Hameršak – Zima 2015: 312–313). Jednako tako, ako životinje nisu glavni likovi, tada je očuvana njihova primarna životinjska narav dok su uloge životinjskih glavnih likova višeslojne (usp. Haramija 2012: 891).

2. Književne životinje Maje Gluščević

Maja Gluščević, kći poznatog likovnog umjetnika Vladimira Kirina, jedna je od prepoznatljivih spi-

⁴ Sva isticanja Hameršak i Zima (2015).

sateljica tzv. animalističke proze. Sa suprugom Obrađom Gluščevićem surađivala je u pisanju scenarija niza filmova i TV serija, a najveći uspjeh doživjela su upravo ona ostvarenja koja su bila namijenjena dječjoj publici. Dakako, riječ je o igranom filmu *Vuk samotnjak* iz 1972. godine i seriji *Jelenko* iz 1980. godine. Po suprugovoj smrti, 1980. godine, ona nastavlja sa svojim književnim radom (usp. Kujundžić 2019).

Višestruko nagrađivana autorica smatra da je ljubav prema životinjama naslijedila od oca, stoga su u fokusu njezina stvaralaštva prijateljski odnosi djece i životinja. Pritom je evidentno da u lepezi životinskih likova dominira lik psa (usp. Kujundžić 2019).

Zbog nemogućnosti da se analitičkim dijelom rada obuhvati široki autoričin književni opus (od početka 80-ih godina 20. stoljeća pa nadalje), u nastavku rada analizira se 6 romana koji su svoje prvo izdanje doživjeli 90-ih godina. Drugim riječima, analizirat će se oni romani koji su izdani u prvom desetljeću nakon osamostaljivanja Republike Hrvatske.⁵ Riječ je o romanima *Bijeg u košari* (1992/2005), *Klopka za medvjedića* (1994/2005), *Ivin Vučko* (1995a), *Neman u gradskom parku* (1995b), *Tko je oteo Dolores* (1997) i *Priča o Jelenku* (1999). Analizom će se obuhvatiti odnos ljudi i životinja, životinje koje se javljaju u opisima prirode i kućanstava te životinje u jeziku romana.

2.1. Odnos ljudskih i životinjskih romanesknih likova

Visković (1998) formira jedinstveni teorijsko-interpretativni okvir prema kojem određuje 6 osnovnih

⁵ Spomenuto je, dakako, u skladu i s temom skupa za koji je rad prijavljen, a koja podrazumijeva proučavanje postjugoslavenske književnosti za djecu.

načina odnosa tj. pristupa prema životinjama. Tako razlikuje ekonomski, simbolički, umjetnički, osjećajni, znanstveni i etički pristup, koji se u praksi međusobno ne isključuju (usp. Visković 1998: 11). Ukratko, u ekonomskom pristupu životinji se pristupa kao „upotrebljivoj stvari”, sredstvu „fizičke egzistencije, [...] biološkog i ekonomskog egoizma i prečesto okrutnosti” (Visković 1998: 11). U simboličkom pristupu životinja je znak „kolektivnih ideja, ponajprije magijskih i religijskih, ali i moralnih i političkih” (Visković 1998: 12). U umjetničkom pristupu životinje služe za prikaz svakodnevnih radnji, kao ornamenti rukopisa, kao dijelovi „pejzaža i domaćih ambijenata” i kao „samostalna tema umjetničkih djela” (Visković 1998: 12). U osjećajnom pristupu riječ je o različitim emotivnim odnosima prema životinjama (usp. Visković 1998: 13). Znanstveni pristup želi „objektivno opisati i objasniti anatomiju i fiziologiju životinja i njihovo ponašanje u zajednicama, kao i sve načine odnošenja ljudi spram životinja” (Visković 1998: 13). Pritom Visković (1998) postavlja pitanje koliko je zaista znanstveni pristup objektivan (usp. Visković 1998: 13). I posljednji je etički pristup pod kojim se podrazumijeva da životinje ne bi smjele biti samo objekti ljudskih potreba, već da „svaka životinja treba biti i subjekt etičkih odnosa – dakako, u pasivnom smislu, kao i djeca, tj. u smislu korisnika nekih prava, a ne i nosioca dužnosti” (Visković 1998: 14). Dakle, Viskovićevih 6 pristupa odnosa ljudi prema životinjama poslužilo je za analizu dječjih romana. Odnosno, analizirani su odnosi ljudskih i životinjskih romaneských likova.

a) Osjećajni ili sentimentalni pristup

U kontekstu osjećajnog pristupa podrazumijevaju se emotivni odnosi prema životinjama poput prijateljstva, suosjećanja, ljubavi, itd. U skupinu životi-

nja prema kojima ljudi gaje pozitivne osjećaje najčešće pripadaju životinje koje se ubrajaju u kućne ljubimce (mačke, psi, konji, pojedine vrste ptica, itd.). No, jednako tako, u ovaj pristup ubrajaju se i negativni osjećaji prema životinjama poput ravnodušnosti, odbojnosti, „nevoljenosti” i sl. (usp. Visković 1998: 13). Kad je riječ o zaštiti životinja od posljedica negativnih osjećaja prema životinjama, poput zlostavljanja ili istrebljenja vrsta, ljudi se ponajprije sjeće zaštitnih udruženja. Osvrćući se na spomenuta zaštitna udruženja, Visković (1998) zamjećuje jednu njihovu slabost, odnosno rijetko spomenuto činjenicu da ona štite samo pojedine životinske vrste dok druge vrste diskriminiraju. Zanimljivo je da Visković (1998), osim ekologa, kao istinskog promicatelja pozitivnih osjećaja prema životinjama, čak i prema divljim vrstama, izdvaja pripadnika umjetničkog svijeta. Riječ je, dakako, o Disneyu. Što se tiče hrvatskih dječjih pisaca, u promicanju pozitivnih osjećaja prema životinjama prednjači autorica Maja Gluščević.

Kako u njezinim romanima od životinjskih likova dominiraju likovi psa, ovdje se izdvajaju dva romana koja prikazuju osjećajni pristup prema vrsti koja se smatra kućnim ljubimcima. Junakinja romana *Neman u gradskom parku* (1995b) jest Brankica, čija je najveća želja da ima psa. Iako se njezini roditelji isprva protive, spletom okolnosti Brankica donosi kući psića Bucka iz nepoznata legla. No, s vremenom Bucko postaje sumnjivac za napade na druge pse, a u Brankičinu obitelj dolazi prinova pa se obitelj rješava psa. Osjećajni pristup razvidan je u velikoj vezanosti Brankice i Bucka te njezinim poduhvatima da vrati Bucka u obitelj, a samim time i povjerenje roditelja u voljenog kućnog ljubimca.

Još jedan roman u kojem je u fokusu neizmjerna ljubav djeteta i psa svakako je *Ivin Vučko* (1995a). Silom ratnih zbivanja dječak Ivo primoran je napustiti rodni kraj bez psa Vučka. Trčeći za kamionom

i plivajući preko rijeke Vučko uspijeva pratiti Ivu, ali ga naposljetku gubi iz vidokruga. Nakon dulje međusobne potrage, Ivo i Vučko ponovno se susreću. Dakle, čitavi roman prožet je osjećajnim pristupom kroz koji je iskazana upornost Ive i požrtvovnost Vučka samo kako bi bili zajedno.

Nadalje, djelo *Bijeg u košari* (1992/2005) govori o ratnim stradanjima, no u središte zbivanja stavljeno je prijateljstvo dječaka Jerka i magarca Sivka, puno pustolovina. Osjećajni pristup svakako je uočljiv u međusobnom odnosu Jerka i Sivka. Jerko često gladi Sivka po čelu, razgovara s njime, dijeli hranu na pola te ga smatra mudrim, pametnim, hrabrim i vjernim, što je zapravo suprotno od uobičajenih prikaza magaraca u literaturi, odnosno od karakteristika koje se pripisuju magarcima. Jedno u drugom nalaze utjehu u vrtlogu ratnih strahota. Dakle, za razliku od prethodna dva romana, u kojima je osjećajni pristup iskazan kroz odnos psa/ljubimca i djeteta, u ovom romanu Gluščević širi sentimentalni pristup prema vrsti životinje koja pripada u domaće životinje i koja u klasičnom pogledu ponajprije ima uporabnu ulogu.

Izvođač za nastanak djela *Klopka za medvjedića* (1994/2005) autorica je pronašla u pričanjima stanovništva jednog ličkog sela. Roman govori o gorostasnoj medvjedici koja nastoji spasiti svoje odlutalo mladunče, no biva uhvaćena od strane mještana i odvedena pred ljudski sud. Pritom je osjećajni pristup izražen kroz želju Slavka i drugih znatiželjnih dječaka koji nastoje oslobođiti uhvaćenu medvjedicu i traže opravdanje za njezin dolazak u selo. Dakle, autorica i dalje proširuje lepezu animalnih likova uvrštavajući u djela likove divljih životinja, pomoću kojih gradi osjećajni pristup životnjama.

U djelu *Priča o Jelenku* (1999), specifičnom po tome što je nastalo na osnovu TV serije *Jelenko* (1980), sentimentalni pristup iskazan je kroz dirljivu priču o

spašavanju laneta čiju je majku usmratio lovac. Dječje društvo nastoji othraniti i zaštititi lane od ljudi i predatora, no iz kolibe u koju su ga sakrili otima ga dječak Ivo i odvodi u svoju staju ne bi li se umilio djeđu. Emocionalni pristup posebice se ogleda u Ivinu „preobraćenju”, kada on na kraju oslobađa sad već odraslog jelena, kako ne bi završio na ražnju. Baš poput medvjedice iz prethodno spomenutog romana, i lane koje odrasta u jelena divlja je životinja s kojom dječji likovi uspostavljaju emocionalne odnose.

Osjećajni pristup životnjama u romanu *Tko je oteo Dolores* (1997) u manjoj je mjeri zamjetan u odnosu na prethodno spomenute romane. U njemu je riječ o dječjoj družbi koja rješava misterij nestanka Srećkove papige Dolores. Dolores se kao lik javlja na početku i na kraju romana, no ipak je čitava potraga za papigom motivirana emocionalnim pristupom dječje družbe prema Dolores.

Dosad spomenuti osjećajni pristupi životnjama u romanima iskazivali su uglavnom pozitivne emotivne odnose između ljudskih i životinjskih likova. No, kao što eksplicira Visković (1998), osjećajnim pristupom obuhvaćeni su i negativni osjećaji prema životnjama. Iako je evidentno da u djelima Maje Gluščević prevladavaju oni pozitivni, vrijedi spomenuti i one primjere koji iskazuju negativne emocionalne odnose prema životnjama. Ponajbolji primjer uočljiv je u romanu *Klopka za medvjedića* (1994/2005), u kojem Jakov nimalo ne suočava s izgubljenim medvjedičinim mladunčetom već ga nemilice udara ne bi li mu „slomio duh” kako bi postalo poslušno. Njegov osjećajni odnos prema životnjama, konkretno prema medvjediću i medvjedici, ne mijenja se kroz roman. Čak i u vrijeme suđenja zarobljenoj medvjedici, Jakov razmišlja kako bi joj rado „rascopao sjekrom glavurdu” ili „sasuo olovo u glavu” (Gluščević 1994/2005: 61, 62). Idući primjer koji pokazuje negativne emocije prema životnjama nalazi se u roma-

nu *Ivin Vučko* (1995a). Psu Vučku onemogućeno je putovanje s Ivom jer su ga ljudi puni predrasuda optužili da je divlji, opasan i da će nekoga ugristi ako mu dopuste da podje s njima. Vučku nije pomoglo ni Ivino zapomaganje i uporno moljakanje da psa poveđe sa sobom. Ovdje je uočljivo kako nerealni strahovi i predrasude mogu biti izvorišta negativnih emocija prema životinjama.

Evidentno je da kroz veliku zastupljenost osjećajnog pristupa prema životinjama u romanima Maja Gluščević promiče pozitivne osjećaje prema životinjama, ali i ukazuje na probleme s kojima se većina životinja svakodnevno susreće. Jednako tako, autorica širi lepezu animalnih likova pomoći kojih gradi osjećajni pristup prema životinjama pa se kao romaneskni likovi podjednako javljaju životinje koje se smatraju kućnim ljubimcima, domaće životinje i divlje životinje.

b) Ekonomski i etički pristup

Ekonomski i etički pristup životinjama u većoj su mjeri međuzavisni pa se njihovo detektiranje u romanima odvija paralelno. Drugim riječima, ako je nagrašen ekonomski pristup životinjama, uvelike izostaje etički pristup životinjama i obratno.

Ekonomski pristup utjelovljuje „najstariji ljudski interes za životinje“ (Visković 1998: 11). Takav pristup izjednačava životinje s upotrebljivim stvarima koje ljudima služe za zadovoljavanje materijalnih potreba (hrana, odjeća, sirovine, promet, itd.) te za zabavu i iskazivanje ljudske okrutnosti (usp. Visković 1998: 11). Etički pristup životinjama i dalje je nedovoljno razvijen jer bi prema tom pristupu svaka životinja trebala biti korisnik pojedinih prava, odnosno „subjekt etičkih odnosa“ (Visković 1998: 14). Kao što Visković (1998) obrazlaže, ovdje je riječ o „htjenu da se prizna dostojanstvo svakoga života u granicama mogućeg“ (Visković 1998: 14).

U romanu *Klopka za medvjedića* (1994/2005) ekonomski pristup životinjama ogleda se u kontekstu lova. Naime, lov se ubraja u jedno od prvih ekonomskih aktivnosti, a svrha lova jest osiguravanje „hrane i drugih materijalnih dobara: odjeće, obuće te raznih drugih sirovina“ (Batinić 2013: 254). No, može se reći da je upravo lov jedan od pokazatelja ljudskog licemjerja i nedostatka etičnosti. Naime, pojedine životinje (poput pasa i mačaka) donekle bude u ljudima suošjećanje, dok se isto ne može reći za životinje koje ljudima služe za hranu ili zabavu. Da pače, na lov se gleda kao na sportsku disciplinu (usp. Batinić, 2013: 255). U *Klopki za medvjedića* (1994/2005) kroz odnos Jakova prema životinjama zamjećuje se ekonomski pristup životinjama i izostanak etičkog pristupa. Naime, Jakov vrši fizičko nasilje nad ulovljenim mladunčetom medvjedice u nastojanju uspostave kontrole nad medvjedićem, slabijim bićem, kako bi ga prodao čergarima za zabavljanje stanovništva. Uz to bi, naravno, nešto i zaradio. Isto tako, Jakov navija da se i medvjedica usmrti jer njezina koža „sigurno vrijedi čitavo bogatstvo“ (Gluščević 1994/2005: 61). Razvidno je da je Jakovov odnos prema životinjama motiviran ekonomskim razlozima, pri čemu izostaje etički aspekt odnosa prema životnjama.

Njegovu potpunu suprotnost utjelovljuje lik Prirodnjaka, glavnog suca, koji staje u obranu medvjedice koju naposljetku oslobađa. Već je u samom puštanju medvjedice u divljinu iskazan etički pristup životinji. Osim toga, etički pristup životinjama razvidan je u njegovom promišljanju o lovcima kao neprijateljima životinja zahvaljujući kojima se medvjeda vrsta prorijedila:

Od svih pripadnika nekada brojne medvjede porodice što je živjela gore u planini, ostao je još samo poneki medo ili kakva osamljena medvjedica što se skrivala od ljudskih po-

gleda u tami stoljetnih šuma, ili se zavlačila u teško pristupačne špilje i gudure bježeći pred svojim najlučim neprijateljem: lovcem! Medvjeda je vrsta bila već gotovo posve istrijebljena (Gluščević 1994/2005: 97).

U *Priči o Jelenku* (1999) ekonomski pristup iskazan je kroz to da mnogi žele uhvatiti Jelenka jer „rogovi vrijede čitavo bogatstvo! [...] Nije to više kost, nego čast!“ (Gluščević 1999: 77). Kao što je rečeno, primarna funkcija lova bila je osiguravanje hrane, materijalnih dobara i domestifikacija divljih životinja, no s vremenom je lov poprimio funkciju rekreativne, zabave, iskazivanja moći i potvrđivanja ugleda (osobito kod muškaraca) (usp. Visković 2009: 164). Ipak, od svih romanesknih likova, Mijat je, motiviran ekonomskim razlozima, jedini nepokolebljiv u lov:

Vidio je pred sobom jedino bijelog jelena, bogatstvo koje mu bježi, [...]. Hvatao se okrvavljenim rukama za golo šiblje i bockavo grmlje izraslo u kamenju, gotovo i ne osjećajući bol, nego samo bijes, oganj pohlepe i osvete [...]. Tu, na čistini, tu se nema gdje sakriti. [...] Uhvatit će ga na nišan [...] i konačno dograbiti rogove za kojima svi čeznu, odvajkada, svi lovci, svi do jednoga, za kakve daju dukate što zvone umilnije od najljepše pjesme! (Gluščević 1999: 96–97).

Kod lika Mijata dominira ekonomski pristup životinjama pri čemu, dakako, izostaje etički pristup.

Tragovi ekonomskog pristupa životinjama evidentni su i u drugim romanima.

U *Bijegu u košari* (1992/2005) ekonomski pristup uočava se u konstataciji vezanoj za magarca Sivku. On je cijeli život „teglio drva“, a ni život mu „nije uvijek bio lak. Već se pogrbio pod teretom što ga je čitavoga života nosio na leđima. A lijepe i tople riječi bio je željan više nego slatkoga šećera“ (Gluščević 1992/2005: 13, 31). Njegova uporabna uloga nasta-

vila se kroz čitav roman u kontekstu nošenja Jerka na vlastitim leđima.

Ekonomski pristup životinjama dotaknut je i u *Nemani u gradskom parku* (1995b), u izjavi dječaka Kreše koji je doznaće da se „u Zagrebu, u nekim napuštenim dvorištima, ponekad vode te krvave i nemilosrdne borbe među bulterijerima. A hrpe novaca se gube i dobivaju na okladama“ (Gluščević 1995b: 35). U ovom slučaju u primarnom planu jest zarada na životinjama, pri čemu se ne promišlja o etičnosti borba. Ekonomski pristup životinjama u romanu *Tko je oteo Dolores* (1997) nazire se u želji mnogih da se domognu lijepo papige kako bi ostvarili financijsku dobit, radi čega ju i dječak Zdravko otima.

Dakle, iz analize je razvidno da ekonomski i etički pristup životinjama ne mogu koegzistirati kada je u pitanju jedan te isti ljudski romaneskni lik već ekonomski pristup dominira u odsustvu etičkog pristupa i obratno. Također, autorica problematiziranjem ekonomskog pristupa životinjama ukazuje na nedostatak etičnosti pojedinih romanesknih likova.

Simbolički, umjetnički i znanstveni pristup životinjama ne javljaju se u analiziranim romanima – barem ne u kontekstu Viskovićeva (1998) tumačenja spomenutih pristupa. U simboličkom pristupu životinje predstavljaju političke, religijske, magijske i druge kolektivne ideje, a navedeni pristup karakterističan je za narodna vjerovanja, basne, grbove, itd. Umjetnički pristup životinjama odnosi se ponajprije na likovna umjetnička djela u kojima se životinje javljaju kao ornameenti, samostalne teme, dijelovi pejzaža, i sl. Znanstveni pristup životinjama bavi se opisivanjem i pojašnjavanjem životinjske anatomije i fiziologije, ponašanja životinja i sl. na objektivan način (usp. Visković 1998: 12–13).

2.2. Životinje u jeziku romana

Razmatrajući odnos jezika i životinja, Visković (2009) izdvaja nekoliko skupina jezičnih pitanja od kojih je za rad posebice zanimljiva četvrta koja se bavi „zoo-nazivima svih tipova ljudskih karaktera i ponašanja” (Visković 2009: 126). Ovdje Visković podrazumijeva usporedbe i metafore poput „crn kao gavranci, bijesan kao ris [...], mladi vukovi, [...] stari lisac, [...] pasja vrućina”, itd. (Visković 2009: 126–127). Jednako tako, spominje zoo-fraze i poslovice kao što su „obilaziti kao mačka oko vruće kaše [...], dosadan kao uš, [...] dirnuti u osinje gnijezdo, [...] držati se kao pokisla kokoš (miš, vrabac), [...] spavati kao zec, [...] dići, podviti, nagaziti rep”, itd. (Visković 2009: 128–130).

