

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година XLIV, број 4,
зима 2018.

Редакција:

Др Јован Љуштановић,
главни и одговорни уредник
Др Валентина Хамовић
Др Зорана Опачић
Др Снежана Шаранчић Чутура

Секретар редакције:

Ивана Мијић Немет

Лектор и коректор:

Мр Мирјана Карановић

Ликовно обликовање:

Катарина Келић

Издавач:

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

Слоџ:

Ласер студио, Нови Сад

Штампа:

Alfagraf, Петроварадин

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дејих игара
340-11006551-47

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

САДРЖАЈ:

СТУДИЈЕ

- Снежана З. Шаранчић Чутура**, Даница Бандић: фуснота,
пасус или поглавље српске књижевности за децу?
(Питања пре одговора) 3

ПЕСНИЧКЕ ИГРЕ И ПОИГРАВАЊА ПОПА Д. ЂУРЂЕВА

- Зорана З. Опачић**, Деструктивно неимарство Попа Д. Ђурђева
& интертекстуално поигравање у поеми *Мрњавчевићи* 25
- Јован М. Љуштановић**, Подетињење *homo ludens*-а
у поезији за децу Попа Д. Ђурђева 35
- Јелена Ђ. Марићевић Балаћ**, Тата-мата емблемата.
Поезија Попа Д. Ђурђева у светлу емблематике 44
- Даница В. Столић**, Два типа визуелизације у
збирци *Поезија која се гледа* Попа Д. Ђурђева 52
- Исидора Ана Д. Стамболић**, Поетичке особености
савремене дејке књижевности у збирци
Поезија која се гледа Попа Д. Ђурђева 62
- Горица Д. Радмиловић**, Ревалоризација и ресемантизација бајке
у поезији за младе Попа Д. Ђурђева 71
- Невена П. Варница**, Антологија европског новца
– да ли паре децу кваре? 78

О КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ ВЕСНЕ АЛЕКСИЋ

- Јелена Д. Лалатовић**, Портрет уметнице као девојке
која (не) одраста: темпоралност прекинутог одрастања
у адолесцентској књижевности Весне Алексић 83
- Љиљана Б. Божић**, Ликови транзиције у делима Весне Алексић 94

Рецензенти:

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Проф. др Зорица Хаџић,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Др Тамара Грујић,
Висока школа за образовање васпитача у Кикинди

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

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

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418



Снежана З. ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА

Универзитет у Новом Саду

Педагошки факултет у Сомбору

Република Србија

СТУДИЈЕ

ДАНИЦА БАНДИЋ: ФУСНОТА, ПАСУС ИЛИ ПОГЛАВЉЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ? (Питања пре одговора)

САЖЕТАК: У раду је указано на неколико истраживачки отворених поља која се намећу савременом критичком читању књижевног дела за децу Данице Бандић: почев од рецепције која се двоуми између афирмације и маргинализације, преко њених прилога у периодици и илустрација у њеним књигама, до доприноса жанровском систему српске књижевности за децу, чему је посвећено највише пажње. Основна намера рада је да актуализује дати опус у читалачкој, научној и критичкој свести.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Даница Бандић, српска књижевност за децу

О значају опуса Данице Бандић (1871–1950) у српској књижевности за децу подједнако говори неколико ствари. Оцене у савременим историјским прегледима то чине недвосмислено и када се своде на опаску којом се тај опус тек окрзне неафирматив-

ним тоном, и када су резултат подробнијег самеравања његових врлина и мана.¹ Штошта важно исказује његова невидљивост у студијама које се баве појединим поетичким, генолошким, књижевнотеоријским и књижевноисторијским питањима српске књижевности за децу (Vuković 1989, Георгијевски 2005, Mladenović 2009, Пијановић 2005, Смиљковић 1999). Више но гласно о њему говори изостанак темељитих анализа – једноставно, дела ове представнице „љепше половице” (Detoni Dujmić 1998) српске књижевности за децу и даље су предмет спорачног занимања. Потом, и одсуство и присуство тог опуса у антологијским изборима такође је одговор о његовој рецепцији и вредновању.² Речита су

¹ М. Милинковић је спомиње као песникињу „поучителне” и „уметнички бледе и неинвентивне” поезије (Милинковић 2010: 173). У историјском прегледу српске књижевности за децу Д. Јекнића добија највише простора и то као „талентована” ауторка прича и бајки усмерених на „вилински” свет, преплет сна и јаве, имагинацију инспирисану и, по Јекнићевом мишљењу, безразложно подређивану фолклорној поетици, па се као најбоља остварила у домену реалистичке приче (Јекнић 1998: 96–98). Т. Петровић најпотпуније скицира њен књижевни рад којим је „утирала пут млађим генерацијама жена-писаца”, наглашава популарност њених позоришних комада у међуратном периоду, спомиње њен преводилачки рад (Даница Бандић је превела са немачког Хофманово дело *Свољашњи сјај и добротна срца*, које је штампано у издању А. Пајевића у Новом Саду 1893), такође и њен ангажман у периодици, дотиче удео „народног уметника” у њеној поетици, а њено дело за децу сублимира у „идеализацији и сновности као продуктивном медију и омиљеном списатељском поступку”, као и наративном обрасцу који „подсећа на бајковно сентиментално ређање догађаја и ликова, при чему, у спровођењу тезе, нису избегнута плитка лукавства и облигатне дидактичке норме” (Петровић 2008: 131–132).

² На пример: „Прича зеленог скакавца” из књиге *Пуна кола прича* налази се у *Новој антологији српске приповедаке за децу* В. Марјановића (1996: 106–107); одломак из књиге *Тера баба козлиће* насловљен „Звездан свезан” налази се у антологијском избору српске приче за децу Д. Јекнића (1996: 97–99); „Зимска бајка” и „Прва ружа” смештене су у антологију српске ауторске бајке, а прича „Врапчић учи занат” из књиге *Од пролећа до зиме* у антологију прича о животињама које је приредила Г. Малетић (2008: 61–66; 2012: 17–19); „Сан малог Јована” из књиге *Сан и јавна: приче и бајке* налази се у антологијском избору прозе за де-

и уверавања читаоца да пред собом има дела списатељице која је „најзначајнији наш приповедач између два рата” (Малетић 2012: 6), која је „маштовита, модерна у изразу, с лакоћом писала оригиналне бајке које се и данас могу читати са задовољством” (Малетић 2008: 14) и чија је *Тетика-Данина књига* још с почетка XX века била „можда и најближа савременој књижевности за децу” (Малетић 2016: 5). Напослетку, речита је и чињеница да за више од шездесет година³ ниједна књига Данице Бандић није прештампана и приређена за нове читалачке генерације, а камоли да је дочекала да буде део критичког издања, биобиблиографски и на сваки други начин научно достојно опремљеног.

Све у свему, дело за децу Данице Бандић, стварано у прве три деценије XX века (вероватно три најдинамичније деценије у српској књижевној и културној историји уопште – в. нпр. Marković 1982; Димић 1996; Деретић 2002; Милојковић-Ђурић 2008; Тешић 2009; Пијановић 2014), налази се у простору антологијске изврности, књижевноисторијске чињенице и књижевноисторијске маргиналије. Другачије казано, оно балансира између потребе да буде аналитички и читалачки оживљено и (пре)-вредновано, и, с друге стране, остављено у миру и тишини архивског литерарног материјала. Размишљање о разлозима и за прво и за друго може ићи у различитим правцима.

цу З. Опачић (2018: 30–35); „Весела читанка” добија место у *Антологији драмских текстова за децу* М. Ђуричковића (2013: 10–13).

³ У издању Новинско-издавачког предузећа Удружења новинара Србије у Београду је 1953. године објављена књига насловљена *Тера баба козлиће*. Уз уводну реч М. Стаматовића књига је у исте корице сјединила три дела Данице Бандић: *Тера баба козлиће*, *Како је дошло пролеће у градину (Приче из градине)* и *Пуна кола прича*. У издању Банатског културног центра из Новог Милошева 2016. године објављен је избор из приповедног дела Данице Бандић насловљен *Пуна кола прича*. Избор и предговор „Заборањени мајстор приповедања” потписује Гордана Малетић, а поговор, „Даница Бандић поново међу нама”, Марија Танацков.

Део одговора изналази се у тумачењима утицајности „мушког” исписивања историје књижевности, оног комплекса културолошких и научних чинилаца који резултирају дистанцираним односом према већини жена које су ту исту књижевност континуирано стварале, а на шта указују потицаји пристигли са феминистичком књижевном критиком и постмодерним схватањем историје књижевности као променљивог и децентрираног система. Ако „главни ток српске књижевне историје региструје веома мали број ауторки, без обзира на време у ком су књижевне историје настале”, ако су многе од њих „пале у заборав јер нико није сматрао да је било вредно о њима писати, или су напосто биле ’жртве’ равнодушности и *a priori* ниподаштавања” (Живанчевић-Секеруш 2003: 453–454), или су представљане „ненаучним стратегијама” (Томић: 2014: 175; Томић 2011), тада маргинална позиција Данице Бандић није изненађујућа, свакако ни случајна. Но, тако објашњен игнорантски став према једном свесрдном ангажману у просветном, културном и књижевном животу Србије с краја XIX и првих деценија XX века ипак не одговара у потпуности на питање о разлозима потискивања ове списатељице из децјег читалачког видокруга и критике која се њиме бави. Баш као што ни супротстављање таквој конструкцији књижевне историје није једино објашњење све чешћег научног и читалачког погледавања на њена дела.

Основни разлог скрајнутости Данице Бандић налази се на другој страни: у сумњичавости према литерарној вредности онога што је и како је писала. Било какав, па и потенцијални квалитет оспорила јој је, најпре, припадност времену чија је „слика света” у првом потоњем идеолошко-политичком обрачуна постала „буржоаска” и „реакционарна”. У том смислу, индикативно је стајалиште које тзв. међуратни период види као доба „неподобно” за развој

књижевности за децу због „заоштравања многих супротности, поред лажног демократизма и парламентаризма насиља, диктатуре и монархофашизма”, те се децја књига тог времена препознаје у „служењу интересима владајуће класе” (Сусић 1974: 21–22). У прилог, наравно, није ишла ни религијска нит провучена у многим делима Данице Бандић. Поуздање у божју силу и праведност или тематизовање хришћанско-православне обичајне праксе (како то чини, рецимо, у причи „Душков зека”, у којој деца доносе шарена ускршња јаја сиромашном дечаку а његова мајка се „побожно прекрсти” и, кад зазвоне „лепа, свечана ускршња звона”, богу захвали „што има тако добре деце на свету” – Бандић 1932: 13) направило је још један чвор на паковању „неподобних” књига након Другог светског рата.

Међутим, трећи, мртви чвор, увезала је сумњичавост у литерарну вредност дела Данице Бандић коју безмало аутоматски изазива њена учитељска професија и, сходно томе, претпостављено присутна рефлексивност учитељског манира у књижевном стваралаштву. Готово све што се догађало у српској књижевности за децу између последње Змајеве за живота објављене децје књиге и појаве Александра Вуча (уз Десанку Максимовић, Гвида Тартаљу, Брану Цветковића и Бранислава Нушића као вредних изузетка који се најчешће апострофирају) оцењује се као схематизам који није уродио иновативним поетичким исходима и насловима који би могли задовољити савремено схватање, ако не баш изврсне, оно бар добре децје књиге.⁴

⁴ „Након смрти Јована Ј. Змаја, српска књижевност за децу се неочекивано нашла заточена у уском, зачараном кругу тематске и естетске стагнације” (Милинковић 2010: 176). То је време дела „истканих на једном разбоју, крњих и кржљавих”, „сувише детињастих и за децу”, без маште али зато са „претераностима у изразу и емоцији”, чиме се уз „усиљено и досадно придикивање” устоличавала и педагошки прорачуната и „сладуњава, цукер-мелонска проза и поезија” коју ствара једна свеопшта „манија писања” (Петровић 2008: 144–146).

Такво гледиште уистину има на располагању обиље примера – доказа, а властиту аргументацију може ослонити на бројна критичка шибана капитулације децје књиге пред педагогизацијом. На пример, ко је склон теоријским погледима Васе Стајића наћи ће у његовом тексту о тзв. просветно-популарној књижевности за народ, па и о књижевности за децу, недвосмислен иронијски убод у читаочеву срећу када му у руке дођу „знањца и поуке што им пружају разни чика-Љубисави, тета-Даре, што им нуде популарни књижевници”, они који заборављају да „дете није лутка без душе која чека да је душом задахну рђави педагози” (Стајић 1922: 9–10). Још чвршћи ослонац поменутој аргументацији налази се у давнашњој озлојеђености Милана Шевића „учитељском” струјом у формирању српске књижевности за децу с краја XIX и самог почетка XX века. Његов став да су учитељи „и у нас, као и у других народа, веома много омели, да се књижевност за децу правилно развије”, да је њихов рад био „махом неуметнички”, да је експанзија децјих писаца из учитељских редова довела до тога да „рад на том пољу у нас престаје бити књижевност и постаје индустрија” (Шевић 1911: 1; 13–14; 34), тиче се *једног дела* српске децје књижевности *на њрелому векова*. И одмах: Даница Бандић је изузета из тог миљеа у Шевићевом тексту.⁵ То је у савременом академском вредновању њеног дела примљено помало суздржано. Да не буде забуне: у њеном опусу има

⁵ Осим у облику приватне и пријатељске подршке коју је годинама имала од Милана Шевића, Даница Бандић је од њега добијала и пуну професионалну подршку. Најпре поводом *Тешка-Данине књиге* још 1911. као списатељица-учитељица, добила ју је у Шевићевој оцени да „код нас” пише „најбоље приповетке” за децу „иако непрестано мисли, да приповетка за децу мора бити из децјег живота и да не сме бити без накалемљене поуке ни придице” (Шевић 1911: 16); добила ју је и у портрету који јој је Шевић исписао за Станојевићеву *Народну енциклопедију* ([б. г.]: 115); коначно, добила ју је и његовим уредничким потписом на појединим књигама.

поуке, експлицитне поуке, морализаторства, има тенденције да се обликује узорит модел детета, има и идеализације и стереотипизације, и литерарне невештости – свега што иритира критику и што подрива накану да се том истом делу директно изрекне похвала. Но, како с друге стране у њеном опусу има и нечега што не дозвољава категоричку дисквалификацију (свеједно да ли због увиђања да надмаша просечна учитељска сочиненија, или због уважавања гледишта најбољег znalца тадашњих књижевних прилика у свету децје књиге), тај опус заправо остаје на „ничијој земљи” официјелног (академског) вредновања. Шта год да је у средишту критичке уздржаности и да афирмише и да у потпуности зато ми дело ове ауторке, схвата се као последица сплета плодноних дилема.

Полазећи од уверења да је сваки историјски период хетероген и да је једино као такав део литерарне традиције, те да идентитет једне књижевности не чине искључиво ремек-дела и коренита преусмеравања поетичких токова (каква историја српске књижевности за децу с разлогом распознаје у делу А. Вуча), „змајевска” и прва „постзмајевска” фаза не читају се као однос вредног и безвредног, аутентичног и епигонског, универзалног и ефемерног. Због тога и промишљање о Даници Бандић иде нарочитом линијом. Она не подразумева ни доказивање, ни фабриковање, ни оспоравање њене значајности, већ труд да се схвати удео који је имала у обликовању књижевноисторијског тока, баш као и труд да се појми одраз једног истински динамичног времена у њеном књижевном раду. Да би се до тога пристигло ваља растворити мноштво истраживачки недочитаних области. Намера овог рада је да подсети на неке од њих.

Прва је уједно и основна: све док се не истраже прилози Данице Бандић у периодици, ни опсег ни природа њеног опуса не могу бити сагледани систе-

матски. О њеној агилности тог кова сведочи попис часописа и листова са којима је сарађивала. Поуздајући се у туђе наводе (Стаматовић 1953; Воšković 1972; Кисић 1986), осим у *Женском свету*, *Српском гласу*, *Зори*, *Босанској вили*, *Књижевном северу*, *Летопису Мајице српске* или *Бранковом колу*, понајвише је њених радова у листовима и часописима за децу: у *Невену*, сомборском *Голубу*, панчевачком *Сйоменку*, *Зорици*, *Венцу*, карловачком *Бачком пријатељу*, београдском *Подмлајку Црвеног крста*, суботичком *Мирољубу*.

Допринос Данице Бандић појединим часописима каткад се без много устезања смешта у фусноту (како бива, на пример, са *Голубом*), али се каткад не да олако пренебрегнути. На пример, значај њеног удела у формирању *Зорице* као „модерног књижевног часописа” препознат је и у њеном уредничком раду, и у текстовима које ту штампа, а који се процењују као „најквалитетнији” прилози (Малетић 2016: 8). Такође, име Данице Бандић у *Сйоменку* стоји и уз преводну књижевност, и уз поезију, уз драматизације, а највише уз прозну књижевност. Иако њоме не досеже статус „аутентичних” приповедача, по критеријуму учесталости јављања бива смештена међу писце који „словес као најважнији прозни аутори овог часописа” (Тутњевић 1997: 42; 61; 66; 69). Оправдана је слутња да савремена научна рецепција Бандићкиних „литерарних радњи” у периодици неће бити пресудно другачија од онога што је уочено поводом неких њених дела мимо дејче књижевности.⁶ Штавише, управо моралистичка тенденција овде ће, у духу уређивачког конципирања већине поменутих часописа као извора забавно-васпитно-образовно корисног штива, добијати пун про-

⁶ „Проза у *Српском гласу* још изразитије носи печат просветитељског, моралистичког, пригодног. У тај литерарни модел уклапали су се прилози Данице Бандић: *Привиђење* (1907, I, 3), *Свиће Лазарева суботца* (1910, IV, 37), *Једно писмо* (1910, IV, 26) и низа других, данас заборављених аутора” – Матовић 2007: 334).

стор деловања. Међутим, иако неко будуће упуштање у потрагу за оваквом грађом не мора себи поставити задатак да пошто-пото пронађе изгубљени бисер српске дејче књижевности, ваља имати у виду да та могућност није посве несувисла – „Зимска бајка”, коју је Даница Бандић објавила у часопису *Зорица* 1933. године, данас има антологијски статус у контексту српске ауторске бајке (Малетић 2008).

Друга недочитана а важна област на коју ваља подсетити јесу илустрације у њеним делима за децу. Истина, тешко би се визуелни аспект тих књига могао сматрати луксузно одрађеним да није следеће чињенице: уз посве непознате и мање познате, илустровани су их и врсни ликовни уметници: Урош Предић⁷ (*Тера баба козлиће*, 1923), Бета Вукановић⁸ (*Зачарани шећрић*, 1925), Светислава Строча [Светислав Страла]⁹ (*Вилин дар: прича из времена*

⁷ Урош Предић (1857–1953) сликарство је студирао у Бечу, где се марљивошћу и талентом посебно истакао и једно време провео као асистент бечке академије. Прву изложбу приредио је у Београду 1888. Сликао је иконе и иконостасе у Бечеју, Руми, Сремским Карловцима, Перлезу, Меленцима, Панчеву... Осим у црквеном сликарству, Предић је значајан траг оставио у сликању портрета (на пример, М. Пупина, П. Добриновића и других) и тзв. жанр-сликарству у духу „академског реализма” (в. Kolarić 1966; Јовановић 1998).

⁸ Бета Вукановић, рођ. Babette Bachmayer (1872–1972), школовала се у Минхену и Паризу. Од 1898. и венчања са Ристом Вукановићем живела је у Београду, где подижу кућу, касније познату као „кућа са плавим перуникама” (на углу Господар Јованове и Капетан Мишине улице у Београду), у којој је радила чувена београдска уметничка, сликарска школа, наследница гласовите школе Кирила Кутлика (в. Павловић-Лончарски 2007: 51–60). Излагала је 1906. у Софији, на Трећој југословенској уметничкој изложби савеза „Ладе” у Загребу 1908, на Четвртој југословенској уметничкој изложби у Београду 1912, у Паризу 1919, на Петој југословенској уметничкој изложби у Београду 1922, итд. „Посебно место у делу Бете Вукановић заузима уметничка карикатура, чији је зачетник у Србији” (в. Živković 1966: 559; Станишић 2013: 21–23). Осим у књизи Данице Бандић, Бета Вукановић потписује и илустрације у књизи Милице Јанковић *Зеца и миш: приче о животињама* (Београд: 1934).

⁹ На првој страници *Вилиног дара* стоји да је књига „са сликама Светиславе Строча”. О тој ауторки нису пронађени ника-

сѣпарих, 1927), Емануел Маша Муановић¹⁰ (*Приче из зверињака*, 1930; *Приче из градине*, [1935]), Милица Бешевић¹¹ (*Сан и јава: приче и бајке*, 1931), Јулија Лазаревић Шевић¹² (*Од пролећа до зиме:*

кви подаци. На основу дневничких белешки Милана Шевића јавља се претпоставка да је илустрације за ову књигу можда урадио Светислав Страла (1891–1957), сликар пољског порекла рођен у Румунији и минхенски ђак који је у Србију дошао 1917. године. Ликовну уметност предавао је у Косовској Митровици и Крагујевцу, касније и у Београду, између осталог као наставник на Техничком факултету, потом и Архитектонском факултету. Био је руководилац збирке модерне уметности и рестауратор у београдском Народном музеју. Био је члан уметничке групе „Облик”. Бавио се акварелом, цртежом, графиком, рестаурацијом слика, „копирањем фресака и прикупљањем орнамената из средњовековних цркава и манастира Србије, Црне Горе и Македоније” (Ristić 1966: 333). Да ли је дошло до замене његовог имена као творца илустрација у књизи Данице Бандић, и ако јесте како и због чега, или је овде понуђена претпоставка посве неодржива – за сада остаје неразрешено.

¹⁰ Емануел Маша Муановић (1886–1944) сликарство је учио у школи К. Кутлика у Београду, а усавршавао се у Паризу. Након Првог светског рата живео је и радио у Скопљу и Београду, где је имао неколико изложби. Остао је упамћен и као карикатуриста (Станишић 2013: 26). Погинуо је током савезничког бомбардовања Београда 1944. године (в. Радоичић 2017: 312).

¹¹ Милица Бешевић (1896–1941) била је сликарка, рестаураторка Народного музеја и сценографкиња у Народном позоришту у Београду, где је „опремила више позоришних дела, међу којима су најважнија Ибзенов *Пер Гинт* и Крлежина *Лада*” (Васић 1968: 163). Сликаство је учила код Уроша Предића, на загребачкој и београдској академији. Први пут је излагала 1922. на Петој југословенској уметничкој изложби у Београду, потом на Седмој јесењој изложби сликарских, вајарских радова београдских уметника и примењене уметности 1934. године, затим на Осмој пролећној изложби сликарских и вајарских радова југословенских уметника у „Цвијети Зузорић” 1936. године, потом у Љубљани 1939... Илустрације је радила за *Наши листи* (1921–1924), који је уређивао Стеван Бешевић, као и за неке његове књиге за децу (*Илустрована ђачка антологија: за одраслије ђаци основних и средњих школа: песме и приче српских, хрватских и словеначких ђака* – Београд: 1928; *Кнегиња Маја: мелодрамска бајка у три чина* – Београд, 1923; *Рајне приче о деци – 10 прича српских ђака*, приредио С. Бешевић, Београд, 1924). Погинула је за време бомбардовања Београда 6. априла 1941.

¹² Резимирање песничких прилога из 1926. године у *Летопису Матице српске* наводи и Јулију Лазаревић Шевић међу онима који нису „оставили дубљег трага у књижевности” (Попов

приче и бајке о цвећу, ђацима и деци, 1932), као и они о чијем раду, већ у духу тада устаљене праксе, није остао ауторски потпис-траг. Тиме се формира нарочит аналитички обзор за проучавање пута којим се дечја књига уобличавала као целовит артистички продукт чијем дигнитету доприноси и потпис илустратора. Вредне истраживања јесу околности које су условиле поменути удруживања снага: откуд, како и зашто долази до овакве узajамности. С обзиром на то да је кључну улогу посредника између књижевних и ликовних кругова у овом случају имао Милан Шевић (Хаџић 2017: 54), изазовно је ишчитавање сачуване грађе која може изнова оживети тај процес. Захваљујући научном актуализовању живота и рада Милана Шевића које је пристигло са монографским публикацијама Зорице Хаџић, из његових дневника (в. Шевић 2013; 2014; 2017) сазнаје се за непрекидно старање о књигама Данице Бандић, па и када је реч о њиховој ликовној опреми. Вредан истраживања је и финални исход: постојање или непостојање функционалне и естетске синхронизације два уметничка израза (текста и илустрације). Интригантно је и погледавање на стилске одлике сваког појединачног ликовног рукописа и њиме формираног говора о поимању/конструисању

2001: 301). Од трага који је оставила у ликовној уметности пронађен је само један детаљ: излагала је на Седмој јесењој изложби сликарских, вајарских радова београдских уметника и примењене уметности 1934. године (*Девојка са књигом и Црпеш*). Била је поћерка Милана Шевића, ћер његове супруге Марије Маје (Герман) Лазаревић из брака са књижевником и глумцем Жарком Лазаревићем. Рођена је 1911. године. По мајчиној линији била је унука Милоша и Марије Цветић (Хаџић 2017: 48–49). Шевић се старао о њеном образовању и први је учео њен талент за сликарство те јој обезбедио часове код Страле и Бијелића. Са шеснаест година илустровала је књигу Ј. Ј. Змаја коју је Шевић приредио. Радила је и као новинарка. Била је супруга сликара Ивана Лучева. Њен друг брак био је са Филипом Васићем. Сахрањена је као Јулија Лучев Васић у Београду, у гробници Милоша и Марије Цветић. За ове податке велику захвалност дугујем Зорици Хаџић.

дечјег укуса и дечјег очекивања од илустрације. Сасвим изванредан корак у том правцу начињен је поводом уметничке комуникације са Урошем Предићем и његовим решењем корица¹³ и свих осталих илустрација у књизи *Тера баба козлиће* (Јовановић 1998: 126; Томић 2014а: 98–105). Осим тога, а имајући у виду да ниједан од наведених ликовних уметника није био професионални, па ни пасионирани илустратор књига за децу, вредно одговора је и питање шта је овакав ангажман дао њиховој уметничкој физиономији. Како год, бављење перитекстуалном димензијом дечје књиге, односно културном политиком у издавању дечје књижевности у току прве, а нарочито друге и треће деценије XX века, када Даница Бандић објављује већину својих дела, умногоме би, претпоставка је, допринело спознавању идентитета српске књижевности за децу који су властитим сензибилитетом, талентом, амбицијама и интересима стварали и аутори, и илустратори, и уредници едиција, напослетку и издавачи.¹⁴

¹³ Које, узред казано, доносе релативно измењен, у смислу формата, композиције и додатих фигура, „стари поглед на Орловат објављен у ‘Бранковом колу’ 1903. године” (Јовановић 1998: 126).

¹⁴ *Љубичице – дарак доброј деци* Даница Бандић (у коауторству) штампа 1896. у кикиндској штампарији Јована Радака (в. Рајков 1997: 535–548). На истом месту објављена је 1902. [1908] *Тетика-Данина књига*, „избор најбољих приповедака Данице Бандић, која је одмах постала омиљено штиво младих Кикинђана и Кикинђанки” (Рајков 1997: 542). Учитељска књижара у Београду објављује њену најпознатију књигу, *Тера баба козлиће* 1923. Највише књига за децу Данице Бандић излази из издавачке књижарнице Живојина Рајковића и Драгутина Ђуковића (*Шта ластија приповеда* 1924; *Зачарани шегрти* 1925; *Пуна кола прича* 1927; *Тамо амо по природи* 1928; *Приче из зверињака* 1930; *Приче из градине* [1935]). Штампарско-издавачка делатност ове књижарнице трајала је од 1899. до национализације 1948. и била обележена, између осталог, издавањем литературе за школску омладину и књига из дечје књижевности (в. Старчевић 1997: 108). Нека дела Данице Бандић објављена су код Томе Јовановића и Лазара Вујића (*Од пролећа до зиме* 1932; *Слике из дечјег царства* 1934; *Весела читанка* 1934; *Опоришћјај Снешка Белића* 1934). И ова издавачка књижарница, истоветне дуговечности као

Треће аналитичко поље, највеће и најразуђеније, повезано је са мноштвом питања о доприносу Данице Бандић поетичком и жанровском систему српске књижевности за децу.

Вреди ли изнова читати (јер гледање је сасвим упитно) њене шаљиво-поучне сценске форме и сценске бајке – *Прва зајовести: чаробна игра у две слике* (1927), *Доживљај пастирчетија Јована: драмска слика за децу* (1930), *Вилинска прича: чаробна игра* (1932), *Опоришћјај Снешка Белића: чаробна игра у једној радњи* (1934), *Прави ђути: чаробна игра у једном чину* (1934), *Девојка са златним рукама: драмска бајка у два дела* (1934) – и друге комаде, појасниће позванији од ауторке овог текста. Већ увид у библиографски списак, ако ништа друго, указује на континуирану посвећеност Данице Бандић драмском изразу. Почев од текстова које пише за школске представе у Кикинди (в. Танацков 2016: 205) и *Еманциповане*, шаљиве једночинке премијерно изведене 1896. године у Новом Саду (а претходно награђене и објављене у *Летњојису Мајице српске*), а која се данас наводи као прво изведено драмско дело које је „потписала нека Српкиња” (Савковић 2011: 650),¹⁵ до драматизација и ау-

и претходна, неговала је неколико едиција за децу („Дечија књижевност”, „Освит”, „Дечија позоришна библиотека”, „Дечија књижица” и „Забавна библиотека” – в. Старчевић 1997: 112). У нарасе гласовитој књижарници, заправо културном центру првих деценија XX века Геце Кона, која је покренута 1901. године а наставила да ради као „Просвета”, и која се у контексту књижевности за децу одмах везује за едицију „Златна књига” (в. Старчевић 1997: 87–99), Даница Бандић штампа књигу *Сан и јава: приче и бајке* 1931. Део њеног опуса објавило је новосадско Учитељско друштво „Натошевић” (*Вилин дар: прича из времена старих* 1927), а део Главни одбор Подмлатка Црвеног крста у Београду у едицији позоришних комада (*Прва зајовести* 1927; *Доживљај пастирчетија Јована* 1930; *Вилинска прича* 1932; *Девојка са златним рукама* 1934, итд.).

¹⁵ „Овом шаљивом игром Даница Телечки-Бандић дала је свој особен допринос расправама о еманципацији жена и значењу тог појма које су вођене крајем XIX столећа у образованим, грађанским женским круговима у Војводини” (Савковић 2011: 652).

торских остварења за децу која настају све до половине тридесетих година XX века – тај континуитет је очигледан. У свему томе биографски „моме-нат” није ирелевантан,¹⁶ али није ни свему надређено објашњење. Изнимно интересовање стваралача српске дечје књижевности у периоду између два светска рата управо за сценски модус комуникације са детињством (в. Млађеновић 2009: 21) израста из експлоатисања ефикасног модела за непосредно контактано дејствовање педагошког „материјала”, али свакако и из поверења у магију коју театарски чин увек носи. Где је у свему томе Даница Бандић, за сада је без одговора.

Са прозним делом њеног опуса за децу ствар је донекле другачија. Савремена критичка рецепција високо вреднује њену реалистичку причу и тематизовање непосредно искуствене дечје свакодневице. Тврди се да је у тим сличицама из живота испољи-

¹⁶ Сагледавање поменутог „момента” креће од родитеља Данице Бандић, оца, Лазе Телечког (1839–1873) и мајке, Анке Телечки (?–1879). Л. Телечки школовао се у Сремским Карловцима, Винковцима, Будиму, Прагу, Бечу. Глумио је, режирао, преводио, посрбљивао и важио за „прворазредну уметничку снагу” СНП и завредео „једно од највиших места у историји српског позоришта”, између осталог и зато јер се његов таленат могао, како је једном узгред истакао М. Црњански, и с „талијанском мером” мерити (Црњански 1968: 595; в. и Глигорић 1968: 52; Л. Д. – www.snp.org.rs/enciklopedija). Анка Телечки први пут је ступила на сцену 1870. у загребачком Хрватском народном казалишту, а потом је глумила у Српском народном позоришту у Новом Саду и Народном позоришту у Београду (в. Б. С. С. www.snp.org.rs/enciklopedija). У години рођења кћерке играла су на сцени Хрватског народног казалишта у Загребу. И Љубица Телечки Новаковић (сестра Л. Телечког) такође је глумица (в. Б. С. С. www.snp.org.rs/enciklopedija). Позоришном свету припадала су и деца Д. Бандић. Јелисавета Милица Бандић (1891–1961) завршила је Конзерваторијум за музику и драмску уметност у Бечу, а играла је у Српском народном позоришту у Новом Саду и Народном позоришту у Београду (Б. С. С. www.snp.org.rs/enciklopedija). Милан Бандић (1901–1937) био је глумац, редитељ, преводилац и драмски писац. У Пешти је завршио глумачку школу и први пут ступио на сцену 1919. године у Суботици, а потом је играо на сценама у Сарајеву, Сплиту, Битољу, Новом Саду, Београду (в. Ђ. П. www.snp.org.rs/enciklopedija).