Romani autorice Gluščević bogati su sličnim stilskim figurama (usporedbama i metaforama) i fraza u kojima se spominju životinje, a u nastavku će se razmotriti one koje su na neki način vezane uz istaknutije likove. Jednako tako, stilske figure i fraze mogu se podijeliti u više skupina: usporedbe i fraze vezane za fizičke osobine likova; usporedbe, metafore i fraze vezane za karakterne osobine likova; usporedbe i fraze koje se odnose na osjećaje romanesknih likova te metafore i fraze koje su u funkciji uvreda.

a) Usporedbe i fraze vezane za fizičke osobine likova

U romanu *Bijeg u košari* (1992/2005) magarac Sivko vuče noge „kao neko staro pretučeno kljuse”, a dječak Jerko penje se na stablo „kao neka mala hitra živahna vjeverica” (Gluščević 1992/2005). U djelu *Klopka za medvjedića* (1994/2005) medvjedić se „spretno poput mačka” vere na stablo i Jakov krešti „poput gavrana” (Gluščević 1994/2005), a u *Ivinu*

Vučku (1995a) dječak Ivo pojašnjava da pliva kao riba, spava „u polusnu kao zec” i crveni se kao rak (Gluščević 1995a). U romanu *Neman u gradskom parku* (1995b) Brankica je nakon kiše „mokra kao miš”, izgleda kao „vrabac u suknji”, dok je dječak Srećko crven kao „kuhan rak”, šulja se „spretno kao mačak” i „zinuo [je] kao som” (Gluščević 1995b). U djelu *Tko je oteo Dolores* (1997) dječak Srećko skačuće „kao majmun”, kriješti „kao papiga”, crveni se „kao rak” (Gluščević 1997), a u *Priči o Jelenku* (1999) lane poskakuje „kao veseli jarčić” i Ivi strši kosa „poput bodlji u ježa” (Gluščević 1999).

Kroz navedene usporedbe i fraze uočava se osjećajni pristup životinjama pomoću kojeg se iskazuju simpatije ili odbojnost prema pojedinim životinjama ovisno o tomu izražava li fraza ili usporedba pozitivnu ili negativnu fizičku osobinu pojedinog romaneskog lika. Primjerice, kreštanje gavrana ili papige nije previše simpatično pa se tom frazom označava manje poželjna osobina lika, a biti spretan kao mačak i poskakivati dražesno poput jarčića pozitivna je osobina.

b) Usporedbe, metafore i fraze vezane za karakterne osobine likova

U *Bijegu u košari* (1992/2005) magarcu Sivku riječi lete „uz uho kao muhe” (Gluščević 1992/2005), a u *Klopki za medvjedića* (1994/2005) medvjedić stupa „kao kakav pas”, Jakov se vrti „oko jame kao mačak oko vruće kaše”, govori za sebe da je stari lisac, bježi „kao da mu je čopor gladnih vukova za petama” i dječak Slavko stoji „miran kao bubica” (Gluščević 1994/2005). U romanu *Ivin Vučko* (1995a) dječak Ivo šuti kao riba (Gluščević 1995a), a u djelu *Neman u gradskom parku* (1995b) dječak Srećko je „dosadan kao muha”, „tih kao bubica”, Srećko i Brankica tumaraju gradom „kao muhe bez glave”, a

psu Bucku govore da je „pitom kao janje”, „hrabar i srčan poput lava” (Gluščević 1995b). U *Tko je oteo Dolores* (1997) dječak Srećko „nije htio priznati kakav je magarac ispao”, šuti „kao da mu je mačka odgrizla jezik” (Gluščević 1997). I Ivo u *Priči o Jelenku* (1999) „šuti kao da mu je mačka odgrizla jezik”, a za njega kažu da je „lijja na dvije noge” (Gluščević 1999).

Kroz spomenute usporedbe, metafore i fraze odražava se osjećajni pristup životinjama. U tom slučaju pojedine životinje nose pozitivne, a pojedine negativne konotacije. Primjerice, biti hrabar poput lava sva-kako je pozitivna osobina, dok biti dosadan poput muhe nije.

c) Usporedbe i fraze koje se odnose na osjećaje romanesknih likova

U romanu *Bijeg u košari* (1992/2005) dječak Jerko privio se „uz baku kao pilić uz kvočku”, a u pletenoj košari „šćućurio se kao preplašen ptic u gnijezdu” (Gluščević 1992/2005). U djelu *Klopka za medvjedića* (1994/2005) medvjedić se „šćućurio u dnu jame kao miš ulovljen u mišolovci” (Gluščević 1994/2005).

Navedene fraze i usporedbe iskazuju osjećajni pristup životinjama na način da se (u ovim slučajevima) strah, bespomoćnost i krhkost likova prikazuje pomoću malenih životinja koje ljudi obično simpatiziraju (pilić, mišić, ptic).

d) Metafore i fraze u funkciji uvreda

U romanu *Neman u gradskom parku* (1995b) psu Bucku govore da je kukavica (Gluščević 1995b). U djelu *Tko je oteo Dolores* (1997) dječak Srećko go-vori djevojčici Pikici da je „glupa koza” dok Juricu naziva sinjom kukavicom (Gluščević 1997). U *Priči*

o Jelenku (1999) Ivo naziva ostale dječake kukavica-ma (Gluščević 1999).

Ovakvim metaforama i frazama iskazan je osjećajni pristup pojedinim životinjama. Nikako nije poželjno biti kukavica, kao ni posjedovati kozju pamet.

Dakle, u romanima Maje Gluščević životinje se spominju u različitim frazama i stilskim figurama ne bi li se pobliže slikovito opisali osjećaji, postupci i ponašanja romanesknih likova, kao i njihov izgled. Poneke od tih fraza služe i kao razgovorne uvrede. Zanimljivo je da se fraze i stilske figure sa životinjama ne koriste samo za profiliranje ljudskih već i životinjskih likova. Također, kroz sve navedene fraze i stilske figure odražava se osjećajni pristup životinjama, bio on pozitivan ili negativan.

2.3. Životinje u opisu krajolika

S obzirom da osjećajni pristup životinjama u najvećoj mjeri prožima analizirana djela Maje Gluščević, životinje su učestalo glavni likovi ili likovi oko kojih se odvija romaneskna radnja. Jednako tako, s obzirom na svoju pripadnost, one pridonose definiranju mjesta romaneskne radnje. Radnja romana *Bijeg u košari* (1992/2005) odvija se u Dalmatinskoj zagoni, u selu nadomak Knina, pa se u opisima krajolika spominju cvrčci i zrikavci, a u opisima seoskih imanja magarci, psi i kokoši. Radnja *Klopke za medvjedića* (1994/2005) smještena je u šumski i seoski dio velebitskog podneblja te se sukladno tomu spominju mnogobrojne životinje: medvjedi, divokoze, veprovi, lisice, vjeverice, vukovi, jazavci, djetlići, čavke, pčele, muhe, srne, ježevi, čukovi, šišmiši, zecovi, svrake, kosovi, ali i domaće životinje poput konja, krava, ovaca, gusaka, kokoši, pasa i mačaka. Likovi romana *Ivin Vučko* (1995a) obitavaju u seoskoj i urbanoj sredini, a u opisima krajolika javljaju se ži-

votinje karakteristične za selo, poput krava i pijevaca, kao i psi i mačke koji podjednako pripadaju u obje sredine. U kontekstu karakterizacije urbane sredine, u romanu *Neman u gradskom parku* (1995b) spomenuti su samo psi. U romanu *Tko je oteo Dolores* (1997) prisutne su životinje koje se mogu pronaći najčešće u urbanim sredinama: papige, vrapci, kanarinci, zebe i psi, dok se romanom *Priča o Jelenku* (1999) Gluščević vraća u seoske i šumske krajeve i stoga se u opisima krajolika javljaju životinje poput košuta, jelena, lanadi, djetlića, vrana, kukaca, janjeta, pijetlova i pasa.

Dakle, osim što su životinje u autoričnim romanima najčešće glavni likovi, njihova funkcija je karakterizacija predjela u kojima se odvija romaneskna radnja. Zamjetno je da se u djelima čija je radnja smještena u seoske i šumske krajeve javlja čitava lepež životinjskih vrsta, dok se u karakterizaciji urbanih mjeseta javljaju uglavnom one životinje koje se podrazumijevaju ljubimcima. Jednako tako, zbog sveprisutnog osjećajnog pristupa životnjama za karakterizaciju pitomih seoskih sredina autorica se služi životnjama koje uglavnom izazivaju pozitivne konotacije i osjećaje (janjad, konji, psi, mačke, itd.). Isto je i u primjerima karakterizacije urbanih sredina, gdje se najčešće spominje čovjekov „najbolji prijatelj“ pas. Za karakterizaciju šumskih predjela autorica u djela podjednako uvrštava životinje koje nose pozitivne konotacije (vjeverice, srne, cvrčci, ježevi, djetlići, itd.) kao i one koje nose manje pozitivne konotacije (vuk, lisica, šišmiš, muha, itd.) upravo zato kako bi se nglasila divljina i bogatstvo života tih predjela.

3. Zaključak

Nepobitna je činjenica da su životinje gotovo uvek na neki način sastavni dio dječjeg svijeta. Mnogi

teoretičari osvrnuli su se na uzroke vezanosti djece i životinja, pa iako se u promišljanjima ponekad razlaze, ne mogu poreći da djeca i životinje dijele uzajamnu privlačnost i privrženost. Kod Maje Gluščević simpatija prema životnjama nastavila se i u odrasloj dobi i istaknuta je u njezinim djelima koja su posebice dobro prihvaćena kod dječjih recipijenata.

U analitičkom dijelu rada razmatran je odnos ljudi i životinja, pojavnost životinja u opisima prirode i krajolika te javljanje životinja u jeziku romana u 6 romanesknih djela Maje Gluščević. Za sagledavanje odnosa ljudi i životinja uzet je Viskovićev (1998) jedinstveni teorijsko-interpretativni okvir u čijem kontekstu je odredio 6 osnovnih pristupa životnjama. Iz svakodnevnog života spomenuti se pristupi preslikavaju i u književne svjetove. U skladu s činjenicom da je ovdje riječ o romanima koji su namijenjeni dječjoj populaciji i teorijskim razmatranjima koja upućuju na emocionalnu vezanost djece i životinja, očekivano dominira emocionalni pristup životinjskim likovima. Dječji likovi profilirani su kao prijatelji životinja, kao oni koji ih vole, štite i zagovaraju, a u slučajevima kada i nije tako, na kraju romana preobražavaju se u pozitivce u skladu s matricom sretnog romanesknog završetka kakvi se javljaju kod Maje Gluščević (npr. Ivo u *Priči o Jelenku*, Zdravko u *Tko je oteo Dolores*). Osim toga, Maja Gluščević je autorka koja prednjači u promicanju pozitivnih osjećaja prema životnjama, i to ne samo prema životnjama koje smatramo kućnim ljubimcima nego i prema životnjama koje pripadaju u domaće životinje i nositeljice su ponajprije uporabne uloge te prema divljim vrstama (npr. magarac Sivko u *Bijegu u košari* / medvjedić u *Klopki za medvjedića*). Iako u romanima prevladavaju pozitivni osjećaji prema životnjama, autorica ne zaobilazi ni negativne emocionalne odnose prema životnjama čija je svrha da u dječjem recipijentu pobude suošćećanje s animalnim likom i

ukažu na neprimjereni ponašanje prema životnjama (npr. ponašanje Mijata u *Priči o Jelenku*).

Prisutnost ekonomskog i etičkog pristupa životnjama u romanima je detektirana paralelno zbog međuzavisnosti navedenih pristupa. Odnosno, ako je jedan od tih pristupa naglašen, drugi uvelike izostaje i obratno. Ekonomski i etički pristup odražavaju se u problematiziranju uporabnog i nehumanog postupanja prema životnjama, u čemu sudjeluju likovi odraslih (npr. Jakov u *Klopki za medvjedića*, Mijat nasuprot Prirodnjaku u *Priči o Jelenku*). U kontekstu Viskovićevih (1998) tumačenja pojedinih pristupa, simbolički, umjetnički i znanstveni pristup životinja izostaju iz analiziranih romana.

Nadalje, analizirani romani Maje Gluščević obiluju čitavom lepezom fraza i stilskih figura u kojima se spominju životinje. Svrha tih fraza i figura jest slikovito predočavanje osjećaja, izgleda, postupaka i ponašanja likova u romanima, pri čemu je zanimljivo da se one upotrebljavaju i za profiliranje životinskih likova (npr. Sivka u *Bijegu u košari*, medvjedića u *Klopki za medvjedića*, Bucka u *Nemani u gradskom parku*, itd.). Stilske figure i fraze u kojima se spominju životinje mogu se podijeliti u nekoliko skupina: usporedbe i fraze vezane za fizičke osobine likova; usporedbe, metafore i fraze vezane za karakterne osobine likova; usporedbe i fraze koje se odnose na osjećaje romanesknih likova te metafore i fraze u funkciji uvreda. Kroz usporedbe i fraze vezane za fizičke osobine likova iskazan je pozitivan i negativan osjećajni pristup životnjama. Odnosno, ako se frazom ili usporedbom predočava pozitivna ili negativna fizička osobina lika, tada se njome iskazuje simpatija (spretnost mačka) ili odbojnost (kreštanje gavrana) prema životinji spomenutoj u frazi ili usoredbi. U metaforama, usporedbama i frazama vezanima za karakterne osobine likova pojedine životinje nose pozitivne (hrabar kao lav), a pojedine

negativne konotacije (dosadan kao muha), stoga se u navedenim stilskim figurama i frazama ogleda osjećajni pristup životnjama. On je uočljiv i u usporedbama i frazama koje se odnose na osjećaje romanesknih likova, kao i u metaforama i frazama koje su u funkciji uvreda. Primjerice, osjećaj krhkosti i bespomoćnosti likova iskazana je frazama i usporedbama kroz spomen životinja koje ljudi simpatiziraju (ptić, mišić), a fraze i metafore u funkciji uvreda spominju životinje o kojima ljudi nemaju „visoko” mišljenje (koze – kozja pamet).

Životinje se u romanima javljaju i kao neodjeljivi dio prirode, pri čemu je njihova funkcija karakterizacija predjela u kojima se odvija radnja romana. Kako je osjećajni pristup životnjama sveprisutan u autoričnim romanima, ona se za prikaz urbanih mesta služi uglavnom onim životnjama koje se podrazumijevaju ljubimcima (psi, mačke), a u karakterizaciji pitomih seoskih sredina životnjama koje izazivaju pozitivne osjećaje i konotacije (konji, mačke, janjad). U karakterizaciji šumskih predjela podjednako se spominju životinje koje nose pozitivne konotacije (srne, vjeverice, djetlići) kao i one koje nose manje pozitivne konotacije (muhe, vukovi) kako bi se stavljo naglasak na „divlju” stranu takvih predjela. Pritom je evidentna veća bioraznolikost u onim djelima u kojima romanesjni likovi obitavaju u seoskim sredinama ili u blizini šumskih predjela (npr. *Klopka za medvjedića*, *Priča o Jelenku*), dok se u romanima čija je radnja smještena u urbana mjesta očekivano spominje manji broj životinskih vrsta, koje uglavnom pripadaju u kategoriju kućnih ljubimaca (npr. *Neman u gradskom parku*, *Tko je oteo Dolores*).

Zahvaljujući osjećajnom pristupu koji prožima autoričina djela, Maja Gluščević čitateljima svakako približava i životinske osjećaje i stanje njihove svijesti, čime individualizira likove životinja. Mladunčad je zaigrana, nepromišljena, lakovjerna, nevin

(npr. medvjedić u *Klopki za medvjedića*), a odrasle životinje su poduzetne, hrabre, zaštitnički nastojene, sposobnije su izvući se iz nevolja, itd. (npr. Sivko u *Bijegu u košari*, medvjedica u *Klopki za medvjedića*). Dakle, animalistički sloj u romanima Maje Gluščević zasigurno je kompleksan i slojevit, što se nastojalo predočiti ovim radom. Preostaje još mnogo neistraženih područja u njezinim djelima koja svakako zasluguju pažnju istraživača (dječje) književnosti – s obzirom da je pažnju čitatelja već odavno pridobila.

LITERATURA

Primarna:

- Gluščević, Maja. *Bijeg u košari*. Zagreb: Alfa, 1992/2005.
- Gluščević, Maja. *Klopka za medvjedića*. Zagreb: Alfa, 1994/2005.
- Gluščević, Maja. *Ivin Vučko*. Zagreb: Alfa, 1995a.
- Gluščević, Maja. *Neman u gradskom parku*. Zagreb: Mosta, 1995b.
- Gluščević, Maja. *Tko je oteo Dolores*. Zagreb: Alfa, 1997.
- Gluščević, Maja. *Priča o Jelenku*. Zagreb: Znanje, 1999.

Sekundarna:

- Batinic, Ana. *U carstvu životinja. Animalističko čitanje hrvatskih dječjih časopisa*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada; Filozofski fakultet – Periodica Croatica, 2013.
- Crnković, Milan, Dubravka Težak. *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje, 2002.
- Hameršak, Marijana, Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international, 2015.

Haramija, Dragica. *Uloga životinja u žanrovima slovenske dječje književnosti*. Suzana Marjanic i Antonija Zaradija Kiš (ur.). *Književna životinja. Kulturni bestijarij II. dio*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, Institut za etnologiju i folkloristiku, 2012, 869–893.

Kujundžić, Nada. 2019. *Djeca i životinje Maje Gluščević*. <<https://voxfeminae.net/strasne-zene/djeca-i-zivotinje-maje-gluscevic/>> 01. 02. 2020.

Visković, Nikola. Šest načina odnosa prema životinji. Nenad Cambi i Nikola Visković (ur.). *Kulturna animalistika (zbornik radova)*. Split: Književni krug, 1998, 11-15.

Visković, Nikola. *Kulturna zoologija. Što je životinja čovjeku i što je čovjek životinji*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2009.

Kristina S. SLUNJSKI

ANIMALISTIC LAYER IN THE NOVELS OF MAJA GLUŠČEVIĆ (IN 1990s)

Summary

Animal characters have always been present in many human activities, including literature. The interest in animal studies is increasing in contemporary times, precisely, since the 1970s. It is evident that the presence of animal characters is especially noticeable in children's literature. In this context, the works of Maja Gluščević, in which animal characters almost always exist, stand out. After a brief theoretical insight into animal studies, the paper analyzes animalistic layer present in 6 novels written by Maja Gluščević. Precisely, the focus is on novels that were first issued in 1990s. The paper analyzes the ways of depiction and functions of animal characters and their relationships with human characters.

Keywords: animal characters, animal studies, contemporary children's novel, Maja Gluščević

Пregледни рад
UDC 821.163.41-93.09 Kolarov I.
Примљено 29. 2. 2020.
Прихваћено 21. 3. 2020.

◆ **Јелена С. КАЛАЈЦИЈА***
ЈУ Народна библиотека „Филип Вишњић“
Бијељина
Република Српска

АУТОПОЕТИЧКИ МАШТОДРОМ ИГОРА КОЛАРОВА КАО ОСНОВ ДИЈАЛОГА СА ДЈЕТИЊСТВОМ: ПОЕТИКА ПРОСТОРА, ПОЕТИКА КАМУФЛАЖЕ И ПОЕТИКА МИНИМАЛИЗМА

САЖЕТАК: Рад истражује парадокс Коларовљевих минималистичких поступака *ничега* у поетици (скоро) свега, сличну способности дјетета да сједини стварносне и имагинативне елементе својих запажања у нераздjeљиву цјелину, водећи се истраживањима когнитивне критике. Иако ријетко излази из свог ауторског гласа, поунутрује у њега апсолутно камуфлирање *осिटраненијем* из угла дјетета, улазећи

у готово карневалску дескрипцију детаља, на самој граници апсурда, и као такав каламбур долази у директан дијалог са читаоцем. Интерактиван колико и херметичан, у свом оксиморонском изразу поштује ону линију одбране дјетета на брани градског дискурса. Раван рецепције отуда се излива много шире од првобитне намјене. Ономастика је чудесна, интригантна, мистерије су самоумноживе, намјена више него профилисана за савременог читача сензација. Испод, међутим, лежи постмодерно наслијеђе: приређивачки манир, могућност дата читаоцу да мијења/довршава дјело, ерудиција као мапа којом се шета кроз текст, опонашање форми других умјетности, овде сликарства и музике, али и неизbjежна документаристика, те урушавање апсолута умјетности који искључује науку – напротив, Коларов жуди за правим експериментом. Вријеме прије постјугословенства би мноштво ових конструкција дјетињства свело на дидактику. Иако широк и за наше доба, Коларов их искључиво кроји маштом и естетизмом. А та улога покazuје се као оно уникатно својство да Коларов буде само један, иако ће рад у неком тренутку додирнути могућности да се буде Коларов и из пера других аутора (*Велики леши балон*). Потреба за поднасловима који жанровски нијансирају или преобликују дјело говори много више о поетичкој самосвијести и њеној циљаној објави, што је додатно вјежбање вијуга, али и нијансирање емоција (*Аги и Ема*, *Дванаесто море*, *Кућа хиладу маски*, *Приче о скоро свему*, *Фионине мистерије*, *Да, што су бизони*, *Русвај*, *Цећне приче*, *СМС приче*, *Буренице*). Ако бисмо савремену књижевност за дјецу могли подијелити на умјетничку и популаристичку, а такав јој је и наставак у одрастању, Коларов би у својим конструкцијама детињства водио свога читаоца ка првој. И на том мјесту показује се као виртуоз чисте фантастике. Камуфлирање иза недефинисаних, шифрованих простора говори много о идентитету писца који кроз космополитизам дјечје књижевности открива дубоку привезеност ка матици. Београд је само једна станица.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: поетика простора, поетика камуфлаже, поетика минимализма, когнитивна критика, Игор Коларов, текст као идеални грађанин, христологија у дјечјој књижевности

* jela.knjiga@gmail.com

Малецина анализа у пет слика

Слика прва: Усамљени глас оригиналности

Туга дјетета у осами је оно што је тема многим прозама за дјецу и о дјеци. Или у неком условном смислу она може бити почетак сваког дјетињства, то је оно њежно мјесто које не смије да боли, али ако заболи, боли најснажније. Изванредну паралелу, али и опонирање два модела у одрастању књижевних јунака, налазимо код Зоране Опачић. Она поставља *роман усамљеног јунака* спрам *романа дружине*. Као и што се цјелокупни развој језика дâ предити са развојем језика код дјетета, тако ваља уочити да су те двије усамљености, иако једна затрпана групом, а друга наглашено издвојена у појединца, ипак ствар иницијације. Треба умртвити по родицу да би се стицало искуство ван сигурне зоне (ма колико сама сигурност унутар тога није истинска у већини случајева, али она фигурира као таква).

Идући том аналогијом, узећемо примјере *Пипи Дуџе Чараје* (1945) Астрид Линдгрен и *Зое, дјевојчице са врха солитера* Ане Ђокић, који у огромном временском, културолошком, социолошком, те сваком другом распону, такође, одговарају истом: иницијацији. Иако је Пипи градска јунакиња, прати је искуство космополитизма, које у највећем броју свједочења одговара цивилизацијама обредно-рустичних представа, док је поменута Зое типично дијете солитера који постаје метонимија цјелокупног свијета – отуда боравак њене маме на Мадагаскар у дјелује слабо и плагирано, док *кајејтан*-тата може бити једино бродар градског саобраћајног превоза. Урбана средина је непријатељска, а градска би била одрастајућа. Ова дистинкција је изразито важна, Игор Коларов наступа и обраћа се из урбаних елемената творећи градску атмосферу за своје јунаке. У овој тачки когнитивна критика добија значајан третман у поетици Игора Коларова. Функционалну начитаност замјењује креативна.

Игор Коларов у том контексту наступа са изванредном плејадом усамљеника (Кие Сибин, Симоне, Ефи, Елене Д, Ливије, Јулијана, Агија, Еме, те безбројних јунака својих кратких проза...), кроз које формира свој уникатни стил и даје овој, условно речено, универзалној теми дјечје књижевности сасвим друго значење. То остварује дјечјим омиљеним начином играња – камуфлажом. *Друго* од оног тренутка када јунак стекне одређена искуства, прође одређени степен у одрастању који означава нову животну доб. Неријетко је то једно годишње доба, или један комад времена у којем се превазилазе одређене препреке, стиче одређена зрелост. Коларов у први мах, *поетиком камуфлаже*, остварује безвремени и свевремени простор, држећи га тако на граници са чудесним, али остајући у домену нефантастичног. Отуда његови необични усамљеници долазе као сјенке у врло важан додир остварујући значајна пријатељства (Аги и Ема, Мауно и сова, на примјер, али низ је подугачак) која омогућавају да се простори конкретизују и вријеме обликује. Уопште узев – *сами заједно*, како би то назвала Шери Теркл. Године ту не играју много, јер посвећени свијет необичности нужно прати усамљеност. Као што и савремена алијенација из мноштва разлога (а најчешћи изговор је савремена технологија, која у једном тренутку постаје само изговор за лијеност) омогућава да се ти и такви усамљеници остваре кроз интеракцију са *другим* који је сличан. Напослетку, остаје креативно испољавање себе. Односно, иницијација по којој се завршава сазијевање у тачки у којој јунак постаје довољно емотивно зрео да одбаченост добро подноси, чак да спозна предивна њена лица. Зато су врло често ти јунаци поистовећивања и сами екстравагантне појаве – никада, додуше, то није родитељ, али јесте неко *бочни*, неко са маргине. Намјерно дајемо примјер приче из збирке *Русвај* (иако се у тај коларовљевски шаблон

могу уклопити и Ефина тетка, или сама Ема), „Компликовани ја”, где *испитовирана* сестра дрекне свој родбини: „Тишина!” на све ријечи шиканирања које су упућене дјечаку, а он посебно заштути када још на то дода да је он њена душа. Тада минимализам у којем један члан, био то јунак, мотив, недовршени ред, животиња... изједначавају се као честице универзума дјетињства које живи митско вријeme, тако координира у простору, међуљудским односима. Дјечја перцепција је перцепција митског времена (Елијаде 1970: 73), зато овој прози не мањка симултанизма, инвазија важног неважним, или прецизније главног споредним. Тамо где је најтиши, Коларов је најтоплији, али зато и у рецепцији најгласнији. Одавање аутопоетичких трагова ствар је профињеног његовања књижевности саме, умјетности писања (али и читања!) у којој се поново *камуфлирано* обраћа дјетету, о важности писања, које је код Коларова сама машта. Он није правио нове свијетове, он је остављао своје јунаке у својој доживљеној стварности. Камуфлирајући оно што је за одрасле, ипак, недокучиво – м а ш т а. Оно што је свакодневно, фриволно, обично, бојио је помјерњем тачке гледишта и стварао чудеса, без фантастичних бића (довољно је доказивати постојање би-зона и бити сигуран да књижевност има будућност!), чаробних напитака (некад фантазмагорија настаје само због сока од зове!)... *Поетика ничега*, можемо рећи, јер низови искључивости који истачу једни друге дјелују као ментална вјежба и остали би на нивоу конструкција да се она не излива у *скоро све*, управо како алудирамо на збирку *Приче о скоро свему*. Та играрија која ништа и све доводи на линију једнакости и беспрекидног трајања, *perpetuum mobile* дјетињства које никада не престаје.

Камуфлажа може дјеловати прегрубо, готово као превара, што близини ријечи упућених дјетету може дјеловати као потпуно погрешно. Превара са

етичке стране одраслог или неописива помоћ када говоримо у контексту когнитивне наратологије, која је права маштодромска писта, која једновремено грли и учи, распрушујући машту, али је и систематизујући снагом да се чине најневјероватнији спојеви, што у пуком дидактичком насиљу над књижевношћу бива занемарено у страницама и страницама дводимензионалних наратива сакривених иза спољашње слике раскошних палача или невјероватних створења.

У „Фиониној страни света” најбоље се огледа поетика камуфлаже. Експлиците Фиона не разликује коње од других животиња и аналогно томе у њеној перцепцији све животиње су коњи. Не говоримо о маскирању, већ о камуфлирању: Игор Коларов је у својим текстуалним виртуозијама нашао модусе којима ће се дјечачки вјешто камуфлирати у дјечака, иако његовом дјелу даје највећи дигнитет управо то што ни у једном тренутку не можемо осјетити да изbjегава своју позицију одраслог. То је најизразитије у *Причама о скоро свему*, а великим дијелом и у *Русавају*. Ауторска позиција остаје криптомаскарачка. *СМС приче* биле су и остale својеврстан бум, мада одговорник ових редова сматра да су оне ипак као загонетке и виц-одгонетке симулације савремене епистоларије, интересантне и атрактивне млађим читаоцима као одломци анегдота које би се могле смјестити у ма који други контекст који није везан за алузију на нове технологије. Овдје је интересантније посматрати како телефон као *простор* комуникације постаје мала кутија занимљивих садржаја. Ту треба бити опуштен и благ. Коларов је дао да пуњач тог телефона буду *дјечји* разговори. Ипак, ово је тумачење које дајемо упркос свјетском нападу на нове технологије као подстицајнике дехуманизације, а разлог је само један: овај телефон није ма који телефон, већ само папирна књига која је симулација *short message sent*. Ту се овај писац покazuје као велики *пријатељ свијета*.

Оксиморонски Игор је и интерактиван и херметичан, наравно, истовремено. Колико год у *Цећним причама* отвара могућност за додавање, глупирање, толико у романима *Аги и Ема*, *Дванаесто море*, *Кућа хиљаду маски* – а додајмо овдје и *Буренце* – остаје херметичан. Херметизам је овдје услован. Опачићева у својим читањима наводи како је Коларов препознао генерације савременика-читалаца који немају стрпљења за дугу нарацију, а Валентина Хамовић потцртава досаду, коју и сам писац тематизује, и каже да је тако дошао до свог сажетог и ефектног стила. Иако сажет, он није штур. Иако информативан, он није беземотиван. Напротив. Романи, као фрагментарне скице унутрашњих монолога *главних* јунака, грађени су по истом принципу: усамљени јунак, необичан, једнако усамљени пријатељ, велики свијет око њих, љепота далеких крајева, један далеко промишљени суматраизам у честицама, иако окренут музичким партитурама, ипак наликује на скицу начињену акварел-четкицом. Та четкица је препуна осјећања најразличитијих нијанси, од најтеже свјетске тuge коју може имати једно дијете, до исте такве радости свеукупног малог човјека.

Поменута објава аутопоетике је дио концепта којим се књижевност редефинише као заједничка креација реципијената и писца, осим интерактивности, аутопоетичке ремарке као интегрални дијелови текста дио су постмодерног концептуализма. Међутим, ови трагови, колико год нама, проучаваоцима текстова, згодни за читање са сигналима, толико су „наследницима” ипак неупотребљиви, као интегрални дио уникатног гласа. Треба поменути *Велики лећи балон*¹, књигу бескрајно дирљиву, омаж најквалитетнијих савременика, који су и пријатељи почив-

¹ Треба поменути једну другу значајну књигу у низу приређивачих подухвата Игора Коларова, а ријеч је о антологији *Папирна планета*, драгоценјој књижици која уводи у свијет савремене кратке прозе, и која је драгуль међу антологијама.

шег писца. Карактеристично је то да су они на тематском нивоу успјешни у дијалогу са поетиком Игора Коларова. Иако је немогуће опонашање његове поетике, ипак омаж се могао сачинити и сачинио се *Великим лећим балоном*, али и двјема библиотечким сликовницама, једна је *На крилима књиге* Јасминке Петровић, чија је варијабилна праизведба дата у *Великом лећом балону* под називом „Како сам заволео књиге”, а друга *Шуши и Миши у библиотеци* Елизабете Георгијев и Милице Матијевић. Ова потоња можда једина успијева са својим екскурсима и фрагментарношћу, ретардацијама, варijантама у приповједању да наслути Коларовљев стил – сам главни јунак, Игор, ипак је дијете из библиотеке. Дијалог се наставља, иако не интертекстуално већ прије хипертекстуално, како ће показати рад који тече. Иако и *На крилима књиге* и *Шуши и Миши у библиотеци* имају јасне и јаке споне са поетиком, али и позицијом Игора Коларова у дјечкој књижевности и прије и изнад свега у везивању за читање, библиотеке и синонимијом са: *ако нисићи читали Коларова, нисићи прочитали ништа*.

Слика друга: Путник и Библиотекар

Кренимо од препоставке једног замишљеног дјечег карневала, који је позив на путовање у свијет књиге. Кренимо од паралеле између „Приче о Рајану” Игора Коларова из збирке *Русвај* и пјесме „Милион” Данила Хармса из књиге *Чудесна предсказава*. У „Причи о Рајану” имамо *реџети*² за причу, тачније листу састојака који је чине. Сто милиона дјечака и дјевојчица су први састојак, и то каквих сто милиона: пажљивих **читача ове** приче! Хармс

² Излазак из жанра је нешто што књижевност за дјецу воли, али једнако тако и дио жанровске камуфлаже коју је Коларов изразито радио пишући, а о томе ће више наредна слика.

прави рачунски систем и збраја своје шетаче у милион. Оно што их спаја је маса, критична маса пројене и објаве. Коларов је велики библиотекар, шетачко путовање као протест нечитању *камуфлирано* је другим састојцима. Шетња прераста у селидбу необичним просторима ентеријера, али и дијалогом с краја на крај свијета. Ево библиотекарења и у причи „Седамнаеста Ана”, која је осмишљена као анкета о књизи *Каркацу Радерфорда Монтгомерија*, демону канадског сјевера, класику дјечје књижевности једне потпуно ванземаљске теме савремених клинаца, у којој ћете наћи барем 16 разлога/изговора за нечитање код омладине, али која ће бескрајно вјешто препоручити *Леї љионскої Икара* Попа Д. Ђурђева. Да не говоримо о изванредној полици која би опет могла бити засебна студија, шта читају мали Мауно и сова, почев од *Малог принца*, преко Душка Радовића, Бранка Стевановића, Ршума, Алексића, Весне Ђоровић Бутрић, Мирјане Булатовић, Уроша Петровића...

Путовања у најразличитије крајеве свијета, али и у најудаљеније путеве човјечје душе. Пустиња за двоје окупља, у први трен, произволјно: Финску, Монголију и пустињу Гоби; или Ели из *Куће хиљаду маски* његује преписку са Еленом Д на сјеверу, у Норвешкој, а сама одлази за Лисабон. Већи дио свих проза се одиграва у ентеријеру, јер су јунаци осамљени, а унутра си више сам јер напољу постоји могућност сусрета. Сусрети који се дешавају – дешавају се с разлогом. Хамовићева своја читања креће од Конове идеје о промјени доживљаја деце промјеном карактеристика културе. Хијерархизација вршићака код усамљеника је однос спрам подјетињелог или неубочајеног старијег. Слабљење епске цјеловитости, доминација лирског начела варирањем и понављањем исказа, ритмичност, али и посљедица савремене симплификоване комуникације, све то има упоришта у овим прозама, али треба имати на уму да лиричност

комуницира на другом нивоу. На оном који иницира когнитивне потенцијале дјечје перцепције: читање и причање показују се као витална активност људског постојања, маргинализована и инвертована Коларовљева ишчашења текста оспособљавају читаоце за емотивни и интелектуални сусрет са стварним свијетом, и то не, опет, пуком дидактиком, већ продором у естетику и емоцију. „Овим увидом умјетност и књижевност имају примарну естетску улогу која се обраћа емоцијама, прије него разуму и стимулише читаочеве афективне реакције на емпатију и естетско уживање (...) тако наше стварно животно искуство помаже индивидуалном разумијевању умјетности као што и ми учимо уз умјетности о стварном животу“ (Nikolajeva, 2014: 14 – прев. аут.). На овај начин, можете да уживате напрсто у естетизму неке небулоze, можете рефлектовати о њој, али посебан емотивни импулс настаје када промишљате о томе *на који начин* долазите до дате рефлексије. Код дјеце су сва ова три начина у микстури и експерименти³ Игора Коларова показују се као изванредан *тиренинг* за професионалне читаоце. Улазак у ентеријер доводи до рефлексивности. Јунаци се сукобљавају са својом усамљеношћу, на зрелији начин од вршићака у дружини, догађајност замјењује рефлексивност. Зато нема вршићачког дружења. Они су необични/не-конвенционални као помоћници у чаробној бајци (неконвенционални одрасли, „маргинализована дјеца или несвакидашњи пријатељи за које није сигурно да заиста постоје или потичу из бујне маште јунака“, Опаћић 2019: 355) и највећа вриједност јесте њихова сведеност на обичне радње и наочиглед рутинске дијалоге, који у датом контексту у првом случају омогућавају уплив у простор фантастике, а у другом звуче као чаробне ријечи, мантре. Да ли срећу себе у различитом узрасту?

³ Урнебесна физика и исто таква хемија су врхунци играња мјешавине умјетности и науке!

Поетика простора: необична кућа из Улице Храстова *Агија и Еме*, оно камуфлирање *Куће хиљаду маски*, у којој се знају становници, док не крене простор да се мијења, а поткровље открива своја необична својства (да се мијења као Сталкерова *Зона*), откривају се могућности сновидих кућоликих простора сличних сликарским мотивима Ванета Костуранова. Потреба да се има дом, *центирираност*, цјеловитост у мјесту и времену, што је напрото у овим прозама немогуће, црпи оваква здања, па до оних дубоко наслојених значењима као што је Орфејев врт из *Дванаест поја мора*.

Слика трећа: Форма је значење

Симптоматични су поднаслови, како у целина-ма тако и у појединачним текстовима. Овде препо-знајемо жанровску камуфлажу. Односно, недопу-штање да се ствари назову једним именом. Жан-ровски би *Буренце*, иако у поднаслову носи одред-ницу „луцкасте приче”, могло бити сврстано у ко-лажне романе, прије него циклизовани низ који по-везује, па, за почетак, чињеница да су све оне из Тигијевог буренцета. Приче, буре, као и у већини на први поглед аутоматски писаних узгредности, јасно алудирају на Диогена. „Русвај” у поднаслову но-си 40 *малих* прича, дакле нису *крайке* него *мале* као и дјеца, о *великим* заврзламама. Ту је важно уочити да је однос према тексту само првидно мар-гинализован, камуфлиран поново тек успутном је-зичком играјијом. Сам текст симулира дјечје пона-шање и стога је он управо такав: фрагментаран, смијешан, њежан или чак истински тужан. Посвета ове књиге иде на рачун такође маргинализованих група, али специфичних усамљеника: *одбрана свих на лијеву ногу устапавших, Сијукса и....*

Уводна прича, „Тиги и Буренце прича”, је у функцији *пролога*, постављање ствари на своје мје-

сто. Ту ће се направити једна реминисцентна спона са *Раним јадима* Данила Киша,⁴ посвећених дјеци и радозналима. А ево и начина, Буренце прича намје-њено је „осјетљивима”, јер лијени, опасни Гвин, пун смицалица, треба да нађе друго мјесто где може да буде *неосјетљив*. Ово боји читаву збирку посебним усамљеничко-сјетним тоном. *Јади* свих јунака ове књиге су они минималистички детаљи који остављају жаобиту кнедлу живота, али опет кроз наочиглед безазлене ситуације. Тако је у изванредној причи „Крај нежног лава (Мљац, мљац!)”, у којој парадокс дјечје перцепције доминира: цртеж као интим-но власништво, у којем Матилда црта *мало²* лава, а Феликс *велику* бубашвабу. Након излива дјечје емпатије, Феликс остаје да буљи у своју *неописану* бубу, са мишљу да је боље нацртао Матилду. То је та камуфлажа у којој у пар редова Коларов успијева да исприча причу о дјечјој љубави, емпатији и немогућности *брисача меморије за ружно* (Бранко-вић) који остаје Кишовом Саму да се бори са свакодневицом. Постоји и закључна прича, која има типично коларовљевски свршетак и симболичан наслов „Излаз”, као епилог Бран Стеов. Овде се дотичемо суштине аутопоетичких одмашаја. Велики дио Коларовљевих наратива дешава се ван саме приче, односно као у Анг-Соловом мотиву којим отпочиње *Дванаест поја море*: „Свака прича почиње много пре свог почетка. И кад једном почне више се не завршава.” Једнако као и сам крај *Прича о скоро свetu*: „Приче су реке које лутају светом у потрази за морем... И управо сад приче напуштају ову књигу и крећу на дуго велико путовање.” Ширина којим приповиједање тече је несагледива просторно и временски. У когнитивној наратологији истиче се основ-

⁴ О спонама са Кишовим наслијеђем има ријечи и код Валентине Хамовић у коришћеном тексту на другим разинама, што доводи до идеје да би једно паралелно ишчитавање ових аутора могло изњедрити квалитетно истраживање.