ла ванредан дар запажања, мајсторство композиционих разрешења, истанчану способност психолошког профилисања ликова (Малетић 2016: 6), те да су то „најбоље странице у прозном опусу Данице Бандић” (Јекнић 1998: 98). Имајући у виду дилему о међуодносу анегдотског и моралистичког, мимезе, схеме и иновације, коначно и дилему о поетичком месту ослонца и антиципаторској димензији реалистичких прича и приповедака Данице Бандић, и ово проблемско поље чека истраживача.

Исто вреди и за највећи део њеног стваралаштва које припада другачијем наративном концепту: ауторској бајци, чудесној и, условно, фантастичној причи. Стварајући их у времену полемички активних оглашавања „за” и „против” присуства бајке у свету детињства, она је таквим расправама одговорила на симптоматичан начин. На први поглед: неодлучношћу између потпуног предавања фикционалном дискурсу ирационалних, фантастичних или чудесних светова и, с друге стране, дистанцирања од њега. Упорно пишући о имагинативно сласним, често сновидним искуствима јунака, упорно их измештајући „с ону страну” јаве, пуштајући их да под руку са Месечевим зраком обилазе звезде или отварају забрављене капије које деле баште овог и оног света, Даница Бандић их подједнако упорно (но свакако не увек) „приземљује”, „буди” и „растрезњује”. То ће каткад чинити критичко-демистификаторским ставом према етнографском имагинацијском фонду потцртавањем уверења да се у „старе приче” и „сујевеице” не може веровати (оне јесу само „лепе да се прича”, како стоји у *Причама из градине*). Каткад ће формулисати директне опомене читаоцима да је бајка тек сањарија и лажа а прави живот, срећа и успех постижу се изван ње и другачијим путевима (најексплицитније, рецимо, у „Душковој срећи”). Је ли та врста зауздавања и власти-те и читалачке имагинације ствар нехотичног про-

боја рационалистичког (учитељског) манира (који потиче од Доситејеве, потом и Змајеве сумњичавости у бајковни фантазијски свет), или је ствар приклањања промишљањима Јаше Продановића, који бајку „дозвољава” али само уколико њен фантазијски елан одвећ не „набуја”,¹⁷ или је ствар стратешког релативизовања ирационалног, најбоље говори дело Данице Бандић као целина. Она, чини се, тврдо стоји на страни чудесно фикционалног. У том смислу разнолики модалитети њене приче са елементима чудесног/фантастичног одвајале су (и одвојиле) децју књигу у српској књижевности од рационалистичке, а поготово национално-политичке алатке. Оно што у најопштијем смислу притом остаје изазов тумачима подразумева истраживање начина на који теоријски распознати елементи ауторске бајке (Пешикан Љуштановић 2009: 9–28) налазе „саговорника” у Даници Бандић, другим речима: шта је (и какво је) ауторско у ауторској бајци ове списатељице.

Прво место задржавања критичке пажње била је и остала је књига *Тера баба козлиће*, једно од дела које је српску књижевност за децу двадесетих година XX века одржавало на виталности феномена сна и сновидног као давнашњег, ничим нелимитираног литерарног механизма активирања фикционалног метапростора, овога пута са ослонцем у митској и фолклорној поетској баштини. Као огледало земног

¹⁷ Поводом неколико збирки усмених и ауторских бајки које је 1930. године приредио Јован М. Поповић, Јаша Продановић се бавио неокончаним спором о односу бајке и детињства. Тако каже да нису посве неутемељена гледишта свих који оснаживање децјег веровања у чуда тумаче као штетно јер децу поучава да срећа не пристиже од рада већ од случаја и натприродних сила, а уз то и развија осећање страха које „слаби радну енергију, мути логично суђење, смањује снагу социјалних и хуманих осећања”. Но, стајући на страну бајкољубаца рећи ће и да „у добрим бајкама и гаткама нема штетних лажи, него само производа снажног поетског уображења”, а оно је „елемент неопходан људском духу”, само не сме одвећ „набујати” и „не сме потиснути виша морална осећања” (1930: 206–207).

живота, небески простор митске приче о старемајци која „тера козлиће” Сунчеве мајке, о Сунчевим Зрацима, Ветровима, Зори, Дану и Ноћи, о облацима као небеском стаду које даје златну вуну Сунчевој мајци да сину, детету златних руку и ногу, плете златне чарапе, простор ликова који памте времена када се небо још увек спуштало до земље, простор у ком звезде-деца имају дуге беле кошуљице и у поворкама силазе просипајући злато по њивама док се дан не забели – биће нежношћу, игром и причом испуњен радосни (само на трен тескобан) хронотоп јунакове и читаочеве свести. Онирички излет јунака Данице Бандић нема пустоловну димензију у оном класичном смислу доживљавања свакојаким драматичних и динамичних епизода пуних неизвесности какве сан може приредити; нема ни димензију алогичних, зачудних, нонсенсних, шокантних удара какви неретко пристижу у књижевност која продире на ону страну јаве. Сновидна конструкција књиге *Тера баба козлиће* у основи је вид „уласка” у фолклорну (и псеудофолклорну) имагинацију, једноставно: вид „убацивања” литерарног јунака у древну причу. И обрнуто: оживљавање такве приче у феноменологији децјег имагинацијског искуства.

Одмах по објављивању, о овој књизи изјаснио се Марко Цар у *Српском књижевном гласнику*. Похвале је изрекао нештедимице:

Морам истину рећи: ова књижица ме изненадила. [...] Главна прича, у коју су се срећно уткале омање, претежно фантастичне приче, необично је лепо смишљена, красно изведена, док се поука из ње извија без натурености и педантерије, онако од прилике како се мирис извија из цвета. [...] Стил г-ђе Бандић је најблиставији и најмузикалнији фабулистички стил на који сам до сад код нас наишао, а то је од нарочите важности, јер се у децјој уобразиљи бајке увек везују за неку блиставост израза и музикалност реченице (Цар 1923: 630–631).

Три деценије након Царевог записа о делу „најблиставијег и најмузикалнијег фабулистичког стила” појавила се једва процеђена афирмативна реч Симе Цуцића. И ауторку и њену књижевност Цуцић је видео – дакако из властите критичарске оптике, која изнад свега вреднује реалистичку поетику, социјално-психолошку уверљивост и јасан васпитни циљ (Љуштановић 2012: 85–93) – као део продукције „грађанских и малограђанских писаца” који „пишу о фантастичним, измишљеним и чудноватим догађајима, о вилама, вештицама, принцезама, о цвећу, птицама”, штавише као „типичан пример бежања буржоаског писца из садашњице, из реалног света у имагинарни свет фантазије” (што је у исти мах доживљено и као „оптужба на друштвену стварност”, па је тако некако и изнађено оправдање за прештампавање ове књиге 1953. године – 1974: 22; 107). Пуно признавање књиге *Тера баба козлиће* као доприноса развојној путањи српске ауторске бајке изрећи ће се готово шест деценија касније и то не само због улоге коју је имала у популаризацији жанра већ због изазовности примењеног структурног модела. Он реинтерпретира фолклорно наслеђе и близак је Андерсеновој поетици, „а посебно структури његове ониричко-лирске збирке *Не-насликане слике* (или *Сликовница без слика*) из 1839, где Месец приповеда тридесет три приче са својих ноћних путовања, пошто се тематизује узношење-сан дечака у небеску сферу, његово дружење с небеским бићима и повратак у породицу” (Опачић 2011: 41–42).

Оба аналитичка поља, и фолклор и Андерсен у делима Данице Бандић уопште, не само у поменутој књизи, јесу теме за себе. Бавећи се предисторијом рецепције Х. К. Андерсена у српском културном и књижевном контексту, Јован Љуштановић подсећа да је Даница Бандић од детињства знала за Андерсенове бајке преко једног немачког издања (Бан-

дић 1927/1928: 672–675, нав. према Љуштановић 2012: 28). Потанко спроведена анализа показала би у којој је мери ова ауторка заслужна за, условно казано, „андерсенизацију” српске прозе за децу у најбољем смислу те речи. Такође, показала би имали овде системски спроведеног дијалога са Андерсеновом поетиком или тек површних сродности. Окретање дечјих ликова ка тајном животу биља (и животиња), а експлицитно ка интими цвећа, те персонификације малених представника животињског царства (зрикавац, јеж, скакавац, лептир, миш, вилин коњиц...) припадају првом слоју распознавања Андерсеновог сензибилитета у новом контексту. Њему ваља надодати и осмишљавање књижевног поступка који ће бити другачији од стандардног каузалног низања, испитивање типова, домета и израза ониричког, фантастичног, чудног и чудесног, лиризацију прозе, развијену дескрипцију, померање избора јунака са људи и натприродних бића на свет биља и животиња, те жанровске контаминације и усложњавања (најчешће приче, предања, бајке, басне и анегдоте). Но, с друге стране, штошта важно изостаје. Рецимо, карактеристична Андерсенова алегоризација и симболизација која преко природе, обличја и метаморфоза ликова изриче мисао о егзистенцији, јаству, идентитету појединца, самоспознавању, смрти, религиозности, не би се могла издвојити као доминантно атрактиван слој у делу Данице Бандић.

Када се разматрање фокусира на критичко процењивање начина и исхода транспозиције усмено-поетског света (мотива, поступака, стила, жанрова) у делу ове списатељице, наилази се на помало пејоративно интонирано етикетирање. Драгољуб Јекнић користи термин „фолклоризација”/„исфолклоризовано” да би нагласио клишеизираност њене наративе. Каже да, иако склона „понирању у мистичке, паганске слојеве свести” и „напајању фолклорним

предањима и веровањима”, Даница Бандић „није имала снаге да све те елементе изнесе до нивоа приповедачке непосредности” и своју стваралачку индивидуалност не подреди „фолклорној свести” (Јекнић 1998: 96–98).

Ако је неопрезно тврдити да је Даница Бандић свесно истраживала модалитете додиривања, преплитања, укрштања фолклорног и наивног дискурса у децјој књизи, није неопрезно тврдити да је то један од најважнијих исхода њене поетике. Уочавање директне, а чешће латентно присутне намене да децје штиво буде облик памћења и преношења традицијске слике света може водити ка закључку да Даница Бандић (понекад) своди етнографску, фолклорну и усменопоетску грађу на део поучног фундуса за младе читаоце. Држећи се класичног модела преноса знања, приче о давним временима у њеним делима најчешће знају и приповедају старци, посебно баке, чуварке традиције (често с преслицом у рукама – јасним симболичким маркером неуморног и без журбе „мотања”, „упредања” фикционалног). У неким примерима, попут приче „До доле”, евидентна је тенденција да се обичајна пракса и усмена лирика која је прати пренесу на наредну генерацију па се и епизода из децјег живота згушњава на потребу конзервирања традиције, и то како ламентним тоном старости која чезне за заборављеним, тако и тоном радосног децјег „превођења” обичаја у игру на задовољство старости. У стварању наивне приче фолклорно наслеђе овде готово увек бива представљено као власништво детињства: оно је ствар знатижеље, фантазијске, емоционалне, духовне интиме Бандићкиних децјих ликова који у натприродно верују и желе га видети, докучити, осетити (и онда када су школски трезвени). Међутим, не може се рећи да фолклор остаје на нивоу наставно-литерарног градива ком се чита лац поучава. Усмена традиција и њени жанрови је-

су наративно податни и у морфолошком смислу битни за структурирање наивне приче за децу ове књижевнице.

Најпродуктивнију позицију имају народно веровање и усмено етиолошко предање. Већ у зависности од примера, оно је и сижејно средиште, и иницијални импулс због ког се и прича прича, и финално објашњење исприповеданог, и облик померања јунака са осе реалности, и пут ка бајци, и коначан циљ бајке... Какву год улогу да има у структури ауторског текста, усмено етиолошко предање не остаје гола фиксација фолклорног. И док се не пристигне до целовите типологије ауторске „употребе” овог усменог жанра у делима Данице Бандић, издваја се тек понешто. Најпре, приметна је нека врста сталног „умекшавања” демонолошког слоја у причи етиолошке садржине и функције. У „Причи о вилиној косици” из књиге *Тера баба козлиће* превладаће нежност и болећивост митског бића према децјем свету, а друга страна у традицији засведочене амбивалентности натприродног бића дословце ће се игнорисати. Такође, експресивност, лиризам и афективност усменог казивања у индивидуалном стилу биће замењени деминутивима и поетизованом дескрипцијом са примесама традиције европске ауторске бајке.¹⁸ Искључивање „узнемирујућег” слоја предања уочава се и у неколико верзија Бандићкиних приповедања о смени зиме и пролећа. У њима апострофира „баба Анђу” као отелотворење зиме, снега, вејавице, леденог ветра, али никада у пуноћи демонског и хтонског из фолклорног казивања о

¹⁸ „Месечина као дан. Попци удесили свирку: зри, зри, зри! А насред детелине игра вила. А тако је лака, да духне један ветрић, однео би је. Па што је лепа, лепша него све девојке у селу. Толико је лепа да деца чисто не смеју да је гледају. Лице јој је бело као бели крин, образи јој румени као да се отрла ружиним листом. Очи јој плаве, као две плаве љубичице. А усне румене као зрела јагода. Косе јој дуге, па златне, као оно зрело класје у пољу. Деца је гледају, па не смеју да одахну. И не трепћу, само да је се нагледају” (Бандић 1953: 18–19).

„ћоравој Анђелији” (в. Чајкановић 1994, књ. 2: 75–82). Такође, и у „Причи Мајчине Душице” сродан облик „заштитног” филтрирања претпостављено трауматичног „преводи” средишњи мотивски елемент фолклорног предања о деци која на гробу мајке проналазе цвет пријатног мириса као метаморфозу мајчине душе (Софрић 1990: 156; Чајкановић 1994, књ. 4: 147) у раван пустошног (деца истражују шуму, док се занесена, заиграна, не изгубе у њој) и дидактичног, па биљка која мирише на душу мајке (мајку саму) постаје бајковно замишљен путоказ који залуталу децу води правим путем и срећном свршетку у мајчином наручју. Тиме се основни приповедни поступак своди на етиолошку функцију и наратив о постанку биљке и то поново са јасним стилским и мотивским уделом европске усмене и ауторске бајке. Такође, о генолошким додирима ауторске приче, бајке и предања сведоче и „Прича Вилиног Коњица”, „Прича о преслицици”, „Чигра”, „Бабље лето”... У основи приче „Бабље лето” јесу етиолошка предања о постанку „паучине” која с јесени овија свет, само овога пута не преко најпознатијег казивања о непослушној прелји коју је месец за казну привукао себи и чија пређа, „бели конци месечеви”, сваког бабљег лета по зраку лети (Кнежевић 1981: 56). Овде је објашњење природне појаве смештено у оквирну реалистичку причу, а потом развијено елементима бајке о Сунчевој мајци која, отварајући троја врата својих двора, силази међу људе, сажали се над молбама оних којима треба још мало жарких дана да доврше послове или оздраве, па вративши се у небеске дворе сину даје своје одрезане седе власи да буду зраке светла и тоpline и продужено лето за све људе на земљи.

Заправо, могло би се рећи да већи део опуса Данице Бандић потврђује основне разлоге сталне привлачности етиологизације у свету дечје књиге: по-

чев од задовољавања најобичније радозналости и загледаности у појавни свет, преко потребе да се свему појавном нађе корелатив у имагинацији и причи, до спознања да ни о чему на свету не постоји један одговор, једна истина. Отуда неко потоње систематски спроведено истраживање типологије рефлектовања усменог етиолошког предања у српској дечјој књижевности неће пристићи до ваљаних закључака уколико искључи опус Данице Бандић: у контексту тзв. међуратног периода она је најобухватније промишљала његово ново литерарно лице и нашироко отварала врата за продор маргинализованог усмено-поетског облика у просторе других парадигматских жанрова дечје књижевности. Преплет о ком је овде најчешће реч (предање – усмена бајка – ауторска бајка) умногоме је допринео да се феноменологија ауторске бајке устолочи у начелном колебању односа према чуду, чудном и чудесном (в. Пешикан Љуштановић 2009: 12–15). С једне стране, помену-та веза афирмише поступак оистињавања чудесног, до ког се пре или касније увек долази када се бајковно улива у предање. С друге стране, она афирмише релативизацију апстрактности и „измишљености” бајке путем додира са жанром чије се идентификовање увек везује за претендовање на уверљивост, тачност и истиност казиваног, које најбоље доказе увек има у реално постојећем. Већ само овако омеђен аспект полижанровске структуре појединих дела Данице Бандић провоцира даља читања, а када се томе надода и рефлектовање осталих генолошки податних облика у структурирању приче за децу – аналитичко поље постаје још сложеније.

Од свега што у таквом контексту може привући пажњу издвајају се само две појединости. Прва не припада типичном маниру Данице Бандић, а подразумева присуство формулативности усмене епске песме у ауторској бајци. Такву стилизацију ауторског исказа вероватно најизражајније илуструје

„Прича о белој Ради” из књиге *Од пролећа до зиме*, бајка грађена уланчавањем низа мотивских парчића из фолклорног приповедања, заправо једном интер-текстуалном конгломерацијом различитих сижеа. Стари, убоги пастир Колан чува стадо „свилорунних оваца богатога Гавана” и као на зеницу пази на унуку, лепотицу, „белолику и златокосу Раду”. Кад се Рада над језером у врбаку огледа и уплаши црне сенке – гаврана који надлеће над водом – пусти две сузе од којих се створе два „дробна бисера”. „Риба шарорепа” их ухвати и донесе „у зелену траву, баш пред ноге лепоте девојке”. Онда се „млада нечем досетила” и нанизала бисере на златну влас па везала себи око врата. Кос односи песму о овој лепотици до далеког царства у ком увек влада лето и у ком царује цар који све има али никако себи не може да нађе невесту. Оседлаће он „тицу крилатицу” и кренути по свету да тражи ону о којој песма пева, а кад је нађе на „зелену језеру” однеће је и начинити царицом. Но, због силне чежње старог пастира за унуком коју дозива да „цео врбик јеком одјекује”, кос се враћа у сунчано царство и „госпођи царици” пева о туговању старог пастира. Овако се разговарају:

– Кажи право, госпођо царице, зашто ћутиш на моје звиждукање, зашто ми се песмом не одзиваш?

– Е мој косе, мој премили друже, што се Рада песмом не одзивала, и лепо је, и слободно било! Али Раде више нигде нема, пред тобом је госпођа царица (Бандић 1932: 26–27).

Царица ће се од туге разболети и лека јој нико неће знати. Цар ће се „јаду досетити” па „он опреми тицу крилатицу” да врати Раду у завичај. У „госпоцком оделу” стари пастир је не препознаје, а кад се она преобуче „тек сада се деда досетио да се њему Рада повратила па је љуби међу очи чарне и дрхтавом руком благосиља” и заједно одлазе у далеко царство да у срећи проживе живот.

Формулативност епске песме у прозном наративу дечје књижевности, посебно савремене, неретко има пародијску функцију и текстуру усмерену ка хуморном дезинтегрисању једног модела изузетности, узвишености, узоритости. Да се икако може аргументовати претпоставка да је и Даница Бандић настојала пародирати митомански код српске књижевности – овде би се најрадије аргументовало. Но, о томе не може бити речи. Основна улога очито интензивног (и то до банализовања) уметања епских цитатних сигнала налази се у жељи ауторке да оствари ламентно, баладично бојену сугестију древности приповеданог, а потом и сугестију његове укореењености у етици и естетици епског света. Што се жељени тон извргнуо у карикатуру није последица наводне неспојивости бајке и епске песме већ ауторског поступка који није одмакао од механичког прилепљивања синтагматских склопова усмене епике у емоцију једне бајке о самоћи, чежњи и љубави.

Но, посебну анализу засигурно завређује и део опуса Данице Бандић који на различите начине обликује наративе са животињским ликовима и јунацима, баштинећи само каткад басну и усмену причу о животињама. Од оба поменута жанра фолклорне традиције ауторска прича узима различито у различитим случајевима: од басне углавном поуку, од приче о животињама хуморну ноту, ведрину и условну алегоричност, тј. пренос мудрих спознаја као нешто посве факултативно. Даљи процес преображаја наведеног условљен је ауторским потписом. Једним делом анималистичка прича Данице Бандић животињу помера са разине литерарног мотива на разину јунака, уводи шаролик одабир ликовва пореклом из животињског света и предност даје забавној функционализацији анималних (узгред казано и флоралних) представника. Сви они антропоморфни идентитет остварују најнепосредније преко моћи говорења људским језиком и способности да

приповедају (дакле као znalци прича), али и преко способности да сањају, плешу, радују се, тугују и притом увек задржавају елементарне одлике своје животињске врсте, изглед и нагоне. Без облачења животиње у људску одећу попут детета (или дечје играчке) и без стратешки осмишљеног пројектовања дечје природе на животињске ликове, овај тип Бандићкиних прича у већини случајева не иде у правцу метафоризације говора о детињству преко говора о анималном, па ни у правцу симболичке и алегоријске приче о човеку. Неке од њих исповест животиње користе да би указале на амбивалентну природу детињства која према животињи подједнако може испољити обест, равнодушност и самилост („Врабац ко врабац”). Неки примери из књиге *Луна кола прича*¹⁹ имају анегдотски карактер (таква је, на пример, прича о скакавцу који ускаче у чинијицу млека и једва се спаси; или она о Јежу и Жежовици и њиховим брачним размирицама). Неке се поигравају интертекстуалним, каткад полемички интонираним реинтерпретирањем басне из европске традиције, попут оне о цврчку и мраву, а које ће у „Причи о зрикавцу” без двојбе донети одређење за симболички комплекс оличен у цврчку/зрикавцу, дакле за духовну наслалу коју једино дечји свет, истина само својим самилосним чулом, осећа као насушно важно. Неке нагињу поучном наративу који ће читаоца опоменути да је сиротињски скроман живот у својој „кућици слободици” сигурнији од раскоши и комодитета у туђем свету („Догађај у мишијој рупи”)... Иако им никада у потпуности не до-

¹⁹ Иначе једној од оних које у реалистички оквир уланчавају низ појединачних прича које обележава чудесан и/или фантастичан принцип, а које функционишу истовремено као самосталне целине и карике циклизације. То је један од основних композиционих модела који је Даница Бандић примењивала од *Тейка-Данине књиге* с почетка XX века и на тај начин целим својим опусом непрестано задовољавала читалачку „потребу за бескрајном причом” (Малетић 2016: 5).

кида статус згодног модела да се детињству упути једна конструкција вредности, директна тенденција тог кова у оваквим причама тиче се углавном најопштије панхуманистичке подуке о јединству људског и нељудског. Због ових и многих других разлога Даница Бандић не може се прећутати ни у контексту истраживања развојне путање анималистичког литерарног дискурса у српској дечјој књижевности.

У сваком случају, подавање „фолклорној свести” у њеном делу приметно је понајвише у неговању филозофије анимистичког. И када остаје у домену реалистичке приче са зрнцем онеобичавања, а све зарад што ефектније посредоване поуке,²⁰ помену-та филозофија јесте присутна. У већини прича Данице Бандић онтологија детета и детињства конституише се тек у повереничком сашаптавању са годишњим ритмовима, ослушкивању говора цвећа и трава, разговарању са ветровима, друговању са животињама или митским бићима фолклорне имагинације која јесу, на овај или онај начин, отелотворена природа. Крајњи исход није у слављењу русоовске визије одрастања, па ни у изражавању романтично-пасторалног перципирања дечјег. Честе слике оживљених небеских тела, персонификованог биља и животиња, интимистичко људски представљених појава из народног веровања и предања јесу један од путева којима је ова списатељица потврђивала спознање антрополошке посебности, баш као и антрополошке универзалности детета и детињства.

Коначно, питање доприноса Данице Бандић генолошком структурирању српске књижевности за децу захвата и роман. Из затрпаности међу заборављеним насловима из двадесетих година XX века ни

²⁰ Таква је, рецимо, прича „Буба мара” из *Тейка-Данине књиге*, у којој буба мара намами болесног дечака обећањем да ће, ако изађе напоље, добити од ње „леп и скупocen дар”, што на крају бива његово оздрављење које му је „лепа божија природа даровала” (Бандић б. г.: 10).

Зачарани шеџрић (1925) ни *Вилин дар* (1927) не извлаче се овде због некакве хипотетичке изврности која се по сваку цену жели доказати, а поготово не зарад радикалног оспоравања разлога због којих су у тренутно најрелевантнијој студији која се бави синхронијом и дијахронијом српског романа за децу оба ова дела посве невидљива, дакле и небитна (Георгијевски 2005). Без околишања: нити *Зачарани шеџрић* и *Вилин дар* припадају корпусу стилски и структурно виртуозно уобличених књига за децу, нити иду у ред најбољих дела Данице Бандић. Само, у духу претпоставки од којих се овде пошло, то што нису изузетни не значи да су безначајни. Постоји барем један разлог за такву тврдњу. Наиме, оба говоре о процесу стварања децјег романа из жанрова попут приче, приповетке, приповести и новеле (в. Георгијевски 2005; Намеџаk, Zima 2015)²¹ и као таква јесу занимљиве „тачке” на романескном путу српске децје књижевности, и то на његовој најзасенченијој траси. Она креће од Доситејевог *Животиа и њриклъученија*, које је „антиципирало роман” (Георгијевски 2005: 74) и од Милована Видаковића као „родоначелника српског романа за децу и младе” (Георгијевски 2005: 72), а стиже до Нушићевих *Хајдука* (1933), дела које се маркира као први прави роман за децу у српској књижевности. Највећи део онога што се сместило између у савременој науци углавном има књижевноисторијски значај, јер, како се процењује, реч је о „формама блиским роману”, о делима која имају „занемарљиву естетску вредност”; чија структура „наликује структури моралистички интонираних повести”; која немају „задовољавајућу самосталност жанра” итд. (Георгијевски 2005: 30; 42–43). Допринос Данице Бандић

²¹ Ни прво ни друго дело Данице Бандић нема ознаку „роман”. *Зачарани шеџрић* нема поднаслов који би упућивао на жанровску припадност, а у поднаслову *Вилиног дара* стоји „прича”, док се као библиографска јединица идентификује и као „приповетка” (Петровић 1936: 17).

управо конституисању поменуте самосталности жанра не тиче се само простог фабулативног ширења приче/приповести која се физички ближи роману већ и варирања два битна романескна модуса: *Вилин дар* захвата онај романтично-бајковно-сентиментални, а *Зачарани шеџрић* онај који синтетизује поучно-реалистички и пустоловно-фантастички поступак. У националним оквирима, ни први ни други нису занемарљиви за теоријско и историјско сагледавање типологије децјег романа.

С обзиром на то да се о *Зачараном шеџрићу* у критици није пронашло ништа до узгредног помена, даје се неколико додатних напомена. Сижејна конструкција начињена је стапањем реалистичког проседеа о свакодневици шеџртовања главног јунака са фантастичким импулсом приповедања о његовом „путовању” кроз време и простор техником „улажења у књиге”. Не спори се очита жеља ауторке да оствари финалну апотеозу вредности учења, читања и љубави према сазнању преко писане речи, а посебно апотеозу слободарском духу. Но, реалистични, фантастички, авантуристички, путописни дискурс активирају и усложњавају идентитет књижевног јунака па он не остаје у потпуности заглављен у улози гласноговорника ауторкиних мисли. Бандићкин јунак обједињује две разине, јасно распознате у контексту типолошког испитивања децјих јунака у децјој књизи (који, иако уочени у хрватској књижевности, свакако нису ексклузивна појава – в. Теџак 2011: 3–9): морално идеализовано дете из реалистичких приповедака и романа, и лик пустолова који активно настоји мењати ток властита живота, делимично уз помоћ игре случаја, механизма који у авантуристичком наративном систему није изнећајујући.

Природу јунака ауторка назначује на самом почетку па уводно поступање шеџрта Иве, који властиту грнчарску визију и умешност кришом претва-

ра у украсне котарице и чинијице, децје играчке, и потура их мајстору не би ли их овај са осталом робом која се припрема за сајам испекао у грнчарској пећи, што, дакако, не пролази добро када се разоткрије – постаје значењски речито. Мада се шегрту не може приписати нека нарочито изражена бунтовничка црта, може она која сведочи да није замишљен као парадигма детета-патника које занат у злу и муци изучава. Ива је варијација јунака који уме стварати, снаћи се, невино подвалити и успети у властитом науму. Идеализовање узима маха када мајстор увиди да шегртове „лудорије” добро пролазе код купаца па га награди новцем и приликом да по први пут разгледа град, чиме се јунак у пуној мери уобличије као радознао, знања жељан, васпитан, марљив, напосто модел за углед. Тај идеализаторски импулс овде је у средишту сижеа: да није Ива пожељео да сазна више о некадашњем животу шегрта, да се није дивио музејским грнчарским уметницама, не би се нашао пред књигама које су га „усисале” у властити свет. Фантастичан след, премештање јунака у „друге димензије”, „повратак у прошлост” и имагинарно „путовање” светом, у средишту је овог дела. Растварајући књигу по књигу, уз „магичну” формулу која активира фантастички моменат („ех, да сам тамо”), Ива „путује” од Египта, старе Јеладе и Рима, Кине, до Венеције и Дубровника. Ево почетка првог „временовног” Ивиног искуства када му у руке дође књига насловљена *Египат* са сликама пирамида:

Ива отвори књигу и тада однекуда духну врућ ветар, и тај ветар је био тако јак, да је понео Иву, далеко, врло далеко.

Ива није знао, шта се то с њиме збива. Он је само осећао, да га је нешто дигло са земље и понело, и он сада лети, лети...

Летео је преко високих гора и широких равни, преко великих вода; летео је кроза сиве облаке и кроза светле

сунчеве зраке; летео је кроз ноћну таму, кроз сребрну месечину; само је летео.

И није осетио, када се спустио на земљу. Није знао, ни колико је лежао на земљи, када га неко живо продрма за раме. Шегрт Ива се трже и повиче: „Ево, мајсторе, одмах!”

И тек од свога рођеног гласа се потпуно пробудио. Погледа око себе, протрља очи и погледа опет.

Заиста, он се не вара, он лежи на врућем песку испод оне велике купе. Али купа је тек до пола готова, она се тек гради. Хиљадама раденика пењу се и силазе и носе камење и опеке; други тешу камен, зидају и мере (Бандић 1925: 21–22).

Динамику не обезбеђује само ритам „одлазака” и „повратака” већ и авантуристички концепт догађања. Ива је увек у средишту збивања, не посматрач већ „домаћи” учесник који ће се „саживети” са људима и ситуацијама из прошлости, фараонима и мајсторима, лађарима, хришћанима који се скривају по катакомбама, мандаринима старе Кине, венецијанским трговцима; он се игра и ради, лута, бежи, негодује, пати, учи... У свему томе није изостала ни политичка интенција. Но, у поређењу са агитаторским (зло)употребама децјих ликова и децје књиге двадесетих година XX века, са оном хипертрофираном политичко-идеолошком гласношћу слављења српства (и југословенства), ауторкин усхит пројектован на Ивину „посету” средњовековном Дубровнику у данима када је тамо цар Душан – чини ову епизоду сведено политизованом.

Овом роману критика може упутити разложне замерке: извештачен, беживотан, плошан карактер; огољен, банализован и директно изречен васпитни циљ; недоследост епизода и неразрађена мотивација; изостанак експресивности, убедљивости, динамике; механички калемљен моменат онеобичавања наративне модусу, па макар само зарад подука о свет-

ској историји, географији и култури, довољно је упутно за смештање овог дела у видокруг научне мисли о српској књижевности за децу, посебно оне мисли која је заокупљена истраживањем историје и типова литерарних „временлов-портала” између двеју равни постојања.

У истом видокругу има места и за постављање питања поводом „озлоглашеног” књижевног феномена – тзв. сентименталног дискурса. Провоцира их *Вилин дар*, једна од књига која је одмах по објављивању пала у немилост критике, и по свему судећи у немилости и остала. Ко год да стоји иза иницијала Ј. М. П. којима је потписан приказ *Вилиног дара* у *Српском књижевном гласнику* (а посве извесно реч је о Јаши Продановићу), проговорио је о неким њеним кључним одликама. *Вилин дар*, каже се у приказу, има „слабу књижевну, а сумњиву моралну вредност”, „то је Видаковићевска романтика, али без његове занимљивости”; ауторка не познаје средњовековно време у које смешта своје дело, пише невешто и наивно; одјек „старе немачке романтике” о награђивању праведника а кажњавању зла овде је „сух, анемичан”, а уплитање бајке непотребно и на „штету моралне тенденције”; „ни ова прича није могла, као и једна Назорова, проћи без кошуте, као у древној Геновеви, и ако кошута, поред виле, није била ни мало потребна”; „завршетак приче по себи се зна: српски Ромео и Јулија узимају се после смрти својих завађених родитеља, пошто су се обоје снабдели у довољној количини свим грађанским врлинама, а ни пара за ’ашлука’ није им недостајало”; коначно, аутору приказа није јасно због чега је Милан Шевић, „који има правилне погледе на дечју књижевност и развијен укус, унео у своју збирку ’Књиге за децу’ ову млаку и сладуњаву мелодрамску причу” (Ј. М. П. 1927: 226–227).

Савремена критика може потписати све наведено и још једном, а да ни не трепне, збрисати *Вилин*

дар као парадигматичан пример сентиментално-мелодрамског литерарног поступка (в. Baluhati 1981: 428–449). Само не смета имати на уму да се он може интерпретирати и као енергија специфичног литерарног отпора. Да тумачење и остане свезано за најраспрострањеније пејоративно значење термина „сентиментално”, који још од раног XIX века подразумева оно што је „испуњено лажним, намјештеним осјећајем или очитујући га” (Ј. Н. Кампе, цит. по: Škreb 1981: 133), и што је згуснуто у следећем: „кад од књижевног дјела захтијевамо да експлицитно проповиједа етичка начела, кад сматрамо да у људском друштвеном животу добро у крајњој линији увијек побјеђује, а зло пропада, кад унутар свагдашњег збивања омеђујемо подручје етичности, онда смо сентиментални” (Škreb 1981: 135) – поменута енергија отпора опет постоји. Мета јој је било какво и било чије оспоравање права на површну, „брзопотезну” романтику, права на клише и права на управо такву слику света.

А слика света *Вилиног дара* гради се од општих места и помало наликује на многобројне романе европске традиције које је критика одувек мало ценила, а читаоци тражили јер су им поуздано давали жељени „оброк сирове романескне маште” (Alberes 1967: 16). У конструкцији овог дела Данице Бандић јасно се распознаје рефлекс бајковне сижејне схеме (од приказа благостања пре заплета; добијања дуго жељеног порода; завређеног доброчинства; нарушавања породичног склада; натприродне помоћи; искушавања јунакиње; до срећног брака). Ту је, такође, и рефлекс усмених предања о чудесним вилинским даровима, заштити и хамајлијама, вилинском колу, те народних веровања у магијску и лековиту моћ биља и воде... Уочава се и рефлекс Гримове редакције на плану стилске формулације фолклорне бајке. Такође, неспоран је и рефлекс ауторске вилинске приче, потом моралистичке и витешке припо-

ветке. Све заједно твори сентиментални наратив у ком, истина, неће бити егзотичних крајева, бродолома, отмица, тамница, гусара, прерушавања, суза заљубљених а растављених, оног арсенала нанизаних пустоловина и искушавања јунака док се у љубави не сједине, али ће бити прогоњених сиротица које се од разбојника скривају у пећини, биће добрих слугу који им кришом помажу, боловања мајке и верне кћери која је негује, биће и обесних младића који се до краја преобраћају у племените витезове, изненадног преокретања судбине из среће у несрећу, из богатства у сиромаштво, а онда, дакако, и праведног поравнања, биће и скрушеног плакања јунакиње на мајчином гробу, и хамајлија које предоређују живот оне коју носи, и осветничких похода, и необјашњивих просторних премештања, биће и случајних а судбоносних сусрета, надасве биће тзв. мотива Геновеве. Штавише, *Вилиним даром* Даница Бандић се укључила у богату приповедну традицију која (иако постоји још од средњег века), најизражајније од Шмидовог (Cristoph von Schmid, 1768–1854) романа с почетка XIX века, прича причу о кошуту која штити невинне страдалнике у дивљини, најчешће мајку и дете или сиротицу девојку. Имајући у виду популарност тог мотива, његове небројене трансформације и модулације, позоришне адаптације, преводе и посрбе (попут оне Јована Балугџића „по немачком написане” из 1852, а свакако и оне које се на југословенском простору појављују раних двадесетих година XX века), коначно, и оне које су настале у дејој књижевности (Ј. Продановић упућује на Назоровог *Бијелој јелена* из 1913, или на његову причу „Геновевина кошута” из 1921. године), та чињеница чека исцрпно тумачење. Тим пре јер се та, условно казано, „тренди” тема временом показала као витална нит деје анималистике, односно сваке приче која настоји ганути читаоца разумевањем, нежношћу и љубављу између

човека и животиње. И не само што бајка, вила и кошута нису излишне, како је први приказ *Вилиног дара* назначио, већ без њих не би уопште била могућа (мотивски, сижејно, композиционо, значењски) кохерентност приповедања: овде све остаје на терену романескног сједињавања уопштено схваћене бајковне слике света са сентиментално-романтичним дискурсом. И, како најчешће и бива, тај дискурс је посве незаинтересован за понирање у дубину психологије ликова, за минуциозно спроведену мотивациону мрежу, за разложност фабуле, за анахронизме... Он је сав у лакој проходности, искључивању мисаоне сложености и директном сугерисању стране на којој треба да се нађу и читаочево саосећање и осуда.

Мада је примамљиво јер би *Вилин дар* обасјало новим светлом, овде се ипак неће употребити савремена преиспитивања тривијалности тривијалног и увелико потврђена размишљања о неодрживости овог термина као омаловажавајуће ознаке за све што је схематизовано и што рачуна на лако допирање до читачеве емоције. Уместо тога поставиће се само неколико питања: шта би за историју српске књижевности за децу и младе значило размицање копрене у коју се добрано увило све што наликује на прозвану књигу? Да ли би то дозвољало серију нових читања једног проскрибованог тока (оног који је можда понајвише рачунао на женску адолесцентску читалачку публику и био део продукције која двадесетих година XX века обилато храни глад младих читатељки за емоцијама и ударима мелодрамске поетике)?²² Да ли би посведочило оно што се у уџбеничкој литератури најрадије прећуткује – пуну легитимност, огромну утицајност и неоспорну популарност схеме која се чврсто држи питкост коктела реалистичне и вилинске приче, бајковности, љубави, пустоловине и морализаторства?

²² О томе у контексту хрватске књижевности в. Majhut 2011: 89–103.

На крају, упирање у неколико тема поводом књижевног дела за децу Данице Бандић тежило је само једном: подсећању да том делу ваља радознало приступати. Након одговора на низ постављених (и мноштво непостављених) питања, након компаративног проматрања Данице Бандић и савременика, како оних које задаје хронологија, тако и оних који по духу, визији и књижевном поступку постоје данас, након разграновања истраживања према историји читања децје књиге у српском културном простору, проблемима критичке рецепције и вредновања, а онда и према уделу књижевног, културног, уметничког и политичког ритма у поменутом – дело Данице Бандић, слуги се, показало се јасније. Ипак, већ и то (а можда највише баш то) што тренутно левитира у постору између књижевноисторијске фусноте, пасуса и поглавља, између сентиментално-конзервативног и модерног, између невидљивог и антологијског, довољно је снажан потицај за студије које ће се позабавити недоумицама повезаним и са једном ауторком, и са најопштије схваћеним развојним луком и њиме уобличаваним идентитетом српске књижевности за децу.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА:

- Alberes, Rene-Maria. *Istorija modernog romana*. Preveo Milenko Vidaković. Sarajevo: Svjetlost, 1967.
- Baluhati, Sergej. Prema poetici melodrame. *Moderna teorija drame*, Mirjana Miočinović (ur.), Beograd: Nolit, 1981, 428–449.
- Бандић, Даница. *Тејка-Данина књижа*. У Вел. Кикинди: Ј. Радак, б. г. [1902; 1908].
- Бандић, Даница. *Зачарани шегрци*. Београд: Издање књижарнице Рајковића и Ђуковића, 1925.
- Бандић, Даница. *Вилин дар: прича из времена сјајних*. Нови Сад: Учит. Ком. друштво „Натошевић”, 1927.
- Бандић, Даница. *Пуна кола прича*. Београд: Књижарница Рајковића и Ђуковића, 1927.
- Бандић, Даница. Андерсен. *Венац*, XIII/910, Београд, 1927/1928, 672–675.
- Бандић, Даница. *Приче из зверињака*. Београд: Издавачка књижарница Рајковића и Ђуковића, 1930.
- Бандић, Даница. *Сан и јава: приче и бајке*. Београд: Геца Кон, 1931.
- Бандић, Даница. *Од пролећа до зиме: приче и бајке о цвећу, птицама и деци*. Београд: Књижара Томе Јовановића и Вујића, 1932.
- Бандић, Даница. *Приче из градине*. Београд: Књижарница Р. Д. Ђуковића, [1935].
- Бандић, Даница. *Тера баба козлиће*. Београд: Новинско-издавачко предузеће Удружења новинара Србије, 1953.
- Бандић, Даница. *Пуна кола прича*. Приредила Г. Малетић. Ново Милошево: Банатски културни центар, 2016.
- Bošković, J. Bandić-Telečki, Danica. *Leksikon pisaca Jugoslavije*, tom I. Novi Sad: Matica srpska; Beograd: BIGZ, 1972, 144.
- Васић, Павле. Сценографија и костим од 1918. до 1968. *Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968*. Београд: Народно позориште – Нолит, 1968, 158–167.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Nikšić: NIO „Univerzitetska riječ”, 1989.
- Георгијевски, Христо. *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве децје игре, 2005.
- Глигорић, Велибор. Етапе у развоју Народног позоришта. *Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968*. Београд: Народно позориште – Нолит, 1968, 43–83.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета, 2002.
- Detoni Dujmić, Dunja. *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1998.

- Димић, Љубодраг. *Култура и политика Краљевине Југославије 1918–1941*, I–III. Београд: Стубови културе, 1996.
- Ђуричковић, Милутин [прир.]. *Антологија драмских текстова за децу II*. Београд: Bookland, 2013.
- Живанчевић-Секеруш, Ивана. Родне перспективе историје књижевности. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, LI, 3, 2003, 451–456.
- Živković, Stanislav. Vukanović, Beta. *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, knj. 4, Zagreb: Izdanje i naklada jugoslavenskog leksikografskog zavoda, 1966, 559.
- Јекнић, Драгољуб (прир.). *Антологија српске књижевности за децу – прича*. Београд: МАК, 1996.
- Јекнић, Драгољуб. *Српска књижевност за децу – историјски преглед*. Књ. 1. Београд: МАК, 1998.
- Јовановић, Миодраг. *Урош Предић*. Нови Сад: Галерија Матице српске – Сомбор: Златна грана, 1998.
- Кисић, Милица. *Библиографија српске дечје и омладинске књижевности 1846–1945*. Београд: Народна библиотека Србије / Горњи Милановац: Дечје новине, 1986.
- Кнежевић, Милан Б. *Прегла на месецу. Нови записи народних умотворина*. Београд: Народна књига, 1981.
- Kolarić, Miodrag. Uroš Predić. *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, knj. 4, Zagreb: Izdanje i naklada Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, 1966.
- Љуштановић, Јован. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Majhut, Berislav. Djevojačkim srcima: nakladničke cjeline iz dvadesetih godina dvadesetog stoljeća. *Književna smotra* god. 43, br. 161–162, 2011, 89–103.
- Малетић, Гордана (прир.). *Петице останице – антологија српске уметничке бајке*. Београд: Bookland, 2008.
- Малетић, Гордана (прир.). *Шумска бајка – антологија прича о животињама*. Београд: Bookland, 2012.
- Малетић, Гордана. Заборављени мајстор приповедања. Предговор у: Даница Бандић *Пуна кола прича*, приредила Г. Малетић, Ново Милошево: Банатски културни центар, 2016, 5–9.
- Марјановић, Воја (прир.). *Нова антологија српске приповећке за децу*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1996.
- Marković, Slobodan Ž. *Književne pojave između dva rata*. Valjevo: GIRO „Milan Rakić”, 1982.
- Матовић, Весна. *Српска модерна. Културни обрасци и књижевне идеје. Периодика*. Београд: ИКУМ, 2007.
- Милинковић, Миомир. *Нацрти за периодизацију српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.
- Милојковић-Ђурић, Јелена. *Услови српске културе. Музички, књижевни и ликовни животи 1918–1941*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008.
- Mladenović, Milivoje. *Odlike dramske bajke. Preoblikovanje modela bajke u srpskoj dramskoj književnosti za decu*. Novi Sad: Sterijino pozorje – Pozorišni muzej Vojvodine, 2009.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: СКЗ – Учитељски факултет, 2011.
- Опачић, Зорана (прир.). *Антологија књижевности за децу II*. Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности”, књига 116, Нови Сад: Матица српска, 2018.
- Павловић-Лончарски, Вера. Кућа Ристе и Бете Вукановић (кућа са плавим перуникама), *Наслеђе*, бр. 8, 2007, 51–60.
- Петровић, Надежда. *Библиографија књига женских писаца и писањих у Војводини, Србији, Јужној Србији и Црној Гори до свршетка године 1935*.

- Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије, 1936.
- Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2008.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига, 2009.
- Пијановић, Петар. *Наивна прича. Српска ауторска проза за мале људе и велику децу. Жанрови и модели*. Београд: СКЗ, 2005.
- Пијановић, Петар. *Српска култура 1900–1950*. Београд: Службени гласник, 2014.
- Попов, Душан. *Историја Матице српске, IV део, 1918–1941*, Нови Сад: Матица српска, 2001.
- П. [Продановић], М. Ј. [Јаша]. Вилин дар. *Српски књижевни гласник*, књ. XXI, св. 3, 1927, 226–227.
- Продановић, М. Јаша. Бајке и гатке за младеж. *Српски књижевни гласник*, књ. XXX, св. 3, 1930, 206–211.
- Радочић, Неда. Биографије ратних сликара. У: Гвозденовић, Жана. *Сликари/рајници/сведоци (Painters/ Warriors/Witnesses) 1914–1918*, Београд: Српска академија наука и уметности – Музеј савремене уметности, 2017, 261–342.
- Рајков, Миливој. Јован Радак. *Српско књижевство. Зборник радова из историје српског књижевства*, Петар Јонович (ур.), Нови Сад: Прометеј – Библиотека Матице српске, 1997, 535–548.
- Ristić, Vera. Svetislav Strala. *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, knj. 4. Zagreb: Izdanje i naklada Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, 1966.
- Савковић, Нада. Наше прве списатељке драмских дела. *Жене: род, идентитет, књижевност*, књ. 2. Зборник радова са V међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2010), Д. Бошковић (ур.), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2011, 645–655.
- Смиљковић, Стана. *Ауторска бајка*. Врање: Учитељски факултет, 1999.
- Софрић, Павле Нишевљанин. *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба*, фототипско издање, Београд: БИГЗ, 1990.
- Стајић, Васа. *Између живота и књижевности, чланци и белешке*. Панчево: Књижарско-издавачки завод „Напредак”, 1922.
- Стаматовић, М. О писцу ових прича. Предговор у: Даница Бандић *Тера баба козлиће*, Београд: Новинско-издавачко предузеће Удружења новинара Србије, 1953, 5.
- Станишић, Гордана. *Nobody is perfect. Карикатура у делима југословенских уметника из збирке Народног музеја у Београду*. Београд: Народни музеј у Београду, 2013.
- Старчевић, Велимир. *Старо српско књижевство*. Београд: Просвета, 1997.
- Танацков, Марија. Даница Бандић поново међу нама. Поговор у: Даница Бандић *Пуна кола прича*. Ново Милошево: Банатски културни центар, 2016, 205–220.
- Težak, Dubravka. Tipovi dječjeg junaka u razvoju hrvatske dječje književnosti kao odraz shvaćanja identiteta djeteta. *Детинство*, XXXVII/ 2, 2011, 3–9.
- Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Службени гласник, 2009.
- Томич, Svetlana. The First Serbian Female Teachers and Writers: Their role in the Emancipation of Serbian Society. *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies* 25(1), 2011, 59–81.
- Томић, Светлана. Норма, књижевнице и истина. *Култура*, 143, 2014, 168–186.
- Томић, Светлана. Заборављена књижевница Даница Бандић и заборављени илустратор Урош Предић. *Детинство*, XL/1, 2014, 98–105.

- Тутњевић, Станиша. *Часопис као књижевни облик. Прилог историјологији књижевне периодике*. Београд: ИКУМ, 1997.
- Hameršak, Marijana i Zima, Dubravka. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international d. o. o, 2015.
- Хаџић, Зорица. *О Милану Шевићу*. Нови Сад: Академска књига, 2017.
- Цар, Марко. Једна добра књига за децу. *Српски књижевни гласник*, књ. X, св. 8, 1923, 630–631.
- Црњански, Милош. Театрални Михаило. *Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968*. Београд: Народно позориште – Нолит, 1968, 593–595.
- Cusić, Sima. *Iz dečje književnosti II. Osvrti i članci*. Zrenjanin: Kulturni centar, 1974.
- Чајкановић, Веселин. *Сјудије из српске религије и фолклора 1925–1942*. Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. 2, приредио Војислав Ђурић, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон М. А. М, 1994.
- Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. 4, приредио Војислав Ђурић, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон М. А. М, 1994.
- Шевић, Милан. Дечја књижевност српска. Оглед историјскога прегледа. *Летопис Мајице српске*, год, LXXXVII, књ. 275, св. III, 1911, 1–38.
- Шевић, Милан. Бандић, Даница. У: Станоје Станојевић *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*, I. књига, А–З. Загреб: Библиографски завод Д. Д. [б.г.] – [1925], 115.
- Шевић, Милан. *Дневници*, књ. 1, приредила Зорица Хаџић. Нови Сад: Дневник, 2013.
- Шевић, Милан. *Дневници*, књ. 2, приредила Зорица Хаџић. Нови Сад: Дневник, 2014.
- Шевић, Милан. *Дневници*, књ. 3, приредила Зорица Хаџић. Нови Сад: Дневник, 2017.
- Škreb, Zdenko. *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb: Školska knjiga, 1981.
- Л. Д. Телечки, Лаза. *Енциклопедија Српског народног позоришта*. www.snp.org.rs/enciklopedija.
- Б. С. С. Бандић, Јелисавета Милица Мица. *Енциклопедија Српског народног позоришта*. www.snp.org.rs/enciklopedija.
- Б. С. С. Телечки, Анка. *Енциклопедија Српског народног позоришта*. www.snp.org.rs/enciklopedija.
- Б. С. С. Телечки-Новаковић, Љубица. *Енциклопедија Српског народног позоришта*. www.snp.org.rs/enciklopedija.
- Ђ. П. Бандић, Милан-Бата. *Енциклопедија Српског народног позоришта*. www.snp.org.rs/enciklopedija.

Snežana Z. ŠARANČIĆ ČUTURA

DANICA BANDIĆ:
FOOTNOTE, PARAGRAPH OR CHAPTER
OF SERBIAN LITERATURE FOR CHILDREN
(QUESTIONS BEFORE ANSWERS)

Summary

This paper indicated several research open fields in the current critical reading of the literary works for children by Danica Bandić: starting from the reception that balances between affirmation and marginalization, through her contributions to the periodicals and illustrations in her books, to the contribution to the genre of Serbian literature for children. The main purpose of this work is to update opus of Danica Bandić in readership and critical awareness, as an important segment for understanding Serbian literature for children in the first three decades of the 20th century.

Key words: Danica Bandić, Serbian literature for children



Зорана З. ОПАЧИЋ*
 Универзитет у Београду
 Учитељски факултет у Београду
 Република Србија

ПЕСНИЧКЕ ИГРЕ И
 ПОИГРАВАЊА
 ПОПА Д. ЂУРЂЕВА

ДЕСТРУКТИВНО НЕИМАРСТВО ДУШАНА ПОПА ЂУРЂЕВА & ИНТЕРТЕКСТУАЛНО ПОИГРАВАЊЕ У ПОЕМИ МРЊАВЧЕВИЋИ¹

САЖЕТАК: У првом делу овог дводелног рада тумачи се поетика „деструктивног неимарства” Душана Попа Ђурђевог која се умногоме заснива на дадаистичком наслеђу: духу субверзије и побуне, пародијском приступу традицији и савременим вредностима; експерименталном, превратничком стварању којим се трага за новим модусима певања у времену кризе читања међу младим генерацијама. Зато Ђурђево, попут књижевног Марсела Дишана, размиче поље текстуалног и ствара иконишко-текстуалне редимејде који демонстрирају гледање као читање – и читање као игру и

* zorana.opacic@uf.bg.ac.rs

¹ Овај рад настао је у оквиру пројекта *Смена поетичких парадигми у српској књижевности 20. века: национални и европски контексти*, бр. 178016, који финансира МПНТР РС.

палимпсест значења. Визуелно и текстуално коегзистирају у разноврсним симбиотским односима или самостално, па је покушана класификација њихових међусобних односа (текстуалне песме, песме са илустрацијом, стрип-песме, редимејд колажи и иконичке песме).

Други део рада посвећен је поеми *Мрњавчевићи*. Ђурђев показује како епска традиција представља продуктиван образац савремене поезије за децу и да се из њене искошене позиције у младу читалачку свест олакшано могу увести појмови традиције и читалачког искуства. Због померања граница књижевности за децу и младе и свог бунтовничког, заиграног, дишановског духа, Душан Поп Ђурђев заузима посебно место у модерној књижевности за децу и младе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: редимејд, (нео)дадаизам, иконичко/текстуално, читалачка свест, превратнички дух, интертекстуалност, алузивност, цитатност, поема

Својим књижевним, односно књижевно-визуелним делима Душан Ђурђев је стално иновирао поезију, онеобичавао је и подвргавао релативизацији утврђених норми – толико да данас представља јединствену појаву у модерној књижевности за децу и младе. Дефинитивно нема аутора који је у тој мери покушавао да помера границе, бар не у овом пољу књижевности. Његово стваралаштво карактерише дух „деструктивног неимарства”², односно процес разградње и деструисања постојећег како би се изградила нова естетичка форма. У то спада провокацијски, субверзивни, бунтовнички дух који свему прилази са дозом подсмеха и хумористичко-иронијске запитаности (па и ласцивности), који се игра препознатљивим мотивима уметничких дела и неуметничких елемената стварности и у тој игри често спаја неспојиво (високо и ниско, старо и ново, књижевно и некњижевно), односно доводи у непосредну везу удаљена значењска и симболичка поља. Ђурђевијева дела можда понајвише препознајемо по интермедијалности, то јест по иконичко-текстуалним ко-

лажима који демонстрирају гледање као читање – и читање као игру и палимпсест значења.

I Поетика редимејда или неоодаизам

У напомени на корицама књиге *Слик ковница* (1998) („СЛИК КОВНИЦА је мапа поетских композиција, рађених колажним поступком од нађеног (*ready-made*) материјала и лексичке грађе”) Ђурђев у поезију за децу уводи појам *редимејда*, који је у ликовне уметности увео Марсел Дишан пред крај Првог светског рата. Ова дадаистичка техника имала је кључну улогу у промени статуса уметничког дела и иницирала низ неоавангарних покрета друге половине прошлог века:

Редимејд је направљени или произведени предмет ван уметничког порекла који је прузет, преозначен, премештен и изложен као уметничко дело са или без додатих материјалних или вербалних интервенција. (...) У структуралном смислу редимејд карактерише чин преузимања постојећег неуметничког занатски и индустријски произведеног предмета, његово проглашавање за уметничко дело и колажна-и-асамблажна интервенција којом се одређују и усмеравају извесна специфична значења (Шуваковић 2013: 73, 76).

Именовање дадаистичког поступка у стварању (у збирци *Радови на млечном џуџу* поступак се назива *second hand*, но смисао је исти) указује на наглашавање на поетику дадаизма (прецизније неоодаизма) и његовог духа субверзије. На такву врсту неоавангардистичког преображаја или преврата рачуна и Ђурђев:

ова збирка минијатура (...) сасвим озбиљно трага за новим моделима певања за младе. (...) овај вид деструктивног неимарства поседује све елементе и испуњава све предуслове потребне да би се изнедрила једна превратничка књига (Ђурђев 1998: напомена на задњој корици).

² Аутопоетичко одређење у *Слик ковница* (Ђурђев 1998).

Он жели да преиспита модернистичко, односно пострадовићевско наслеђе („сматрајте ово (...) стварањем претпоставки за појаву нових бунтовника с разлогом, као што је то *био једном један лаф* – Душко Радовић” – Исто), да трага за новим обрасцима и покуша да размакне могућности књижевног текста. Даница Столић истиче како Ђурђев користи језичку палимпсестност као посебан вид рушења канонске форме (Столић 2015: 39).

За Дишана уметност представља игру асоцијација и језичких структура – није ли то нешто што одмах можемо приписати и Ђурђевљевим колажима? Материјали које Ђурђев користи за „стрипстихове” су уметничког и неуметничког порекла: уметничке илустрације (на чије изворе указује), дизајнерска решења симбола и разнородни материјал подређен новој уметничкој целини, чија се значења усмеравају „вербалним интервенцијама”, односно организовањем редимејд садржаја и допуњавањем исказа:

Препознатљиве илустрације Јосифова, Влаховића, Просеника, Харамиде, Мацолићеве и других аутора, уз логотипе, идеограме и остале апликације, нашле су се у таквом окружењу да су изгубиле идентитет. У симбиози са графемама и речима настала је, да парафразирам Деспотова, прво – **песмина слика речи**, а онда су се већ лако склопиле puzzle, творећи стрипстихове и остале искривљене поетске слике **визуелних даштања**” (Ђурђев 1998: 4).

Тачније, текст се обликује као колаж од илустрација, фотографија, иконичких представа, брендова робних марки и слова која уобличавају или довршавају језичке исказе. Поетски искази често су дати нелинеарно, унутар сликовних представа, дијагонално, усправно, бочно, чиме се читање претвара у заводљиву игру решавања ребуса, дешифровања (о томе пише Јоцић 2013). Међутим, концепт читања као одгонетања, односно активирања позиције младог читаоца својствен је поезији за децу од са-

мих њених почетака, односно од Змајевог доба: Ђорђе Рајковић, Мита Нешковић и други пишу песничке загонетке у другој половини 19. века (в. Рајковић 1858; Нешковић 1872) а Змајев *Невен* садржао је сталну рубрику „Даштања”, састављену од загонетки, ребуса, попуњалки, скривалица. На ту врсту наслеђа указује експлицитно и Ђурђев, помињањем „визуелних даштања” у ауторској напомени.

Дадаистичка традиција у стварању Попа Ђурђева лако се уочава када је упоредимо са српским издањима: часопис *Дада џанк* из 1922, који је уређивао Драган Алексић, карактеристичан је по сродном онеобичавању текста, односно по поигравању његовим визуелним могућностима: коришћење графема различите величине и разноврсних графичких знакова у функцији визуелних симбола, распоређивање реченица у различитим правцима и смеровима (одозго надолу, одоздо нагоре, слева надесно и обрнуто, накосо, дијагонално и сл.), чиме се текст трансформише у сликовни исказ (Алексић 1922). У *Дада џанку* читање постаје игра и одгонетање, а то је поетика од које Ђурђев очигледно полази и даље је развија (мада је неопходно напоменути како то ни изблиза није једини књижевноисторијски слој који Ђурђев активира у свом стварању).

У овој поезији важну улогу играју фусноте, стиховани додаци. Оне сведоче о поступку дехијерархизације целовитости текста и разграновању тела песме на бочне рукавце (поетски додатак основном тексту може да функционише и као самостална песма; нпр. фуснота у песми „Мали Одисеј” је засебна песма са сродним мотивом). Фусноте имају више улога: њима се преводи значење наслова песме (кад је састављен од симбола или дат на енглеском, при чему је „дешифровање” својеврсна иронијска игра), објашњавају илустрације (до врата на сату у песми „Мали брата” води стрелица од фусноте којом се реферише на више Змајевих песама: „И у *Пачијој*

иколи оваква је КВА-КВА” – Исто: 51). Фуснота као осамостањени део текста може преузети и функцију завршне поенте, као у песми „Imam I D E YU”³, заснованој на савету младом човеку да скупѝ храброст и пољуби девојку: „лепо пољуби је / онако голубије”. Знак *Палом* папирнатих марамица који се налази испод стрипа (тела песме), са два шћућурена голуба, у фусноти се тумачи као „*Палом* (шпан.) – усран голуб” (Ђурђевић 1998: 44). Тиме се завршетак песме пребацује из основног у допунски текст, пошто се младић очигледно није одважио на пољубац. Такође, и у фусноти се понекад укључују визуелни симболи, чиме добијају форму ребуса у ребусу (у фусноти песме-колажа „Црна овца” даје се жанровско одређење песме као „мала илустрација фигуре пас+торала” – Исто: 71).

Однос текстуалног и визуелног осцилује од уобичајених текстуалних песама до песама без текста. Широким распоном процента укључивања визуелног Ђурђевић показује како визуелно и текстуално могу коегзистирати у разноврсним симбиотским односима („визуелно употпуњује текстуално, или пак обрнуто, у зависности од потребе реципијента и његовог квалитативног ракурса” – Столић 2015: 36) и, истовремено, „могу деловати понаособ, односно свака од њих маркира своју семантичку раван” (Исто). Можемо их оквирно класификовати на:

текстуалне песме („галерију слика / правим од језика” – Ђурђевић 1998: 48) у које могу повремено бити укључени визуелни симболи (нпр. знак *Кока коле* у песми „Матерњи бејзик”);

³ Певање је покренуто визуелним симболима – аутомобилским ознакама различитих земаља: Италије, Немачке, Енглеске и Југославије, па је свако стрип поље посвећено једном симболу и садржи речи италијанског, немачког, енглеског, односно српског језика. Помињање голуба у српском пољу одмах покреће асоцијацију на знак робне марке са голубовима и производи пародијски завршетак песме.

текст са илустрацијом (колажом) – уз текстуално тело песме придодaje се илустрација (цртеж, уметнички колаж или редимејд) у различитим позицијама: изнад наслова песме („Палетарци”, „Дизел ћилим”, „Права (з)мајсторија” итд.), уместо увода, пре текста, као сажета најава („Географит”, „Окрени срећан број”), односно у средину песме, као интегрални део текста („Резиме”, „CD гот о коњу свом”, „Пикова дама први пут с оцем на јутрењу”);

стрипстихови / стрип-песме – песме састављене од стрип-поља (три, чешће четири) у којима се илустрацијама и речима обликује афоризам или лирска слика. Иако се на први поглед стрип-поезија чини значајном иновацијом, аутор њоме заправо скреће пажњу на дугу и развијену традицију стрип-песама у српској књижевности за децу. Већ и сама природа књижевности за најмлађе подразумева интермедијалност и природну спрегу визуелног и текстуалног момента и логично је да је од самих њених почетака текст нераздвојан од сликовне представе, којом се допуњава њен смисао. Јован Јовановић Змај је, као што је познато, своје песме у *Невену* често представљао не само уз илустрације већ и у облику стрипова (види Драгинчић, Зупан 1986). Између два рата по споју визуелног и поетског истицао се Бранислав Брана Цветковић, који је у *Полиџици за децу* (1930–1941) редовно објављивао своје песме у стрипу, приче у сликама, приче без речи, скривалице, загонетне цртеже, „Сенке на зиду”, писма од слика и речи, песме од „слика и слова” (којима је можда најближи Ђурђевићев концепт песме-ребуса) и сл. Распоред „текста” у стрипстиховима упућује читаоца на размак између речи и границе стиха, што показује да Ђурђевић на уму има превасходно стварање поетског текста, само бира онеобичени приступ читању. На пример, наслов „Око соколово” сачињен је од два цртежа ока и слова, који, кад се дешифрују, имају следећи распоред: око+с+око+

+лово. „Текст” песме састоји се од четири стрип-сличице, по две у сваком реду, тако што сличице у истом реду сигнализују размаке између речи а подела на редове сигнализује границе стихова („С+око ви+соко / мета+к и+метак / за почетак”). У песми „Ловац на јелене” примењен је другачији приступ: наслов је дат текстуално а текст се састоји од поређаних илустрација и фотографија у четири реда, односно четири стиха. Илустрација се некада смешта у централни део стрипа, међу поља, а текст је дат у пољима;

редимејд колажи: још је Брана Цветковић у *Полиптици за децу* правио ребусе и загонетне слике, приче без речи, скривалице, загонетне цртеже, загонетне плоче, а то много деценија касније чини и Ђурђев. Ово су песме које се готово у потпуности дешифрирају; сачињене су као колажи маркетиншких симбола уз минималне текстуалне интервенције и значењска „преусмеравања”, нпр. „Време је за рекламе”, „Пионири малени”, „Веш плав и лав”;

визуелни „текст” / иконицка поезија – у својој последњој збирци *Поезија која се гледа: песме без речи* аутор је начинио корак даље у визуелној симболизацији и укинуо текстовно. Ово су изразито духовите „песме” чије тело чини визуелни колаж, довољно „речит” сам по себи (нпр. „Храна за мишеве” је мишоловка са отвараčem за конзерву, „Евергрин” је слика олисталих гусли, „Абориџински ауфингер” је ауфингер у облику бумеранга и сл.). Концепт гледања као читања видљив је већ од насловног редимејда. Насловна синтагма допуњена је веома маштовитом визуелном представом писаће машине-позоришта која се отвара према читаоцу/гледаоцу. На врху машине налази се папир са откуцаним насловом (прво О у речи „Поезија” наглашено је двоструко – болдирањем и цртежом гаврана на врху графеме и алудира на мотив Поове песме – односно на палимпсестну природу књижевности),

а редови типки обликовани су као седишта у позоришној/биоскопској сали, на чијој средини седи безимени посматрач. Овом „речитом” метафором инсистира се на личном доживљају који се може и не мора заснивати на претходном читалачком/гледалачком искуству. Смештен у дубину гледалишта, безимени појединац истовремено је и посматрач и посматрани, саставни чинилац књижевне замисли и њен заточеник.