на погрешка – да текст не тражи додатну пажњу, било да је усмени, писани, визуелни или мултимедијални, па се истражује напреднија творба значења која укључује онтологију и епистемологију, функционалност и рефералност, интенционалност и идеологију (Nikolajeva 2014: 2).

Дакле, ако је нарација сама фрагмент *велике приче* ("...овде [се] намеће утисак да урањамо у континуитет једне велике и глобалне онтолошке приповести, која свој (пра)почетак зачиње у (рецимо) митским, недокучивим оквирима, чије нам се јединство првично прекида новим почецима, заправо писчевом потребом да речима уоквири само сегмент из искуства велике, опште и вечите животне приче", Хамовић 2015: 143), онда је занимљиво посматрати у *Буренецу*, рецимо, функцију екскурса. Екскурси који не објашњавају ништа, вишак информација, налик хипертекстуалним додацима који често, опет, буду интонирани тако да главни текст буде њихова пратња уместо да је обрнуто. Један од експлицитнијих примјера за то је „Прича о пилету”. Обесмишљавање тијела текста, где, како рекосмо, често главни дио дјелује као коментар. Екскурси су и *специјална прича* (о Гвину) – у „Тиги и Буренце прича”, *помоћна прича* (о невероватном пилету која ништа не објашњава) у „Причи о невероватном пилету и свему осталом”, (Лудвигов) **коментар** – у „Како је Мауно...”, (Кипријаново) **упутство** (за читање приче) у „Феликс отвара пустињу” **одговори** из „Матилдине енциклопедије одговора” у „Матилда и њени одговори”, (Фогијева) **верзија** у „Великим лажима о зебри”, **загонетка** у „Енглеским панталонама”, (Бран Стевов) **закон** (чудних сусрета) у „Муви”, **закључак** у „Пази! Гондо!”, (пето Леополдово) **правило** (за вођење пријатног разговора на броду) у „Сонијевом четвртку”, **питање и одговор** у „Дунав у три чаше”, (Херманова математичка) **зачкољица** у „Краљевима смеха”, (Бран Стевово) **вр-**

хунско тумачење приче у „Излазу”. Видно је да се ниједна одредница не понавља, са изнимком два Матилдина одговора (али то је доказ да је *Књига Матилдиних одговора* валидан документ у великом причању), што врло приличи поетици свачега из *Прича о скоро свему*, али и из бескраја интеракције у *Цејним причама* за: дописивање, глупирање, голицање и ко зна шта још. *Цејне приче* фигурирају безмalo као хипертекстови и оне то и јесу. „Хипертекст захтева да се чита са свих могућих постојећих тачака текста. Он на исти начин тако и настаје” (Томашевић 2006: 52)

Поднаслови, такође, урушавају институцију наслова и тијела текста. За примјер узмимо причу „Једном сам имао два пингвина⁵ (а сад имам кокошку, три бабе, седам јаја и лустер који је пао деди на главу)” из *Русваја*, чија је читава садржина још и ово: „И ето, то је цела прича. А деда? Деда има чворугу и можда уме да свира харфу” (Коларов, 2011: 9).

Оно што дефинитивно игра пресудну улогу у поставци *форма је значење*, а дио је аутопоетичког маштодрома, јесу метанаративне опаске: спискови, листе, упутства, рецепти, који покушавају да *ојму* причама статус прича, једнако као што, на примјер, у „Четири цигле (љубавна драма)”, такође из *Русваја*, резултат је све осим драме. Дијаскалије свршавају комад прије комада. „Пола приче о Пелагији”, која почиње са четири и по мајмуна, довољна је да се деструише цјеловитост форме, што носи посебно значење.

Са аспекта форме треба поменути и музичке приче, у којима су „Дум-Дум Оливер и његов бубањ”, као и виолина из „Да, то су бизони”, или милион и једна друга опаска на композиције и инстру-

⁵ Пингвинистика (*Приручник за пингвине*, као почетно штиво!) Игора Коларова могла би бити засебан и надасве инспиративан рад. Пингвини, слонови, као и бизони, свакако су привилеговане животиње/особе ових проза.

менте које напосљетку опонашају звук прије него догађај. Као и сјајна партитура у виду рефлективности Ефи у роману за двије гитаре и аулос! Дакле, камуфлира се партитура иза романа, односно камуфлира се приповиједање пјевањем/свирањем, што иде у прилог тези да лиричност надјачава епiku.

Посебно мјесто у цјелокупном дјелу Игора Коларова, па тако и овог рада, заузима сјајна аутопоетичка прича „Како је Мауно постао нечији Мауно“. Мауно је јунак-усамљеник, као и Ефи, Аги, Киа, или већ било ко из краткопрозвне плејаде „главних“ ликова „споредних“ живота. И он има необичног пријатеља, сову која му помаже да оснажи свој статус у друштву, али прије свега да стекне самопоуздање. Сова, симбол мудрости, помаже му то: читањем. Интертекстуалне везе као текстуално гесло постмодерне виде се у полици на којој је списак назива које можемо схватити као директну препоруку аутора. Двије кључне реченице су:

Оно што сања стварније је од онога што види (Коларов: 2007, 14)

и крај једног од дијалога између Мауна и сове у коме се имагинативни принцип, својствен дјетету маштару, снохватици, доводи до највиших граница:

- А Мауно?
- Па видиш ваљда да сам измишљен.
- Којешта! Очигледно је да ниси измишљен до kraja (Коларов, 2007: 15).

Дакле, ево нам поетике простора, флексибилне, условне, да ли *неизмишљеност до kraja* подразумијева да је још *недојричани дио* Мауна у стварности или је Мауно имагинативно недовршен, јер је *иницијација* од тужног Мауна којег чак ни парадајзом не гађају.

Занимљива је опаска Валентине Хамовић о Коларовљевом специфичном стилу који прати ново

осjeћање свијета и *усаглаšавања* поступака са рецепцијским могућностима младог читаоца: „Угроженост књижевне културе очигледан је и поуздан показатељ угрожености дечјег света, што потврђује чињеница да је основни и превасходни пратилац њиховог одрастања осећање досаде, која се мултиплексира и преобраћа у бесцјелност и узалудност... „ (Хамовић 2015: 141).

Коларов је толико јак у изразу да се не бисмо сложили да постоји *усаглаšавање*, већ беспријекорно разумијевање. Парадокс Коларовљевих минималистичких поступака *ничега* у поетици (скоро) свега слично је способности дјетета да сједини стварносне и имагинативне елементе својих запажања у нераздјеливу ћелину. Иако ријетко излази из свог ауторског гласа, поунутрује у њега апсолутно камуфлирање *оспораненијем* из угla дјетета улазећи у готово карневалску дескрипцију детаља, на самој граници апсурда, и као такав каламбур долази у директан дијалог са читаоцем. Интерактиван (у својим текстовима-задацима за утврђивање фактографског знања, али и развијања имагинације) колико и херметичан (фрагментаран, елиптичан, гномски), у свом оксиморонском изразу поштује ону линију одбране дјетета на брани градског дискурса.

Слика четврта: Текст као идеални грађанин

Град у дјечју књижевност улази поезијом и са улице, уласком трамваја у књижевност. Рецимо само узгредно, дијахронију од Вучове *Дружине Пејића* (1931, у *Политици*, или штампана верзија 1933), преко Данојлићевих *Како ставају трамвају* (1959), Раичковић *На kraju grada* (1960)... Сјајно је како Јован Љуштановић у *Брисању лава* хвата тај импулс дјечје рецепције градског у књижевности, дакле не тематизовање самог града већ истражива-

ња квалитета грађанске свијести, управо уз Раичковићеву пјесму: „Суочавамо се, у наивном кључу, с градом као појмом чији обим није јасан. Такав град поседује јак чулно-конкретни идентитет у своме средишту, који, идући према периферији, губи на супстанцијалности. Зато је питање шта има на крају града више од наивне дечје знатижеље, оно је готово онтологијско... (...) На делу је суштинска, у наивном облику, дијалектика постајања и нестајања” (Љуштановић 2009: 292).

Како је само штиво гибљиво и неухватљиво, на дјелу ће бити Леханова „методологија која ће вриједити за стварност коју је сам град створио” (Lehan 1998: XIII – прев. аут.) и супротставити се стварности коју је створила књижевна традиција. Овај, према Љуштановићу, *конкрећнно-чулни* моменат перцепције града функционише према граду као парцелисаном збиру метонимија, па био то дио града, занимање ближњег, доживљај јесењег дана на некој обичној улици... Коларов, иако у затвореним просторима или на велиkim плочницима у чудним грађевинама, ипак открива на много мјеста сам, конкретни Београд. „У некој енциклопедији сам прочитала да се око мог града водило највише битака у историји. И не само то. Имао је много имена, више него иједан други град. (...) Када је нешто тајна, онда то не може да носи само једно име. Оно што је непознато називамо различито, у покушају да га одгонетнемо. *** Брег за размишљање. Дефинитивно најлепше име мог града” (Коларов 2019: 48–49), каже Ефи. Наиме, Фићир Бајир је једно од калемегданских имена, што носи симболичку конотацију, да град који је *тајна* улази у катакомбе историјског језгра. Јунаци могу путовати, могу се и враћати... Али *Брег за размишљање* је ипак мјесто којем се враћа и отуда остаје оно недоречено, је ли важно да ли је кућа у Београду или ма где другде. Или је пресудна кућа сама, као у идеји да је роди-

ла Ливију: „Кућа је била стара, тајновита и родила је Ливију” (Коларов 2019: 68). Простор почесто не-дефинисан, шифрован, *камуфлиран*, али криpto-Београд као у овом примјеру, или у причи „Дунав у три чаше” од којег настаје колибри (колико само симболике и алузија!), показује урбофилију. Поново *минимализам* на дјелу, кратко, блеском, неријетко метонимијама ка Београду, не као одлика савремености или *прилагођености* савременом читаоцу, већ као дио проседеа. Наиме, у тематизовању дружине они по иницијацијском луку махом освајају отворени простор, руралног декора, који одговара *чаробној шуми* (Проп). Коларовљеви усамљеници (у гомили, поново – усамљеника) прерастају оквир превазиђене опоненције село : град. Већина анализа градова у дијахронији креће од села (када је дјечја књижевност у питању, село може бити и сувише уређен простор, или пак може узети димензију дивљине, изазовног отвореног простора у коме доминира принцип природе), но иако је село у неком смислу почетак града, то не значи да оно јесте његова претеча. Према Луису Мамфорду први градови били су градови мртвих. Тачније, некрополе као прва стална станишта људи очувале су своју симболичку вредност *memento mori* и у контексту дјечје књижевности они су често тражени простори страха и мистике, сроднији *руралним* него градским особинама (Мамфорд 2001: 8)

Као што *урбофилији* (Јерков) припадају и одређена својства књижевне форме, тако и форма књижевног града реагује на *улазак у Тексиј*, то јест бивање Текстом, али и излазак из њега: „Као последица промењене оријентације град у књижевности постаје испарчан и провидан пре него опипљив и кохерентан, место које се састоји од делића, комадића и променљивих расположења стао је под заставу дисkontинуитета и дисоцијација, а не заједнице” (Пајк 2008). Излазак из текста јасно смо показали

у *Буренцету* завршном причом. До распршености града дошло је постепено.

Идеји да постмодерни град није читљив, јер је саграђен у форми Текста, књижевни Мегалополис се супротставља, али на једном другом нивоу, на коме управо тај знак ситости значењима њих не истичује, већ наслојава. Пошто је тежња *књижевног Мегалополиса* да поврати дијалог градског, односно *читљивости* града, то је потребно да изађе из Текста који је импрегниран у дискурсу. Ако изађе из Текста постаје *апсолутни књижевни град*. Књижевни град се одваја као апсолутно бивствујуће за себе (у хајдегеровском смислу), имајући *моћ* да постоји ван Текста. Метаморфоза градовима зато омогућава да дјелују аутономно у *ситалним променама* (Пајк). Зато привидна неорганизованост у изборима градова код Коларова заправо говори о њиховом нагињању ка глобалном граду, од којих истинску приврженост изискује Београд као *личносни* град, град са идентитетом. „Текстуализовање града ствара сопствену стварност, постаје начин гледања на град, али текстуалност не може да замени тротоар и зграде, физички град. Претходница града је конструктор, књижевни или културни, то је физичка реалност са сопственом динамиком, чак и када та динамика постаје тешко доступна. Најубедљивији конструкти су они који потврђују наш осећај за стварност, који потврђује искуство, и предлажу кохерентност наспрам хаоса” (Lehan 1998: 291 – прев. аут.). На овоме мјесту Лехан наговјештава могућност да град напусти Текст, јер његова природа, „метафора града-текста налази своје оправдање управо у свести да је град све мање читљив – проучаваоци постмодерне књижевности би рекли чак да је потпуно нечитљив. Град, dakle, **више није слика**, нити се више може обухватити погледом као што се то могло учинити половином 19. века” (Владушић 2008: 56, прим. аут.).

Откривање аутопотетичких трагова један је од повода да космополитизам, узет са лакоћом прелажења километара даљина писмом, мишљу, сјећањем, доведе *поетику простора* на разину текста као грађанина, односно градске свијести, одрастајуће, где простор дјечје књижевности постаје умјетност сама, а не само имплемент дидактике. „Идеја текста је толико флексибилна да се брзо и лако распростире преко свега, толико да се на крају може чути како је све текст – свет, ствари од којих се састоји, догађаји и радње којима га испуњавамо. Једном речју, све се претвара у велику **слику Текста**. Некада библијски посредована слика света као књиге, или књига природе, сада је постала наукама посредована слика света као текста. Завршна фаза је виђење човековог генома, dakле генетичке основе нашег постојања, као азбуке живота. Живот исписан таквом азбуком, није ништа друго него текст који смо ми сами” (Јерков 2000: 55, прим. аут.).

Овдје се открива моменат слободе, који обесмишљава синтагму *слика Текста*. Ако све може бити Текст, онда то упућује на једну дубоко динамичну основу на којој он сам почива. Из тих разлога Текст и може да фигурира као *идеални грађанин*. Ако се тврди да изван Текста ништа не може постојати, намеће се питање како онда Београд који напушта Текст може очувати Културу и Књижевност и зашто га уопште има напуштати? До **идеалног града може доћи само на плећима идеалног грађанина**. Битно је уочити да ни сваки Текст не може тако да функционише. Када се град *отиме* Тексту, остаје *апсолутни књижевни град*. У томе смислу ниједна географска одредница у Коларовљевом свијету није случајна, нити паушална, иако намеће идеју о глобалном граду суматраистичка везивност је посљедња тачка.

Ономастика као дио националног или културолошког идентитета има посебне цртице када је у

питању необичан избор који Игор Коларов нуди. Она је космополитска, такође, али и дубоко *домаћа*, код њега може бити Ефи, а може бити и Мића. Може бити и камуфлажа Бран(ко) Сте(вановић)... Чудесна, интригантна ономастика уз мистерије које су самоумноживе, а намјена више него профилисана за савременог читача сензација. Испод, међутим, лежи постмодерно наслеђе: приређивачки манир, могућност дата читаоцу да мијења/довршава дјело, ерудиција⁶ као мапа којом се шета кроз текст, опонашање форми других умјетности, овдје сликарства и музике, али и неизbjежна документаристика, те урушавање апсолута умјетности који искључује науку – напротив, Коларов жуди за правим експериментом. „Текст провоцира идеју значења, сигнал да је читалац примио поруку”, како наводи Марија Николајева (Nikolajeva 2014: 44 – прев. аут.)

Вријеме прије постјугословенства би мноштво ових конструкција дјетињства свело на дидактику. Иако широк и за наше доба, Коларов их искључиво кроји маштом и естетизмом: што је суштина саме когнитивне критике, да задре у дубље слојеве читања као таквог. А та улога показује се као оно уникатно својство да Коларов буде само један.

Слика пета (и најкраћа): Христологија Игора Коларова

Свети Порфирије Кавсокаливит на једном мјесту изричит бива и каже мало ријечи а много молитељске дјеци. Управо у минималистичкој употреби језика у цјелокупној поетици Игора Коларова дочиње се идеја о епифанијском дјеловању *правих ријечи*. То је оно што дозвољава да у кратким херметичним прозама он отвори читаоцима прозоре мишљења и

⁶ „Пикасо, Барон и црно-бели филмови” су сјајна прича-тизер! Слично као и уводне реченице *Скривено⁶ блага*.

метакритичког знања, али и да у текстовима-задаџима остави заиста отворен простор за креативни изражај читања/писања, подижући само стварање за *љестивицу* више. Онтологија је онај дио Коларовљеве поетике који прилази христологији самој. Ако су све приче притоке и фрагменти, рукавци једне велике приче (у складу са поетиком *ничега у скоро све*), ако текст може и треба да се приволи *осипањенију*, ако је у средишту дијете, ако је и модерна технологија приказана са благом иронијом као изговор лијености, а не као непријатељ, ако бизон свира виолину, ако... Његови јунаци су анђели, јуродиви, бесмртни, туга на земљи је одрастање и нетражење немогућих ствари. Коларов је скроман. Увијек, свеприсутан као камуфлирани одрасли, као чувар, као разговор са оним у кога се има повјерење. У само четири реченице о новчаницима у истоименој причи испричана је читава истина о људској таштини. У „Патрицији или цвету који мрмља” један од јунака је баба која је изјавила да је полу-Индijанка. На питање непознатог саговорника зар баба није умрла, Патриција одговара: „Она је страшно неодлучна по том питању”. Простор смрти не постоји. Као Ема и Симона. Харфа коју смо раније спомињали је у емлематици и симбол целомудрија и Давидових псалама.

О чему год писао и како год то представио, у Коларова је средина Љубав. Она безграницна, разумијевајућа као свијест о томе да се према Христовим ријечима угледамо на дјецу, јер њихово је Царство небеско. И без претјеривања, поставимо питање овако: свеукупна ерудиција, маштодром игре, спознајна, стимулативна, креативна нарација доводи до идеје о томе хоће ли у долазећем Царству бити књига. Он засигурно то сада зна.

ИЗВОРИ

- Коларов, Игор *Аги и Ема*, Лагуна, Београд, 2019.
- Коларов, Игор *Буренце, луцкастие ѡриче*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2007.
- Коларов, Игор, *Велики лети балон: изабране приче, песме и сличне смицалице*, приредила: Јелена Давидовић Коларов, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Зрењанин, 2018.
- Коларов, Игор, *Да, што су близни*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2012.
- Коларов, Игор *Дванаесто море*, Лагуна, Београд, 2015.
- Коларов, Игор *Кућа хиљаду маски*, Лагуна, Београд, 2019.
- Коларов, Игор *Приче о скоро свему*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005.
- Коларов, Игор *Русвај*, Букленд, Београд, 2011.
- Коларов, Игор *СМС ѡриче*, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Зрењанин, 2008.
- Коларов, Игор, *Фиона и друге мисијерије*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2007.
- Коларов, Игор, *Цећне ѡриче: ѡриче за дођисивање, глуширање и ко зна шта још*, Букленд, Београд, 2016.