Треба напоменути да се временом визуелно и поетско разилазе и осамостаљују. Редимејд колажи који су чинили саставни део песама – нпр. колажна фотографија старинског телефона који уместо бројчаника има рулет отвара песму „Окрени срећан број”; слика паука који тка ручно рађени миље као визуелни почетак песме „Жена-паук” (Ђурђев 2014) објављују се касније као самосталне нетекстовне песме „Окрени срећан број” и „Spiderwoman” (Ђурђев 2018).

Дишан проглашава већ и само средство ликовне уметности (боју) за редимејд: „Будући да су тубе са бојом које уметник користи начињени, готови производи, морамо закључити да су све слике на свету ’помогнути редимејд’” (Дишан 1984: 47). На сличан начин Ђурђев приступа великом океану књижевне историје, посежући за безбројним парафразама, цитатима, алузијама, асоцијацијама. Његова игра дешифровања песама-ребуса крије у себи двоструки „помогнути редимејд”, да се послужимо дишановским изразом: аутор се игра самим језиком (морфолошким обликом и звучањем речи) и бескрајним пољем постојећих књижевних дела које делимично преузима, цитира, варира, парафразира, реминисцира, доводи у изненађујуће, често blasphemичне везе, мења, подвргава их својој замисли, као и сваки редимејд уметник (у тој игри сједињују се писци различитих епоха и култура и њихова дела, као, на пример, песма „Тихи Дон Кихот”, посвећена Мигуелу Шолохову).

Пробијањем кроз визуелну симболику песме млади читалац, данас несвикнут читању, неприпремљен на дубље промишљање смисла текста, поступно спознаје да га иза заводљиве форме дела чекају нови асоцијативни низови и нивои игре, односно разумева како књижевно дело није сводиво на једну раван. Ђурђевић га својим онеобиченим поступком заправо благо подучава чињеници о вишеслојности и асоцијативности, богатству значења које се крије у књижевности („у *Слик ковници* деца се уче читању песама, односно уче се да је свако читање – нарочито поезије – један креативни поступак дешифровања, и да се тек испод површинског слоја долази до душе текста” – Јоцић 2013: 5).

У пострадовићевској поезији за децу критички се опажа превладавање потрошачког начина живота и кретање у простору упадљивих, свеприсутних брендова. Песници упозоравају да се ови обрасци утискују у свест младог човека и трајно мењају његов однос према свету, па покушавају да делују ангажовано и критички у односу на негативне појаве савременог света, певањем о потрошачком идентитету, ослабљеном односу према традицији, животу у шуми медијских и маркетиншких садржаја, кризи читања и доминацији бирократског празноречја (о томе више у Опачић 2018). Ђурђевић је међу првима уочио измену интересовања младог читаоца, његов постепени губитак интересовања за књижевност, окретање конзумеризму и визуелном свету информација – о томе нам сведоче његове збирке за младе из 80-их година прошлог века. Његов пародијски, субверзивни однос према вредностима потрошачког друштва, али и према елитизму високе уметности превасходно проистиче из поетике неоодаизма, која детронизује потрошачки менталитет:

...приступ неоаде потрошачком друштву је деконструктиван. Она не нуди манифестну побуну као дада, већ иронијску дистанцу и естетску индиферентност класифи-

ковања и децентрирања значења, вредности и предмета унутар свакодневице. (...) У неоади се (...) показује бесмисао, истрошеност, отуђеност, окрутност и реалност потрошачког друштва... (Шуваковић 2013: 85).

Својим колажима сачињеним од „брендова” робних марки аутор је покушао и да доскочи изменама читалачких интересовања, поштујући Радовићево предвиђање да ће деца све више гледати а све мање читати. Због тога млади читалац бива уведен у сложени систем асоцијација којим се делује на продубљивање и обогаћивање младе читалачке свести која је одавно постала окренута брзим визуелним стимулансима. Те алузије, цитати, персифлаже потичу из потпуно различитих области: високе и ниске културе, јавног медијског простора, популарне музике. Аутор се труди да у певање уведе најшире асоцијације из спољног света које окружују дете, па креће од оних лако препознатљивих (популарна музика: стихови, препознатљиви рефрени, народне песме, староградске песме; потрошачка култура: брендови, рекламе, односно препознатљиви визуелни иконички знаци маркетиншких кампања; филмови, иконички знаци из домена технологије: нпр. компјутерски миш, ЦД ром) којима 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 Ђурђевић лукаво проширује читалачко поље младог читаоца, његову општу културу и знање о књижевности.

Понекад субверзивни, пародијски (или и дадаистички) дух Душана Попа Ђурђевића доведе читаоца до изневерених очекивања, будући да се иза игре дешифровања симбола крије текст који је заснован на досетки и подругљивом обесмишљавању „решења” ребуса. Другим речима, визуелни текстови уме-

ју не само да деканонизују канонске писце и њихова дела већ и да понуде привидно, лажно решење као изостанак „награде”, чиме се указује да је пут кроз дело, односно сам процес читања и игре, важнији од његовог разрешења.

II Интертекстуално поигравање у поеми *Мрњавчевићи*

Поема се обично јављала у епохама у којима су „дошли до израза процеси ’мешања књижевних врста’” (Марковић 1996: 436). Тако је и Ђурђев у зрелом периоду свог стварања, прекорачујући деценијама разне норме и правила, укључујући и границе самог текста, почео да се окреће обимнијим поетским и прозним⁴ формама, па чак и везаном стиху. Својим двама поемама различите тематике и песничке форме – *Тежлећа срећа: песма о тежлећи која се мало отлегла* (2010) и *Мрњавчевићи* (2016) – он умногоме утиче на обнову жанра поеме у пост-радовићевској поезији за децу.⁵

У односу на слободнији, полиморфни стих *Тежлеће среће*, поема *Мрњавчевићи* традиционалнија је по форми – певана је у везаном стиху и катрену, али у њој препознајемо све оно што је типично за поетику Душана Ђурђевог. Певање о освајачким авантурама мачора Марка Мрњавчевића и о његовом повратку у брачно окриље (мачки која га стрпљиво чека крај пуне трпезе) већ и самим насловом, односно именом јунака, смешта се у простор епске традиције и корпуса песама о средњовековној владарској породици Мр-

⁴ *Летј лионског Икара*, збирка приповедне прозе која се може гледати и као романескна форма.

⁵ У српској књижевности за децу постоји развијена традиција поеме. У послератној књижевности жанр се развија и разгранавља, а њоме се баве најзначајнији писци за децу: Бранко Ћопић, Десанка Максимовић, Стеван Раичковић, Гвидо Тартаља, Арсен Диклић, Добрица Ерић и други. Поема се обнавља у новом веку, а за то су најзаслужнији Дејан Алексић и Душан Ђурђевог.

њавчевић и њеном најпознатијем представнику, Марку Краљевићу. Уз песничку збирку *Авантиуре Марка Краљевића* Бранка Стевановића (2011), ово је још један пример продуктивног песничког односа према епским биографијама владара немањићког доба у поезији за децу новог века. Међутим, за разлику од Стевановићеве збирке, епски јунак само је алузивно актуелизован, у неким аспектима и детронизован. *Мрњавчевићи*, иначе, нису прва ауторова актуелизација мотива о Марку Краљевићу. Аутор инвертује представе о овом епском јунаку и у песмама „Чича-Томина кобила” и „Прва бразда” (Ђурђевог 2002: 16–17). У „Првој бразди” Марко се расправља са непослушним Шарцем који неће да носи „три товара блага”, позивајући Марка на народну пословицу о доминацији ума над физичком снагом и изричући, уместо мајке Јевросиме, стих: „Море Марко не ори друмове”. Осим што је непослушан, у другој поменутој песми епски коњ је и боем, алкохоличар који и кобилу у коју се заљубио увлачи у порок.

Као што је историјско презиме Мрњавчевића зазвано по семантичкој блискости (ономатопејско презиме за породицу мачака), на сличан начин се активира и епска песма Филипа Вишњића „Бој на Мишару”: погибија мишева које лови црна мачка доводи се у везу са историјским догађајем и топонимом епске песме, само што у њој Црни Ђорђе погубљује „тридест хиљада Турак” на Мишарском пољу, а у поеми црна мачка⁶ лако савладава мишеве за вечеру. Свођење ратничких вештина Црног Ђорђа на ловачке способности женке мачке представља хумористичко али и пародијско унижење епског јунака, карактеристично за Ђурђевог.

Судбина жутог мачора Марка је стереотипно мачички обликована: иако је заљубљен у црну мач-

⁶ У песми „Иде маца око тебе” мачка је приказана у сасвим другачијем светлу, пошто је изгубила своје ловачке способности и самопоуздање. Једини миш ког успева да улови је компјутерски (Исто: 49–50).

ку која га верно чека, он је „пуштен с ланца”, посвећен проводу и банчењу, куша забрањене, нетакнуте, односно грешне ствари („у потаји / необрано млеко лапће”), а дијапазон његовог авантуристичког живота представља се просторном вертикалом: кретањем увис (по крововима) и по дну (контејнери) – која указује на вредносну скалу „од немила до недрага”, од подвига и сфера високог живота до маргине и социјалног кала. У том смислу јунак поеме може се довести у везу са његовим епским именом, познатим по неустрашивости, али и по непоштовању правила, распусном животу и незгодној, кавгацијској нарави.

Па ипак, иако је имао успеха код најразличитијих представница маџег женског пола (сијамке, витке, плаве), његов укус је изразито патријархално-традиционалан. Он презише модерне и дотеране женке („шатиране и плавуше, / изблажане, витког стаса”), бежи од оних које га прогоне због очинства и опредељује се за црну, пуначку мачку, спретну да обезбеди храну (фарма мишева) и гурмански је спреми (мишетина са сиром) – ону која га верно, пенелопски обликована, стрпљиво чека и машта о браку и проширењу породице. Црна женка је патријархално обликована (она се стара о домаћинству и сањари о потомству, чекајући свог женика да се замори од авантура) и неустрашива као Црни Ђорђе. Алузија на Пенелопину судбину уводи се кроз актуелизовање романтичарске традиције, односно песама Лазе Костића „Међу јавом и мед сном” и „Снове снивам”. Њени снови и маштарије о будућности именовани су као „плетисанка”, уз парافразирање стихова Костићеве песме. Стих „Снове снивам, снујем снове” поједностављује се и пребације у треће лице: „Снове сања, сања снове”, уз задржавање хијазма, али се означава италиком, као јасан знак парافразе. Заљубљени мачак који би да се жени јер му је „за мачје око запела” подсећа на

заљубљивање епског Марка у лепу Бугарку у песми „Женидба Марка Краљевића”: „Вели Марко остарилој мајци: / Ој Бога ми, моја стара мајко! / (...) Кад је виђех, моја стара мајко! / Око мене трава окрену се”. Ипак, инсистирање да „црно ваља, / кад си шири него дужи” супротно је епској традицији у којој Марко одсеца главу Арапки девојци јер му је мучна њена црна пут, и поред тога што му је помогла да се ослободи заробљеништва („А уза ме Арапка ђевојка, / Загрли ме црнијем рукама, / Кад погледах, моја стара мајко, / Она црна, а бијели зуби, / То се мене мучно учинило” – песма „Марко Краљевић и кћи краља арапскога”, СНП).

Зебње црне мачке и мачора о неизвесној и опасној будућности су двозначне, а потенцијална трагика реализована је уграђивањем епског искуства (као да на њих утиче одјек клетви каде Кулин Капетана из „Боја на Мишару”: „Црни Ђорђе, да те Бог убије! / Откако си ти закрајинио, / многу си ти мајку уцв’јелио” – СНП). И не само епског. У мачкину бојазан за судбину првих мачића уграђено је вишеслојно књижевно и некњижевно памћење: народна изрека да се први мачићи у воду бацају обогашена је другом: „однела га мутна Марица”, односно свешћу о трагичној, уклетој судбини Мрњавчевића који гину у Маричкој бици („ударил мутна и крвава, / па проноси коње и калпаке, / испред подне једнога јунака” – из песме „Марко Краљевић познаје очину сабљу”) – али и алузијом на оплакивање штенаца из Јесењинове „Песме о керуши” („Као штенад оне кује, / што ће јадна пресвиснути, / јер данима оплакује / свих седморо своји’ жути”).

„Боемски” живот оставља трагове распусног живота, па олињали и болесни мачор решава да се скраси. Његова одлука експлицирана је употребом мотива чудотворног средства из бајки („Чизама од седам миља / што пре да се отарасиш, / стигао си до свог циља”). Слика истрошеног мачора освајача

који се прибојава да ли ће га црна мачка примити назад свакако је у супротности са ореолом епског јунака Марка Краљевића, који је према женама био заштитник, али и суров када су му противречиле или га провоцирале („Сестра Леке капетана”, „Марко Краљевић и Филип Маџарин”⁷ и др.). С друге стране, Маркова бојазан да ли ће га црна мачећа Пенелопа прихватити реализована је алузијом на Косовски бој на који је Марко закаснио: „ал све иста ствар прогања: / да не буде – касно Марко...” Показали смо на примерима да се, осим епске традиције, у поеми активира наслеђе српске и светске уметничке књижевности: „У Ђурђевљевој књизи на делу је велика карневализација културе која подразумева деконструкцију и ритуалну инверзију и оног што је висока културна традиција” (Љуштановић 2013: 212). Осим романтичарске књижевности, на коју Ђурђево често реферише у својим делима, у поеми се алузивно призива и драма Тенесија Вилијамса *Мачка на усијаном лименом крову* (мачак скаче по лименим крововима) и епоха авангарде (жанровски полиморфно дело Милана Дединца *Од немила до недрага*). Својом поемом о судбини мачје породице Мрњавчевић Душан Ђурђево преобликује епску и уметничку традицију, вешто се њоме поигравајући. Он показује како епска традиција и данас представља продуктиван образац савремене поезије за децу.

Због непрекидног померања граница књижевности за децу и младе, као и његовог бунтовничког, заиграног, дишановског духа, нема ни приближно сличног ствараоца који је показао толико смелости и талента у освајању нових простора књижевности (и визуелне уметности) за децу и младе. Зато књи-

⁷ „А вели му љуба Вилипова: / Ид’ отале, гола дервишино! / С такијем се Вилип не братими. / Кад то чуо Краљевићу Марко, / Удари је дланом по образу, / На руци му бурма позлаћена, / Начини јој рану на образу / И три здрава помјери јој зуба” (СНП).

јевно деловање Душана Попа Ђурђевога у њој заузима посебно место.

ИЗВОРИ

- Ђурђево 1998: Ђурђево, Поп Д., *Slik kovnica: album apokrifne hrestomatije*, Novi Sad: Dnevnik.
- Ђурђево 2002: Ђурђево, Поп Д., *Извођач бесних гледишта*, Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Ђурђево 2010: Ђурђево, Поп Д., *Тежљећа срећа: џесма о џежљи која се мало оџежља*, Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Ђурђево 2013: Ђурђево, Поп Д., *О бабама и жабама: минијатјуре за основце са високом сџручном сџремом*, Чачак: Пчелица.
- Ђурђево 2016: Ђурђево, Поп Д., *Мрњавчевићу*, Чачак: Пчелица.
- Ђурђево 2018: Ђурђево, Поп Д., *Поезија која се жледа: џесме без речи*, Нови Сад: Media Art Content.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић 1922: Алексић, Драган (ур.), *Дада џланк*, бр. 1, 2. издање, Загреб: Штампарија Гај; http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/P_12868/1922/b001#page/5/mode/2up.
- СНП: Караџић, В. С., *Српске народне џјесме. Књига друга у којој су џјесме јуначке најсџарије*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845. Према: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. пета, прир. Р. Пешић, Београд: Просвета; <http://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/index.html>.
- Дишан 1984: Duchamp, Marcel, *Duchamp, Marcel: izbor tekstova*, Gavrić, Zoran (ur.), Beograd: Muzej savremene umetnosti.

- Драгинчић, Зупан 1986: Slavko Draginčić, Zdravko Zupan, Neven (1880–1891; 1898–1908), u: *Istoriја jugoslovenskog stripa I (do 1941. godine)*, Novi Sad: Forum; https://www.rastko.rs/strip/1/zupan-draginicic_1/neven_1.html.
- Јоцић 2013: Јоцић, Милош, Ребус поезија Попа Д. Ђурђева, *Детинство*, год. 39, бр. 3 (2013), 3–9.
- Љуштановић 2013: Љуштановић, Јован, „Култура као велика играоница (Поп Д. Ђурђево: *Радови на млечном путу, Василијино зајушћене песме*, Чекић, Београд, 2012)”, *Поља*, год. 58, бр. 483 (2013), 210–213.
- Марковић 1996: Марковић, Слободан Ж., *Антологија српских ђоема за децу*, Београд: СКЗ.
- Нешкових 1872: Мита Нешкових, Погоди, у: Стеван Поповић (ур.), *Слике и прилике*, Пешта: Брозотис Виктора Хорањскога.
- Опачић 2018: Опачић, Зорана, *О живој води* – савремена поезија и приповедна проза за децу и младе, у: Вуксановић, М. (ур.), *Српска књижевност данас*. Српска академија наука и уметности, Огранак САНУ у Новом Саду, 2018, 298–314.
- Рајковић 1858: Ђорђе Райковић, „Басне”, „Искрице”, „Надписи”, „Производи у стиховима. Песме.” у: *Едъ и медъ*, У Новомъ Саду: У Печатњи д-ра Данила Медаковића.
- Столић 2015: Столић, Даница, Палимпсест и визуелизација као поступци деканонизације у песништву Попа Д. Ђурђево, *Детинство*, год. 41, бр. 4 (2015), 34–40.
- Шуваковић 2013: Šuvaković, Miško, Marsel Dišan i dišanovska tradicija, u: Šuvaković, Miško (prir.), *Dišan i redimejd*, Beograd: Službeni glasnik, 71–118.

Zorana OPAČIĆ

DUŠAN POP ĐURĐEV'S PROCESS
OF DESTRUCTIVE CONSTRUCTION
& intertextual play in the poem *Mrnjavčevići*

Summary

In the first part of the paper, the Dadaist and Neo-dadaist heritage in the poetics of Dušan Pop Đurdev is interpreted: the spirit of rebellion and provocation, the denial of the established system of values, as well as the exit from the textual field of literature into the readymade technique and collage poems, composed of illustrations, photographs, iconic presentations, trademarks and texts that shape the meaning of linguistic expression and distance the reading concept. Visually and textually, they appear in various symbiotic relationships or independently, which we have classified (textual poems, poems with illustrations, comic poems, readymade collages and iconic, non-textual poems). Under the rebus deciphering process, a new layer of language game can be found: parody and intertextual, which cleverly expands the young reader's field, his general culture and literary knowledge. The second part of the paper is devoted to the interpretation of the long poem *Mrnjavčevići* (2016), which introduces paraphrases, quotations and intertextual allusions to the destiny of the epic hero Marko Kraljević and the Mrnjavčević family into the story about the destiny of a tom cat and his beloved. Due to the constant movement of boundaries in literature for children and youth, as well as his rebellious, playful, Duchampesque spirit, Dušan Pop Đurdev occupies a special place in the modern literature for children and young people.

Key words: readymade, (Neo)-dadaism, iconic/textual, reading consciousness, subversive spirit, intertextuality, allusion, citation, poem



Јован М. ЉУШТАНОВИЋ

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

О ПОДЕТИЊЕЊУ НОМО LUDENS–А У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ ПОПА Д. ЂУРЂЕВА

САЖЕТАК: Рад покушава да интерпретира поезију за децу Попа Д. Ђурђева са становишта теорије игре. Ђурђејева поезија се сагледава на основу два, традиционално супротстављена типа игре: једног који почива на реду и структурираности и другог којем је у основи начело слободе, које не прихвата унапред задату структурираност. Прво начело је ближе идеји по којој целокупна људска култура израста из игре вишег социјалног смисла и по којој је човек *homo ludens*. Друго начело је ближе спонтаној дејој игри. Рад жели да докаже следећу тезу: песнички субјекат Попа Д. Ђурђева одлично познаје сложене културне конструкте и користи се њима и по томе је *homo ludens*, али он, истовремено, те конструкте, уз помоћ дејег начина мишљења, преводи у простор спонтане, неструктуриране деје игре.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: вербално, визуелно, игра, дете, поезија, подетињење, *homo ludens*

Игра се од античких времена до данашњег дана опажа као људска делатност која има дубљи културни и антрополошки смисао. Ипак, парадоксално, упркос истрајној свести о њеној друштвеној важности, игра је била и остала „сама по себи тешко мерљива протејска појава” (Marić 1965: 10). Још је

Платон, имагинирајући идеалну државу и говорећи о законима у њој, разликовао *добре* и *лоше* игре. Говорио је о игри „једном заувек тако уређеној да иста особа изводи исте игре на исти начин” и сматрао да је таква игра предуслов „да и законске одредбе које се односе на озбиљне ствари остају неометане”. Насупрот томе осуђивао је „ако се у игри дира, ако се уводе новотарије и ако су непрестано изложене променама”, сматрајући „да државу није могла снаћи већа срамота од тога” (Platon 2004: 159). Тиме је он, практично, направио дистинкцију „између неструктуриране, слободне игре (*paideia*, енгл. *play*) коју он због фриволности осуђује те игре подвргнуте реду, правилима и циљевима (*ludus*, енгл. *game*), која по његовом суду прискрбљује корисне обрасце за децу и одрасле” (Biti 2000: 202).

То двојство између неструктурираности и структуре, између слободе и реда, између непостојаности и смислености, пратиће све велике расправе о игри до данашњег дана. Истовремено, кад год је о игри реч не може се заобићи њено дубоко, сматрамо, онтогенетско, порекло у детињству, без обзира на то што је, још од антике, јасно да игра није само деји већ јесте шири, људски феномен. Имамо разлога да верујемо да је унутар опозиције између структуриране и слободне игре, ма колико она била опште антрополошка, на специфичан начин садржано и разумевање детињства и положаја детета у култури.

У нашем времену људска култура изразито препознаје саму себе у различитим облицима игре. То је „појам који данас има не само широку примјену у теорији умјетности, културе, спорта, већ и у теорији знаности, филозофије, религије, економије па чак и у теорији *business managementa*” (Biti 2000: 202). Отуда се у неким од најопштијих теорија културе у двадесетом веку појављује и уверење „да је људска култура израсла из игре – и као игра” (Hui-

zinga 1970: 6). У складу с тим, човек бива препознат не само као биће рада, као *homo faber*, него и као биће игре, *homo ludens*.

Синтагма *homo ludens*, по свој прилици, указује на човека који се игра на уређен, смислен начин, у складу с одређеним правилима. Хуизинга верује да култура настаје из „виших облика игре”, „игре друштвеног типа” (Huizinga 1970: 17). Сама култура, као систем различитих људских делатности и њихових постигнућа и резултата, али и знања, веровања и вредности, појављује се као својеврсна мегаструктура и, самим тим, барем на први поглед, може бити плод само организоване, смислене или осмишљене игре. У таквој визији културе дечја игра остаје на маргини. Пишући о „најранијим играма дојенчади и младунчади”, Хуизинга сматра да „готово одмах се суочујемо с неодређеним својством оних који се играју, а оно је по нашем мишљењу неприступачно анализи” (Huizinga 1970: 17). Насупрот томе, Жан Пијаже показује да тврдња како игра мале деце почива на „неодређеним својствима”, ипак, није сасвим тачна. Пратећи развој когнитивних способности малог детета, он реконструише начин на који дете улази у свет знакова: „Оно се не задовољава говором, потребно му је да ’игра’ оно што мисли, да симболизује своје идеје помоћу покрета и предмета, да ствари представља имитацијом, цртежом и конструкцијом” (Пијаже 1968: 190).

Потреба малог детета да „’игра’ оно што мисли” оставља утисак слободе, али и неструктурираности. Уистину, дете, поготову у млађим узрастима, није овладало формалним мишљењем, не разликује јасно класе појмова, оно не само што не зна значење речи и појединих фраза него, истовремено, не разуме ни поједине културне конструкте, видове социјалног понашања, функцију друштвених институција нити поједине међуљудске односе. Ипак, без обзира на то, дете је од свог рођења „загњурено” у

културу, оно „’игра’ оно што мисли” тако што сублимира своје мало животно искуство преузимајући поједине градивне елементе из велике људске културе, наравно, не у њиховом пуном значењу, него на исти начин као што узима комад цигле, одбачену летву или кутију и даје им нова значења, гради од њих свет своје игре који унеколико имитира стварни свет у којем живи. Та дечја активност је *културоприворна*, али та културотворност је облик слободе који, најчешће из незнања и неискуства, пренебрегава читаве сложене системе социјалних и културних значења, и, истовремено, ствара нов, често необичан, изненађујући и на особен начин привлачан контекст који даје, и те како, смисао малом дечјем животу.

Гледано у целини, људска култура никад није сасвим игнорисала потребе мале деце и специфичну, спонтану културотворност њихове игре. Традиционална култура је и те како познавала игре одраслих и мале деце, повезујући унутар њих оно што је блиско детету (ритам, еуфонију, хумор и покрет, укључујући, интуитивно, и низ развојно подстицајних активности) са оним што припада култури одраслих: са магијом, обредом, митом. Управо у том заједничком простору настале су успаванке, цупалке, ташунаљке, проходанице, разбрајалице... Авангардна уметност и култура, почетком 20. века, детињство, па тиме и дечју игру, препознају као праизвор, као исходиште, а дечји језик и менталитет као „нулту тачку културе” према којој се ваља равнати да би се досегла суштина (Flaker 1982: 45). Дете постаје својеврсни културни симбол, из чега израста, између осталог, и уверење да је „начело поезије и начело детињства исто” (Ristić 1934: 370). Из свега овога слути се да авангарда културнотворни примат структуриране игре с правилима замењује, практично, приматом слободне, спонтане игре која прекорачује чврсте границе уметничких структура

и културних пракси и крши правила. Та замена је вишеструка и не произлази само из присвајања де-чјег језика, мишљења и де-чје игре већ исто тако из присвајања језика „примитивне уметности”, из заинтересованости за маргиналне групе и социјалне појаве, као и из открића несвесног слоја у човековој природи.

После свега што се догодило у разумевању односа игре и културе у двадесетом веку, интригантно је питање: У којим се облицима игра објављује у поезији за децу Попа Д. Ђурђева? Пре свега, Поп Д. Ђурђев припада песничкој традицији која се увелико изборила за право поезије за децу на игру блиску де-чјем мишљењу, језику и осећању света, на спонтану и слободну асоцијативност, еуфонију, досетку која изневерава очекивања и иде до нонсенса и коју, барем на први поглед, и не занимају „виши облици игре”, „игре друштвеног типа”, како их је замишљао и описивао Хуизинга. Ту песничку традицију, која иде од Јована Јовановића Змаја, а наставља се низом песника у двадесетом веку на челу с Александром Вучом и Душаном Радовићем, можда је најбоље описао Бора Ћосић средином шездесетих година 20. века, овако одређујући „де-чју поезију данас”: „чудачки тај спрег музике, финог бесмисла, блиставе комбинаторике, праскаве и стално одржаване хуморне температуре, деструктивна, збуњујућа, неуобичајена, свим својим правим диметима стално и дубоко ирационална, на средокраћу између јаве и нејаве, сна и несна, умља и безумља...” (Ћосић 1965: 7). Овако схваћена поезија за децу окренута је више оној од Платона проscribe-ваној игри која „уводи новотарије” неголи окошта-лом, правилима подвргнутом *лудусу*.

Управо поезија Попа Д. Ђурђева израста из игре која крши правила. Већ наслови његових песничких књига својим језичким и графичким изгледом снажно демонстрирају поступак у коме спонтани, де-чји

тип игре разара или деконструише увелико кодифи-коване језичке и, уопште, културне форме и кон-структе. На пример, у енглеској фрази којом се из-јављује љубав, *I love you*, Ђурђев порепознаје оно-матопеју лајања, па се његова песничка књига зове *I love av av you* (Ђурђев 1996). Занимљива је гра-фичка игра у овом наслову, сама фраза је писана на енглеском, па тако у њеном графичком лику не-ма ни трага ономатопеји – „лавеж” долази из изго-вора, из онога што српски и де-чји слух чују. По сличном принципу, песнички субјекат Попа Д. Ђур-ђева у имену угледне српске властелинске породице из средњег века, Мрњавчевићи, попут детета које не познаје историју, не разуме појмове, али чује звучну страну речи, препознаје ономатопеју мјаука-ња и пева поему *Мрњавчевићи* (Ђурђев 2016), у ко-јој су главни ликови мачке. Једна његова песничка књига зове се *Извођач бесних глестџа* (Ђурђев 2002). У основи овог наслова јесте фразеологизам којим се, обично, одрасли обраћају деци, и то нај-чешће кад се она спонтано, по својој вољи, пона-шају на начин одраслима неразумљив или социјал-но неприхватљив. У подтексту се препознаје, упра-во, сукоб спонтане, неструктуриране игре коју упра-жњавају деца и социјалне игре „вишег реда”, на ко-јој почива култура и чији су заступници одрасли. Присвајајући за свој лирски субјекат оно што је спонтано, слободно, де-чје и, у име тога, проглаша-вајући га за *извођача бесних глестџа*, Ђурђев јасно бира и тип игре која ће доминирати у књизи, тако да је наслов књиге и својеврсни програмски исказ.

Како то песнички субјекат Попа Д. Ђурђева „из-води бесне глестџе”, показаћемо управо на примери-ма појединих песама из *Извођача бесних глестџа*. Може се слободно рећи да он то чини једном вр-стом разуздане, дивергентне асоцијативности. Та асоцијативност, у најширем смислу те речи, везује се за књижевна дела, њихове сижее, ликове, фразе-

ологију, али и за устаљене речи и изразе из свакодневне комуникације. Она често алудира и на дела из других уметности, као и на поједине социјалне институције и појаве. Очигледно, та асоцијативност је резултат делатности субјекта широког културног видокруга, *homo ludens*-а који јасно препознаје културнотворне механизме игре „вишег, друштвеног типа”, али који, истовремено, подвргава такву игру децјем мишљењу и децјој логици, и као дете, наивно, буквално тумачи поједине речи и изразе, деме-тафоризује их, или гради асоцијативне низове на основу сличности по звуку. У својој еуфонијској игри, он користи риму као алат којим се „кваре” већ успостављене уметничке структуре и културни конструи.

На пример, алудирајући на познату бајку из *1001 ноћи*, „Али Баба и четрдесет разбојника”, Ђурђев субјекат Али Баба не тумачи као име јунака бајке, већ у једном од значења које те речи имају у српском језику, као назив за старицу (баба) и као супротан везник – али. Из те преинаке настаје песма „Још нам Али Баба фали” (11–12), у којој се *баба* сукобљава са четрдесет *бараба*. Семантичка поља речи *разбојник* и *бараба* имају свој пресек, тако да преинака није толико велика као када је реч о замени Али Бабе бабом, али је битно да је успостављена сличност по звуку, да је створена могућност за ланац рима који умногоме организује сиже ове Ђурђе-љеве песме:

*Мислили су баба је слаба
Али баба почне да шаба
чејрдесет бараба*

Ђурђев нам, у ствари, описује тривијалан догађај, приказ обичне уличне туче, чија хуморна фикционалност има два извора: невероватну чињеницу да се старица туче с четрдесеторицом, и ланац необичних рима, на неки начин упечатљивији од саме при-

че, која, чини нам се, и служи само зато да се успостави еуфонијски низ.

Наивна децја разиграност не исцрпљује се само у ове две, међусобно повезане песничке равни. У игри у којој значења речи ближа непосредном децјем искуству добијају примат над апстрактнијим појмовима, у речи *суд*, која означава правну и државну институцију, препознаје се ознака за *јосуду*:

*Оштински суд и још неке јосуде
хтели су бабу да осуде*

Тиме се не завршава асоцијативна дивергентност ове Ђурђељеве песме. Њен наслов „Још нам Али Баба фали” хуморна је парафраза наслова књиге Љубивоја Ршумовића *Још нам само але фале*. У песми нема ничега што непосредно асоцира на Ршумовићеву књигу, али Ђурђеву је била довољна сличност речи *Али* с речју *ала* да „хитне” асоцијацију према Ршумовићевој књизи. И крај песме богат је различитим облицима асоцијативне игре. На удару песникове хумористичке игре поново су друштвене институције, које деци скоро ништа не значе, али се спомињу (односно спомињале су се некада) у свакодневној комуникацији. Деда жели да ухапшену бабу спасе. Он користи своју друштвену позицију, јер је „референт за народну одбрану”. Ипак, спасавање бабе одиграва се колико у социјалној сфери, толико и у сфери фикције блиске деци. Као у народној причи „Деда и репа”

*Било је јовуци-јошећи
И шичујаше бабу*

Из ових примера јасно се види начин на који Ђурђељев *homo ludens* подетињује и „изводи бесне глисте”. Он се креће кроз широк и богат културни простор и уз помоћ механизма наивног децјег мишљења, пре свега деме-тафоризације и закупљености звучном страном речи, открива могућности разноли-

ке, свеже, изненађујуће асоцијативности. Захваљујући томе, он од фрагмената „велике културе” гради „зиданице на песку”, ефемерне светове, који се крећу ивицом нонсенса, а често је и прелазе. Лепота ове поезије није у световима које она гради, него у самој асоцијативној флуентности, која је дубоко повезана с отвореношћу и слободом дечјег мишљења.

На пример: у песми „На 20.000 миља до циља” (13–14) опевана је дечја игра: пуштање лађица од папира. То је једна од кодификованих тема поезије за децу, она пружа могућност за тематизацију сна о путовању, за досезање универзалне метафорике о узлетима, али и ефемерности дечјих (и уопште људских) жеља и снова. На пример, једна од песама с оваквом тематско-мотивском основом јесте песма Воје Царића „Морнар” (Царић 1958: 12–13). У њој је у првом плану трагична повест о лађи која тоне заједно с морнарима, а у позадини се слуту да је реч о доживљају дечака који сања о пловидби и чија је папирната лађа потопљена у кишној бујици. Насупрот томе, Ђурђевљево однос према таквој симболизацији папирнате лађе ироничан је. Почетак његове песме скоро је загонетка, он наговештава пловиду која је под неком врстом сумње: „Мало силом / мало милом”. Цео догађај у првој строфи приказан је у фрагментима, чини нам се више због тога да би се нанизао звучни ланац рима него зато да би се јасно конституисао предмет певања:

*Око брода
илови вода
лейтир штилом
ко у суду са мастилом
мало силом
мало милом
без морнара за кормилом*

Предмет се поступно конституише из звучне семантичке „магле” и открива се да је реч о папирнатој

лађи, али лађи без мора и морнара, па тако и без више сврхе и смисла:

*неће морнар да се брука
на тој лађи од кунстдрука
и њо бари да крстари*

Таква лађа је толико обесмишљена да на њој ни посада не може да страда. Бесмисао обухвата не само свет дечје игре него и онај фрагмент „високе” људске културе који је употребљен у дечјој игри. Папирнате лађе обично бивају прављене од старих новина¹ и песнички субјекат, коментаришући могућу судбину непостојеће посаде, иронично се пита:

*Шта то стварино да је снађе
на лађи од шакве грађе
где ни речи нису дубље
но пайирно пошталубље*

Овде је *homo ludens* подетињио не да би у дечјој игри пронашао трагично лице људских прегнућа и заноса, већ да би показао да су и дечја игра и речи штампане на кунстдруку „на 20.000 миља од циља”, да ни један ни други феномен нису дорасли размерама света, да се све одиграва у видокругу доступном већ беби: „ту где зека пије воду”. Има нечег од постмодерне ироније и нихилизма у завршној слици, у којој „сквашене”, „згужване”, „гадне” лађице од папира

*ко Тишаник оду на дно
'ладно*

Постмодерној иронији и нихилизму у овој Ђурђевљевој песми битно доприноси и разграната асоција-

¹ У овој песми се спомиње *кунстдрук*, квалитетан папир високог сјаја, на коме се, обично у боји, штампају часописи, календари и књиге. Имамо разлога да верујемо да се он нашао у песми због рима *брука* – *кунстдрука*. То значи да и овде рима шири значењски простор песме, свдећи и „високу” и гламурозну културу на папирнату лађицу.

тивност која заошијава игру и показује да је простор игре шири од децјег пуштања папирнатих лађица. На пример, наслов песме алудира на наслов романа Жила Верна *20.000 миља под морем*. Сама алузија није довољна, песник спушта фусноту у којој се кроз графичко-семантичку игру на неки начин продужава наслов песме и, истовремено, деконструише име француског писца и имагинира апокрифни аутор песме: „...како би то извесни **Жил верн**/о описао“. Истовремено, у овој песми остаје као важно естетско својство еуфонијска структура, пре свега густе низови упечатљивих рима, који својом звучном податношћу, несумњиво, припадају децјем односу према свету, односу у којем је звук важнији од разумевања општих принципа на којима почива свет.

Узећемо још један пример из *Извођача бесних глстиа* да бисмо показали вишеслојну, изгредничку природу игре у поезији Попа Д. Ђурђева. У збирци се налази и песма „Lupus in fabula“ (35–36). Њен латински наслов, када се буквално преведе, значи *Вук у причи*, а реч је о латинској изреци која има пандан у српском фразеологизму: „Ми о вуку, а вук на врата“. Другим речима, наслов је преузет из поља културе, Ђурђев је опет, ничим неизазван, у наслову „хитнуо“ асоцијацију према латинској изреци као већ етаблираној језичкој и културној структури, али је његов приступ разумевању ове изреке децји, он је демегафоризује, његова песма, уистину, на различите начине, кроз флуентан асоцијативни низ, буквално прича о вуку.

На самом почетку ове песме је мала, попутно апокрифна и нонсенсна „теорија жанрова“:

*Басне су ојасне
бајке само шу и шамо*

Разврставање по степену опасности басне и бајке у овој песми није образложено, а ако се узме у обзир свет које ове врсте приказују, може се сматрати не-

тачним. Међутим, разлози за успостављање ове жанровске хијерархије сасвим су јасни. Ното ludens је опет подетињо, „изводи бесне глисте“, опет му је важан само звук, битно му је да се *басне* римује с *ојасне*, а баш га брига шта пише у теоријама књижевности и у речницима књижевних термина, шта бајке и басне јесу, а шта нису.

На почетку, субјекат, који је изван света песме, управо у светлу те своје какве-такве „теорије жанрова“ бави се општом судбином вукова у баснама и бајкама. Он, притом, артикулише вучје незадовољство:

*Свака сџока их надмудри
и по њима удри
да се мају са шри крма
и шшшрају злујој овци
не – јосџаће морейловци.*

У овим стиховима јасна је асоцијација на бајку „Три прасета“, али и на читав тематски круг басни и прича о вуку и овцама, па, у подтексту, и асоцијација на савремену поезију за децу, на пример на песме Љубивоја Ршумовића, које се баве вуковима и овцама. Такође, наговештено је незадовољство вукова и њихов прелазак преко граница семантичког поља које формира њихова функција у баснама и бајкама – вукови хоће да буду морепловци. Истовремено, постаје јасно да се у песниковој игри овце не појављују само због своје везе с вуковима, већ и зато што омогућују риму која ће превести вукове из света басни и бајки у неки за њих бољи свет: *овци – морейловци*. Слути се у подтексту, који ће бити разоткривен у даљем току песме, да вукови у морепловце одлазе и да би се демегафоризовао устаљени назив за искусне, прекалене поморце: *морски вук*.

После општег, апстрактног песничког субјекта који се бави вуковима уопште, реч у песми бива препуштена незадовољном, помало неуротизованом,

побуњеном вуку, који више неће „окрајке од бајке”. То је разлог да Ђурђев „хитне” још једну неочекивану, а ипак у свету песме логичну литерарну асоцијацију. Вук који је побегао од „глупих оваца” у морнаре жели, као неку врсту компензације: „и на мегдан Моби Дику / он бар има велик IQ”. У обиљу необичних, ефектних рима, на којима добрим делом почива поезија Попа Д. Ђурђевог, ова у којој је римовано име чувеног Мелвиловог кита у падежу – *Моби Дику* – и енглеска скраћеница за квоцијент интелигенције – *IQ / И ку* – једна је од луциднијих.

Игра промене субјеката у овој песми се наставља. Наједном реч узима вучица, која жели да одврати вука од поморских авантура. Тиме се процес претварања дивљег у питомо, ољуђења и социјализације вука, започет преласком преко границе семантичког поља басне и бајке, даље продубљује. Исказ вучице је сав у знаку кодификоване старије и млађе, понекад и жаргону блиске народне фразеологије и засићен је уланчаним римама. У њему се коначно експонира израз *морски вук*, и то у културном контексту који је око ове синтагме формирала масовна култура: тривијални роман, стрип и филм. Вучица се пита: „зашто сваки морски вук / рум испија као смук”.

Међу различитим културним асоцијацијама којима обилује исказ вучице посебно се издваја асоцијација на Ромула и Рема и на предање о постанку Рима. Вучица из Ђурђевог песме ни сама није задовољна својим животом, ни њој „не цветају руже”. Припитомљавање вука поморца покушај је да се и властита животна ситуација разреши. Светла улога вучице, која је подојила осниваче Рима, само је успомена на прошла времена: „бадава ми стручна спрема / отада нема Ромула и Рема”.

Ђурђевог песма у дијалогу вука и вучице постаје љубавна. Међутим, процес вучјег ољуђења и разуздане асоцијативне игре у пољу културе тиме

се не завршава. Пошто вук, у оквирима прилично тривијалне народне фразеологије, „вучицу ухвати за ручицу”, заљубљени пар креће на пут:

*и одоше у... Тршић
иа онда код његових у Беч
затим код њених у Рим.*

У топографији коју спомињу ови стихови присутна је алузија на Вука Караџића и, опет, на митску римску вучицу. Тиме је потпуно промењена културна раван у којој обитавају ликови песме. Као да је Ђурђев на тренутак дошао до неке врсте алтернативне историје културе у којој се вук из басни и бајки преображава у историјски лик, у културног јунака, с којим га повезује, пре свега, апотропејско име – Вук. Наравно, реч је само о игри која не поштује ни правила, ни границе у култури кодификованих структура. Зато је овај велики Ђурђевог асоцијативни лук, од басне и бајке до Тршића, Беча и Рима, у основи нонсенсан. О томе, уосталом, на свој начин говори и крај песме. Искоришћен је Рим, један од појмова који је конституисао алтернативну историју, као основ за риму која ће ту историју де-конструисати:

*али не разумем шта с тим
имају браћа Грим*

На овим примерима показана је сва разузданост Ђурђевог песничке игре, његова способност да различите елементе културе, кодификоване структуре и културне конструкте, подвргава дејем начину мишљења и односу према свету, али и његова способност да прекорачује границе различитих културних подручја и равни и да успоставља неочекиване односе и везе упркос увреженим разграничењима. Притом, све време смо били у подручју традиционално схваћене поезије, не узимајући у обзир могућност да ни границе поезије нису свете, да је ра-

злика између вербалног и визуелног релативна, да слободна, разуздана игра може с лакоћом да пренебрегне ту разлику. Казано у духу досетки Попа Д. Ђурђева: и над Попом има Поп. Било би нелогично да аутор с овако снажним нагоном за игру остане у границама вербалног, да се не окуша у *Поезији која се гледа* (Ђурђев 2018).

У многим својим песничким збиркама Поп Д. Ђурђев поједине песме, или пак целу збирку, обликује и као визуелне артефакте и приморава реципијенте и да гледају и да читају. Притом, Ђурђев најчешће не излази из граница поезије, већ их, пре би се могло рећи, снажно искушава, јер његове визуелне творевине најчешће су организоване као песме. Различите сличице, графички симболи и логотипи, које Ђурђев међусобно колажира, функционишу као језички материјал: делови речи, целе речи, синтагме... Све то у Ђурђевљевој интерпретацији често добија симболичку или поетску функцију. Песник често организује иконички материјал тако да он, попут језика, гради песму. Низови сличица и графичких знакова постају стихови који се семантички отржу од својих визуелних извора, остварују нову, независну тематику, као и ритмичку структуру, повезују се римом и строфичном организацијом.

Много где је визуелно само „накапано” у традиционално језичко биће песме. На пример, у песми „Матерњи бејзик” (Ђурђев 2002: 28) реч кока је, уместо да буде исписана на уобичајени начин, замењена делом логотипа кока-коле, односно речју која се исто чита, али се јасно визуелно везује за робну марку. Иначе, у овој песми Ђурђев пародира песму Живојина Карића „Кока и миш”, која почиње стиховима: „Срео коку миш / па јој реко: Иш!”. И у „Матерњем бејзику” срећу се кока и миш, али по логотипу препознајемо да није реч о домаћој птици већ о освежавајућем напитку, а миш који говори „клик” свакако није мали глодар, него електронска

справица која је део компјутерског интерфејса. Песник се и овде поиграо неким од савремених културних феномена. Уклапајући логотип кока-коле и алузију на свет компјутера у једноставну песмицу, свео је део савременог културног искуства на малој деци блиске ономатопеје: *клик* и *клок*, *клок*, и довео их до нонсенса.

Слик ковница (Ђурђев 1998) је вероватно књига која у највећој мери репрезентује песничко поигравање Попа Д. Ђурђева у простору између вербалног и визуелног. Песник у програмском тексту „Изложба у књизи” каже: „*Слик ковница* је мапа поетских композиција, рађених колажним поступком од нађеног (*ready-made*) материјала и лексичке грађе” (Ђурђев 1998: 4). Порекло *ready-made* уметности везује се за авангардног француског уметника Марсела Дишана, и тај уметнички поступак битно је обележио једану струју у концептуалној уметности 20. века. И спонтана деčја игра (која није везана за индустријске играчке) умногоме је *ready-made* поступак. Зато није случајно што Ђурђев назива своје визуелне и визуелно-вербалне творевине у *Слик ковници*, управо инспирисан Змајевим даштањима у *Невену – визуелним даштањима* (Ђурђев 1998: 4). Уистину, његове визуелно-вербалне конструкције, стрипови, ребуси, песме сачињене од логотипа, графички симболи који попримају нова значења, загонетни су, постављају пред читаоца тешке задатке рашчитавања и тумачења. Другим речима, слобода и спонтаност деçје игре битно је начело на коме почива и *Слик ковница*, али та слобода и спонтаност траже и високо сензибилизваног, па и образованог читаоца.

Открива се из свега тога посебна позиција Попа Д. Ђурђева према својим претпостављеним читаоцима. Змај је затварао своју децу у „лепи круг” и одвајао их од великог света и сложеног система културе: „Кад дорастеш, кад размислиш, / Каз’ће

ти се само!” Александар Вучо изводио је децу из таквог егзила у свет у коме владају политички и класни антагонизми. Поп Д. Ђурђевић је *homo ludens* који се с лакоћом креће по различитим пољима сложеног културног система, подвргавајући поједине структуре деконструкцији која произлази из децјег мишљења и осећања света. И код њега је граница између детињства и сложеног бића културе отворена. Остаје отворено питање, у којој мери песме и сличице Попа Д. Ђурђевића, без обзира на то што су битно одређене и *децјом иџром*, због своје сложене везе с културом уопште, долазе до савременог детета, а колико чекају неко будуће време – „Кад погледаш, кад размислиш, / Кад’ће им се само!”.

Ђурђевић несумњиво верује у интелектуалну развојност савремене деце и њиховог сензитивитета. Он пева на луцидан, духовно провокативан начин за дете у човеку и човека у детету. Он је истовремено и *homo ludens* и разуздано дете на широким пољима културе.

Мислимо да та и таква, двострука песничка игра не би била могућа да Ђурђевић није певао у времену нараслог неповерења у велике системе смисла, у озрачју *постмодерне културе* која „одбија да успостави било какву структуру” (Нађић 1996: 21). Ово нас враћа питању о књижевноторијској позицији поезије за децу Попа Д. Ђурђевића. Већ су се око те позиције намножили појмови кроз које би ваљало прогазити: *сигнализам, концептуализам, неоавангарда, постмодернизам*. Али то је нова тема коју остављамо за другу прилику.

ИЗВОРИ

Ђурђевић, Поп Д. *Извођач бесних гледишта. Књига коју је захватила елементарна непогода*. Зрењанин: Градска народна библиотека, 2002.

Ђурђевић, Поп Д. *I love av av you* 1996. *Приручник за лајање на звезде*. Нови Сад: Матица српска
 Ђурђевић, Поп Д. *Мрњавчевићи*. Чачак: Пчелица, 2016.
 Ђурђевић, Поп Д. *Поезија која се љеде*. Нови Сад: Media art content, 2018.
 Ђурђевић, Поп Д. *Slik kornica. Album apokrifne hrestomatije*. Novi Sad: Matica srpska, 1998

ЛИТЕРАТУРА

Царић, Воја. *Шарени мост, збирка песама за децу*. Новинско издавачко предузеће Омладина, Београд 1958.
 Ђосиф, Бора. *Децја поезија српска*. Нови Сад: Матица српска, Београд; Српска књижевна задруга, 1965.
 Ђурић, Владимир. „Игра”, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000, 202–205.
 Ђурић, Александар. *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
 Ђурић, Linda. *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*. Preveli Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi, 1996.
 Huizinga, Johan. *Homo ludens. O podrijetlu kulture u igri*. S njemačkog preveo Ante Stamać. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
 Marić, Sreten. „Igre i zbilja”. Kajoa, Rože. *Igre i ljudi. Maska i zanos*. Preveo Radoje Tatić. Beograd: Nolit, 1965, 9–28.
 Pijaž, Žan. *Psihologija inteligencije*. Prevela Mirjana Vukumirović Mihailović. Beograd: Nolit, 1968.
 Platon. *Zakoni*. Sa starogrčkog preveo dr Albin Vilhar. Beograd: Dereta, 2004.
 Marko Ristić, O modernoj dečjoj poeziji. Povodom knjige: Podvizi družine „Pet petlića”, *Danas. Književni časopis*, I/3, 1934, 366–372.

ON HOMO LUDENS'S CHILDISH BEHAVIOUR IN
THE POETRY FOR CHILDREN OF POP D. ĐURĐEV

Summary

The paper tries to interpret poetry for children of Pop D. Đurđev from the point of view of the game theory. Đurđev's poetry is viewed on the basis of two traditionally opposed types of games: one that rests on order and structure and another that is basically the principle of freedom, which does not accept the predetermined structure. The first principle is closer to the idea that the entire human culture grows out of the game of a higher social sense and that the man is *homo ludens*. The second principle is closer to a spontaneous children's game. The paper aims to prove the following thesis: poetry subject of Pop D. Đurđev is well aware of the complex cultural constructs and uses them, which makes him *homo ludens*, but at the same time he constructs these constructs, with the help of the children's way of thinking, into the space of spontaneous, unstructured children's games.

Keywords: verbal, visual, play, child, poetry, poetry, *homo ludens*



Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ*

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Република Србија

ТАТА–МАТА ЕМБЛЕМАТА

Поезија Попа Д. Ђурђева у светлу емблематике

САЖЕТАК: Душан Поп Ђурђев комбиновао је вербалну поезију са визуелном. Може се рећи да визуелна песма, саткана од наслова и слике, функционише као класичан емблем, који има свој „наслов” (*motto*), „слику” (*pictura*) и „потпис” (*carmina*), тј. стихове који на ингениозан начин опевају везу између наслова и слике. Емблеми су се развили из хијероглифа и њихова основна функција сводила се на подстицање маште, али су имали и моралну и дидактичку улогу у образовању и креирању размишљања човека доба барока. Компаративном анализом дошло се до поставке да је Ђурђев искористио поетички и историјски потенцијал емблема у писању поезије за децу, те његове песме имају улогу у креативном и уметничком обликовању свести, али и подстицању маште код читалаца. Емблематски потенцијал Ђурђевљево визуелне поезије упоређен је са емблематиком сигналистичких визуалија, али је тумачен и у контексту разлике између емблема и амблема.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: визуелна поезија, хијероглиф, симбол, емблем, амблем, рима, игра

О визуелном аспекту поезије Попа Д. Ђурђева до сада је подробно писано, па се може рећи како је овај потенцијал у великој мери аналитички и кри-

* jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

тички истражен, али и посве тачно тумачен. Неколико је рукаваца сагледавања визуелне поезије овог песника и писца. Јован Љуштановић (2013: 143) пише о Ђурђевљевим *песмама-колажима*, *песмама-ребусима* и *песмама-стиријовима*, тј. о стварању својеврсних *графичких puzzle*, а, с друге стране, Часлав Ђорђевић (2017: 26) запажа да стваралац „од комадића или честица приче ствара мозаичну песмоторну композицију”. Давид Кецман Дако (2013: 141) концепт Поповог песничког стварања назива „синтезом слике и речи”, коју треба посматрати и тумачити у оквирима „херметичне ребусности” и „ликовно-графичке асоцијативности”. „Одрастање прати снажно дејство медија виртуелизације стварности” (Радикић 2013:144), како наглашава Василије Радикић, па је у том погледу визуелна поезија подесна за малог читаоца, будући да може да се „чита, гледа, слуша, одгонета” (Ломовић 2013: 147). Тихомир Петровић (2013: 145) указује на „бурлескне Попове креације” које „подсећају на визуелне ефекте поп-арт уметности”, док Славољуб Обрадовић (2013: 145) сматра песника „зачетником визуелног имажинизма у нашој литератури за децу и младе”.

Даница Столић (2015: 34–40) палимпсест и визуелизацију види као поступке деканонизације у песништву Попа Ђурђевог, а Надија Реброња (2014: 77) анализира илустрације *Слик ковнице* у светлу алхамијадо књижевности: „У случају књиге ‘Слик ковница’ (...) ако се са културолошког аспекта анализира ауторово спомињање алхамијадо књижевности, ова књига се може схватити као израз окупираности савремене културе капитализмом, економијом профита и рекламом као једним од њених израза.”

Најпосле, Предраг Јашовић визуелизацију осветљава са становишта интертекстуалних и жанровских прожимања у поезији Попа Ђурђевог, обрађујући посебну пажњу на визуелни доживљај сваке песничке

структуре, која се „као графички представљен објекат, који се на белини хартије, сходно организацији реченица, у свести рецепције манифестује као песнички, прозни или драмски исказ” (Јашовић 2014: 67), те на појачану динамику стварања визуелне поезије у доба барока код Орфелина, Венцловића и Жефаровића, у авангардним дадаистичким, кубофутуристичким и надреалистичким поетикама и, коначно, сигнализму (уп. Јашовић 2014: 67).

Може се, дакле, констатовати како је о визуелној поезији Попа Ђурђевог писано и у контексту историје српске књижевности, али и у контексту жанрова, поп-културе, лудизма, културологије, па чак и проблематизације канона. Из овог критичког многогласја издвојили бисмо књижевноисторијски аспект и указали на до сада неиспитан потенцијал поетике барокних емблема као значајних за тумачење посебно Попових *Радова на млечном џуџу* (2012) и *Поезије која се жледа* (2018).

Синтезу поетичких квалификација емблема у нашој науци о књижевности дао је Никола Грдинић:

Емблем је књижевно-ликовни жанр који је настао у доба високе ренесансе спајањем моде писања девиза са традицијом проучавања египатских хијероглифа. (...) Сматрало се да хијероглифи садрже скривене поруке дубоког моралистичког значења. (...) Емблем има троделну структуру. Састоји се од натписа (*devizza, motto, inscriptio*), слике (*pictura, icon, imago*) и потписа (*lemma, carmina, subscriptio*). Натпис је садржавао какав апстрактан појам, слика је била конкретан предмет, а у трећем делу емблема кратком изреком, изреком и песмом, или само песмом (ређе прозом) објашњавао се однос између апстрактног појма и слике. Ово је било потребно јер слика није значила оно што је изгледало да значи, већ нешто друго. (...) Што су представе биле удаљеније и њихово повезивање неочекивано, тим је ефекат био бољи. Тако грађени емблеми били су загонетни, што је од читаоца изискивало посебан напор да се домисли о њиховом значењу (Грдинић 1997: 233–234).

Давид Кеџман Дако (2013: 141) истакао је и како је Попова поезија блиска симболизму, а Тодор Манојловић (2000: 54) у есеју под насловом „Интуитивна лирика” помиње хијероглифе, као најсавршенији тип и пример уметничког дела, који се „састоје из једне извесне количине симбола, слика разних предмета и живих бића, што већ као такви, својим облицима и бојама, годе очима и машти”. Можда се управо из тог запаженог симболичког потенцијала визуелне поезије на трагу маштовитих хијероглифа коначно развила емблематика. На аспект симболичке функције посредоване сликовитошћу песничког говора указао је и Миливоје Павловић (2002: 289–293), испитујући поетичке могућности визуелне поезије која постоји од памтивека и врхуни се кроз различите културе и епохе – од свитака у Кини и старозаветне *Књиге Њостіања*, Керолове *Алисе у земљи чуда* и Аполинера, па до савремене уметности. Овако сагледана симболичка функција представљала би универзалну естетску вредност, са којом, дакако, рачуна и песник.

Књига *Поезија која се гледа* (2018) чинила би на први поглед збирку визуелне поезије без конвенционалних стихова. Међутим, уколико би се свака визуалија осмотрила као емблем, гледалац поезије давао би сопствени „потпис” песми, настављајући „отворено дело” уочавањем везе између наслова и слике и, потенцијално, исписивањем сопствених стихова. Неколико визуелних песама налази се и у књизи *Радови на млечном љуљу*, али су одвојене од стихова или им је наслов промењен, а неке су остале у потпуности неизмењене.

Таква је, примера ради, визуалија „Пиши као што говориш”, испод које стоји слика писаће машине марке *Ideal* (Ђурђевић 2018: 9). Отуда је наслов у књизи из 2012. године гласио „’Идеал’ коме се тежи” (Ђурђевић 2012: 57). Писаћа и кројачка машина представљале би лајтмотиве књиге *Поезија која*

се гледа. Штавише, на самој корици је слика писаће машине, која функционише као позориште: уместо типки стоје седишта за публику, а саму представу илисти недостајуће стихове требало би да испишу прсти гледалаца *Поезије*. Ово нам сугерише како би требало да све визуелне песме сагледамо као целину позоришне представе, која би се одигравала на сцени наше имагинације и инспирације. Наравно, с обзиром на то да се ради о смисленом низању „песама без речи” и „стихова логогрифова”, целина би творила визуелну поему.

Потенцијал оваквих емблематичних визуалија Ђурђевић је искористио за радионице са децом јер управо на овај начин се код малог читаоца подстиче креативност и развија литерарни дар. У оквиру концепта радионице део емблема који подразумева „потпис” најчешће и буду стихови, али и приче које би бивале написане. Друга могућност могла би се остварити на плану методике наставе на различитим нивоима образовања. Компаративно гледано, емблеми Попа Ђурђевића могу бити подстицајни за анализу у светлу класичних барокних емблема, али и сигналистичких визуелних песама које се могу сагледати у овом поетичком светлу.

Сигналистичка визуелна песма има свој „натпис” илисти наслов, који у појединим случајевима може да се односи на поједину текстуалну песму, причу или поглавље романа које прати. Самим тим што је визуелна, подразумева присуство слике, али је посебно занимљиво што је њен најкомплекснији део „потпис”. „Потпис” би на сигналистичкој визуелној песми управо представљао оно што јој даје препознатљив печат: стилизовани исечци слова или речи из новина, који задиру и у домен саме слике. Класичан емблем прате стихови или изреке у потпису и они откривају танану везу између „натписа” и „слике”, док је сигналистички „потпис” сваке визуалије – најтајанственији део. За његово ишчитавање

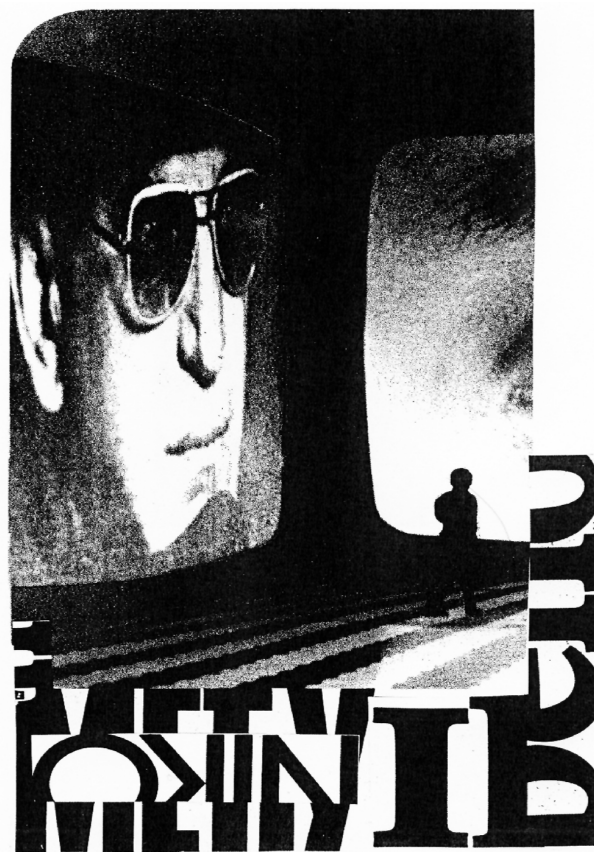
потребно је безмало онолико домишљања и напора колико и за читање емблема, а да разоткривање притом никада не буде спроведено до краја (уп. Марићевић 2017: 67).