ЛИТЕРАТУРА

- Вилсон, Едмунд, *Акселов замак или О симболизму*, Култура, Београд, 1964.
- Владушић, Слободан, *Црњански, Мегалойолис*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Владушић, Слободан *Урбано као изазов, Полја: часојис за књижевност и теорију*, ЛIII, 453, 2008.
- Жмегач, Виктор, *Асјектима Бенјаминове есејистике*; предговор у: Бенјамин, Валтер, *Еситетички огледи*, Школска књига, Загреб, 1986.

- Lehan, Richard, *City in the literature: an intellectual and cultural history*, University of California Press, Ltd. London, England, 1998.
- Јерков, Александар, Одбрана и последњи дани, у: *Антиологија београдске ѡриче*, „Време књиге”, Београд, 1994.
- Јерков, Александар, Од енциклопедизма до метафикације, у: *Годишњак за поетичка и херменеутичка истраживања: РН4*, Јуниор, Београд, 2000.
- Љуштановић, Јован, *Брисање лава: поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године*, Дневник, Висока школа стручних студија за образовање васпитача, Нови Сад, 2009.
- Мамфорд, Луис, *Град у историји: његов постанак, његово мењање, његови изледи*, Марко, Београд, 2001.
- Nikolajeva, Maria, *Reading for Learning: Cognitive approaches to children's literature*, Jonh Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2014.
- Опачић, Зорана, Излазак из самоће у романима Игора Коларова, у: *(Пре)обликовање дећинства*, Универзитет у Београду, Учитељски факултет, Београд, 2019.
- Пајк, Бартон, Град у сталним променама, *Полја: часојис за књижевност и теорију*, ЛIII, 453, 2008. <http://polja.rs/poqa453/453-7.htm>.
- Татаренко, Ала, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Службени гласник, Београд, 2013.
- Томашевић, Бошко, Хиљаду равни: трансверзални ум, нелинеарно писање, књижевни хипертекст и крај Гутенбергове галаксије, у: *Полја: часојис за књижевност и теорију*, ЛI, 447, 2006.
- Хамовић, Валентина, Скица за поетику кратког романа Игора Коларова, у: *Непрекидно дећинство*, Међународни центар књижевности за децу, Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2015.

Jelena S. KALAJDŽIJA

IGOR KOLAROV'S AUTOPOETIC IMAGINATION
AS THE BASIS OF DIALOGUE WITH CHILDHOOD:
POETICS OF SPACE, POETICS OF CAMOUFLAGE,
POETICS OF MINIMALISM

Summary

The paper deals with the paradox of Igor Kolarov's writing using minimalism of *nothing* making it as poetics of (almost) everything, similar to child's capability to get together realistic and imaginary elements of his perception. Led by cognitive criticism, the paper reveals Kolarov's ways of chameleon hiding by *ostranenie* through children's eyes, going through carnival of details and on the edge of absurd communicating directly with readers in that manner. Interactive and simultaneously hermetic, this prose respects defending of a child on marks of urban discourse. Names of characters are pure wonderland; mysteries are multiplying on their own: all perfect for contemporary reader of sensation. Below, however, lies a postmodern legacy: editorial manner, openness to reader to be directly involved in the shape and meaning of the text, the map of erudition through text, and all leading to a true experiment! The time before post-Yugoslavia is reducing these constructs on didactics. Although wide for our time, Kolarov is writing with imagination and aesthetics. How inspiring his writing is shows *The Big Beautiful Baloon*. Subtitles are changing the sense of gender or recombining the body of text. That says much more on awareness of modeling text than its announcement, which suites more to mental exercise, but defining wide specter of emotions (*Agi and Ema*, *The Twelfth Sea*, *House of Thousand Masks*, *Stories About Almost Everything*, *Fiona's Mysteries*, *Yes, Those Are Buffalos*, *Chaos*, *Pocket Stories*, *SMS Stories*, *Keg*). If we could divide contemporary children's literature into artistic and popular literature, and such is its continuation in growing up, Kolarov would lead his reader to the first in his constructs of childhood. And in that place he proves to be a virtuoso of pure fiction. The camouflage behind undefined, encrypted spaces says a lot about the identity of the writer who, through the cosmo-

politanism of children's literature, reveals a deep attachment to the motherland. Belgrade is just one stop.

Key words: poetics of space, poetics of camouflage, poetics of minimalism, cognitive criticism, Igor Kolarov, text as an ideal citizen, christology in children's literature

◆ *Maja S. VERDONIK**
Sveučilište u Rijeci
Učiteljski fakultet
Republika Hrvatska

*МОГУЋНОСТИ
 ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКЕ
 ДРАМЕ ЗА ДЕЦУ*

**KLASIČNO,
 POSTMODERNISTIČKO
 I POSTDRAMSKO
 U SUVREMENOM
 LUTKARSKOM
 IGROKAZU**

SAŽETAK: Rad se bavi primjerima suvremenih lutkarskih igrokaza i njihovih uprizorenja izvedenih u Gradskome kazalištu lutaka Rijeka. Riječ je o izvornome lutkarskom igroku *Zamrznute pjesme* Tamare Kučinović (2018) kao primjeru klasične lutkarske predstave, o dramatizaciji bajke *Snjeguljica d. d.* Vedrane Balen Spinčić (2016) kao primjeru lutkarske predstave s postmodernističkim obilježjima te o izvedbi predstave *Gdje su nestale čarapice?* prema sinopsisu Mile Čuljak (2017) kao primjeru postdramskog uprizorenja za najmlađu djecu. Analize polaze od suvremenih znanstvenih spoznaja s naglaskom na odnosu glumca i lutke u lutkarskoj predstavi te s ciljem prikaza kretanja u suvremenoj hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu za djecu, posebice lutkarskom. Rezultati upućuju na supostojanje klasičnog lutkarstva i kazališta različitih izražajnih sredstava namijenjenih dječjoj publici.

KLJUČNE RIJEĆI: lutkarski igrokaz, postmodernizam, postdramsko kazalište, Gradsko kazalište lutaka Rijeka

* mverdonik@yahoo.com

1. Suvremeno hrvatsko kazalište za djecu i mlađe (presjek stanja)

Analizirajući dramske tekstove i njihove izvedbene oblike prisutne u suvremenom hrvatskom kazalištu namijenjenom djeci i mladima, što uključuje glumačko kao i lutkarsko kazalište, dramatičar Tomislav Zajec ističe prisutnost velikoga raspona vrsta tekstova:

od originalnog dramskog teksta, preko različitih vrsta dramatizacija proznih ili drugih predložaka (od bajki ili priča, do poetskih zbirki za djecu) pa sve do autorskih tekstova nastalih kroz proces rada na određenoj temi ili motivima [zaključujući da] tekst u nekom od svojih oblika i dalje jest osnovno polazište za izvedbeno istraživanje, kao što je fabularni narativ onaj koji uglavnom i dalje predstavlja njegovu strukturalnu dominantu (Zajec 2017: 1).

U skupini koju čini sve više mladih dramskih autorica i autora, koji kazalište za djecu promatraju kao zanimljiv prostor za razvijanje vlastitih autorskih poetika, kao jedna od ponajboljih dramskih spisateljica ističe se Olja Savičević Ivančević. Ujedno, izvedbe nastale procesom dramatizacije klasičnih bajki donijele su neke nove, hrabrije pristupe poznatim tekstovima. To su predstave u kojima se autori poigravaju poznatim obrascima u scenskim kolažima, te autorski projekti u kojima su tekstovi prisutni više kao unutarnji motor izvedbe nego kao pokušaj aktualizacije ili reinterpretacije postojećih modela. Kao najveće majstore takve autorske dramaturgije danas, Zajec navodi Kseniju Zec i Sašu Božića, koji u svojim novim istraživanjima scenskog izričaja pomicu granice zahtijevajući od izvođača svojih predstava potpunu predanost i otvorenost kako za sam proces tako i za svoju ulogu u njemu (Zajec 2017)¹.

¹ Više o stanju u suvremenom hrvatskom kazalištu za djecu i mlađe vidjeti u Časopisu za kazališnu umjetnost *Kazalište* <<http://gklsplit.hr/stranica/izdanja>> 31. 03. 2019.

2. Od klasičnog i postmodernističkog do postdramskog na riječkoj lutkarskoj sceni

S obzirom na promjene koje su nastupile na polju lutkarstva početkom dvadesetoga stoljeća², uz postojanje klasičnoga lutkarskoga kazališta, u kojemu gledatelj „uglavnom zna da su scenski likovi lutke koje netko vodi i da umjesto njih govore skriveni animatori i glumci“ (Jurkowski 2007: 189), Henryk Jurkowski upućuje na pojavu, kako ga naziva, kazališta različitih izražajnih sredstava. Riječ je o tendenciji povezivanja „živih“ – glumčevih i lutkarskih izražajnih sredstava za koju je Jurkowski predložio naziv „treća vrsta“. Ona posreduje između živih dramskih i materijalnih lutkarskih elemenata, a, pored lutke, na sceni uključuje glumca te maske, rezervate i objekte (2007: 138). Glumčevom pojavom lutkarstvo je odbacilo aristotelovski model drame te je počelo u svoj sustav znakova uključivati elemente narativnog kazališta, kao što su tradicionalne tehnike priopovijedanja događaja, koristeći lutke kao ilustraciju (Jurkowski 2013: 14). Tip kazališta koji povezuje sva dostupna izražajna sredstva – kazalište različitih izražajnih sredstava, prema Henryku Jurkowskom, ima i svoje podžanrove za čiju podjelu autor kao osnovno načelo uzima odnos prema kazališnoj iluziji (2007: 191) te razlikuje iluzionističko kazalište i kazalište trenutačne iluzije. U iluzionističkom kazalištu na sceni su lutke, maske, glumci i predmeti kao autonomni partneri scenskih događanja bez otkrivanja izvora njihove animacije ili glasovne energije, dok se kazalište trenutačne iluzije odriče neprekidne iluzije u cijeloj predstavi demonstrirajući ne samo neki događaj ili fabulu nego i proces kazališne kreacije (2007: 191–193).

² Riječ je o promjenama u vrijeme modernizma i pojave autorskih osobnosti koje lutkarsko kazalište kao zaseban umjetnički izraz vode odvajajući od dotadašnjega oponašanja glumačko-dramskoga kazališta (Đerđ 2018: 121).

Suvremeno riječko lutkarstvo 21. stoljeća nasljeđuje karakteristike prethodnih razdoblja na polju ovog umjetničkog izraza, ali i donosi pojedine osebujnosti kao rezultat novih autorskih promišljanja. O tome svjedoče i odabrana uprizorenja čiji prikazi slijede.

2.1. Tamara Kučinović: *Zamrznute pjesme* (Inspirirano novelama S. G. Pisahova)

Klasična lutkarska predstava *Zamrznute pjesme* izvedena je premijerno 9. ožujka 2018. godine prema izvornom lutkarskom igrokazu autorice i redateljice Tamare Kučinović. Tekst je inspiriran novelama ruskog pisca Sergeja Grigorjeviča Pisahova³ te sadrži osam scena s naslovima:

1. scena – Moj život u Arhangelsku bez nje
2. scena – Ljubav na prvi pogled
3. scena – Prve zaledene riječi
4. scena – U predvorju njenog doma
5. scena – Sušena polarna svjetlost
6. scena – Sok od zvijezda padalica
7. scena – Sok od padalnica ona ne voli
8. scena – Samo ču donijeti oblak (Kučinović 2018).

Likovi u igrokazu su: Katja (Ona), Kostja (On), Tata i Njezin Tata.

Prema riječima Tamare Kučinović nastanak teksta igrokaza, a potom i predstave:

inspirirale su priče Zamrznute pjesme Stjepana Grigorjeviča Pisahova, ruskoga pisca i umjetnika koji je život u hladnim krajevima Rusije uspio pretočiti u zabavnu, likovno izražajnu, poetičnu i životnu knjigu punu bajki i dirljivih izmišljotina koje govore ponajviše o ljepoti ljudskog života. Poetika

³ Stjepan Grigorjevič Pisahov (Arhangelsk, 1879.–1960.), ruski umjetnik, pripovjedač, putopisac i etnograf, jedan je od velikih pripovjedača ruskog sjevera, koji je sačuvao i prenio svijetli, maštoviti, sočan narodni jezik Pomorja, <http://arhmuseum.ru/pisahov_140> 13. 06. 2019.

predstave oslanja se na Pisahova u svom nastojanju da likovnošću i jednostavnosću dosegne najvažnije, a to je mogućnost života u nemogućim situacijama⁴.

U tekstu igrokaza izmjenjuju se prozni pripovjedni dijelovi teksta, napisani u 1. licu jednine, s dijalozima i didaskalijama. Tijekom izvedbe pripovjedne dijelove teksta kazuje snimljeni glas nevidljivog pripovjedača. Pripovjedač nije imenovan, ali je iz pripovijedane fabule razumljivo da je riječ o dječaku Kostji (Njemu), glavnome liku igrokaza koji pripovijeda o svome susretu s djevojčicom Katjom (Njom) i osjećajima koje je taj susret u njemu probudio počevši od ljubavi preko tuge i ljutnje do radosti. Fabula igrokaza smještena je u ruski grad Arhangelsk, što je i jedina konkretna oznaka mjesta radnje, te je tekst u pripovjednome dijelu ispunjen maštovitim Kostjinim opisima Arhangelska i običajima njegovih stanovnika kako ih Kostja doživljava.

U dijaloškim dijelovima teksta odvija se Kostjino nastojanje da se sprijatelji s djevojčicom koja odbija govoriti. Dječak Kostja u svojoj djetinjoj zaljubljenosti vidi svoje riječi u obliku kristalića koji svijetle te odluči ih spremiti u hladnjak i darovati djevojčici. Paralelno s Kostjinim obraćanjem djevojčici, odrasli – njihovi očevi razgovaraju o poslu, pri čemu se saznaje i da je Kostjina majka otputovala. U podtekstu fabule/scenske radnje krije se bolna priča djevojčice koja je uslijed teške životne traume – smrti majke – prestala govoriti. Kostjina ljubav, upornost i toplina na kraju će otvoriti srce djevojčice koja na samome završetku predstave konačno izgovara svoje ime – Katja (Cuculić 2018b).

Rečenice izgovorene u predstavi su kratke, poneke s tek naslućivanim značenjima. Zanimljivo je Kostjino maštanje kojega je rezultat njegovo osebujno

⁴ Programske liste uz predstavu (Gradsko kazalište lutaka Rijeka, 2018).

izražavanje riječima kao što su⁵: gregorfski – geografski, tremostat (jer ima tremu od hladnoće) – termostat, zvijezda padalnica – zvijezda padalica, sokostroj za padalnice:

„Ja kažem padalnice, zato što mi padalice izgleda kao da su sve popadale na lice. (...) sladoled od mraza. Ilići mrazoled. (...) U obliku jednonoga. S okusom maline. (...) Jednozno postoje. Imaju jedan nog. (...) termoobranjujuća kutijice” (Kučinović 2018: 13, 15, 17).

Tu je i niz metaforičnih slika u duhu postmodernističkoga ludizma (usp. Vigato: 2019), kao što je primjerice rečenica: „Polarna svjetlost se sušila na štriku i lelujala na nježnom povjetarcu” (Kučinović 2018: 9).

Vizualnost je ključ predstave *Zamrznute pjesme* u kojoj se autorica teksta i redateljica Tamara Kučinović, prema riječima kritičara Igora Tretinjaka, nije uputila u dublje animacijske eksperimente, već je oblikovala naizgled klasičnu lutkarsku predstavu čiji šarm izvire iz topline same priče pojačane iznimno privlačnom oživjelom scenom te fino oblikovanim i uvjerljivo animiranim likovima. Ta je vizualnost stvorena u suradnji redateljice i kreatorice lutaka i scenografije Alene Pavlović. Prostor igre podijeljen je na dva plana. Donji plan čini:

kružni stol na kojem se smjestio smrznuti grad ispunjen toplim, dragim i (pomalo nesretno) zaljubljenim likovima, te gornji plan koji predstavlja moćnu prirodu. U donjem planu, prostoru stvarnosti, Kučinović je veliku pažnju posvetila duhovitim lutkarskim minijaturama poput izuzetno šarmantnog klizanja i preskakivanja hupsera te stalnim promjenama oživjelog prostora igre prepunog moćnoj prirodi na milost i nemilost. (...) S druge je strane gornji plan trebao biti prostor igre prirodnih sila poput polarne svjetlosti, kiše, oblaka i smrznutih riječi (Tretinjak 2018b).

⁵ O jezičnim igramu kao o obilježju postmodernizma u hrvatskoj dječjoj književnosti pisao je Stjepan Hranjec (2009: 170–171).

U procesu stvaranja scenografije iznimno je udio svjetla, oblikovatelja Denija Šesnića (skoro svaki dio scenografije ima na sebi lampicu i prekidač). Iskoristen je svaki centimetar prostora iznad scene, na koji je smješteno devet stotina lampica i transparentnih laganih traka što predstavljaju polarnu svjetlost, te pedesetak zvijezda – halogenih žarulja koje su na maloj pozornici postale cijeli svemir. To posebno dolazi do izražaja na samome završetku predstave, nakon što djevojčica izgovori svoje ime – Katja (Cuculić 2018b) te zasvijetle sve žaruljice u gornjem dijelu scenografije.

Male stolne lutke, autorice Alene Pavlović i Luči Vidanović kao lutkarske tehnologinje, kreirane su što je bilo moguće realističnije, uz minimalno stiliziranje, te su gotovo ljudskih proporcija, obučene u pletere vunene pulovere i drugu zimsku odjeću. Suptilnost izvedbe naglasila je i glazba Ivane Đule i Luke Urbanića.⁶

2.2. Vedrana Balen Spinčić (prema braći Grimm): *Snjeguljica d. d., realistična bajka*

Predstava *Snjeguljica d. d.*, podnaslovljena u programskom listiću kao „realistična bajka”, izvedena je suigrom lutaka i glumaca, premijerno 11. veljače 2016. godine. U skladu s podnaslovom predstave – realistična bajka, autorica dramatizacije Vedrana Balen Spinčić dala je poznatoj bajci braće Grimm dvostruki okvir: prvi – vanjski okvir smješten u stvarni svijet zračne luke u izvedbi glumaca i drugi – svijet oživljenih patuljaka (glumci se kreću na koljenima) kao međuprostor i svojevrsni most za ulazak u svijet bajke izvedene lutkama.

Tekst dramatizacije izvorne bajke braće Grimm sadrži niz duhovitih poigravanja motivima preuzetim

⁶ Audiovizualna građa Gradskoga kazališta lutaka Rijeka.

iz izvorne klasične bajke, što je karakteristično za postmodernističke reinterpretacije dječje književnosti.⁷ Primjerice, Snjeguljica se zatiče na Aerodromu braće Grimm, odsjeda u Hotelu „Kod sedam patuljaka”, Maćeha se bavi kriminalnim radnjama, Lovac je preobražen u policijskoga inspektora Lovčevića itd. Prema riječima dramaturga Tomislava Zajeca predstava „donosi aktualizacijski okvir naznačen već i u samom naslovu predstave, koji iz prostora suvremenosti ulazi u prostor prošlosti (bajke) te ga dodatno očuđuje persifliranjem poznatih motiva” (Zajec 2017: 2–3).