Дакле, када упоредимо емблематичност визуелне поезије Попа Ђурђевића и сигналистичких визуалија, можемо уочити неколико битних разлика. Кључна разлика тицала би се карактера „потписа”, будући да је сигналистички „потпис” нечитљив и редиклиран, а може се објаснити потрошношћу новинских вести које не садрже трајну вредност и представљају

шум у комуникацији. Ђурђевићеви су пак усмерени на индивидуални печат сваког реципијента понаособ, или их он сам завршава стиховима у појединим песмама из књиге *Радови на млечном путу*, какве су, примера ради, „Абориџински ауфингер” или „Пусти пуже рогове”. Док сигналистички „потпис” упућује на ограничавање рецепцијских могућности, Ђурђевић подстиче неограниченост и креативност стварања или класичну интерпретацију понуђених стихова. Барокни емблеми, коначно, сублимирају оба аспекта. Они рачунају на подстицање ингенио-

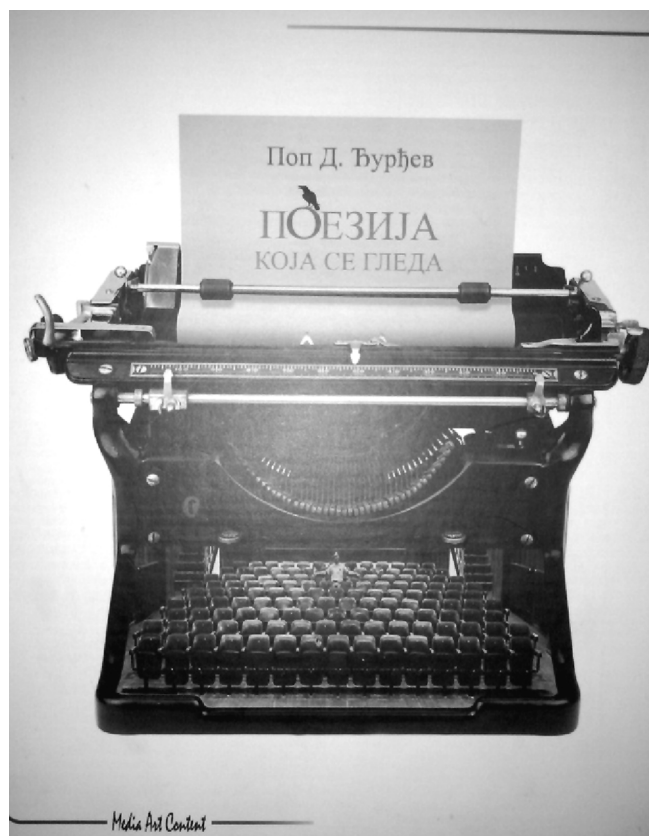


Барокни емблем „Пут”
(Ийика Јерополийика 1774: 5)



Сигналистичка визуалија „Типус је био мутан”
(Тодоровић 2009: 17)

зног размишљања и креативног уочавања везе између „натписа” и „слике”, али су стихови кодирани хришћанском симболиком коју неретко прати морални или дидактички садржај (уп. Медаковић 1971: 131–140). Отуда су они имали образовну улогу и функционисали су као методичко средство, намењено и деци, али и неписменој пастви која је живела у 17. и 18. веку, а којој су на тај начин посредоване библијске истине у црквама. Ако наведене аспекте барокних емблема упоредимо са Ђурђевљевим и сигналистичким, стиче се утисак да је код Ђурђевог присутан превасходно акценат на креативном аспект



Корице књиге
Поезија која се гледа

ту, а морално је остало у домену слободне воље реципијента, док сигнализам указује да оно што би требало да спада у домен моралног постаје у потрошачком друштву неразумљиво и без вредности.

Циклус „Песмине слике речи”, који је посвећен Војиславу Деспотову, а из којег је издвојен пример „ЕППесме”, може се такође упоредити са концептом емблема. Специфичност ове визуалије издвајала би се по томе што су „слика” и „потпис” изједначени, будући да стихове чине комбинације логоа различитих робних марки и брендова. Дакле, не постоји барокно успостављање везе између „наслово” и



Из циклуса „Песмине слике речи”
(*Поезија која се гледа*) (Ђурђево 2018: 67)

„слике”, већ оно што улази у домен потрошачког диктира уметничку вредност или саму песму. Овакав вид поезије Попа Ђурђева ближи је сигналистичком емблему, али се разликује у погледу читљивости и употребе логотипова. Они су у целости искоришћени и обликују текстовну раван песме. Али уједно су, као и сигналистички новински оквири, рециклирани и усмерени на песничко преиспитивање стварности.

Други рукавац тумачења тицао би се поређења емблематичног и амблематичног аспекта визуелне поезије Попа Ђурђева. Иако се емблем и амблем обично равномерно користе, између термина постоји битна разлика.

Облик амблем ушао је у употребу у времену у коме су стара емблематска литература и емблематика уопште били већ заборављени, па је према томе био употребљаван за означавање другачијих појава. Амблеми су се употребљавали као визуелни знаци за школе, фабрике, занатске радње, спортска друштва итд. По правилу су садржали слику која је градила сличност са предметом на који се односила. (...) Ако бисмо разлику између емблема и амблема покушали да опишемо уз помоћ типологије знакова коју је израдио Чарлс Пирс, онда бисмо емблеме могли да одредимо као симболичке, а амблеме као иконицке или идексне знаке (Грдинић 1997: 237).

Може се рећи да Поп Ђурђев ствара визуелне песме, рачунајући и са емблемима и са амблемима. Амблематски аспект његове поезије у *Поезији која се гледа* чинио би управо сегмент „Песмина слика речи”, то јест, како се аутопоетички наводи на почетку циклуса: „Базарски речник”, каталог регистрованих слика речи новоговора савременог света или есперанта потрошачког друштва” (Ђурђев 2018: 66). „Потпис” песме је сама песма која представља сигнум потрошачког друштва или окупраности света брендовима, маркама, логоима или

једнодимензионалним појединачним амблемима. Дакле, најновија књига Попа Ђурђева није тек произвољно дводелно конципирана кроз емблематски и амблематски део. Чини се да је налог емблема у песничком виђењу у служби подстицања креативности и стварања песме од стране самог читаоца, док у другом, амблематском делу песму или уметност диктирају фирме и брендови. Први сегмент зависи од нас, од маштовитости, умећа и ингениозности, коју у нама може подстакнути традиција, док је други својеврсна рециклажа и деконструкција вредности.

Поп Ђурђев писао је поеме/сликовнице, какве су *Тежлећа срећа* (2010) и *Мрњавчевићи* (2016). У књизи *Тежлећа срећа* пратимо судбину и преображаје једне незадовољне тегле која, структурално гледано, делује као народна прича о животињама верижне композиције. И *Поезија која се гледа* слично функционише, с тим да пратимо судбину стихова које смо кадри да испишемо на основу визуелних представа. Верижно низање и визуелно варирање мотива – књиге, пера, оловке, сатова, музичких инструмената, плоча, грамофона, бицикала, шаха, домина, коцке, лопте, указује нам како треба да „гледамо” књигу као дете; дакле, да се играмо и свирамо, а песма ће сама доћи и исписати се. Ова запажања уклапају се у проблематику емблема утолико што су и емблематски зборници верижно увезани низањем „натписа”, „слике” и „потписа”, након којих следе параболичне приче с карактеристичним лајтмотивима које донекле прате библијске приче. Симболи хришћанства код Ђурђева су замењени не тек играчкама већ различитим предметима који су повезани са неговањем уметничког сензибилитета рецепијента. То нас може довести до закључка да песник „верује” у уметност, колико и барокни емблематичар у Бога.

Поп Ђурђев мислио је и на риму. Можемо да је наслутимо у четири песме о *саиу* („Пробуди се не-

што се дешава”, „Општа теорија релативности”, „Повратак у будућност”, „Где нема кукавица, има хероја”), након које следе три песме о *рају* („Официр с ружом”, „Јуриш”, „Десантна дрва”). Слично је и са песмом „Ја бих био песник мира”, на којој је слика *голуба*, а убрзо затим уследила је *џируба* „За добру атмосферу”. Песник истанчаног осећаја за синестезију, упутивши нас на *Поезију која се зледа*, пробудио је у нама звуке, слова и речи, спортски дух и дух друштвених игара. Ту је, наравно, и одисејевска лукавост, препознатљива у песми „Змајева Илијада”, где на пољу за коња стоји дрвена столица, која алудира на Змајеву песму „Ђиха, ђиха”. Ово нам, уједно, може назначавати и да је „тројански коњ” сâм гледалац, убачен у ову поему да је заврши, тј. да одигра са песником шаховски или домино потез („Међу пензионисаним зидарима”), баци коцку („Coccinella kockalone”), упадне у замак-замку („Хамелинска капија”, „Храна за мачке”), паукову мрежу („Spiderwoman”) или буде „разбијен” у игри („Пиле мамино”, „Инкубатор”).

Као што нема позоришта без представе и публике, тако нема ни *Поезије која се зледа* без игре, па ни игре римовања са нама. Наравно и „потпис” барокних емблема рачунао је са стиховима и паралелним или укрштеним системом римовања: „Краток живот нашт беден скропбен слезниј / но добре жившим будет он полезниј / суетним кратштиј јест и мало летни / исчезнет јако пузир разноцветниј” (*Иџика Јеројолиџика* 1774: 279). Разлика у систему римовања код Ђурђевога и у доба барока јесте у конвенционалном односу према видљивости рима, али Ђурђевог манир одговара укусу барокног човека који је волео да кодира, скрива и ставља загонетке пред своје читаоце или гледаоце.

*

Најпосле, може се констатовати да је Поп Ђурђевог на инспиративан начин естетизовао и искори-

стио уметнички потенцијал барокних емблема (али и модерније амблематике) и применио га у стварању уметничких дела намењених превасходно малом читаоцу. Символика његових визуалија с једне стране носи универзално значење и вредност, али је довољно отворена за укључивање реципијента у проширивање њених семантичких и креативних граница. Гледалац *Поезије* у интерактивном је односу са песником и они креирају заједничку представу, а Ђурђевова књига – и књиге – улазнице су за ту представу. Осим забаве, не треба пренебрегнути ни образовну улогу и потенцијал који књиге овог песника и писца могу имати у методичком смислу. Коначно, оне су пример „вере” у уметност, која, као и у доба барока, рачуна са поетиком игре и третира књижевна средства (попут рима) као инструмент забаве, али и менталне вежбе.

ИЗВОРИ

- Ђурђево, Поп Д. *Радови на млечном џијуу. Васџиџино заџиџиџене џесме*. Београд: Чекић, 2012.
- Ђурђево, Поп Д. *Поезија која се зледа*. Нови Сад: Media Art Content, 2018.
- Иџика Јеројолиџика*. Вијена, 1774.
- Тодоровић, Мирољуб. *Боли ме блајбинџер*. Београд: Просвета, 2009.

ЛИТЕРАТУРА

- Грдинић, Никола. Емблеми у делу Јована Рајића. Марта Фрајнд (ур.), *Јован Рајић: зборник*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1997, 233–242.
- Ђурђевић, Часлав Д. Интермедијална дејча поезија. *Дејџиџиџиво*, год. 43, бр. 3 (2017), 19–27.

- Јашовић, Предраг. Визуелизација као интертекстуална и жанровска прожимања у поезији Попа Д. Ђурђева. *Детинство*, год. 40, бр. 1 (2014), 66–73.
- Кецман Дако, Давид. Ребус у слици и речи (О поезији Попа Д. Ђурђева, уз 40. годишњицу стварања). *Луча*, год. 22, бр. 2/3 (2013), 141–143.
- Ломовић, Бошко. Без узора и следбеника. *Луча*, год. 22, бр. 2/3 (2013), 147–148.
- Љуштановић, Јован. Врсни песнички сензибилитет. *Луча*, год. 22, бр. 2/3 (2013), 143.
- Манојловић, Тодор. Интуитивна лирика. *Васионски самовар*. Београд: Чигоја, 2000, 54–56.
- Марићевић, Јелена. Барокна емблематика и сигнализам. Зоран Стефановић (ур.). *Визије сигнализма* (зборник). Београд: Everest Media, 2017, 65–75.
- Медаковић, Дејан. Представе врлина у српској уметности XVIII века. *Пућеви српског барока*. Београд: Нолит, 1971, 131–140.
- Обрадовић, Славољуб. Виртуелни имажинизам. *Луча*, год. 22, бр. 2/3 (2013), 145.
- Павловић, Миливоје. Визуелна поезија. *Авангарда, неоавангарда и сигнализам*. Београд: Просвета, 2002, 286–319.
- Петровић, Тихомир. Поетика парадокса и шока. *Луча*, год. 22, бр. 2/3 (2013), 145.
- Радикић, Василије. Игра реалности и привида. *Луча*, год. 22, бр. 2/3 (2013), 144.
- Реброња, Надија. Илустрација као део текста у књигама поезије *Како се црпћа сунце* Шиме Ешића и *Слик ковница* Попа Д. Ђурђева. *Детинство*, год. 40, бр. 1 (2014), 73–78.
- Столић, Даница. Палимпсест и визуелизација као поступци деканонизације у песништву Попа Д. Ђурђева. *Детинство*, год. 41, бр. 4 (2015), 34–40.

Jelena Đ. MARIĆEVIĆ BALAC

TATA-MATA EMBLEMATA

Pop D. Đurđev's Poetry in the Light of Emblematics

Summary

Dušan Pop Đurđev combined verbal with visual poetry. It can be stated that a visual poem, comprised of the title and the image, functions as a typical emblem which has its "title" (*motto*), "image" (*pictura*), and the "signature" (*carmina*), i.e. the verses that ingeniously sing about the connection between the title and the image. Emblems developed from hieroglyphs and their basic function was the development of imagination, but it also had a moral and didactic role in the education and the shaping of opinion of a man in the Baroque epoch. By using comparative analysis we reached the conclusion that Đurđev used the poetical and historical potential of the emblem when he wrote poetry for children, so his poems have a role in the creative and artistic shaping of consciousness, as well as the development of imagination of the young and of the adult reader alike. The emblematic potential of Đurđev's visual poetry was compared to the emblematics of signalistic visualizations, and analyzed in the context of the difference between an emblem and a signal. Finally, the chosen examples, with the possibility of including others, can be used as methodical material.

Keywords: visual poetry, hieroglyph, symbol, emblem, rhyme, play



Даница В. СТОЛИЋ

Висока школа за васпитаче
струковних студија, Алексинац
Република Србија

ДВА ТИПА ВИЗУЕЛИЗАЦИЈЕ У ЗБИРЦИ ПОЕЗИЈА КОЈА СЕ ГЛЕДА ПОПА Д. ЂУРЂЕВА

САЖЕТАК: У фокусу овог рада је поезија Попа Д. Ђурђева, како она која је искључиво визуелна, тако и она у којој се визуелно и писано непосредно прожимају и употпуњују. Узете су у обзир три битне компоненте: визуелизација, комбинаторика и асоцијативност, које су у суштини фундаменти поезије Попа Д. Ђурђева. Поетички круг овог нашег песника тражи „разређење”, понашајући се притом као савремена загонетна структура у којој постоји загонетач који поставља загонетку и тражи свог одгонетача, без кога се не може реализовати потпуни поетски израз. У раду је аналитички сагледана песничка збирка *Поезија која се гледа*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Поп Д. Ђурђев, визуелна поезија, перцепција, комбинаторика, асоцијативност, *Поезија која се гледа*

I

Поп Д. Ђурђев је оригиналан и аутентичан стваралац поезије за децу и младе чији је песнички опус био у фокусу многих тумача поетске речи. Најпре истичемо чињеницу да је већина истраживача овог

песничког опуса истакла визуелизацију као њену суштинску компоненту, наглашавајући да је Ђурђев „иноватор у визуелизацији лирског израза” (Јашовић 2008: 9). Уочена је и интертекстуалност (Радоновић 2013: 9), која је дефинисана на различите начине. То су и „полисемантички лирски изрази” (Јашовић 2014: 67), као и „попђурђевски палимпсест” (Столић 2015: 34), који се разуме и описује као вишеслојни вид интертекстуалности, где се у вештом комбиновању и рекомбиновању постојећих књижевних и културолошких садржаја спајају иновативним поступцима традиција и савременост, а где је језички кључ суштинска спона са семантичко-асоцијативним решењима. Тако је она и „ребус поезија” (Јоцић 2013: 3,8), која увек изискује одгонетање.

У смислу информатичких простирања, ако писца посматрамо као енкодера, реципијента као декодера његове поруке, произилази да се по Јаусовој теорији рецепције књижевно дело не може естетски доживети и тумачити без успостављања комуникационог ланца писац–текст–читалац. Та веза се уочава и у поетичком кругу Попа Д. Ђурђева, где је неопходно наћи „разређење”. Наиме, визуелна поезија овог нашег песника понаша се као савремена загонетна структура у којој постоји загонетач¹ који поставља загонетку и тражи свог одгонетача, без кога се не може реализовати поетичка еманијација. Такође, домишљање је неопходан процес у тражењу одгонетке на понуђене стихове, без њега би у комуникационом ланцу настао шум. То упућује на сигналистичку парадигму када се гради „иманентно дија-

¹ Реч загонетач мало се користи у савременом српском језику, потиснула ју је страна реч енигмата или енигматичар. Међутим, ова реч страног порекла не покрива суштинску сферу значења која је нама овде неопходна. Зато коистимо реч загонетач. Наводимо примере за ову одредницу из речника САНУ: „Пре својих 30 година сматрали су га за вешта загонетача (Даница 1860, 48). Ко загонетку не одгонетне, мора дати загонетачу цванцик (Змај 15, 170)” (1968: 635).

логизована поезија” (Живковић 1989: 206), којој се даје нови смисао са визуелним мозаичким структуром или језичким вербалним колажом. Међутим, поезију Попа Д. Ђурђева не постматрамо искључиво као сигналистичку, с обзиром на то да Ђурђев даје нови смисао слици и речима, тако што морфолошки план често остаје исти, али са уочавањем и истицањем комбинованих садржаја унутар постојећих, уз њихово визуелно наглашавање. То је уметничка способност да се на основу целокупних датости, уметничких и неуметничких, културолошких, стварносних и измаштаних, често са иступањем ван граница вербалног, створи нови поетички круг, оригинална и аутентична спрега визуелног стваралаштва Душана Попа Ђурђева.²

Миливоје Павловић даје значајно место песнику Ђурђеву, истичући значај визуелизације у његовом песничком опусу, вршећи поређење са песницима сигнализма, али и наглашава посебност ове поезије која је развила особен и препознатљив „семантички кључ” (2002: 314), правећи значајан отклон у односу на сигналистичко поетичко стваралаштво.³

Ђурђев у својим поступцима – а то видимо као специфично жанровско обележје – реализује деперсонализовање, или прецизније речено, врши дистанцирање лирског субјекта кроз остварење лудистичке трансформације песничког дискурса. То подсећа на

авангардне тенденције у оквиру сигнализма, где је у попуности укинут „исповедни интимизам” (Тодоровић 2003: 61), односно видимо да за ово песништво „више није битна *персоналност* него предметност и стварност (материјалност)” (исто: 61).

Мозаичка слика света остварује се у асоцијативном рашчлањивању и повезивању појмова помоћу логичке синтезе. Тако Ђурђев наступа са два контрапункта: лудистичког и логичког. Наизглед су непомирљиви и удаљени, али суштински гледано логика игре је прерогатив свеколиког песништва. Својом визуелном поезијом Ђурђев остварује фундаментални преображај у поетичком језику, он омогућава да гледалац-читалац ствара свој језик од понуђених сликовних модела. Читалац више није само рецепијент, а гледалац није само пуки конзумент, они су са-ствараоци поетичких асоцијација⁴ и иновативних смислова, а притом добијају нову сазнајну визуру, потпуно нов начин мишљења. Тим поступком се код читалаца развија склоност ка комбинаторици и омогућава усавршавање перцептивне моћи. Поезија Попа Д. Ђурђева захтева активно, или још прецизније казано „креативно читање” (Јоцић 2013: 5). Дакле, три су неопходне компоненте при читању ове поезије: квалитетна перцепција, могућност уочавања комбинаторике, као и асоцијативност, па се може констатовати да Ђурђев има на уму читаоца са одређеним предзнањем и са способношћу уочавања детаља у сложеној мозаичкој слици.⁵

² Предраг Јашовић је веома прецизно дефинисао отклон Попа Д. Ђурђева у односу на сигнализам, погодивши суштинску разлику између сигнализма једног песника и, рекли бисмо, неоавангарде другог: „...Мирољуб Тодоровић ствара песму да се гледа, а Ђурђев ствара песму да се чита и гледањем 'допише' и да се њена полисемичност тако 'продужи'” (2014: 68).

³ „Као мултиплексни стил и начин мишљења, сигнализам је спектар стилова, поступака и копродукционих медија, он је једно методичко трагање које се не исцрпљује у себи самом већ оставља трагове и резултате, то је инвенција и могућност која се остварује у различитим комбинаторним средствима и формама којима могу да се послуже човеков ум и машта...” (Бандић 1989: 193).

⁴ Роман Ингарден говори да читалац може имати сопствену иницијативу и уобразиљу, када се остварује „са-стваралачка читаочева делатност” (1971: 49). Такође, Ингарден узима у обзир активног и пасивног читаоца и, правећи компарацију, истиче: „...тек приликом активног читања долази до обављања сигнитивних *аката*” (исто: 35).

⁵ О томе можемо прочитати слично запажање: „У настојању да се приближи искуству савременог детета, које одраста окружено медијским садржајима и компјутерском технологијом, Поп Д. Ђурђев свој поетски израз прилагођава новим интересовањима и потребама својих читалаца” (Радонићић 2013: 9).

II

Интеракција књижевности и визуелних уметности одувек чини складну спону у књижевности за децу и младе. Слика, најшири појам визуелизације, појављује се као неопходан чинилац текста, а некада је и она сама довољна да се њоме формира књига: „Склоност медијском синкретизму, пре свега синкретизму с визуелним, с икониčким, јесте једна од битних особина књижевности за децу” (Љуштановић 2004: 43). Та чињеница није новина, она је присутна од тренутка када се појавила прва књига за децу, а у новије време се разгранави и шири, како се и медији умножавају и усавршавају. Још је Душан Радовић приметио да „деца све више воле стрип, филм и телевизију” (2006: 414).

Душан Поп Ђурђев⁶, песник у самом врху наше књижевности за децу и младе, прихватио је савремене тенденције у стваралачком сложенем проседеу и у компатибилности са визуелним садржајима.⁷ Већ је примећено „да су слике и графике у његовој поезији само маркери и визуелни портали који читаоца упућују на звук и значење, на језик и парол...” (Јоцић 2013: 5).

⁶ „Окренутост медијским садржајима као интерпретацији за настанак књижевних дела за децу наставља се и даље у српској књижевности за децу, као нека врста прећутно прихваћеног стилског означања које често представља симбол урбаног начина живота; најпре у делима Љубивоја Ршумовића, а затим Драгомира Ђорђевића, Попа Д. Ђурђевића, Дејана Алексића и других” (Опачић 2009: 12).

⁷ Значајно место у српској књижевности за децу, са новим авангардним поступцима, истакао је Василије Радикић, анализирајући три збирке песама овог нашег аутора: „Очито је да неоавангардни концепт није у српској књижевности за децу још доживео онако плодотворну и разноврсну стваралачку рецепцију као у случају историјске авангарде, пре свега – надреализма. У том простору до сада је највише учинио новосадски сигналистички стваралац Душан Поп Ђурђев, чији је поетски рукопис за децу сасвим у знаку неоавангардног експериментисања” www.rastko.rs/rastko/delo/12393 (преузето: 31. 7. 2018).

Оригинални стилски поступци визуелизације захтевају и одређени тип читалаца,⁸ који морају да буду обавештени, или да имају жељу и знају начин како да до одређених сазнања дођу, морају да буду фокусирани, промућурни и отворени. Свакако, савремени медији омогућавају брзи проток информација.⁹ Управо о „изазовима нове технолошке цивилизације” (2009: 62) писао је у свом аналитичком тексту песник Ђурђев, који је „међу првима схватио новонасталу ситуацију, од које није устукнуо, већ јој је кренуо у сусрет” (Столић, Муратовић Дробац 2017: 56). Сличне ставове, у неко друго доба, на прелазу из индустријског у технолошко друштво, налазимо код теоретичара сигналазма Љ. Јоцића: „.... данашњи човек преко разних медија је све више корпоративан, све потпуније укључен у тоталитет света” (1994: 56).¹⁰

С обзиром на то да је поезија Попа Д. Ђурђевића слојевита, могуће је, према узрасном добу, откривати и разумевати различите слојеве.¹¹ Али без обзи-

⁸ Алберто Мангел истиче чињеницу да визуелно може да се чита и да по степену значења може имати и више могућности од самог текста: „Покушај да прочита књигу на језику који не знам – грчком, руском, индијском језику кри, санскриту – не открива ми ништа, наравно: али, ако је књига илустрована, чак и ако не могу да читам натписе уз слику, обично им могу приписати значење – иако не нужно оно које је изложено у тексту” (2005: 105–106). Творачко умеће читалаца тада долази до потпуног испољавања: „....читаоцеве способности и жеље могу да прошире значење текста” (исто: 223), мисли Мангел.

⁹ „Нове медијске праксе и све уочљивије присуство дигиталних технологија у свакодневном животу утичу на теме, мотиве и структурна обележја дејче књижевности” (Гордић Петковић 2014: 3).

¹⁰ Љубиша Јоцић говори о тадашњим медијима: „....ТВ, радио и грамофонске плоче, учиниле су нам унеколико све језике матерњим, јер нам је близак језик електронских комбинација” (1994: 56).

¹¹ Н. Варница Ненин је добро уочила и истакла ту чињеницу у књизи *Фарма ђуна шарма*, у сликовници-преклапалици, те између осталог констатује: „Деци су намењене првенствено слике...” (2009: 47), или: „....оне су попут одраза у огледалу: оно што се речима каже, сликом се покаже – једна тема има два исказа: ликовни и писани” (исто: 46).

ра на узрасни ниво, битна је чињеница да Ђурђев „веже” своје читаоце и „приморава” их да мисле, што опет упућује на логичко закључивање на основу прочитаног или виђеног, што поезију одваја од лирског и субјективног доживљаја света, а што препознајемо као специфичан отклон који је такође у духу савременог доба. Зато наглашавамо да, док модерни уређаји могу да пасивизирају корисника, савремена визуелна поезија Попа Д. Ђурђевога има активну улогу. У томе се огледа њена предност!

III

У жижи нашег рада је збирка визуелне поезије Попа Д. Ђурђевога *Поезија која се гледа* (2018)¹², у којој осим наслова изнад визуелних песама нема других текстовних садржаја. Ова луксузно опремљена књига већ на насловној страни упућује на визуелност и девербализацију, боље речено деграфикацију. У старинској писаћој машини на уметнутом папиру је име аутора и наслов збирке. Из речи *поезија* болдирањем је наглашено слово *-о*, на коме се налази злослутни гавран из славне поеме Едгара Поа. Уместо типки за куцање су седишта у позоришној сали са једним гледаоцем. На задњој страници књиге је такође старинска машина за куцање, али са другим текстовним садржајем: „Ово је песничка збирка за генерације чији су погледи на свет обликовали дигитални медији. Успостављена надмоћ визуелног над вербалним оставила је песме без речи. Поетске слике данас су резолутније, а поезија је

много видљивија. Друкчија форма захтева другачије читање, а самим тим и нове читаоце” (2018). Од текста у збирци још налазимо посвету, затим мото Леонарда да Винчија: „Сликаство је поезија, која је видљива и не да се чути, а поезија је сликарство које се слуша и невидљиво је”, потом на самом крају, какав је и ред, затичемо Белешку о аутору, следи Садржај и на крају збирке наслов ЕХИТ са сликом зида у контурама САД, а испод је напомена „За оне који мисле да га има”, у потпису *Ваши Труман Бурбанк*. У имену јунака чувене америчке серије такође се крије игровна језичка структура, лудистички подухват, који је Ђурђев прихватио и инкорпорирао у песму, графичку слику. Сложеница Труман има својство ономастика, а настала је композицијом две речи на енглеском језику, *true-man*, што упућује на право мушкарца, у ироничном смислу, који из своје немоћи и изгубљености покушава да нађе излаз. Бурбанк је град у Калифорнији, светска медијска престоница на десет километара од Лос Анђелеса, а овде је представљен као патроним. Филм говори о животу обичног човека који није свестан да живи у смишљеном ријалити програму који прати око милијарду гледалаца. Порука ове визуелне песме, која донекле подсећа на кратке визуелно-текстовне епистоларне форме,¹³ песимистична је и опомиње. Човек је заведен лаком забавом, савременим воајерством, па је тако увучен у виртуелни свет из кога се излаз тешко може наћи. Осим тога, песник заузима и критичко-негативски став према претварању целог света у глобалистички ријалити шоу.

¹² Визуелне песме из ове збирке се могу видети и прочитати, још боље дешифровати, на насловним корицама часописа *Делујивост*, који красе (и не само красе!) и употпуњују већ дужи низ година, као и у другим збиркама поезије Попа Д. Ђурђевога. Међутим, збирку песама (*Поезија која се гледа*) сматрамо новом и интегративном књигом, сложеном по новом систему и по новој комбинаторици.

¹³ Међутим, ова песма се ипак не може подвести под ПТТ-АРТ поезију, какву сусрећемо као вид авангарде. О томе Војислав Деспотов има овакво запажање: „Уметност поетског комуницирања путем поште – или Mail art – претежно је визуелна комуникација. Настао негде шездесетих година (Реј Џонсон и Њујоршка школа дописне уметности), Mail art, *дописна* уметност, почиње да забавља и одушевљава многе уметнике широм света” (2005: 154).

Као што смо рекли, иако је у наслову истакнуто да се ради о песмама за гледање, односно о песмама без речи, мислимо да ова поезија пружа гледаоцима-читаоцима изванредну могућност да буду креативни ствараоци ове нове збирке песама, на тај начин што свако може да створи „своју” збирку нових доживљаја и нових садржаја.¹⁴

Збирка *Поезија која се жледа* подељена је на две целине, у којима се визуелизација третира на два начина, па бисмо рекли да су то два типа визуелизације. У том смислу, песник их је и класификовао у две целине. Прва је насловљена „Песме без речи”, а друга „Песмине слике речи”. Суштинска разлика између ове две песничке целине огледа се у чињеници да је прва састављена искључиво од графичких представа, на свакој страници је по једна слика, настала комбиновањем ликовних садржаја. Друга целина као визуелне елементе користи клип-арт графику, корпоративни лого, творећи један посебан вид графовизуелне песме.¹⁵

Без обзира на ове две песничке целине и распоред визуелних и криптограмских песама (логотипско писмо), закључује се да читање ових песама не мора бити у континуитету, по целинама, па оне и у том смислу пружају пуну слободу. Таква ситуација не ограничава, нити спутава, што младог читаоца асоцира на безброј могућности избора најразноврснијих садржаја на интернет претраживачу.

¹⁴ Н. Реброња је такође истакла ту квалитетну могућност у позицији Попа Д. Ђурђева. Њена анализа односи се на збирку *Слик ковница*: „Аутор се у овим песмама поиграва сликама, а читалац до стихова долази решавајући ребусе, тумачећи симболе, разрешавајући сликове алузија или повезујући колаже” (2014: 76). Размишљамо да би у том смислу био веома занимљив експеримент у коме би читаоци писали своје утиске за сваку визуелну песму, као и своја решења, односно „дешифровања”.

¹⁵ За овај тип визуелних песама М. Јоцић мисли да се ради о „вербоковизуелним истраживањима” (2013: 5), односно да су „само прикривени ребуси” (исто: 5) и „поетски перформанси који пред читаоца постављају задатак који се мора разрешити ако се жели доћи до праве песме (чија се суштина не крије у сликама, већ у њиховом дешифровању)” (исто: 5).

У првом делу збирке најпре уочавамо и издвајамо фразеолошко груписање уклопљено са сликовним изразом. Песник користи познате фразе као наслове својих визуелних песама за њихове ликовне представе, за оригиналну комбинаторику и сликовно-језичку конкретизацију. Нема сумње да су оне тим поступком иновирани, изнова актуализоване и „освежене”: „Прст у око”, затим крилатица: „Свако време носи своје бреме”, стара порука, „наравоученије”, окрњено за други свој део: „Пиши као што говориш”, али већ на следећој страници духовито решење у новој фрази: „Пиши као што мељеш”, децја брзалица која може бити у служби бројалице (разбрајалице): „Пусти пуже рогове”, „Колико музике толико пара”, „Конац дело краси”, „Копита не скита”,¹⁶ „Где нема кукавица, има хероја”.

Друго груписање односило би се на друге, већ познате текстовне структуре: „Теши, теши тана-на”,¹⁷ „До свиданья, друг мой, до свиданья”¹⁸, „Злочин и казна”, „Лимени добош”. Том кругу припадају и песме: „Шекспирова мишоловка”, „Десантна дрва”, „Росинијев Виљем Тел”, „Змајева Илијада”.

Песме се могу груписати и према насловима познатих филмова. „Официр с ружом”, са кармином (ружом) који се налази у чаури метка, али и песма у којој је извршена родна измена у наслову, па се уместо Спајдермена појављује *Spiderwoman*, жена-паук која плете чипку од паучине. Оно што је естет-

¹⁶ У изреци *Ко тииа не скиииа* заменица и глагол у њеном почетном делу написани су заједно. Тако се добија нова реч – *коииииа*. Копита на слици је „модернизована”, с обзиром на то да има пертле за патике.

¹⁷ И овде се песник служи поступком у коме се игра речима, па од Змајевог *ттииии*, *ттииии*, изменом само једног вокала, добија нови смисао који је усклађен са ликовним изразом.

¹⁸ Писац је одлучио да наслов последње, опроштајне песме Сергеја Јесењина напише у оригиналу, руском ортографијом, претпостављамо због њене популарности, с једне стране, а с друге да преводом „не квари” њену звучну слику. Такође, рачунајући при том и на Google преводиоца, који ће помоћи младом читаоцу.

ски привлачно и примамљиво често може бити и опако, поручује ова визуелна песма.

Уочавамо и *сликовни лајтмотив* који повезује неколико песама. Старинско перо за писање појављује се укомбиновано на више занимљивих начина, у решењу песме С. Јесењина као наставак шприца са капљицом крви уместо мастила. Затим у песми „Свако време носи своје бреме”, са будилником у коме су сказаљке пера за писање и неколико капљица мастила испод будилника. Голуб који „претендује” да буде миротворац у песми „Ја бих био песник мира” уместо кљуна има перо за писање. Али голуб је у „ратничкој” пози, заузео је „гард” са испруженим ногама за борбу. Јефимијина писаћа машина у истоименој песми је старинска машина за шивење, као некада популарне „сингерице”, са златним пером уместо игле. Песма „Златоуст” састоји се од златне цуцле са златним пером за писање. „Ја бих хтео песмом да ти кажем” је саксофон са пером уместо писка. Савремена деца скоро и да не знају како изгледа перо за писање, будући да користе фломастере, хемијске оловке, маркере, тастатуре и слично. Песников занимљив поступак разумемо као знак инкорпорирања традиције у токове свеколике модернизације. И у том смислу визуелна поезија Попа Д. Ђурђева разликује се од сигнализма, као авангардног правца једног одређеног тренутка у нашој књижевној прошлости, што на овом месту желимо да нагласимо: „Авангардна (сигналистичка уметност налази се у ситуацији тоталног прекида са традицијом” (Тодоровић 2003: 101). Ђурђев не укида традицију. Напротив, како примећује и З. Опачић, „он укида форму песме и замењује је песмом-ребусом, а при том се непрестано позива на препознатљиве мотиве књижевне традиције” (2011: 34). Ми додајемо, и не само књижевне! Сигнализам Попа Д. Ђурђева је особен, могли бисмо га дефинисати као неосигнализам, будући да и Ђурђев користи

разнородне сигнале у поезији за децу и младе, али на сасвим нов начин, с обзиром на друго време и околности у којима ствара и с обзиром на другачији уметнички сензибилитет.

Неодрицање од традиције видимо у сликама-песмама у којима традицију оличавају предмети којих одавно нема у употреби: старинске машине за писање, машине за шивење, у песми „Евергрин” на слици су „озеленеле” гусле, без којих се наша епска традиција не може ни замислити. У песми „Валцер цвећа” видимо грамофон са трубом који уместо трубе има цвет петунију. Песник врши спој по ликовној сличности. У песми „Pan(j)k је mrtav” такође видимо замену, уместо места за постављање плоча је пањ. Од предмета из старина ту је и лорњон, округле наочари са једном дршком. Фраза *у око* у истоименој песми губи пренесени смисао и постаје конкретна визуелизација са трагом, отиском прста.

Неколико песама у вези је са мотивима из музичке уметности. Лимени добош садржи поклопац и има могућност да се отвори, као кутија за сардине. Спој књижевности и музике видимо у слици „Росинијев Виљем Тел”, где је виолончело, иначе инструмент који је свирао композитор, пробијено стрелом швајцарског националног јунака из Шилерове истоимене драме. Слика хармонике јавља се три пута заредом (стр. 34, 35, 36). У песми „The Typewriter Лироја Андерсона”, подстакнут познатом композицијом Лироја Андерсона на веома занимљив начин, Ђурђев уместо дугмића за свирање поставља тастатуру са старинске писаће машине, с обзиром на то да се композицијом опонашају звукови писаће машине при куцању. Фразеолошки израз *Колико музике, толико ђара* претворен је у песму-слику хармонике која сад уместо клавијатуре за свирање има бар-код. Испод слике у загради налазимо и фонетску игарију насталу спајањем: *barcode нас је ђако*. Хармоника, тзв. дугметара, у песми „Конац дело

краси”, понегде има и праве дугмиће, с тим што једно виси о концу.

Два бицикла, један у песми „Дицеј сет”, други у „Зауоставној траци”, спојени су са старинским грамофонским плочама, на 33 и 45 обртаја. Уместо зупчаника, на другој слици се појављује филмска трака која добија улогу зауоставне траке. Ситуација обртања спојила је ротацију точкова са окретањем плоча и обртањем филмске траке.

Може се бити у дилеми како ће неке песме читати деца која нису још прочитала трагедију *Хамлеџ* или роман *Злочин и казна*. Ова велика дела светске књижевности проучавају се у лектури за средњу школу. Проверавали смо шта могу сазнати у вези са Шекспировом драмом, конкретно кад се укуца појам „Шекспирова мишоловка” и видели да има довољно информација. Али – рачунамо да ова одлична визуелна песма, „Шекспирова мишоловка”, може имати мотивациону улогу управо за читање *Хамлеџа*. Дакле, песма асоцира на сцену тзв. „позоришта у позоришту” којом Хамлет хоће и успева да покаже ко је убица његовог оца. Песма Попа Д. Ђурђевог „Шекспирова мишоловка” остварује се на општем плану и има универзално значење. У позоришту Глоуб у Лондону извођена су Шекспирова дела. У песми Попа Д. Ђурђевог то позориште је представљено као мишоловка. Асоцијације код читалаца односно гледалаца могу бити различите, што зависи делом од узраста, а више од читалачког „хабитуса”. Песма „Злочин и казна” је једноставнија. Њено решење је у слици отворене књиге са полицијским лисицама, затвореним.

IV

Визуелне димензије и естетика изненађења присутне су и у циклусу „Песмине слике речи”, где у

загради налазимо „објашњење” на енглеском језику, а тумачимо га као поетику чудака. На полеђини насловне странице овог циклуса читамо сажети поетолошки исказ: „Ово је *Базарски речник*, каталог регистрованих слика речи новог говора савременог света или есперанта потрошачког друштва. Комunikација логотипом (економско-пропагандни аргумент) је повратак идеограмском писму. Поетика визуелизованих језичких сурогата неодољиво подсећа на египатске сликовне епитафе. Убија ли нас то прејак дизајнирана реч или су *Базари* будућност света који настаје?”

У супротном везнику „илити” који је употребљен на старински и скоро заборављени начин ишчитавамо ироничан однос према новом *Базарском речнику*, у коме се од *шуме симбола* не може видети и препознати човек. Последња реченица могла би се схватити као реторско питање, где Ђуђево трансформише Миљковићев стих, где не убија прејак реч већ прејак дизајнирана реч, са оксимороном на крају – „будућност света који настаје”.

И у овом делу збирке препознајемо потребу да се интензивира свест рецепијената, где је Поп Д. Ђурђево померио границе поезије за децу и младе, користећи фоничке игре, језик реклама и логоа, који су у суштини спољашње манифестације савременог потрошачког друштва.

Ова монтажна поезија¹⁹, поезија колажа, криптограма, графике, оригинално и ефектно је „дизајнирана” тако што је песник створио особен хибрид. Различити логотипови су сједињени у смислене целине које се могу гледати и читати, тачније – добијају потпуно нову функционалност. Песник им одузима рекламну улогу и даје им сасвим нову и

¹⁹ Могли бисмо је назвати и поезијом монтажне атракције, што свакако произилази из асоцијације на Ејзенштајнову филмску *монтажу атракције*, јер се у овој песничкој апаратури такође врши својеврсно атрактивно и ексклузивно спајање.

значајнију улогу – песничку. Примећујемо да се песме римују, најчешће по моделу укрштене риме, а да су „строфе” катрени („ЕПП песма”, „Артикулација логотипа”).

Веома успешно је реализована логичко-лудистичка замисао испевавања *Кола* Бранка Радичевића на алхамијаду.²⁰ Песма „Бранково коло на алхамијаду” попут јеврејских сефардских песама,²¹ спајањем осмишљава коло неких нових људи, без романтичарских емоција и патетике, где се братско коло гради и игра „виловито” по другом типу сличности, афинитета и намера. Ово модерно коло је коло потрошачких конзумената.

Без добре даске нема ни доброг лутка, поручује се у песми „Време је за рекламе”, где за Пинокијево стварање није неопходан стрпљиви столар Ђепето. У време реклама, путем поређаних и добро одабраних и укомпонованих рекламних логотипова, кад их прочитамо добијамо текст песме: „Провери да ли / За Пинокија / даска фали / Па ако то фали / онда батали. / Без неког доброг / сувог облутка / нема ни повести / једног лутка” (79).

Неки логотипови мотивски су везани за свет животиња. Песма „Beware of Dog” у ствари је логострип, како и налазимо изнад њеног наслова. То су рекламни логотипови за ципеле, гуме за аутомобиле, за кафу и сл. У логотиповима приказани пси

²⁰ Везу своје поезије за децу и младе са алхамијадо поезијом објаснио је Ђурђев у тексту „Књижевност за децу, паралитерарне форме и изазови 'нове технолошке цивилизације’”, *Детинство*, 1–2 (2009): 58–62. Такође је Н. Реброња у анализи збирке песама *Слик ковница* уочила и истакла ту повезаност (*Детинство* 1, 2014: 73–78).

²¹ Ова врста песама настала је најпре на шпанском, португалском или ладино језику, а написане су арапским писмом. Занимљиво је приметити да се овај стваралачки поступак јављао у прошлости и на нашим просторима, о чему је Фуад Баћићанин одбранио докторску тезу на Филолошком факултету у Београду. Видети у: *Preplitanje kultura na tlu Srbije u osmansko doba – na primeru alhamijado književnosti*. [https:// fedorabg. bg.ac.rs /fedora/get/ o:14990/ bdef: Content/download](https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:14990/bdef:Content/download), (преузето: 20. 7. 2018).

имају статичну позу. На крају песме овог логострипа је фотографија пса луталице који слободно јури улицом. Песник је направио компарацију између оног чиме се оличава затвореност у утврђене окви-ре и онога што значи слободу, дајући „нове равни значења” (Mangel 2005: 185), рекли бисмо и одузимајући им „окамењене” рекламне функције.

Славни коњ војводе Момчила из српске митологије, као једини крилати коњ у нашој епици, „осавремењен” је новом ситуацијом и улогом у актуелно доба. Дакле, добија „улогу” у трејлеру, посебној врсти рекламних спотова, за песму *Crazy horse Jabučilo*, чиме се показује да савремено тржиште осмишљава све. И ова песма је логострип, као и претходна.

V

Визуелна поезија Попа Д. Ђурђева јесте отворено дело које дозвољава и омогућава различите доживљаје, промишљања и тумачења. Посебну вредност ова поезија постиже путем визуелизације и у визуелним досеткама. Вештом комбинаториком и домишљатошћу песник реализује препознатљив и особен стилски израз, градећи упечатљиве визуелно-мозаичке структуре и језичко-вербални колаж.

Визуелизација је веома присутна у песничком опусу Попа Д. Ђурђева, те и у збирци *Поезија која се гледа*. Неке песме су чисто визуелне, док су друге, као и „Песмине слике речи”, састављене од рекламних плаката, логотипа различитих фирми, помоћу којих се гради текст песме. Како сам наслов циклуса каже, из слика настаје текст, па тада текстовно и сликовно представљају динамичну језичко-визуелну игру. Али, визуелизација, као песнички сегмент, омогућава посебан доживљај који је пријемчив савременим реципијентима. Као и претход-

на песничка остварења Попа Д. Ђурђева, и збирка *Поезија која се гледа* је мозаичка структура која читаоца наводи на „мозгање”, на домишљање и домаштавање, на вид креативног учешћа које је неопходно за њен суштински доживљај и разумевање.

ЛИТЕРАТУРА

I

- Ђурђев, Поп Д. *Поезија која се гледа*, Нови Сад: Media Art Content, 2018.
- Ђурђев, Поп Д. Књижевност за децу, паралитерарне форме и изазови „нове технолошке цивилизације”, *Детинство* 1–2 (2009): 58–62.
- Ђурђев, Поп Д. За све је крива Алиса или Змијски цар који је прогутао слона, *Детинство* 3–4, (2011): 41–45.

II

- Јашовић, П. Визуелизација као интертекстуална и жанровска прожимања у поезији Попа Д. Ђурђева, *Детинство* 1 (2014): 66–74.
- Јашовић, П. Поп Д. Ђурђев. Откривање вируса у меморијалном центру српског опстајања, *Књижевне прилике* II, Нови Сад: Бистрица, 2008, 9–19.
- Јоцић, М. Ребус поезија Попа Д. Ђурђева, *Детинство* 3 (2013): 3–9.
- Јусуфовић, В. Еротика у стваралаштву Попа Д. Ђурђева, *Детинство* 2 (2015): 74–79.
- Ненин-Варница, Н. Књига за велику и малу децу: сликовница *Фарма ђуна шарма* Попа Д. Ђурђева, *Детинство* 4 (2009): 45–49.
- Опачић, З. Савремено дете између визуелне културе и књижевности, *Детинство* 4 (2009): 8–14.
- Радикић, В. Авангардни токови у књижевности за децу. www.rastko.rs/rastko/delo/12393.

Радоничић, А. Интертекстуалност у поезији Попа Д. Ђурђева, *Детинство* 3 (2013): 9–21.

Радоничић, А. Поезија игре, *Детинство* 4, (2013): 70–85.

Реброња, Н. Илустрација као део текста у књигама поезије *Како се црпа сунце* Шиме Ешића и *Слик ковница* Попа Д. Ђурђева, *Детинство* 1 (2014): 73–79.

Столић, Д. Палимпсест и визуелизација као поступци деканонизације у песништву Попа Д. Ђурђева, *Детинство* 4 (2015): 34–41.

Стошић, Ј. Игра и хумор у савременој поезији за децу, *Годишњак*. Педагошки факултет у Врању, књ. VIII, 1/2017: 225–238.

III

- Бандић, М. Сигнализам: стил и статус. Покушај једног семантичког пресека, *Књижевности* 1–2 (1989): 189–195.
- Баџићанин, F. Preplitanje kultura na tlu Srbije u osmansko doba – na primeru alhamijado književnosti, doktorska disertacija. <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:14990/bdef:Content/download>.
- Božićević V. *Riječ i slika: hermeneutički i semantički pristup*, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1990.
- Despotov. V. *Čekić tautologije*, priređivanje i pogovor Gojko Božović, Zrenjanin: Gradska biblioteka „Žarko Zrenjanin”, 2005.
- Ђокић, Р. Рушење традиционалних уметничких образаца, *Књижевности* 1–2 (1989): 214–219.
- Живковић, Ж. Стохастичка поезија у сигнализму, *Књижевности* 1–2, (1989): 202–207.
- Ингарден, Р. *О сазнавању књижевног уметничког дела*, прев. Бранимир Живојиновић, Београд: Српска књижевна задруга, 1971.
- Jaus, H. R. Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti. *Estetika recepcije* (izbor studija) Beograd: Nolit, 1978.

- Јоцић, Љ. *Огледи о сигнализму*, приредио, предговор и белешку написао Живан Живковић, Београд: „Мирослав”, 1994.
- Kamings, E. T. *Sve o simbolima*, prev. Helena Ašković-Novaković, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2004.
- Kornhauzer, J. „Vizuelna poezija”, *Signalizam srpska neoavangarda*, prev. Biserka Rajčić, Niš: Prosveta (1998): 223–227.
- Mangel, A. *Istorija čitanja*, prev. Vladimir Gvozden, Novi Sad: Svetovi, 2005.
- Marini, A. *Poetika avangarde*, prev. Mira Vuković i Vera Ilijin, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 1998.
- Маркуш, З. Сигналистичко сликарство. Скица за студију, *Књижевности* 1–2 (1989): 195–201.
- Милатовић, В. О неким аспектима сигналистичке поезике, *Књижевности* 1–2 (1989): 207–213.
- Љуштановић, Ј. *Црвенкаја жрица вука (студије и есеји о књижевности за децу)*, Нови Сад: ДОО Дневник – Змајеве деचे игре, 2004.
- Опачић, З. *Наивна свесћ и фикција*, Нови Сад: Змајеве дече игре, 2011.
- Павловић, М. *Визуелна поезија. Авангарда, неоавангарда и сигнализам*, Београд: Просвета (2002): 286–320.
- Гордић Петковић, В. Медији и технологија у књижевности за децу и омладину: блог као ново тематско-структурно обележје литерарне и филмске форме, *Детинство* 2 (2014), 3–8.
- Радовић, Д. *Баи сваштја (сабрани стихови)*, приредио Мирослав Максимовић, Београд: Завод за издавање уџбеника, 2006.
- Radunović Stolić, D. Slikovitost u poeziji, *Ulaznica*, 183, god. XXXVI (decembar 2002): 73–79.
- Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. 5, Београд: Српска академија наука и уметности, 1968.
- Столић, Д. Деца предшколског узраста и њихова рецепција књижевности, *Детинство* 1 (2011): 100–106.
- Столић, Д. и Муратовић Дробац, В. Сликовница и деџи узрасти, *Детинство* 4 (2017), 55–61.
- Тодоровић, М. *Поетика сигнализма*, Београд: Просвета, 2003.

Danica V. STOLIĆ

TWO TYPES OF VISUALISATION
IN THE POETIC COLLECTION
POEZIJA KOJA SE GLEDA BY POP D. ĐURĐEV

Summary

The focus of this work is the poetry of Pop D. Đurđev, both the one that is purely visual, and the one in which the visual and textual parts are intertwined and complementary. Three important components have been taken into account: visualization, combinatorics and associativity. The poet Pop D. Đurđev builds mosaic structures and verbal collages. In this paper, we have analyzed the poetic collection *Poezija koja se gleda*.

Key words: Pop D. Đurđev, visual poetry, perception, combinatorics, associativity, *Poezija koja se gleda*

◆ **Исидора Ана Д. СТАМБОЛИЋ**
ОШ „Матко Вуковић“
Суботица
Република Србија

ПОЕТИЧКЕ ОСОБЕНОСТИ САВРЕМЕНЕ ДЕЧЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ У ЗБИРЦИ *ПОЕЗИЈА КОЈА СЕ ГЛЕДА* ПОПА Д. ЂУРЂЕВА

САЖЕТАК: Овим радом се уочавају поетичке особине дечје књижевности на примерима песама збирке *Поезија која се гледа* Попа Д. Ђурђево. Настојали смо да прикажемо на који начин писац приближава свет књижевности детету и истакнемо важност креативног читања које буди визуелна поезија код деце. Уочавали смо посебности стваралаштва Попа Д. Ђурђево и иновације које је увео у књижевност намењену модерном детету. Зарад лакшег уочавања примера поетичких особености покушали смо да понудимо и евентуална тумачења појединих песама, како би смо истакли интертекстуалност, специфичан одабир тематике, жанровске неодређености итд.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дечја књижевност, визуелна поезија, поезија за децу, илустрација, симбол, реч, језик

Имајући пред собом збирку *Поезија која се гледа* Попа Д. Ђурђево, основно питање које постављамо јесте: да ли је то заиста збирка песама за децу?

Пре настанка овог рада, збирка је понуђена одраслима, различитих образовних профила (наставници, учитељице, медицинске сестре, правници итд.), од којих су многи сматрали да је збирка „презахтевна“ за децу и да није сасвим прилагођена одређеном узрасту. Многи нису разумевали како збирку треба читати, а камоли како је представити детету. Готово сви испитаници су били забринуте дечјом могућношћу разумевања сликовне поезије, не обазирајући се на савремен стил живота у коме дете од најранијег узраста има сусрет са цртаним филмовима и другим облицима „покретних слика“.

Проучаваоци дечје књижевности су готово одувек имали потешкоћа да одреде прецизну дефиницију предмета свог изучавања, али је већина била сагласна у томе да је дечја књижевност она која у себи негује одлике иманентне детињству: слободу, илузивно схватање живота, радост, игру, једноставност и живахност итд. Књижевност за децу није строго жанровски одређена. Она негује чулне сензације и држи се одређеног хоризонта очекивања прилагођеног деци. Сматра се да савремена књижевност за децу уважава личност детета и његове потребе, десентиментализована је, експериментална, поиграва се народном традицијом, као и жанровским традицијама, и негује метатекстуално размишљање о природи књижевног текста за децу (Опачић 2006: 4514). Ми ћемо покушати да уочимо све оне карактеристике збирке *Поезија која се гледа* које доказују да је она намењена деци, деци која уочавају, размишљају и закључују.

Поп Д. Ђурђево је у свом песничком стваралаштву неретко излазио из оквира очекиваног и надилазио традиционални приступ деци имајући у виду савремено дете и његов интелект. Користећи „новогвор потрошачког друштва“ (Ђурђево 2009: 61), настојао је да пише за његове најмлађе учеснике у тој новој комуникационој ситуацији. Он је један од

песника који високо цене деčју машту, али и деčји рацио. Не потцењује деčју способност расуђивања и моћ асоцијативности и претпоставља да ће свака песма бити читана не једанпут већ низ пута, чиме ће њена вишезначност бити откривена. Стиче се утисак, иако је сам песник противник „робовласништва” педагогије над књижевности за децу, да би његове песме задовољиле савремене школске тенденције у којима свака лекција мора да буде прилагодљива различитим нивоима разумевања.

Сваку песму можемо посматрати као својеврсну илустрацију¹, која често има хумористичне ефекте, али која истовремено представља симбол дубљег и озбиљнијег значења. Илустрација би према дефиницији представљала визуелно изражавање код ког аутор води рачуна о поштовању теме која се задаје текстом (Јованов 2011: 46). Такав однос слике и текста, строго гледано, не постоји у песмама Попа Д. Ђурђевога. Песме које се гледају представљају потпуну синтезу речи и слике и једино тако приступајући им могуће је открити песничку идеју.

„Дакле, илустрација није ни пука визуелизација језика, али ни самосвојна уметничка творевина која се базира на одређеном литерарном предлошку. У питању је прожимање слике и речи, једна симбиотска веза која је на тај начин резултирала новим квалитетом који омогућава детету да у шеширу препозна змијског цара који је прогутан слона” (Ђурђевог 2011: 44).

Наслов кореспондира са сликом. Без њега слика-песма, сама по себи, осим хумористичног ефек-

¹ „Илустрација намењена деčјем узрасту представља посебно поље примењене уметности. То је начин визуелног изражавања код којег аутор мора да води рачуна о посебним потребама и могућностима особе којој је илустрација намењена, подједнако као што мора да води рачуна о поштовању текста који илустрира. Деčја илустрација у Србији има дугогодишњу традицију и прати промене у свеукупном ликовном изразу, а истовремено се мења и са односом целокупног друштва према деци” (Јованов 2011: 46).

та, не би имала значење. При синтези слике-песме и наслова песник неретко упућује на неко друго књижевно дело и даје контекст у ком треба да се чита. У маниру модерних тенденција у књижевности, песник се труди да од опипљака свакодневности начини неопходан контакт са високом културом. Према књижевном правцу сигнализма који је основао Мирољуб Тодоровић, визуелном/конкретном песмом се језик приморавао да буде очигледан, видљив и да „изгледа”, а не само да преноси поруке, како је то раније био случај. Тиме се језику омогућава да саопштава и иначе вербално (не)саопштивне информације. Промена поимања језика је довела до промене поимања поезије. Сигналистичким приступом поезији песник се изражавао кроз наговештаје и алузије, чиме је постигнута краћа и ефикаснија комуникација писца и примаоца (Живковић 1994).

Дакле, Поп Д. Ђурђевог је основне постулате сигнализма применио на књижевност за децу. Алузивност, визуелизација, конкретност, освешћивање речи и слова као материјалних, све то можемо пронаћи у збирци *Поезија која се ђледа*. Уз то, познато је да је концепт италијанских визуалиста имао праксу да искључује слова и речи и њихова места надокнађује колажима других визуелних елемената. Сличну праксу примећујемо у другом поглављу збирке под насловом „Песмине слике речи”, у којем је свака реч изражена логом или неким другим маркетиншким средством. Самим тим збирка *Поезија која се ђледа* је оригинална, иновативна, савремена и експериментална творевина, али творевина која чува смисао у сваком свом сегменту. Поп Д. Ђурђевог ни у једној визуелној песми није изоставио дубљи смисао, значење, идеју, што није случај у свем експерименталном стваралаштву како сигналиста тако и других постмодернистичких писаца. Збирка намењена деци, ипак, настоји да илуструје борбу за одређене идеале, да сачува парчиће „ста-

рог” света у умовима нових генерација и да их упозна са културом коју ће теже срести на „малим екранима” (телевизора, компјутера, смартфона, ајфона, таблета и других) .

У збирци *Поезија која се гледа* није постојала тенденција додворавања децем свету, коришћењем појмова који су деци блиски и познати, већ је песник смело користио елементе и симболе који ће децу позвати на размишљање и запиткивање. Његове песме нису ту зарад риме, већ зарад мисли. Песник је песмом-сликом (*carmen figuratum*) постигао прожимање сликовног и вербалног дискурса, од којих је на рачун првог деци желео што више да приближи други. Збирка представља својеврсну специфичност коришћења синтезе уметности речи са уметношћу слике и звука. Користећи се симболима одређених уметности, песник указује на њихову везу са књижевношћу и тиме уједно наглашава њен значај. Познато је да деца имају инфантилно симболички доживљај света који се појачава савременом цивилизацијом слике (Радкић 2010). На самој корици, испод наслова, приказана је писаћа машина, која упућује на писану реч, али уместо њених типки наилазимо на седишта позоришног гледалишта у чијем центру седи сам потенцијални читалац. Писац нас је удобно сместио и припремио за читање/гледање *Поезије која се гледа*.

Наслов збирке је врло јасан и конкретан, али и вишезначан. Болдовање слова О и стајање гаврана на њему упућује на симболику коју је писац желео да искористи у оквиру речи наизглед једноставног, непретенциозног наслова. Јасна је алузија на Едгара Алана Поа и његову песму „Гавран”; ипак, она у себи крије и посебну функцију откривања атмосфере забринутости, таме и страха. На папиру писаће машине исписано је име песника, наслов, а појављује се и прва слика – слика птице злослутнице, која говори „никад више”. Да ли је песник у самом на-

слову изразио тугу за прошлим временом писања, које се неће вратити „никад више”? Да ли осећа забринутост за судбину песника и писане речи на које је слетео црни злослутник?

Одговор нам је понуђен већ у првој песми, „Прст у око”. У песми је дата слика старог типа наочара који се користио у XIX веку, што нас упућује на временску одредницу о којој је писац желео да говори. Подразумева се познавање језичке фразе „гураш ми прст у око” у значењу понашања које наноси сметње саговорнику. Дакле, Поп Д. Ђурђев гура прст у око старом традиционалном виду језичког изражавања које је време осудило на „никад више” и указује на могуће решење у прилагођавању и неодустајању од борбе за реч, реч која ће живети у слици и дати јој душу.

„Колико је дизајнирана реч, условно речено, нов производ маркетиншки креиран у пропагандне сврхе, тешко је рећи, јер све скупа неодолливо подсећа на нешто већ виђено, а то је египатско сликовно писмо. Све у свему, читава моја делатност на том плану била је смишљена не би ли се литература што више приближила визуелним медијима и савременим (а при том још и васпитно и образовно запустеним) генерацијама” (Ђурђев 2009: 61).

Првих шест песама јасно тематизује однос песника према традицији и његову свест о времену у коме пише и публици за коју пише. Разумевање доминације слике у времену агресивног, сугестивног маркетинга је присутно и она се не одбацује као апсолутно зло, у коме нема места за уметност речи. Не постоји тенденција ка борби са ветрењачама и ка промени света, већ се аутор користи средствима савремености како би модерном детету представио уметност речи и њену традицију. Прст у око је гурнут свима онима који немају креативан и отворенији поглед на поезију и њено разумевање, онима који не желе да изађу из XIX века и онима који не

разумеју еволуцију зарад опстанка. Искоришћена је чињеница да је илустрација увек била присутна у дечјим књигама са значајном функцијом, како би у збирци песама *Поезија која се гледа* постала доминантно средство казивања песничких идеја. У песми „Теши, теши танана” испољава се иронично поигравање песмама које прате ритам ударца (руку или секире, није важно) и које су сличне по форми и дидактичкој идеји, као истесана дрва. Игром речи тешити и тесати, док се ташунање подразумева, указује се на то да је време истесаних песама прошло и стога оне беживотно леже крај пања на коме су настале.

„Од појаве прве Змајеве песме за децу, објављене 1858. године, а коју је написао на наговор једног педагога, па до појаве Душана Радовића, прошло је безмало сто година. Читав један век педагози су се трудили да литературу за децу прилагоде својим потребама, инсистирајући на томе да она буде што мање уметничка, а што више примењена. У наредних пола века писци у Србији су успели да се изборе за своје уметничке слободе и да се отарасе душебрижништва заговорника тог превазиђеног концепта по којем добра дечја песма није смела бити лишена поуге” (Ђурђевић 2009: 59).

Понуђено је неколико идеја у којима можемо спознати основни став Попа Д. Ђурђевића о песничком стваралаштву. Ниме, песник јасно наглашава да идеале треба неговати у својој поезији. У песми „Пиши као што говориш” је представљена идеја да књижевност и даље служи неговању идеала и родољубља. Аделунгов принцип, којим се послужио Вук Стефановић Караџић, упућује на писање на матерњем језику. Принцип није коришћен само у свом основном значењу, јер се у писању машини спонтано појављује српска застава. Дакле, писати на језику којим се служимо од рођења. Већ у следећој песми долази до поигравања Аделунговим принципом и

варијације на тему. Више се не говори о начину писања већ о количини и квалитету. Суптилно се у поезију уводи свакодневна, банална ствар, као што је машина за млевење мяса која меље оловке и стабилизована је књигом. Да ли нас песник позива да сагледамо судбину књиге и писма који су почели да служе баналностима и изгубили сваку префињеност, поетику и стил?

Свест о пролазности епохе пера, наливпера, писане и писањем машином куцане речи је врло чест мотив. Он је посебно истакнут у песмама „До свиданья, друг мой, до свиданья” и „Свако време носи своје време”. Појам времена је сагледан и из дечје перспективе, у којој оно не означава пролазност, нити је строго одређено јединицама за мерење времена. У дечјој перцепцији је време много слободније схваћено и кроз њега се лако креће, као што је приказано песмама „Општа теорија релативности” и „Повратак у будућност”.

Освежавајуће је да тематски круг намењен деци у овој збирци није строго ограничен на „дечје, лаке, безбрижне” теме. Песник очигледно поштује дечју интелигенцију и чињеницу да су деца део света, ма какав да је он, те не преза од обраде ратних тема. У песми „Пусти пуже рогове” је суптилно обрађена тема смрти. Наиме, познато је да се у песми чији је наслов искоришћен пужу прети смрћу уколико не изврши наредбу. Као одговор на бурне реакције поводом мотива насилне смрти Поп Д. Ђурђевић га је претворио у део трофеја, који је очигледно друштвено много прихватљивији. Овом песмом је отворена тема о двојаким аршинима и друштвеном лицемерју у приказивању властите хуманости. Док бисмо се згражавали над смрћу недужног пужа, дивили бисмо се прелепим ловачким трофејима по музејима или приватним вилама. Песмом „Јуриш” представљена је општа критика рата као рушилачке силе. На пужу, уместо његове куће, наилазимо на вој-

ни шлем, што нас упућује на уништавање кућа, домова и породица током рата. Контрастно са насловом и у маниру оксиморона, пуж као симбол успорености представља војно јуришање. Ратна тематика и критика рата обрађена је и у песмама „Официр с ружом”², „Десантна дрва”³, да би разрешење нашла у песми „Ја бих био песник мира”. Треба напоменути да је мировни голуб Попа Д. Ђурђевог оштрог кљуна (шпиц наливпера) и раширених канџи. Суптилно је наговештено да се за мир ваља борити и о њему певати.

Како смо већ поменули, тематика коју обрађује Поп Д. Ђурђевог не настоји да буде уско везана за свет који је деци приступачан или делимично познат. Песник настоји да деци открије нове појмове и да прошири њихово знање о свету. Такву тенденцију уочавамо у песмама „Јефимијина писаћа машина” и „Златоусти”. У песми „Јефимијина писаћа машина” детету се открива личност за коју је мало вероватно да је чуло. Представом машине за шивење уместо писаће машине песник изазива збуњеност која буди интересовање. Такав поступак отвара простор за откривање Јефимијине песничке личности и настанка њеног познатог дела *Похвала кнезу Лазару*, коју је извезла на покрову. Нуди се могућност разговора о примењеној уметности и њеној вредности, као и о писаном стваралаштву некад и сад. Јефимија самим тим постаје значајна фигура у

² Користећи се сличношћу облика, песник претвара метак за војничку пушку у руж и уз то се поиграва речима (ружа-цвет и руж-шминка) и њиховим истим падежним обликом. На тај начин физички облик и језички облици добијају аналогију у својим сличностима, које заправо не постоје у њиховим значењима.