Predstava *Snjeguljica d. d.* pripada kazalištu različitih izražajnih sredstava. Serđo Dlačić režirao je predstavu na tri fabulativna plana. Prvi plan predstave, izведен igrom glumaca, čine prizori u zračnoj luci – Aerodromu braće Grimm, na kome se, uz druge putnike, zatekla Snjeguljica, mlada, veoma nervozna poslovna žena. Glumci su odjeveni u tamnu odjeću, a scenski zanimljivo rješenje primijenjeno je u prizoru promatranja ekrana s polascima aviona, pri čemu se brojke i slova, poredane bez konkretnog smisla, odražavaju na zabrinutim licima i tijelima glumaca koji ih čitaju, usmijereni publici. Nakon što Snjeguljica slijedom upute SOS glasa/liku upozna Zeku koji govorи, onesvijesti se, a Zeko je odveze onesviještenu u Hotel „Kod sedam patuljaka”. Drugi plan predstave obilježavaju likovi Zeke i patuljaka u izvedbi glumaca kostimiranih obilježjima likova koje tumače. Zec ima duge uši, prišivene na kapu, i mrkvu, a patuljci kape u boji i brade. Granica između

Snjeguljičinoga stvarnog svijeta i svijeta patuljaka prikazana je trenutačnim „zamrzavanjem” glumaca u pozama svojevrsnih vrtnih patuljaka, u trenutcima u kojima nailazi Snjeguljica. Patuljci žele pomoći Snjeguljici da se sjeti svoje bajkovite prošlosti pa započinju pripovijedati bajku o Snjeguljici koja se zatim izvodi kao treći plan predstave, animiranjem stolnih lutaka. Po završetku igre lutaka fabula se nastavlja u Hotelu „Kod sedam patuljaka”. Snjeguljica se sjetila svoje bajke i onoga što je u životu važno, te razgovara telefonski sa svojom tajnicom i suprugom – inspektorom Lovčevićem, raspoloženjem promjenjenim u odnosu na početak predstave. Predstava završava rastankom Snjeguljice i patuljaka te Snjeguljičinim povratkom u njezinu stvarnost odnosno u prvi, realistični plan fabule u ovoj predstavi, čime se zatvara fabularni krug ove realistične bajke.

Scenografija Luči Vidanović, čijem je vizualnome dojmu pridonijelo i oblikovanje svjetla Sanjina Seršića, temelji se na putničkim kovčezima koji se ras-tvaranjem pretvaraju u različita mjesta zbivanja kao što su: Maćehin dvorac, šuma, kućica patuljaka itd. (Cuculić 2016). Vidanovićeva je kreirala i likove kao male stolne lutke dok je Čarobno ogledalo osmisnila kao rastezljivo srebrno platno koje glumac animira uranjujući u nj lice i ruke (Vujović 2016).

Igor Karlić skladao je parafrazu pjesme *Heigh-Ho* glasovitoga Disneyjeva crtanoga filma *Snjeguljica i sedam patuljaka* iz 1937. godine kao provodni glazbeni motiv koji prati patuljke (Cuculić 2016).

2.3. Mila Čuljak: *Gdje su nestale čarapice?*

Gradsko kazalište lutaka Rijeka premijerno je 19. siječnja 2017. godine predstavilo doživljajno kazalište za bebe, izvedbom predstave *Gdje su nestale čarapice?* autorice Mile Čuljak. Riječ je o, za riječko

⁷ Uz prethodno navedene jezične igre (vidjeti bilješku br. 6), Stjepan Hranjec ističe i sljedeće stilske odrednice postmodernizma u hrvatskoj dječjoj književnosti: zaigranost, ironizacija, žanrovska neodređenost (međužanrovske geminacije), parodija „klasične“ književnosti, šire: „svete baštine“, hiperboličnost, citatnost (intertekstualnost), pripovijedanje izvan i pored autora, sinkronijske veze s masovnom kulturom te razaranje jezika neknjiževnim tvorbama (Hranjec 2009: 169–178).

lutkarstvo, novoj kazališnoj formi namijenjenoj najmlađoj djeci koja još puze ili su tek prohodala. Ujedno, ova predstava jedna je od prvih predstava izvedenih u tome obliku u hrvatskim lutkarskim i kazalištima za djecu (Tretinjak 2018a). Predstava *Gdje su nestale čarapice?* oblik je izvedbene umjetnosti s karakteristikama kazališne plesne izvedbe s animacijskim elementima i likovno-zvučne instalacije u prostoru. Njome se malu djecu, koja još ne mogu pozorno pratiti priču klasične predstave, u kazalište uvođi na doživljajnoj razini, aktivirajući njihove senzacije i dajući im slobodu interakcije⁸ (Cuculić 2018a).

Autorica koncepta i redateljica Mila Čuljak kreirala je predstavu *Gdje su nestale čarapice?* prema vlastitom sinopsisu bez klasično strukturirane priče, čime se ona može ubrojiti u tzv. postdramsko kazalište⁹. Tekst sinopsisa za predstavu sadrži opis događanja u predstavi kao što slijedi.

1. dio: 10 minuta – dolazak publike u prostor u kojem su već glumci koji mirno sjede, stoje ili leže dok djeca ne počnu osvajati prostor, još se ne vide lica i tijela glumaca u cjelini (...)

2. dio: 15 minuta – otkrivanje tijela i lica glumaca bosih nogu, glumci imitiraju tjelesna gibanja malenih koji im se na to približavaju ili se gibaju na daljinu, animacije s čarapicama koje se izvlače iz košare kao i s dodatno pripremljenima

popis mogućih animacija – likova: čarapice kao cvijet, kao kuća, kao slon, kao rukavice, kao rogovi, kao pas, kao

⁸ Ovom premijerom inaugurirana je Dječja kuća i programski pravac Slatkoga kazališta Gradskega kazališta lutaka Rijeka, u sklopu projekta Rijeka Europska prijestolnica kulture 2020. Naziv Slatko kazalište povezan je s nekadašnjom funkcijom zgrade Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci – s Palačom Šećerane u čijem se prostoru nekadašnjih tvorničkih jaslica predstava izvodi (usp.: Najljepša barokna zgrada – Palača Šećerane bit će novi Muzej grada Rijeke. <<https://www.rijeka.hr/palaca-secerane-bit-ce-novi-muzej-grada-rijeke/>> 09. 05 2019.)

⁹ Matko Botić opisuje postdramsko kazalište „kao ukupnost teatarskih pojava proizašlih u dvadesetom stoljeću iz negiranja naslijedenog modela drame“ (Botić 2013: 43).

čarape za velike, kao puno nogu, čarapice smrdljivice, čarapice kao ručak, čarapice kao šmrklje, kao rep, kao smijeh, čarapice kao maženje, kao klupko, kao zbor, kao čarapice koje se suše, čarapice kao u centrifugi, kao u ladici na spavanju (posložene), kao skupljene (složene jedna u drugu), kao rasparene pa si nađu par, čarapice kao na tulumu, čarapice kao različiti karakteri (veseo, tužan, pjeva, pleše, hiperaktivna čarapica...)

razine izvedbenosti za glumce lutkare: opservacija, imitacija, fizički materijali iz vlastitog tijela, fizički materijali koji nastaju animiranjem čarapica, animacija, proizvodnja unaprijed pripremljenog materijala, proizvodnja materijala koji nastaje na licu mjesta (opservacijom i imitacijom), izgradnja skloništa.

Put fizičkog ide iz djece (opservacija, imitacija) prema vlastitom tijelu, iz toga u animaciju i upravljanje predmetima u prostoru da bi zadržali igrivost, da bi na kraju izgradili sklonište i vratili se djeci. Kao da bi se fizički napravio ulazak u „tijelo čarapice“ tj. naša tijela otišla na putovanje u maštu i vratila se natrag. Od vrlo sporog do dinamičnog, s puno odmora i pauza.

3. dio (trajanje 5 min) – izgradnja skloništa, zapravo stvaranje prostora koji je zaštićen zvukom, prostorom, predmetima, čarapicama koje svijetle; taj dio događao bi se pred kraj, trebao bi biti brz, efikasan i siguran; trebali bi svi završiti „unutra“ u nekom trajanju sa svjetlima, zaklonom, čarapicama i glumcima koji ostanu u opuštenoj igri s nama.

Suzvučje je cijelo vrijeme prisutno, stvoreno od ritmičkih cjelina, šuškalica, vokala za: ba ba ba ba, ma ma, ďu ďu, pa pa i da da... neki mogući kraj, dojma radi (Čuljak 2017).

Djeca izvedbu prate na razini doživljaja koji se stvara pomoću zvuka, svjetlosti, specifičnih boja, animacije raznobojnih čarapica i manjih i većih svjetlećih kugli koje predstavljaju taktilni element. Autorica Mila Čuljak pojasnila je svoj pristup stvaranju predstave riječima: „U radu na ovom projektu krenuli smo od poda jer je on bitan za razvoj motorike ma-

lišana. Od dekice, lampica i čarapica, na toploj podlozi crvenih tatamija, stvaramo doživljaj kazališta. Sve je u jakim kontrastnim vizualima, te uz melodiјu nastalu korištenjem pentatonske ljestvice koja malo djeci najviše godi” (Cuculić 2018a).

Scenografkinja, kostimografska i autorica vizualnoga identiteta izvedbe Mejra Mujičić osmisnila je svojevrsni šator, prekrivši ga crvenim pokrivačem – dekicom s otvorima iz kojih glumci lutkari Alex Đaković, Damir Orlić i David Petrović suptilno izvode animaciju čarapicama pretvarajući ih u lutke zijevalice kojima pozivaju djecu na suigru. U izvedbi se koristi i tehnika teatra sjena, a prve izvedbe pokazale su da su mališanima bile najprivlačnije kugle i kuglice koje svijetle u prostoru i pozivaju na dodir. U ovoj interaktivnoj predstavi, u kojoj djeca slobodno puze ili hodaju crvenim tatamijima, mali gledatelji i gledateljice ulaze u interakciju s izvođačima, slušajući pritom njima prilagođenu glazbu Adama Semijalca temeljenu na pentatonskoj ljestvici (Cuculić 2018a). Kao što piše kritičar Igor Tretinjak: „Redateljica Mila Čuljak pronašla je pravu mjeru oblikujući predstavu koja fino doziranim iznenadenjima i trajanjem nije dopustila djeci dosadu, štoviše, otvorila im je apetit za još igre” (Tretinjak 2018a).

3. Zaključna promišljanja

Suvremena uprizorenja Gradskoga kazališta lutaka Rijeka, prikazana u radu, primjeri su različitih pristupa kreiranju tekstualnih predložaka, te izvedbi obilježenih različitim odnosom lutaka i glumaca na sceni. Kao takva, odraz su književno-teatroloških pravaca prisutnih u hrvatskom lutkarskom i kazalištu za djecu i mlade 21. stoljeća.

Predstava *Zamrzнуте пјесме* autorice i redateljice Tamare Kučinović primjer je klasične lutkarske pred-

stave izvedene prema dramski strukturiranom tekstu, podijeljenom na osam scena. Jedno od obilježja teksta Tamare Kučinović jezične su igre, što je, pored ostalih, odraz prisutnosti postmodernizma u dječjoj književnosti. Na planu izvedbe predstava je primjer klasičnog lutkarskog kazališta, što znači da je izvedena lutkama dok se glumci lutkari tijekom animiranja lutaka kreću zatamnjениm dijelovima scene odnosno nisu izravno vidljivi publici. U proteklom desetljeću klasične lutkarske predstave bile su u Gradskome kazalištu lutaka Rijeka u manjini te se kao takve izdvajaju autorski projekt Davida Petrovića i Alexa Đakovića *Trsatski zmaj*, izveden lutkama zijevalicama (2015), i predstava *Pipi Duga Čarapa* redateljice Ivane Đilas, izvedena prema priči Astrid Lindgren malim stolnim lutkama (2016).

Predstava *Snjeguljica d. d.*, autorice teksta Vedrane Balen Spinčić i redatelja Serđa Dlačića, primjer je dramatizacije s brojnim elementima reinterpretacije odnosno postmodernističkim poigravanjima preloškom klasične bajke *Snjeguljica* braće Grimm. Predstava je izvedena suigrom lutaka i glumaca koji, uz animaciju lutaka, samostalno nastupaju u pojedinim prizorima dajući predstavi obilježje kazališta različitih izražajnih sredstava odnosno kazališta trenutačne iluzije. Ovim se komponentama predstava uklapa u izvedbe dramatizacija klasičnih bajki u riječkom lutkarskom kazalištu, kao što su bajke braće Grimm: *Ivica i Marica* (2011, redatelj Serđo Dlačić), *Pepe-ljuga* (2013, redateljica Mojca Horvat), Charlesa Perraulta *Mačak u čizmama* (2018, redatelj Edi Majaron) te Hansa Christiana Andersena: *Snježna kraljica* (2014, redatelj Serđo Dlačić), *Mala sirena* (2016, redateljica Renata Carola Gatica) i *Srećine kaljače* (2017, redateljice Valentina Lončarić i Nina Sabo).

Predstava *Gdje su nestale čarapice?* autorice koncepta i redateljice Mile Čuljak primjer je postdramskog kazališta – izvedbe doživljajnog kazališta za

najmlađe, što je novina u hrvatskom kazalištu za djecu i mlade. Umjesto od klasičnog strukturiranog dramskog teksta, ova izvedba polazi od sinopsisa te ima obilježja kazališne plesne izvedbe s elementima animacije i likovno-zvučne instalacije u prostoru. Uzimajući u obzir tekstualni predložak kao i dob publice kojoj je namijenjena, ovoj su predstavi bliske riječke lutkarske predstave: *Tra la la (klaunijada od rastanja)* Jolande Tudor (1997, redatelj Serđo Dlačić), *Beba Bebač*, autorski projekt Davida Petrovića (2016) i neverbalna predstava *Krpimirci* Ksenije Zec i Saše Božića (2019), izvedena u koprodukciji s Kazališnom družinom Pinklec iz Čakovca.

Primjeri predstava izvedenih na pozornicama drugih hrvatskih lutkarskih i kazališta za djecu i mlade pokazuju repertoarnu usmjerenost ka tekstovima iz korpusa dječje književnosti, često u vidu dramatizacija klasičnih bajki, ali i drugih predložaka. Na planu izvedbi uočljiva je prisutnost kazališta različitih izražajnih sredstava, neverbalnog kazališta, kao i doživljajnog kazališta za najmlađe. Tako se među predstavama izvedenim prema suvremenim tekstovima u najnovije vrijeme ističu primjerice predstave *Som na cilom svitu*, premijerno izvedene prema tekstu Olje Savičević Ivančević u Gradskom kazalištu lutaka Split 2017. godine u režiji Renate Carole Gatrice, i predstave Umjetničke organizacije GLLUGL iz Varaždina *Dindim, o nježnosti i Ručak za šestero*, autorice tekstova i redateljice Tamare Kučinović, izvedene 2017. odnosno 2018. godine.

Među ostalima, dramatizacije klasičnih bajki braće Grimm, Hansa Christiana Andersena i Charlesa Perraulta izvodi Zagrebačko kazalište lutaka¹⁰, dok se među predstavama za najmlađe ističu izvedbe u režiji Ivice Šimića, primjerice *Priča o svjetlu praz-*

¹⁰ Podatci o autorima i izvodачima ovih predstava dostupni su na mrežnim stranicama Zagrebačkog kazališta lutaka: <<https://www.zkl.hr/hr/group/4/Predstave>> 16. 02. 2020.

vedena 2010. godine u zagrebačkom Kazalištu Mala scena, te predstava/događanje/igraonica autora koncepta: koreografkinje i plesačice Sanje Frühwald i dramskog glumca Tilla Frühwalda, naslovljena *Baja Buf* (2011) te namijenjena bebama od dvanaest do dvadeset mjeseci.

Prikaz odabranih predstava Gradskoga kazališta lutaka Rijeka, izvedenih u proteklom desetljeću 21. stoljeća, ukazuje na supostojanje klasičnog lutkarstva i kazališta različitih izražajnih sredstava, kao i postdramskog kazališta za djecu i mlade, s elementima animacije kao osobujnosti lutkarskog izraza. Opostojnost tradicionalnih oblika lutkarstva i njihovo obogaćivanje novim scenskim izražajnim sredstvima zalog je budućim autorima u istraživanjima mogućnosti lutkarskog izraza, temeljenima na novim formama predložaka koji će voditi ka novim suvremenim scenskim uprizorenjima.

LITERATURA

- Botić, Matko. *Igranje proze, pisanje kazališta: scene-ske prerade hrvatske proze u novijem hrvatskom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 2013.
- Đerđ, Zdenka. *Dramaturgija lutkarskoga kazališta*. Zagreb: LEYKAM international, 2018.
- Hranjec, Stjepan. *Ogledi o dječjoj književnosti*. Zagreb: Alfa, 2009.
- Jurkowski, Henryk. *Teorija lutkarstva: Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*. Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu, 2007.
- Jurkowski, Henryk. *Teorija lutkarstva II: Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*. Subotica – Novi Sad: Otvoreni univerzitet – Međunarodni festival pozorišta za decu – Pozorišni muzej Vojvodine, 2013.
- Vigato, Teodora. Lutkarska postmoderna.

<https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=301741> 19. 04. 2019.

Zajec, Tomislav. Dramski tekst za djecu i mlade, i njegovi izvedbeni oblici. <<http://gkl-split.hr/app/webroot/uploads/files/Tomislav%20Zajec%20-%20Dramski%20tekst%20-%20za%20djecu%20i%20mlade%2C%20i%20njegovi%20izvedbeni%20oblici.pdf>> 31. 03. 2019.

Kritički osvrty

Cuculić, Kim. Ljekovita moć bajke. *Novi list* (2016).

Cuculić, Kim. Premijera „Gdje su nestale čarapice?”:

Prvo doživljajno kazalište za bebe. *Novi list* (2018a).

Cuculić, Kim. Ljekovita lutkarska poezija. *Novi list* (2018b).

Tretinjak, Igor. Izvedbeni bombon za pelenaše. *Vijenac* (2018a).

Tretinjak, Igor. Toplina koja se rastače u čudesnu vizualnost. <<http://kritikaz.com/vijesti/kritike/35705/Toplina-koja-se-rasta%C4%8De-u-%C4%8Dudesnu-vizualnost->>> 04. 04. 2018b..

Vujović, Olga. Snjeguljica više ne vjeruje u bajke. <<http://kritikaz.com/vijesti/kritike/14207/Snjeguljica-vi%C5%A1e-ne-vjeruje-u-bajke>> 06. 03. 2016.

Rukopisi

Balen Spinčić, Vedrana. *Snjeguljica d. d.* (dramski tekst prema priči braće Grimm), 2015.

Čuljak, Mila. *Gdje su nestale čarapice?*. Skica (sinopsis), 2017.

Kučinović, Tamara. *Zamrznute pjesme* (Inspirirano novelama S. G. Pisahova), 2018.

Maja S. VERDONIK

CLASSICAL, POSTMODERNISTIC AND POSTDRAMATIC IN THE MODERN PUPPET THEATRE PLAY

Summary

The paper presents examples of contemporary puppet plays and their performances performed recently at the Rijeka City Puppet Theatre: the original puppet play *Frozen Songs* by Tamara Kučinović (2018) as an example of a classic puppet play, the dramatization of the fairy tale *Snow White p.l.c.* written by Vedrana Balen Spinčić (2016) as an example of a puppet show with postmodern characteristics and a performance of the play *Where are the socks gone?* written by Mila Čuljak (2017) as an example of a post dramatic performance for the youngest children. Analysis of these texts and their performances start from contemporary scientific literary and theatrical conclusions, as well as from the theoretical postulates of Henryk Jurkowski on the existence of theatre of different expressive means, based on the relationship between the puppeteer and the puppet in the puppet show. The aim of this work is to present developments in contemporary Croatian dramatic literature for children and puppet theatre in a synchronic and diachronic succession.

Key words: puppetry play, postmodernism, post dramatic theatre, Rijeka City Puppet Theatre

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-31.09 Popović A.
Примљено 14. 2. 2020.
Прихваћено 5. 3. 2020.

Александар Поповић – писац за дјецу и младе

У савременој српској књижевности Александар Поповић је прије свега познат као аутор драмских комада за одрасле. Нешто мање познат је и као драмски писац за дјецу, а готово је непознат као аутор романа, приповједака, сликовница и других књижевних облика намјењених дјеци и младима. То, превасходно, закључујемо на основу литературе која је посвећена његовом стваралаштву за дјецу – највише је радова и студија посвећених његовим драмама *Три светилице са позорнице*², док је знатно мање текстова посвећених осталом стваралаштву. Изузетак су, унеколико, књиге које дају историјске прегледе српске (југословенске) књижевности за дјецу или књижевне портете, у којима је Поповић углавном неизоставан.

У таквим прегледима³ Поповић је приказан као писац нове генерације, који је у дјечју књижевност унио иновативне стваралачке поступке, апстракцију, игру, богату имагинацију, хумор итд. Стога је Александар Поповић добио одредницу *младог аутора* шездесетих година прошлог вијека у новом, тада још увијек младом југословенском друштву:

Поповић уноси у савремену српску књижевност за дјецу дух обнове и новине. То је писац модерног сензибилитета који своја казивања темељи на маштовитим, сновним релацијама свијета дјетињства. Маштовитост и сновитост пројекти су свакодневним живљењем, догађањима, игром (Idrizović–Jeknić 1989: 659).

Ови историјски прикази помоћи ће нам да одредимо контекст у коме је настајало пишчево ствара-

² О Поповићу као драмском писцу за дјецу види радове и књиге Пешић-Хамовић 2003: 46–50; Јакшић-Провчи 2003: 42–46; Млађеновић 2002: 28–37; Мијић 2014: 13–24; Зорић 2018: 42–54; Млађеновић 2005, 2009, 2017 итд.

³ Види: Цековић 1974; Idrizović–Jeknić 1989; Марјановић 1998; Лукић 2000; Данојлић 2004; Петровић 2008; Милинковић 2014.

◆ Кристина Н. ТОПИЋ*
Градска библиотека у Новом Саду
Република Србија

РОМАН ДЕВОЈЧИЦА У ПЛАВОЈ ХАЉИНИ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА ИЛИ НАЦРТ ЗА ДРАМСКИ КОМАД

САЖЕТАК: Својим радом желимо да представимо начин на који се Александар Поповић поиграва структуром романа *Девојчица у плавој хаљини*, уносећи у њега карактеристичне црте драмског жанра. Предговор, поглавља и поговор које аутор даје у знатној мјери одговарају етапама драмске радње, управо онако како их одређује нормативна теорија књижевности. Овом утиску доприноси и доминантна дијалошка форма, док се кратки коментари аутора између дијалога могу схватити као врста напомена за сценско извођење. Због препнаглашених емоција, сентименталног тона, патетике, Поповићев роман добија, у извјесној мјери, и мелодрамски тон. Анализом овог романа представићемо Поповићево рано стваралаштво, када је он био превасходно стваралац за најмлађе.¹ Рад би требало да покаже како Поповић као млади писац за дјецу комбинује жанрове и трага за новим изражajним средствима.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: роман, драма, мелодрама, Александар Поповић, дјечја књижевност

* kristinatopic550@gmail.com

¹ О Поповићевим дјелима за одрасле из овог периода види Јуштановић 2015: 7–24; Лончар 2017: 808–827.

лаштво, представиће нам (иако у доста уопштеним цртама) основне стваралачке особине аутора и даће нам преглед пишчевог књижевног развоја.⁴

Прича и драма⁵

Историјски прегледи књижевности за дјецу и портрети писаца стваралаштво Александра Поповића углавном дијеле у двије фазе. Прва фаза, коју чине рана књижевна остварења Александра Поповића, блиска је традиционалном схватању књижевности за дјецу – стваралаштво је дидактичко и има изразито прагматичну улогу. У тој фази настаје и роман *Девојчица у Јлавој халјини*, први пут објављен 1961. године (в. Марковић 2015: 219) и окарактерисан свим особинама прве фазе – језик, стил, основна прича прилагођени су дјечјем искуству, опажању свијета и имају власпитну улогу. Друга фаза, према историјским прегледима, одређује се и као она по којој је Поповић генерално познат као стваралац за најмлађе – аутор се више приклња алегорији, симболици, користи хумор, пародију, гротеску и сл. У тој фази издвајају се сљедећа дјела: *Судбина једног Чарлија*, *Лек Јројив старења*, *Гардијски поштаручник Рибанац*, *Тврдојлаве приче* итд.

Иако података о томе да је роман *Девојчица у Јлавој халјини* извођен на некој позорници нема, у литератури се може пронаћи да су поједини Поповићеви романи за дјецу доживјели сценска извођења. На примјер, роман *Лек Јројив старења* (1974) имао је премијеру у позоришту 1979. године (в.

⁴ Веома је важно да дамо овај преглед будући да литературе о роману *Девојчица у Јлавој халјини* мањка. Ово говори и о томе да се о Поповићу генерално као прозном писцу за дјецу веома мало писало.

⁵ Наслов преузет и поговора Драгана Лакићевића за најновије издање романа *Девојчица у Јлавој халјини* (Лакићевић 2008: 127).

Марковић 2015: 213–226), а Ново Вуковић наводи, између остalog, и роман *Судбина једног Чарлија* као адаптиран, прилагођен облик луткарским позориштима (в. Вуковић 1996: 43) итд. Ово су подаци који нас додатно мотивишу да роман *Девојчица у Јлавој халјини* сагледамо у кључу драме.

Поповић радњу свог романа смјешта на улицу са дјеци препознатљивим заплетом – девојчица Мила је током игре пала и повриједила се. Аутор, при том, обликује „илузију живота”, поступци јунака доживљавају се као „стварни живот”. Управо то до-приноси утиску о својеврсној „перформативности” Поповићевог романа, где приказивање односи превагу над приповиједањем (в. But 1976). Наглашено драмски структурирани дијалози добијају на значају, тако да је овај роман у много чему аналоган драми, будући да у великој мјери остварује ону чулно конкретну стилизацију живота која је карактеристична за драму.⁶ Поповић у роману *Девојчица у Јлавој халјини* углавном не користи иновативне стваралачке поступке какве срећемо у његовом потоњем стваралаштву за дјецу. Једноставност, могућност лаког разумевања идеје – основне су одлике његовог умјетничког поступка. У роману нема комике, пародије, ироније, гротеске, по којима је препознатљиво његово зрело стваралаштво. Истовремено, изражене јаке емоције, патетика, сентименталност, доприносе да његов роман поприма штимунг особитог драмског облика – мелодраме.⁷ Управо ти мелодрамски елементи и структура блиска

⁶ „Ова такозвана ‘позоришна обмана’ тумачи се психолошки тиме што нам позорница омогућује да драмску стилизацију живота чулно доживљавамо као конкретни предмет“ (Живковић 2001: 136).

⁷ Мелодрама јесте врста драме забавног карактера, има сложен садржај и заплет пун неизвјесности, са емотивним пренаглашеностима и спектакуларношћу. Лица су углавном обликована шематски – добро/зло – а међуљудски односи су поједностављени, психологија карактера није довољно увјерљива. Елементи мелодраме, нарочито када се узму у обзир њени особити

драмској форми јесу особености које карактеришу роман *Девојчица у ћлавој хаљини*.

Драмска структура

У предговору романа аутор даје основну идеју и тему дјела, дакле – уводи читаоца у све оно што га у наставку радње очекује, што је аналогно експозицији драме.

Експозиција је скоро најтежи део драме за писце, јер треба да створи такву природну разговорну ситуацију у којој ће нас личности готово неосетно упознati с почетном ситуацијом (Живковић 2001: 137).

Прво се представља атмосфера у којој ће се радња збити – вријеме, простор, расположење људи.

Велико сунце наранџасте боје је све више клизило ка западу; само је још горњи лук ужареног круга проришао изнад белих вишеспратница. Па ипак, било је топло, било је вруће; ужарени асфалт плочника, фасаде кућа, зидови соба, бели стропови – све је горело. Чинило се да загрејани ваздух трепери попут струна харфе. Лако одевени, људи су се лагано кретали улицама. У посластичарницама су зујали вентилатори и разнобојне куглице сладоледа су се пушиле на жућкастим корнетима у рукама деце (Поповић 2008: 5).

Овим аутор припрема читаоце на радњу романа, дајући контекст приче – ријеч је о свакодневним стварима, тј. нечemu што даје јасне сигнале да ће и оно што слиједи бити у домену познатог. Затим се јавља звучни сигнал којим почиње прича – звук сирене хитне помоћи. Ово је изразито драматичан, али и драмски моменат, пошто ефектно уводи у главну радњу, појачава динамику основне приче, на заплети и типови јунака, врло често се срећу и у другим књижевним врстама (в. Поповић 2007: 422).

јављује збивања пуна изненађења и преокрета, па потенцијално и колебање између срећног и несрећног исхода. Ауторово инсистирање на очекиваним емоцијама читалаца наглашено је мелодраматично:

Али кад чујемо звук сирене болничког аутомобила, ми се тргнемо, је ли? Застанемо и помислимо: „Ах, неко је болестан у нашем граду... Како је то тужно... Неко је можда сломио ногу или руку. Неко се, можда, повредио на послу или је настрадао у саобраћајној несрећи...” (Поповић 2008: 6).

Основни подаци о причи дати су у експозицији (прологу), а на самом крају увода истиче се и основно осећање – доброта, саосећање – које ће се проправљати кроз читав роман и супротстављати се негативним емоцијама. Од самог почетка, дакле већ у првом поглављу, аутор ће снажним експресивним средствима – узвици, фразе, недовршене реченичне конструкције, уздаси, интерпункцијски знаци – изразити односе међу људима и њихова емотивна стања. Ипак, јунаци у роману нису психолошки довољно развијени, а изражавање емоција посљедица је искључиво конкретних, физичких дешавања. Њихове емоције, заправо, јесу реакција на спољашња догађања која јунаке никада не воде у нека дубља промишљања.

– Тамо! Погледајте, код чесме! – викао је.

И показао је руком.

Заиста, у полуутами, око чесме се тискало пуно људи, жена, деце. Призор је био ишаран светлошћу и сенкама, као у позоришту.⁸

– Шта се дододило? – упитао је неко и онда је читав хор гласова почeo да понавља то питање.

Речи су изговаране брзо, без даха, без задњих слогова.

Најзад, неко је одговорио; можда прошапутао:

⁸ Ово поређење „као у позоришту”, поређење мноштва са хором, јасно свједочи да је писац драмски аспект свог приповиједања свјесно наглашавао.

– Девојчица је упала у шахт... (Поповић 2008: 8. Нагласила К. Т.).

Овде је уочљиво и то да је већ у раној стваралачкој фази присутна Поповићева препознатљива склоност ка отвореним, јавним просторима, где су мњење широких маса и њихова колективна емоција⁹ веома битни, што је обиљежило цјелину његовог стварања. Увод у причу одиграва се у парку где је дјевојчица Мила упала у шахт, а несрећни случај прати узбуркани жамор и коментари непознатих људи који су се окупили око мјеста несреће, попут хора, типичног коментатора у драми од антике до нашег доба.

Стилска особеност романа огледа се у напетим дијалозима који исказују забринутост, несигурност, ишчекивање. Дијалог, генерално узев, има два циља: први је причање приче, а други испрекидавање ликова. Но, постоји и циљ који није тако очигледан, а то је исказивање емоција (в. Grenvil Barker 1990: 176–177). Недовршене реченице, испрекидане мисли – поступак је којим ће се аутор у роману често служити да би представио емотивна стања јунака која радњу покрећу напријед.

Акцију у роману већином „прати упрошћавање и поједностављавање проблема и ликова“ (Gazda, Tinecka-Makovska 2015: 608). Такав је дијалог мајке са портиром болнице, док покушава да објасни шта се десило с њеном кћерком. У суштини, проблем може да стане у свега једну реченицу: Дјевојчица је пала и повриједила се. Напетост, испрекидан дијалошки израз, доза сентименталности, један „свакодневни“ проблем одрастања (дјетињства) појачавају до те мјере да он прераста у патетику:

- Куда?
- Моја девојчица...

⁹ О основним поетичким начелима Поповићевог стваралаштва види Миочиновић 1987: 5–29.

Са муком је мама одговорила јер је била задихана.

– Мој муж...

Вратар је неповерљиво завртео главом.

Упорно је гледао у мамину босу ногу.

– А ово?

Упитао је и показао руком.

Мама није разумела.

– Боса нога?

Додао је он.

– Ваш муж је горе на првом спрату код дежурног лекара.

И мама је тек сад приметила да је изгубила једну сандalu, али јој није било незгодно. Није се постидела што је тако ишла наочиглед свих (Поповић 2008: 37–38).

Као особена поента свих збивања појављују се пишчеви коментари. Они могу да се дефинишу и као морални елемент романа (истиче саосјећање и бригу за друге – добро – а наглашено одбације неинтересованост и одсуство емпатије – зло), а свакако наглашавају мелодрамски тон дјела:

Зар је потребно да се неко разболи, па да се тек онда сетимо да смо често према њему били неправедни?

Зар неко треба да се разболи да бисмо му показали нашу љубав?

Зар је потребно да се неко разболи да би пробудио нашу пажњу?

Н Е! (Поповић 2008: 102).

Поповић у роману користи и поступак зачудности који се састоји „у томе да он не именује ствар њезиним именом него је описује као да је први пут виђена, а догађај као да се први пут десио“ (Šklovski 1976: 44). Писац приказује стварност као механички скуп радњи које свакодневно понављамо а да се њихов основни смисао изгубио, емоција је нестала. Његова прича представља освјежавање аутоматизоване стварности. Коментарима попут горенавеш-

деног аутор наглашава да се не смију заборавити основне моралне вриједности живота у свакодневици која их запоставља и потискује. Овдје се нарочито истиче поука која је, у првом реду, упућена младом читаоцу. То се види из патетичног тона приповиједања: емфатично истицање постиже се понављањем, гомилањем реторичких питања и наглашеним одговором на њих, па и само гомилање интерпукционских знакова даје нагласак и важност изговореним ријечима. Патетични говорнички став наглашава васпитни карактер реченог, будући да аутор истиче појмове који су високо постављени на скалама људских моралних вриједности – љубав, поштовање, сасјећање, брига итд., као оно што би требало да се усвоји у најранијем периоду живота.

Поповић моралне и социјалне вриједности пропагира и кроз изговорене ријечи ликова, па тако дјевојчица Мила управо у контексту аутоматизоване свакодневице себе пита:

„А зашто у књигама не пише о сасвим правим и одистинским људима које сусрећемо сваког дана, који су наши суседи, који су ми?“

Мислила је.

„Зашто не пише о мамама које по ноћи перу трамваје, и о људима који се завлаче у утробу земље да би оданде извукли грумење руда?“

Питала се.

„Зашто у књигама не пише о болничаркама, о мамама које босих ногу долазе у болницу с болесном децом?“ (Поповић 2008: 42).

Ефекат овог инсистирања јесте претјерани, мелодраматично извјештачени, готово пропагандни тон, који умањује књижевну вриједност романа и на моменте дјелује готово пародично, попут верзальног и спационираног „Н Е“, којим приповједач одговара на властита питања.

Дијалог је најдоминантнији облик у роману, а, поред тога, писац у заградама даје напомене које су у непосредној вези са основном причом:

(Да је неко могао себи дозволити да хладнокрвно и мирно погледа лица присутних, видео би да наспрам светlostи китњастих канделабра блистају многе сузе у широку отвореним очима посматрача) (Поповић 2008: 4).

Или:

(И зато, децо, памет у главу?

Прво не читајте свашта!

И друго: пазите како чitate, тј. не тумачите ствари наопако!) (Поповић 2008: 41).

Или:

(Ах, како је страшно видети своју девојчицу с главом у белим завојима! Свакако ће мама касније причати да јој је то био најстрашнији тренутак у целом животу! Но, ипак – добро је што у животу поред тих најцрњих има доста и најсрєћнијих тренутака) (Поповић 2008: 63).

Ови коментари, поред додатног објашњења дијалога, дају и податке о емоцијама ликова, описе атмосфере или садрже пишчеве дидактичке напомене. Ријеч је о некој врсти дидаскалији¹⁰, у којима аутор зна и да понови већ изречене ставове који углавном имају васпитни карактер.

Основна естетска вриједност Поповићевог романа (иако невелика у односу на његова каснија дјела) јесте структура романа, тј. начин којим роман комуницира са драмским жанром, специфичан стил писања – модеран и веома једноставан, коришћење зачудности како би се представила свакодневница из

¹⁰ „Дидаскалије или ремарке представљају пишчеве напомене у драмском тексту које се штампају или другачијим типом слова од текста који изговарају протагонисти или у заградама. Сврха им је да дају савете или глумцу (нпр. упућују на гестове, мимику која треба да прати дијалог или монолог), као и да предоче какав амбијент захтева драмска радња“ (Popović 2007: 138).

нове визуре, те коришћење лајтмотива дјевојчице у плавој хаљини, дају тексту додатну слојевитост.

Преко дјевојчице у плавој хаљини аутор уводи нови ток романа који је аналоган сљедећој драмској етапи – кулминацији. У болници се тако откривају појединости из прошлости Милиног оца.

– Али шта пише на тим вратима? Питао је тата нестрапљиво?

– Пише дежурни лекар – др Душан Јовановић – одговорила је мама.

Тата је наједном побледео и нехотице је прошапутао:

– То је немогуће...

И додао је:

– Десет година је прошло...

Сад је то и маму на нешто подсетило.

– Зоране...

Рекла је тихо.

– Да ли је то...

– Јесте – потврдио је тата (Поповић 2008: 43).

Поповић тако усложњава односе међу људима, те на већ обликовану тужну ситуацију додаје мелодрамски интониран неспоразум који се десио између Милиног оца и доктора још док су били дјечаци. Опет кратким, испрекиданим реченицама аутор приказује напету ситуацију, будући да не објашњава одмах шта се то у прошлости десило већ представља само претјерано наглашене реакције ликова. Тако се ствара сентиментална, емоционална атмосфера која има сензационалистички карактер, а код читалаца треба да произведе патос¹¹.

Перипетија ће донијети и објашњења читаве ситуације. Ту се Поповић служи ефектним поступком – дјевојчица Мила усљед повреде кроз цијели роман бунца. То је на граници стварног и фиктивног, тачније, она понекад није свјесна свога стања и све-

¹¹ „Патос је узбуђено стање духа у озбиљним и пресудним тренуцима“ (Popović 2007: 518).

га шта се десило. Овим аутор појачава ефекат уплатености, забринутости родитеља за дјевојчицу, доминантна је емотивна пренаглашеност. Оног тренутка када Мила у потпуности пређе на страну ониричког, аутор ће представити симболичко значење дјевојчице у плавој хаљини:

– Нешто сам сањала...

(...)

– Једну дјевојчицу која може да лети...

Говорила је тихо.

– То сам сањала...

(...)

– Дјевојчицу која лети и тако улази у све куће, у све станове...

(...)

– И та дјевојчица има дивну светлу плаву хаљину са пуно, пуно белих трачица...

– А кад она лети...

Говорила је. Опет...

– То тако дивно лепрша...

(...)

– Али где год та дјевојчица долети – сви се помире...

– И тако се сви мire, сви мire, сви мire... (Поповић 2008: 83–85).

Даље, Мила сама закључује:

– Волела бих тата да увек будем болесна.

Тата се одмах пренуо из мисли.

– Како?

Питао је у чуду:

– Шта би ту било добро?

– Да будем увек болесна...

Поновила је Мила.

– Да се сви помире... (Поповић 2008: 94).

Јасно је да је управо Мила дјевојчица у плавој хаљини. Она је ујединила непознате људе на улици, тј. навела их на саосjeћање са несрећом која јој се

догодила, затим је успјела да својом несрећом поново повеже два давно посвађана пријатеља, па се чак и комшиница чије је саксије Мила разбила јавила поводом Милине незгоде. Читава, дакле, прича добија наглашено емотивни, мелодрамски тон јер, послије перипетија, оно суштински добро у људима побојеђује лоше.

У епилогу, Поповић се измијешта из микроплана једног несрећног случаја и атмосферу поново враћа на сам почетак – велико наранџасто сунце, топлота, ужарени асфалт, расположење људи услед врућине и звук сирене. Тада узнемирујући звук – звук сирене – аутор асоцијативно повезује са дјевојчицом Милом постављајући питање – Шта се послије десило? Писац испуњава читалачко очекивање, реализујући форму happy end-а јер се све добро завршило, али и ту додаје поуку:

Без обзира што се ово с девојчицом Милом, све заиста баш тако и збило, без обзира на то, приметићемо да се скоро у свим причама све увек лепо завршава, мада у животу није увек тако (Поповић 2008: 124).

Завршним коментаром приповједач прави разлику између приче и стварног живота. Не остаје унутар граница приче у којој су владали закони мелодрамског већ приказује шири план, у коме владају други закони, закони живота и свакодневице. Оно што Поповић читаоцима нуди да понесу из ове приче јесу позитивне емоције (доброта, саосjeћање, брига), али роман се ипак завршава са прик rivенom melанхолијом, страхом, сумњом тј. поруком да живот често не нуди срећне завршетке.

Закључак

Књижевни рад Александра Поповића за најмлађе није беззначајан. Ипак, у науци се о њему мало

писало, тј. пажњу су, углавном, привлачиле његове три драме, док је остатак Поповићевог стваралаштва за дјецу мањом заборављан.¹² Према томе, и када се пише о Поповићу као писцу за дјецу, углавном се мисли на ствараоца који има апстрактан језички израз, где су игра и нонсенс доминантни. То јесу биле најбитније иновације које је Поповић као млади аутор унисо у књижевност за дјецу. Ипак, бавили смо се раном фазом пишевог стваралаштва, тј. романом *Девојчица у плavoj хаљini*, који због пренаглашене дидактичке функције и патетичног тона не спада у врх Поповићевог стварања за дјецу, али је незаобилазан ако желимо да то стваралаштво цјеловито сагледамо. Покушали смо да представимо специфичну структуру дјела кроз визулу драмског жанра, будући да се у роману могу препознати сегменти аналогни прологу, заплету, кулминацији, перипетији, расплету и епилогу. Полазећи од ове претпоставке, анализирали смо однос међу ликовима, језик, стил, простор, вријеме, васпитну улогу текста и сл. – истичући у тексту утицај мелодраме као специфичног драмског жанра.

Закључили смо да овај роман, који је углавном с правом оцјењиван као дјело које садржи пренаглашене васпитне црте упућене најмлађима, има и одређене естетске вриједности, прије свега засноване управо на комуницирању са драмом: слика јавног простора, динамичност заснована на дијалогу и радњи, коришћење симболике близске дјечјем искуству, приказивање добро познате приче у новом маниру, и даље близком дјеци.

Такође, покренуло се и много питања везаних за будућа истраживања: мјесто Александра Поповића у канону српске књижевности за дјецу; недостатак радова који сагледавају у цјелисти пишево ствара-

¹² Мало је писано чак и о роману *Судбина једног Чарлија*, који је дужо био дио обавезне школске лектире (тешко је схватити зашто то и даље није). В. Стевановић 2011: 22.

лаштво за најмлађе, тј. проучавање свих жанрова у којима се писац изражавао (драма, роман, приповијетка, сликовница и сл.); Поповићева актуелност данас, проблем његове маргинализације као писца за децу и сл. Ово би могао бити први скромни корак на том истраживачком путу.

ИЗВОР

Поповић, Александар. *Девојчица у јавој хаљини*. Београд: Bookland, 2008.

ЛИТЕРАТУРА

Данојлић, Милован. *Наивна песма: огледи и затисци о дечјој књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.

Живковић, Драгиша. *Теорија књижевности са теоријом писмености*. Београд: Издавачка кућа Драганић, 2001, 127–130.

Зорић, Милена. Језичка карактеризација ликова у *Снежани и седам пајтуљака* Александра Поповића. *Дејтињство* 1 (2018): 42–54.

Јакшић-Првачи, Бранка. Естетска стварност у драмама за децу Александра Поповића. *Дејтињство* 3–4 (2003): 42–46.

Лакићевић, Драган. Прича и драма. Приредио Драган Лакићевић. *Девојчица у јавој хаљини* Александар Поповић. Београд: Bookland, 2008.

Лончар, Раствко. Александар Поповић као песник Жак Закс. *Лейтоис Матишице српске*. Год. 193, књ. 499, св. 6 (јун 2017), 808–827.

Лукић, Драган. *Моји савременици*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2000.

Љуштановић, Јован (прир.). Живети међу крхотинма света. Александар Поповић. Антологијска едиција

Десет векова српске књижевности. Књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске 2015, 7–24. Марјановић, Воја. *Портрети српских писаца за децу*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1998.

Марковић, Миlena. Библиографска грађа. *Александар Поповић*. Приредио Јован Љуштановић. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске 2015, 213–226.

Мијић, Ивана. Фантастика у драмама за децу Александра Поповића. *Дејтињство* 3 (2014): 13–24.

Милинковић, Миомир, Историја српске књижевности за децу и младе. Београд: Bookland, 2014.

Миочиновић, Мирјана. *Изабране драме*. Александар Поповић. Приредила Мирјана Миочиновић, Београд: Нолит 1987, 5–29.

Млађеновић, Миливоје. Иновацијска својства бајки за приказивање Александра Поповића. *Дејтињство* 3–4 (2002): 28–37.

Млађеновић, Миливоје. *Сценске бајке Александра Поповића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине 2005.

Петровић, Тихомир, *Историја српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2008.

Пешић-Хамовић, Валентина. Иронија и бајка у драмама за децу Александра Поповића. *Дејтињство* 3–4 (2003): 46–50.

Цековић, Иван. *Познанства са дечјим писцима*. Београд: Издање аутора, 1974.

But, Vejn. *Retorika proze*. Beograd: Nolit, 1976.

Gazda G., Tinecka Makovska S. *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Beograd: Službeni glasnik 2015.

Grenvil Barker, B. Dramski dijalog. *Teorija drame kroz stoljeća III*. Priredio Zdenko Lešić. Sarajevo: Svjetlost 1990.

Idrizović M., Jeknić D. *Književnost za djecu i Jugoslaviji*. Sarajevo: Književna zajednica drugari 1989.

- Mlađenović, Milivoje. *Odlike dramske bajke*. Novi Sad:
Sterijino pozorje – Pozorišni muzej Vojvodine 2009.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: Unireks 1996.
- Popović Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd:
Logos Art 2007.
- Šklovski, Viktor. *Uskršnuc riječi*. Zagreb: Stvarnost
1976.

Kristina N. TOPIĆ

THE NOVEL *A LITTLE GIRL IN A BLUE DRESS*
BY ALEKSANDAR POPOVIĆ
OR A DRAFT FOR A DRAMA

Summary

In our research, we want to present how Aleksandar Popović shapes the structure of the novel *A little girl in a blue dress* through the characteristic features of the drama genre. Parts of the novel the author gives are stages of dramatic action, just as they are defined in the classical sense by the theory of literature. Then, dialog forms are expressed, and the author's brief comments between the dialogues can be understood as a kind of non-note for performing on stage. With pathetic, strong emotions, sentimental expressions, we will show the melodramatic atmosphere in the novel. Also, with an analysis of this novel, we will present Popović's early creativity and the context in which he was designated as the creator of children. As a post-war young writer, Popović combines genres with his creative work and the search for new means of writing (real-irrational, freedom, imagination, etc.).

Keywords: novel, drama, melodrama, Aleksandar Popović, children's literature

ПЕЈЗАЖ НА МАРГИНИ

(Часописи за децу: југословенско наслеђе
(1918–1991), Зборник радова,
Тијана Тропин, Станислава Бараћ. Београд:
Институт за књижевност и уметност, 2019)

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Дечја књижевност, периодичне публикације, југословенско наслеђе – нису често предмет интересовања „високог“ научног дискурса. Управо се они налазе у фокусу зборника Института за књижевност и уметност у Београду *Часописи за децу: југословенско наслеђе (1918–1991)*. Амбициозно осмишљен, зборник садржи 566 страница текста, 26 критичких студија, биографије аутора, именски регистар, регистар периодике, графичке прилоге и исцрпну уводну реч уредница Тијане Тропин и Станиславе Бараћ. Настало је као плод научног скупа „Часописи за децу: југословенско наслеђе“, одржаног на Институту за књижевност и уметност у Београду (7–8. децембар 2017. године).

Хетероген по обрађеним темама, професионалним и идеолошким усмерењима аутора, оптерећен сложеношћу историјског периода који покрива, зборник садржи више дихотомија: естетика/идеологија, нација/Југославија, рат/мир, капитализам/комунизам, деца/одрасли, игра/васпитање, уметност/жанр, текст/илустрација. Зборник је подељен на четири целине, подела је хронолошка и одређена историјским превратима који су доводили до трансформација југословенског друштва.

Прва целина, „Краљевина СХС/Југославија и (анти)модернизацијски процеси у дечијој књижевности”, развија најважнију антиномију зборника, однос естетских и политичких аспеката периодике за

децу. У раду „Будућност (без) *Будућносћи*: први комунистички књижевни часопис за децу у Краљевини СХС“ Биљана Андоновска анализира уређивачку политику и садржај *Будућносћи* и долази до закључка да је делатност овог часописа била историјски субверзивна, супротстављена владајућем културноидеолошком поретку Краљевине. Рад је важан и зато што излаже концепт *радикалне књижевности за децу*.

Јелена Лалатовић у студији „Југословенски средњи век“ – дискурси национализма, модернизације и традиције у часопису *Југословенче*“ полемички тврди да је часопис *Југословенче* оличавао антимодернизацијске друштвене тенденције тадашњег друштва формирајући слику средњовековне историје у служби једног националистичког наратива. Сегмент Зоране Опачић „Књижевност и идеологија у периодици за децу Краљевине Југославије (*Политике за децу* и *Југословенче*)“ такође критички разматра *Југословенче*, из другачије, естетичке перспективе, супротстављајући га авангардним, вреднијим садржајима *Политике за децу*. Важност овог додатка истакнута је и у студији Валентине Хамовић „Политикин додатак за децу (1929–1941)“, која излаже уређивачку политику Бране Цветковића и наглашава важност његовог утицаја на поезију Душана Радовића. Истиче се и вредност графичких аспеката овог подлиска, он се потврђује као важно место у историји југословенске периодике за децу.

Рад Ане Батинић „Илустровани мјесечник *Зоолошки вришћи* (1933–1937)“ помера фокус тумачења ка постхуманизму и анализира садржаје научно-популарног часописа *Зоолошки вришћи*. Студија сведочи о преношењу информација и схватања о животињама деци у Југославији средином тридесетих година XX века. Милица Ђуковић у студији „На трагу Јована Јовановића Змаја: Зорка Лазић, Тихомир Остојић и новосадске *Дечије новине* (1918–1919)“,

као и претходно поменути рад Ане Батинић, допуњује документарну страну зборника. Ауторка уочава важност Змајевог утицаја на децују периодику почетка XX века на примеру новосадских *Дечијих новина*, а скицира и портрете културних делатника Зорке Лазић и Тихомира Остојића.

Друга целина, „Југословенски континуитети“, садржи „преломљене“ интерпретативне јединице које су трајале у више држава. Јелена Панић Мараш у одељку „Како се калио Коча“ прати обликовање поеме *Сан и јава храброј Коче* Александра Вуча у тридесетим и педесетим годинама XX века и закључује да је Вучова поезија била револуционарна у оба историјска тренутка. У првом, предратном, јер је понудила педагошки нову слику детета у једном авангардном песничком делу. У другом, послератном историјском тренутку, поема о Кочи и његовим авантурама се опет потврђује као поетски иновативна зато што наговештава Радовићеву обнову аутономних права деце поезије. Меланија Римар студијом „Часописи за децу на русинском језику: *Наша заградка* (1937–1941) и *Пионирска заградка* и *Заградка* (од 1947)“ доприноси заступљености мањинских књижевности у зборнику, а тиме и дубљем разумевању историјских форми периодике за децу. Рад има документарну вредност и указује на континуитет часописа који је важан део русинске културе.

Предраг Тодоровић у сегменту „Тарзан у стрипу“ са нескривеном носталгијом рекапитулира историју Тарзана у југословенским часописима, а самим тим излаже и историју домаћег стрипа, инсистирајући на признавању стрипа као уметничке форме. Рад Станиславе Бараћ „Часопис *Смиље*, Мато Ловрак и питање југословенског наслеђа“ обрађује неколико тема. Најпре разматра уређивачку концепцију, рубрике и развој часописа *Смиље* од оснивања у Аустроугарској монархији до 1945. године. Ауторка затим

тумачи рад, поетичка начела и друштвено деловање Мата Ловрака. Трећи предмет анализе јесте проблем Ловракове рецепције у земљама наследницама бивше Југославије и (не)разумевања његовог дела.

Трећа целина најкраћа је и најосетљивија, доприноси схватању недовољно тумаченог културног живота на територији бивше Југославије за време Другог светског рата. Студија Бојана Ђорђевића „Књижевност за децу у српској окупационој периодици (1941–1944)” пружа преглед садржаја за децу у окунтираној Србији, пре свега у листу *Ново време* и подвлачи ескапизам као основну особину садржаја понуђених деци. Ђорђевић интерпретира неке од објављиваних песмица и приповедака, трагајући за назнакама субверзивног уплива историјске стварности. Заједнички рад Вирне Карлић и Сање Шакић „Доба реда, стеге и честитости”: идеологија у дјечјем часопису *Успашка узданица 1941–1945*“ преко анализе уредничке политике часописа, улоге његовог паратекста, педагошке филозофије њеног уредника Винка Коса и анализе садржаја демонстрира радикалну злоупотребу дечје периодике.

Четврти део књиге – „Дечија периодика социјалистичке Југославије и процват издаваштава за децу” – је најважнији, радови у њему тумаче садржаје за децу стваране од краја рата до распада друге Југославије. Ове радове не разматрамо сукцесивно, већ смо их груписали тематски. Документарно важна студија Маријане Хамершак „*Наши Пионир* и (о)тисак избјеглиштва” захвата и време Другог светског рата и можда је могла да буде део претходне целине. Ауторка тумачи дечји часопис *Наши пионир* (1944), часопис за децу који је излазио у рату, ван југословенске територије у збегу Ел Шат. Компаративни оквир студији даје поређење са ратним бројевима часописа *Пионир* (1942–1945), а рад наговештава и начела која ће усмерити периодику за децу у првим послератним годинама.

Фигура детета/пионира провејава овом и наредним студијама које спомињемо, те њено тумачење чини посебну тему у последњем циклусу зборника. Сања Петровић Тодосијевић у одељку „Слика оца у југословенским часописима за децу од краја Другог светског рата до краја шездесетих година 20. века” на примеру присутности очинске фигуре тумачи породицу у југословенском послератном друштву, а дотиче се и промене слике детета (пионира) у њему. Ране бројеве часописа *Полетарац* анализира Јелена Милинковић у чланку „*Полетарац* (1947–1948) у контексту пионирске штампе”, доносећи рекреирању поменуте фигуре детета/пионира и сагледавању садржаја упућених најмлађој публици.

Два су часописа националних мањина анализирани у овом делу. Сања Роић у студији „*Од Пионира до Дуге*, трансформација једног часописа” уочава историјске промене које су захватале часопис заједнице Италијана са Истре и Кварнера у периоду 1948–1990. Она закључује да је политичко и идеолошко стање у држави усмеравало садржаје намењене деци, а на прилоге у часопису утицало је тренутно стање и у односима са Италијом. Промена имена часописа у *Дуга* показала је и наговестила још један проблем у тумачењу дечје периодике који је обележио последње године постојања велике Југославије: дейдеологизацију, померање фокуса према забави, комерцијализацију садржаја и постепено затварање националних култура у себе.

Марко Чудић у раду „Четири деценије војвођанског дечјег и омладинског листа *Jó Pajtás* (1947–1987) нуди историју мађарског часописа за децу и омладину у Југославији анализирајући пет његових годишта (1947, 1957, 1967, 1977, 1987). Овај текст је сличан претходном јер су обе културе имале три основна проблема при уређивању својих часописа: дефинисање односа према сопственом идентитету, од-

носа према културама бивше Југославије и односа према званичној комунистичкој идеологији.

Неколико радова из четврте целине су прикази дечјих часописа разних југословенских народа, анализирају њихову уређивачку политику и садржаје током трајања Југославије, са посебним фокусом на последње године пред распад државе. Зорана Симић представиће сарајевски часопис *Весела свеска* у раду „Четрдесетогодишњи југословенски живот *Веселе свеске* (1952–1992)” и размотриће његов садржај и уредничку политику. Чини се да сегмент Јована Букумире „Социјалистичко политичко образовање посредством дечје штампе: *Мале новине* (Сарајево, 1956–1991)”, преко тумачења материје упућене нешто зрелијој публици, демонстрира поменуто избацивање експлицитног политичког садржаја и промену имплицитног читаоца „од самоуправљача до потрошача” – на примеру сарајевског часописа *Мале новине*.

Светлана Калезић Радоњић ће студијом „Побједа за децу – идеологија и уређивачка политика” на сличан начин изложити период 1986–1991. у животу овог црногорског часописа, размотриће његове политички ангажоване едукативне садржаје и потврдиће процес постепене деполитизације, који траје до данас. Ева Коволик се усредсређује на последња годишта часописа *Змај* (1988–1992) у раду „Како је *Змај* (1954–1992) успео да преживи: књижевне стратегије *Змаја* у време транзиције”. Анализа дечјих текстова из *Змаја* писаних за време грађанског рата посебно је вредна. Страхиња Полић студијом „Уређивачка политика часописа *Венац* (1972–1991) и његове стратегије у изградњи књижевне свести омладинског узраста” помера фокус на садржаје упућене омладинској, зрелијој публици, реконструише „имплицитног читаоца” овог часописа и дотиче проблем оправданости „академизације” прилога у *Венцу*.

Последњи у групи радова-приказа је одељак Јована Љуштановића – „’Мирко, пази метак...’: појава *Дечјих новина* из Горњег Милановца – културнополитички и идеолошки контекст”. Он рекапитулира историју настанка, развоја и постепеног пропадања горњомилановачких *Дечјих новина* у периоду од 1957. до 2006. године. Ову студију помињемо по следњу зато што је она својеврсна кратка историја дечје периодике у бившој Југославији, разматра најбитније тренутке и одлуке које су утицале на књижевност за најмлађе.

Три рада је тешко уклопити у поменуте две подгрупе одељака о дечјој периодици у комунистичкој Југославији. Студија Тијане Тропин „Пипци и ракете: развој научнофантастичне илустрације у српској периодици за децу и омладину југословенског периода на примеру *Политикиног забавника*” придржује се напорима да се код нас озбиљније тумаче често запостављени домети и смисао домаће и стране илустрације. Преко четири одабрана годишта *Политикиног забавника* (1961, 1971, 1981, 1991) ауторка тумачи научнофантастичну илустрацију у познатом часопису и њене формалне и садржинске промене. У том смислу овај рад је пресек различитих школа домаће илустрације. Питање односа идеологије и смисла SF-а такође је присутно, али није у средишту интересовања.

Виšња Мићић у раду „Неговање претчиталаца: дидактичко-методичке функције периодике за најмлађе на примеру часописа *Зека* (од 1970. до 1991)” шири тематски оквир зборника разматрањем часописа посвећеног деци предшколског узраста. У раду ауторка такође анализира и функцију ликовних прилога часописа *Зека*, као и методичко-педагошки приступ деци/претчитаоцима. Проблемски је постављен сегмент Немање Каровића „Између идеолошког и естетског: Поетика кратке приче у дечјем листу *Tik-Tak*”, у којем аутор стаје на страну естет-

ског принципа, критикује идеолошку усмереност уређивачке политике часописа и издваја приче Душка Радовића и сличне садржаје као носиоце битне „поетске аутономности”.

Ликовни прилози су такође важан део зборника, радови Тијане Тропин, Вишње Мићић или Предрага Тодоровића не би се могли сасвим разумети да су илустрације изостале. Прилози из *Усташке узданице* такође доприносе разумевању чланка, идилични призори деце у усташким униформама у читаоцу готово да јаче од текста изазивају осећај тескобе и непријатности.

Уочавање кретања од политичке индоктринације ка конзумеристичкој мимикрији, реконструкција југословенског идеалног детета/пионара, разматрање термина и година важних за историју и теорију дечје књижевности, разматрање илустрације у нашој средини или укључивање радова који проучавају часописе националних мањина неки су од битних до-приноса овог зборника српској и регионалној науци. Зборник *Часописи за децу: југословенско наслеђе (1918–1991)* „осликава пејзаж“ Југославије на маргиналним научним проучавања књижевности и културе. Зборник је важан прилог разумевању времена које је обликовало нашу садашњост.

Милош П. ЖИВКОВИЋ*

* miloscc.mz@gmail.com