³ Иако претпостављамо да ће већина деце у овој песми видети Пинокија који се спушта падобраном, она проблематизује функцију човека у рату, јер он најчешће постаје потрошна роба за спаљивање. Наслов нас упућује на Седму непријатељску офанзиву из Другог светског рата (Десант на Дрвар – 25. V 1944) и на падобранску јединицу која је махом била састављена од кажњених припадника разних СС дивизија, а имала је задатак да уништи партизански покрет и Јосипа Броза Тита.

дечјој свести, а средњовековна баштина добија свој омаж у савременом песништву за децу. Осим тога, Јефимија је могла представљати и узор за песника који жели да ствара упркос тешкоћама свог времена. Јефимијино стваралаштво је, као код многих жена, могло да буде сведено на вез за кућне потребе. Она пак користи све што јој је приступачно и изражава свој таленат пишући у оквирима који су јој постављени, истовремено стварајући јединствена књижевна дела.

Слична ситуација је и са песмом „Златоусти”, јер се у дечји свет уводи личност филозофа, оратора и црквеног реформатора Јована Златоустог. С обзиром на то да је уз наслов „Златоусти” дата варалица са врхом наливпера, ова песма добија и другу димензију. Варалица нас упућује на ране године детињства у којима тек треба да се проговори. У ишчекивању дететових првих речи свака је вредна као да је златом опточена. Стога детету треба давати да се напаја речима које су изашле из пера писаца, тако ће дете лакше постати „златоусто”, баш као и Јован, патријарх константинопољски, најчувенији проповедник у историји хришћанства.

У збирци *Поезија која се ђледа* евидентно је доминантно присуство музичких инструмената, или предмета који служе за музичку репродукцију. Песник неретко инсистира на сличности у музичком стваралаштву и стварању књижевности, као и на сличности у њиховим ефектима. Освртање на музичке инструменте нам указује и на значај мелодичности у песмама за децу. Уколико сматрамо да је у овој збирци постигнута синтеза речи и слике, томе морамо додати да она у континуитету буди звуке инструмената, чиме је постигнута синтеза и са музичком уметношћу. Песме неретко садрже инструменте са деловима наливпера („Ја бих хтео песмом да ти кажем”), или писаће машине („The Typewriter Лироја Андерсона”), или неког другог предмета

(„Лимени добош”, „Пингпонг сонг”, „Колико музике, толико пара”, „Конац дело краси”, „Росинијев Виљем Тел”, „Прво коло српска лига”, „Лади, лади лом” итд.), да би уз уочавање сличности наводиле на дубљи закључак. Приметно је да песник жели да формира одређени музички канон који има класичну вредност. Стога се осврће на саксофон, као симбол цеза, трубу, хармонику, фрулу као симболе специфичне народне музике (не новокомпоноване, него из традиције тамбурашких песама и старих „народњака”), на Росинија и Лироја Андерсона.

Наилазимо и на разматрање проблематике трајања музичких композиција и дела, као и на уочавање њихове важности. Песма „Евергрин” представља својеврсно указивање на квалитет гусларских песама који одолева вековима. Ипак, треба обратити пажњу на то да је сама струна гусала зарасла у лишће. Да ли нам та затрављеност говори о моменталном стању поимања гусларског стваралаштва, или на сâмо гусларско стваралаштво у савременом свету? О вредности уметничког стварања у савременом свету говори и песма „Колико музике, толико пара”. Инверзијом делова познате фразе „колико пара, толико музике” песник скреће пажњу на проблем настајања музике искључиво зарад зараде. Уметност и квалитет су занемарени, чиме је сваки музичар/уметник⁴ претворен у „тезгароша”, који ствара онако како то захтева маса.

Инструменти чине важан део ове збирке песама. Највећим делом су представљени дувачки инструменти⁵, понеки жичани и низ различитих хармони-

ка. Уз то, крећући се кроз песме, можемо уочити суптилно мењање преносника музике. На почетку су то класични инструменти (саксофон, труба, усна хармоника, добош, виолина) или инструменти народног стваралаштва (гусле, фрула, хармоника⁶), а затим се појављују грамофони и грамофонске плоче. Песник нам је пружио кратак преглед музичких инструмената и преносника музике који нису више тако често у употреби и који се не сматрају савременим.

Од песме „Хамелинска капија” до песме „Кременско пророчанство” чини се да, уз појединачну симболику и значење, песме могу да се читају и у корелацији са песмом на суседној страни. Песма „Хамелинска капија” подсећа на легенду о свирачу на фрули који је град ослободио пацова, док песма до ње тематизује мишоловку и храну за мачке. У том маниру су можда најочигледније написане песме „Касица карашица” и „О кишним глистама је реч”, које засебно имају властита значења, а при читању у пару добијамо слику риболова.

Стављање појмова у шири контекст и обраћање пажње не само на основну симболику већ и повезивање значењских нијанси међу суседним песмама обогаћује збирку посебном уметничком довитљивошћу, досетљивошћу, и поставља нагласак на мудру креативност. Контекст је врло важан Попу Д. Ђурђевићу, самим тим што се врло често користи интертекстуалним алузијама, чиме одређене појмове поставља у контекст књижевне историје. Према Сањи Голијанин Елез, интертекстуалност која је примењена као херменеутичко средство открива смисао књижевног текста и уређује начин читаоачеве перцепције. Кроз схватање веза међу текстовима читаоцу се омогућава досезање највиших естетских и дувачких инструмената, што би било у духу синтезе музике и књижевности који је негован кроз збирку.

⁶ Хармоника се на нашем поднебљу најчешће везује за народне песме и народна весеља, иако она представља и класичан инструмент.

⁴ На самој хармоници налази се реч „пан”, што нас упућује на биће из грчке митологије, које је било представљано као извођач на фрули и посебно рад учесник у слављу бога Диониса. Ана К. Радонић је међу седам поетичких особености савремене дејче књижевности уврстила и поигравање митовима, стога овакав поступак нимало не изненађује.

⁵ Доминација дувачких инструмената можда проистиче из сличности људског говорног апарата и производње звука код ду-

ховних домета књижевног дела (Голијанин Елез 2010: 96). Интертекстуалност је стога врло важна за децје поимање књижевности уопште.⁷ Приказ Шекспировог театра у песми „Шекспирова мишоловка” јасно нас упућује на Хамлетову чувену представу под истим називом. На суседној страни, писац ће саветовати да се очи добро отворе, можда како би се добро погледала представа⁸, можда и како би се спречио трагичан догађај попут оног из поменуте трагедије. Интертекстуалност, тј. алузије на позната књижевна дела, присутна је и у „Змајевој Илијади”, „Хамелинској капији”, „Кременском пророчанству”, али и у песмама из другог поглавља збирке – „Песмине слике речи”, попут „Бранковог кола на алхамијаду” и „Трејлера за песму Crazy horse Јабучило”⁹.

Песма „Трејлер за песму Crazy horse Јабучило” представља пример пародичног преобликовања народне традиције, тј. измештање препознатљивог мотива, као што је коњ Јабучило, из епске песме у савремени контекст, чиме се она приближава савременом детету (Радонић 2013). Није случајност што се у наслову песме налази реч „трејлер”, која представља сажетак одређеног филма. Поп Д. Ђурђев у маниру разумевања савремене децје перцепције повезује познати термин са мало вероватно познатом епском песмом. Коришћење енглеског језика уз помен епске традиције може имати сличну функцију као и термин трејлер, али и изражавати својеврсну критику децјег познавања страног језика и непознавања сопствене традиције.

⁷ Кристин Вилки је пак скренула пажњу на могуће неразумевanje интертекстуалних референци, које могу довести до стварања „нејаких прималаца”. Стога она предлаже да писци, при коришћењу метатекста, узимају у обзир могуће предзнање детета (Вилки 2013: 207).

⁸ У песми „Отвори очи” приказан је двоглед намењен за коришћење у театру.

⁹ Алудира се на песму Бранка Радичевића „Ђачки растанак” и епску народну песму „Женидба краља Вукашина”.

Претпоследње песме првог поглавља – „Песме без речи” – представљају специфично поигравање веровањима. Писац у исти контекст поставља игру на срећу и веру у пророчанства. Постављање кола за рулет на место бројчаника старог телефона може имати различита значења. Окретање срећног броја на рулету значи чежњу за материјалним добитком, док на обичном старом телефону означава жељу за контактом са неким драгим. Стилска фигура контраста ставља у перспективу вредновање духовног над материјалним, конкретног над вером у судбину. Имплицира се да број телефона драге особе може конкретно да пружи срећу, док број на рулету не може ништа да гарантује. Песма „Кременско пророчанство” суптилном игром речи сагорева пророчанства. Време је „угасило свећу” пророчанствима, јер су сада у употреби упаљачи. Модерни свет је заборавио пророке и њихове гласове.

Познавајући сензибилитет савременог друштва, његове вредности и морал, Поп Д. Ђурђев је не-изоставно приметио неговање обожавања успеха и медаља, а запостављање неговања етике рада и вредности које је неопходно за стицање медаља. Децја себе све чешће замишљају као „успешне” и „познате”, као одобраване од целокупног друштва, без свести о тешкоћама које уз такво одобравање долазе. Децја жеља за стицањем популарности је изражена и у великом броју (мање или више успешних) децјих јутјубера, који користе доступан медиј како би задовољили своју потребу за експонирањем. Савремени свет, прилично хладан, упутио је децу да траже контакт и пуне свој крик за пажњом преко инернет канала, ка што широј публици, како би барем неко обратио пажњу на њихове духовне потребе, чија је вредност све више упитна. Песма „Друга страна медаље” представља проблематизовање успеха и његовог значења. Проматрање медаље с друге стране доводи у питање вредност човековог успеха,

уколико је он остварен зарад узимања трофеја. Канализација и жица на „другој страни” упућују на свест о тешкоћама при сваком успеху и скретање пажње на реално сагледавање животних успеха.

„Песмине слике речи”, као што смо поменули, представља друго поглавље збирке *Поезија која се гледа* и сачињено је од девет песама. Сам наслов поглавља указује на технику којом се приступило стварању. Наиме, Поп Д. Ђурђевић наставља традицију монтаже колажа, чиме, као и у збирци *Слик ковница*, тражи израз у „отпад-поезији”. Ипак, као што је то случај и у првом поглављу, писац није настојао само да се поиграва колажним исечцима маркетиншког рекламног отпада.

„Вербовоковизуелна поезија Попа Д. Ђурђевића тиме подрива и концепте нађене поезије, будући да песник ’својим’ свакодневним рекламним елементима не признаје функцију уметничког дела per se, као што је то радио Ворхол (Warhol), већ они постају постмодернистичка ремек-делца тек у песничкој вештини комбинаторике њихове звучне и језичке могућности (у томе видимо тотално окретање визуелне поезије наглавце: док сликовни песници користе слова због њихових ликовних особина, Ђурђевић користи слике због њихових песничких особина!)” (Јоцић 2013: 5).

Рекламе, логотипе и симболе производа писац рециклира и користи за своје песничке умотворине. Деци је рад са колажом близак и примењивање оваквог поступка у поезији за децу може бити продуктивно на више нивоа. Између осталог, може побудити и децју креативност и потребу за стварањем од слика/речи из околине. Тиме је песник успео да скрене пажњу на реч, која је углавном стављана на друго место у маркетиншком садржају. Реч на рекламном плакату бива примећена, ма колико сматрана неважном. Њен смисао је поново пронађен и акценат је стављен на „живавост” њеног опстанка.

Прво и друго поглавље захтевају различита „гледања” поезије, оно што је исто јесте да захтевају удубљивање у поезију и трагање за њеним смислом. Песник нас учи да гледамо дубље у сваки кут слике, како бисмо одгонетнули значење речи. Језик и речи постају центар мисаоног процеса, док је слика помагало које усмерава мисли према пишчевој замисли. Да ли знамо креативно да читамо? Писац је понудио својим читаоцима прилику да се преиспитају и могућност да они који не знају науче, а они који знају уживају. Креативно читање је неопходно за схватање било ког књижевног дела. Дечје познавање књижевних дела може бити оскудно само уколико им не допуштамо да упознају свет књиге, строго их ограничавајући одредницом узраста. Асоцијације које су понуђене визуелном поезијом буде размишљање о хумору, књижевности, животу, рату, одрастању итд. Свако дете ће имати своја тумачења и доживљаје, упознати се са евентуално новим појмовима и ући у другу димензију значења. Тако ће мишоловка покренути причу о мишу и мачки, али и о фрулашу и Хамелину, као и о Хамлету и Шекспировом театру. Разумевање модерног света и принципа његовог функционисања и познавање децјег света у модерном контексту Попа Д. Ђурђевића није обесхрабрило у борби за књижевност, већ га је подстакло да изнађе нов начин осигуравања њеног опстанка. Борба за поштовање децје интелигенције је присутна у свакој песми, а деци је дата прилика да виде свет својим очима и креативно доживе стварност у којој се налазе.

ИЗВОР

Ђурђевић, Поп Д. *Поезија која се гледа*. Нови Сад: Media Art Content, 2018.

- Вилки, Кристин. Повезаност текстова: интертекстуалност. *Тумачење књижевности за децу, кључни есеји из међународне приручне енциклопедије књижевности за децу* (ур. Питер Хант). Београд, Учитељски факултет, 2013.
- Голијанин Елез, Сања. Методика полазишта интертекстуалне интерпретације. *Норма*, XV (1/2010): стр. 93–108.
- Ђурђевић, Поп Д. Књижевност за децу, паралитерарне форме и изазови нове технолошке цивилизације. *Детинство* 1–2 (2009): 58–62.
- Ђурђевић, Поп Д. За све је крива Алиса или змијски цар који је прогутао слона. *Детинство* 3–4 (2011): 41–45.
- Живковић, Живан. Визуелна, гестуална и објектна поезија. *Сигнализам, генеза, поезија и уметничка пракса*. Параћин: Вук Стефановић Караџић, 1994.
- Јованов, Јасна. Три модела дечје илустрације у Србији. *Детинство* 3–4 (2011): 46–54.
- Јоцић, Милош. Ребус поезија Попа Д. Ђурђевића. *Детинство* 3 (2013): 3–9.
- Опачић, Зорана. Нове тенденције у књижевности за децу и наставни програми. *Настава српског језика и књижевности: савремени пресек*, XIX (1/2006): стр. 5–14.
- Петровић, Тихомир. *Књижевност за децу и сигнализам*.
<https://www.rastko.rs/cms/files/books/47fde39a27108>
 19. 10. 2018.
- Радикић, Василије. Авангардни токови у књижевности за децу. *Савременик*, 181–183, 2010, 78–86.
- Радонић, Ана К. Интертекстуалност у поезији Попа Д. Ђурђевића. *Детинство* 3 (2013): 9–21.

POETIC CHARACTERISTICS OF CONTEMPORARY
 LITERATURE FOR CHILDREN IN THE COLLECTION
POEZIJA KOJA SE GLEDA BY POP D. ĐURĐEV

Summary

This paper emphasizes the poetic features of children's literature on examples from the poetry collection *Poezija koja se gleda* by Pop D. Đurđev. We tried to show how the writer brought the world of literature closer to children and to underline the importance of creative reading that visual poetry arouses in children. We singled out the particularities in the opus of Pop D. Đurđev and the innovations that he introduced into literature aimed at modern children. In order to better understand examples of poetic peculiarities, we tried to offer possible interpretations of certain poems, emphasizing intertextuality, specific choice of topics, genre indeterminacy, etc.

Key words: children's literature, visual poetry, poetry for children, illustration, symbol, word, language

◆ **Горица Д. РАДМИЛОВИЋ**
 Матица српска
 Нови Сад
 Република Србија

РЕВАЛОРИЗАЦИЈА И РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА БАЈКЕ У ПОЕЗИЈИ ЗА МЛАДЕ ПОПА Д. ЂУРЂЕВА

САЖЕТАК: На основу збирки поезије за младе Попа Д. Ђурђева *Блудилник* (1988), *Извођач бесних глоса* (2002) и *Радови на млечном путу* (2012) покушаћемо да компаративно приступимо бајкама и утврдимо како долази до ревалоризације и ресемантизације овог жанра. Преузимајући типичне јунаке бајки (Пепељуга, Мачак у чизмама, Мала сирена...), песник бајку уноси у песму која обликује фазе одрастања и сазревања детета. Јунаци бајке представљени су на модеран начин и тако приближени савременој читалачкој публици. Ове песме Попа Д. Ђурђева нису поезија писана за децу већ за младе у адолесцентском добу, оне који покушавају да схвате да ли је могуће доћи до „срећног краја”, уз помоћ околине која их окружује, а која у овој поезији није тако идеална и бајковита као у причама на којима су одрасли.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Поп Д. Ђурђев, поезија, бајка, одрастање, јунаци

О поезији Попа Д. Ђурђева већ је писано у српској књижевној критици XXI века. Ипак, ова креативна, дубокоумна, интелигентна поезија изискује дубља и даља истраживања и мами нове читаоце. У овом

раду покушаћемо да покажемо како се у поезији Попа Д. Ђурђева дешава ревалоризација али и ресемантизација нама добро познатих бајки и њихових ликова, оних именованих личним именима (Пепељуга, Аладин, Али Баба...), али и оних безимених, који су издвојени социјалним статусом или врстом (вештице, животиње). Пре него што отпочнемо анализу поезије са становишта жанра бајке, покушаћемо да појаснимо појам бајке, како бисмо поезију Попа Д. Ђурђева могли лакше тумачити на основу теоријских начела. Усмена односно народна бајка јесте вишеепизодична прича у којој се догађаји нижу хронолошки, према устаљеним обрасцима и карактеристике је елеменат чудесног (Пешикан-Љуштановић 2007: 36). У бајци се јављају многобројни мотиви који могу да варирају, тако да се морфолошки бајком може сматрати „сваки развитак од нашошења штете (X) или недостатка (x)” (Проп 2012: 109), преко функција које доводе до расплета. Владимир Јаковљевич Проп је у својој студији под насловом *Морфологија бајке* навео тридесет и једну функцију бајке, наглашавајући да свака бајка не мора да поседује све функције. Међутим, нашошење штете / недостатак и слање и одлазак у потрагу јесу сталне величине које су иницијатори радње (Проп 2012: 181). Те функције преузима, углавном, и ауторска бајка. Појам ауторске бајке уско је генерички повезан са усменом бајком, али са фокусом на чињеници да се ауторска бајка може посматрати као одраз *модерног друштва* које и даље инсистира на фантастичној/чудесној/чудној причи, али је, по правилу, приближава свакодневици. На овај начин можемо да посматрамо и поезију Попа Д. Ђурђева. Иако јесте реч о песништву, поезија о којој ћемо говорити у овом раду има елементе ауторске бајке¹

¹ У литератури се истичу две врсте ауторских бајки – ауторске бајке у ужем и у ширем смислу (Опачић 2011: 15–16). Ауторске бајке у ужем смислу подразумевају присуство мотива

и на тај начин песме приближава млађој читалачкој публици. Поп Д. Ђурђев своје збирке песама *Блудилник* (1988), *Извођач бесних ђлиста* (2002) и *Радови на млечном љуљу* (2012) назива „поезијом за младе”. Јасна је намера песника да читалачкој публици која се више не сматра децом поново врати идеју бајке и њене поуке за лакше разрешавање сложених и проблематичних животних ситуација.

Разматрање ревалоризације и ресемантизације бајке у поезији за младе Попа Д. Ђурђевог почећемо анализом простора. Простор у усменој бајци је огроман, тајанствен, несагледив, апстрактан. Ауторска бајка ипак садржи неке индикације које дефинишу простор и приближавају га читатељу. Нада Милошевић Ђорђевић елементе ауторске бајке, па и простор, описује као нешто што се дешава у „стварном реалистичком окружењу савремених збивања” (Милошевић-Ђорђевић 2000: 75). У песмама Попа Д. Ђурђевог под насловом „Сирена и луди гњурац”, „Али Баба и четрдесет разбојника”, „Ghost busters” и „Нова теорија о настанку врста” постоје нешто јасније дефинисани простори. Сирена и гњурац се налазе у мору које је ограничено „морским мастилавим судом” (Ђурђев 1988: 32). Баба разбојнике сусреће на путу од стана до библиотеке; духа покушавају да ухвате у средини која га не прихвата, а која, по опису ликова, личи на лоше организован град; вук своје потомке дочекује у болници. Аутор даље формира „причу” психолошким развојем ликова, као и уметањем хумористичних елемената, који су и иначе много присутнији у ауторској бајци (в. Пешикан-Љуштановић 2007: 53). Јунак се у савременом простору суочава са проблемима и на тај начин

усмене бајке, али се препознају и поетичка начела аутора који их ствара. Такође, заступљено је одступање од типичног модела усмене бајке, али та одступања су веома мала (Опачић 2011: 15–16). Ауторске бајке у ширем смислу подразумевају присуство мотива чудесних прича. Међутим, ти модели су много сложенији од модела усмене бајке (Опачић 2011: 16).

долази до сазревања, као што се одрастање кроз процес иницијације дешава у усменој бајци:

Шта је иницијација? То је једна од установа својствених родовском уређењу. Тај се обред извршавао на почетку полне зрелости. Тим би се обредом младић уводио у родовску заједницу, постајао би њен равноправни члан и стицао право да ступи у брак. То је друштвена функција овог обреда (Проп 2013: 60).

Иницијација у поезији Попа Д. Ђурђевог дешава се као својеврсна *деформација/изобличење* бајке. Наиме, јунаци властиту иницијацију одређују и обликују самоиницијативно и независно од узраста. Прва песма у збирци под насловом *Радови на млечном љуљу* говори управо о значају читања. Да би се стекло животно искуство (па и оно читалачко), потребно је проћи кроз различите ситуације, па тако и кроз различите књиге. Поента јесте не одустати:

(...) *Ошвори љолако
стирану љо стирану,
нек се љољегну
и душом дану.*

*Песму љо љесму,
љажљиво иди,
може љонека
да љи се свиди:*

*а буде ли љи
неиљо љо мери,
слободно носи
кроз ове двери
(Ђурђев 2012: 8).*

Песник читатељима, попут песмица и римованих упутстава које срећемо у бајци, које се лако памте и, напослетку, помажу јунаку да превазиђе проблем, даје упутства како читати песме које су пред њима. Оне носе одређено искуство, али за њихово разу-

мевање потребно је *пажљиво* читање, те саме песме постају својеврсни обред читаоачеве иницијације. У песми под насловом „Али Баба и четрдесет разбојника” песник се поиграва речима, те се не ради о Али Баби, младом мушкарцу, јунаку *Прича из 1001 ноћи*, већ о баби, старијој жени која на путу до библиотеке сусреће разбојнике који је нападају. Баба, захваљујући животном искуству, успева да савлада четрдесет разбојника. И у овој песми читање се наглашава као важан фактор:

(...) Мислили су баба је слаба
Али баба почне да шаба
четрдесет бараба

Појавио се и деда
старијина седа
с органима реда:

– Главе ће јој доћи
приче из 1001 ноћи

Упозната са причом, баба зна да је Али Баба успео да савлада четрдесет разбојника тако што је, прво, дошао до богатства које су крили, а потом помоћу својих укућана успео да савлада њиховог вођу. На хумористичан начин, песник показује неспособност неначитаних разбојника да се одбране у да тој ситуацији. Они добијају оно што су заслужили. Није чудно ни то што је управо стара жена та која „подучава” младе разбојнике. Наиме, Проп у студији под називом *Историјски корени чаробне бајке* говори о обреду иницијације и као делу матријархата (Проп 2013: 87). Након што јунак (јунаци) напушта средину и крши забрану, долази до казне (Проп 2013: 36) која ће га подучити новом искуству.

Искуство се стиче и одузимањем чаробних предмета. Тако се у песми „Ghost busters”, као и у причи, Аладину одузима лампа. Ипак, у песми главни јунак није Аладин, већ дух из лампе кога, претпо-

стављамо, вијају и актери филма *Истјеривачи духова* и Аладин. У причи *Аладин и чаробна лампа* Аладин лампу стиче непосредно, али не својом заслугом. Чаробњаку је речено да једино Аладин може извући лампу из пећине под земљом, али она није изрично њему намењена.² Аладин у бајци стиче највеће искуство и постаје самосталан управо онда када му је лампа одузета. Поигравајући се, песник Аладину даје савремено запослење, али му одузима чаробног помоћника:

(...) Извесни господин Аладин
чиновник владин
нудио је наџодбу, предлагао шрамју
не би ли духа враћио у ламју

Дух је рекао:
– „Здраво”
и ушпекао
ишћо овом наравно није било право (...)
(Ђурђевић, 2002: 11).

Осетивши које моћи има дух из лампе³, Аладин се користи његовим моћима да би дошао до циља. Поп Д. Ђурђевић улогу јунака даје управо духу кога симболично назива Каспер⁴, именом познатог доброг духа из цртаних филмова и стрипа. У адаптацији Волта Дизнија, Аладинов дух из лампе добија опис „доброг духа”. Међутим, у песми Попа Д. Ђурђевића разматра се духовно „духовно” стање. Њему је дозлогрдило да угађа другима, што је још једна одлика ауторске бајке, јер ликови у овој бајци „имају знатно развијенију психолошку карактеризацију”

² „Међутим, чаробњак је открио да је ризницу могао отворити само сиромашни младић који се звао Аладин и који је живео у том кинеском граду (...)” (*Приче из 1001 ноћи* 2010: 384).

³ У оригиналу, дух се првобитно појављује из прстена, тек касније из лампе.

⁴ „...стил ауторске бајке обележен је већим присуством лирског елемента, увођењем и проширивањем симболике...” (Пешкић-Љуштановић 2007: 54).

(Пешикан-Љуштановић 2007: 53). Можда најрепрезентативнији пример у овој поезији јесте песма „О Ивици и Марици и злочестој старици“:

*Дружарица Марица
иначе шипарица
рече да тиа сипарица
имала је прошлости бурну
док је Иван
киван
не журну
у урну*

*Шипа је могао друго
а и живела си дуго
Пейелуго*

(Ђурђевић 2002: 29, нагласио П. Д. Ђ.).

Као и на примеру песме о баби и разбојницима, тако и овде можемо уочити женску улогу у обреду иницијације. Наиме, вештица, овде Пепељуга⁵, јесте она која жели децу да скува. Овакав тип вештице можда бисмо могли да сврстамо у категорију коју Проп назива „вештица-отмичарка“. Она у песми нема све одлике вештице које Проп наводи (види: Проп 2013: 86), али то јесте она вештица из бајке која има ознаке (негативног) материнства и уводи децу у свој дом. Такође, Проп истиче вештичу везу са животињама. У истоименој бајци Пепељуги често животиње притичу у помоћ,⁶ те тако можемо и овај лик довести у везу са типичном представом

⁵ Реч је о духовитом, црнохуморном наглашавању могуће етимологије овог именовања: од покривене пепелом, у варијантама бајке о Пепељуги, до оне која се спаљивањем претворила у пепео.

⁶ „Хеј ви голубице и грлице, и све друге птичице небеске, ходите овамо и помозите ми тријебити“ (Grimm 1988: 35)

Пошто се песник користи савременим елементима, не можемо изоставити поново Дизнијеву истоимену филмску адаптацију, у којој мишеви шију Пепељугину хаљину, или када њен верни пас омета маћеху и њеног злог мачора и омогућује да мишеви донесу кључ у одају где је маћеха закључала Пепељугу.

вештице-отмичарке, односно вештице-господарице. Иако у песми не сазнајемо како су деца доспела код вештице, она има све атрибуте вештице из усмене бајке, јер „она отима децу и покушава да их испече, после чега следи њихово бекство и спас“ (Проп 2013: 56). Један од типичних обреда иницијације, односно примање детета у свет одраслих, било је управо ритуално кување, односно печење дечака.⁷ У бајци о Ивици и Марици вештица има намеру да дечака скува и поједе:⁸

Та бијаше она зла вјештица што је мамила дјецу, па је и ону слатку малу кућицу од колача начинила само зато да би дјецу вабила; а кад би се дочекала којег једног дјетета, задавила би га, скувала и појела, и то је онда за њу био благодан (Grimm 1988: 19).

У песми Попа Д. Ђурђево вештицу⁹ у ватру баца Иван, док у бајци то чини Марица. Међутим, како смо нагласили, у првој песми песник даје *ујутисиво за чипање*. Ова песма се мора читати пажљиво. Марица овде није представљена као Ивичина сестра, већ као шипарица. Она зна да је вештица имала *прошлости бурну*, њена моћ убеђивања преовладава, она заводи Ивицу и тера га да вештицу спали. „Управо као предак, вештица је повезана са огњештем“ пише Проп (Проп 2013: 89). У овој песми вештица је онај Маричин женски предак од којег

⁷ „Спаљивање је смртно за жене, децу, за све оне који су умирали природном смрћу“ (Проп 2013: 119).

⁸ „Претпостављало се да дечак за време обреда умире, а затим поново васкрсне, као нови човек. То је такозвана привремена смрт. Смрт и васкрсавање изазивани су радњама које су представљале *жујање и прождирање* дечака на начин чудовишних животиња (...) Други облик привремене смрти садржавао се у томе што је дечак бивао симболички *стаљен, скуван, печен, раскомадан* и изнова враћен у живот“ (Проп 2013: 60) (нагласила Горица Радмиловић).

⁹ Вештица овде има симболичко име. Пепељуга јесте добро позната јунакиња бајке која је служавка својој злој маћехи и која је увек упрљана пепелом. Наравно, песник се јасно служи добро познатом игром речи да би песму учинио забавнијом.

она учи како да поступа са Ивицом и да влада њиме. Иако није речено у песми, Иван јесте „печен”, односно, језиком сленга, Иван је заведен. Његова иницијација, односно мењање, овде се огледа у заљубљености. Песник приближава младој читатељској публици своју поезију, пишући о *бурној промислости* претходне владарке вештице, а новој владарки Марици приписује улогу *шпијарице*. Тако песник, користећи језик бајке, оцртава дијахронијске везе између жена и њихову моћ над мушкарцима.

Друга значајна карактеристика ауторске бајке коју можемо уочити у поезији за младе Попа Д. Ђурђевога јесу животиње као главни актери.¹⁰ Иако се у поезији животиње могу јавити као типични јунаци бајке, попут сирене¹¹ и жапца, који имају људске особине (жена-риба и човек-жаба), заступљенији су „споредни” ликови бајке, и то помоћници (Мачак у чизмама) и они који представљају опасност (вук). Песме у којима су заступљени ови ликови формиране су као целине које могу, али и не морају, да имају срећан крај. Свака за себе, оне говоре о животима ових ликова, али их истовремено доводе у блиску везу са бајкама из којих су узети, шаљиво се користећи њиховим атрибутима. Тако, на пример, гњурац покушава да заведе сирену. Јунак (у овом случају жабац) долази у друго царство¹², али не решава тешке задатке, како функције бајке то налажу, већ покушава да заведе сирену уверен у то да је довољно добар за њу само зато што је другачији. Песник на суптилан начин покушава да „уте-

ши” своје младе читатеље сугеришући им да одбијање од стране особе која им се допада није ништа ново, већ нека начела налажу да се тако нешто догоди (наглашена разлика):

*Поклони се чудак с дирижаблом
гледајући у морску принцезу.
„Да л’ би хтели са мном, драга госпо,
у приснију да стиуишће везу?”*

*„Зар не видиш, принче од хариуна,
око мене да се шрудии цабе,
јер каква је то љубавна веза
жене-рибе и човека-жабе?”*
(Ђурђев 1988: 32)

Иако делимично припадају истој врсти (жена и човек), они се ипак разликују у нечему што није „друштвено” прихватљиво за остваривање везе. На овај начин читаоцу се приближава проблем социјалног аспекта. У бајци јесте типично да јунак не прихвата одбијање те да чини све како би освојио принцезино срце. Он решава задатке, суочава се са непријатељима (супарницима), доказује своју снагу. Читалац се може присетити поменутих елемената бајке, те, уколико се препозна у песми, истрајати у својој тежњи. Ипак, да ли ће јунак/читалац остати истрајан у својој намери, остаје нерешено.

Други јунак ове групе песама јесте Мачак у чизмама, добро познати лик истоимене бајке Шарла Пероа. Иако у бајци помаже свом господару да стекне богатство и славу, овај мудри мачор заслужено може да носи „титulu” главног (или бар насловног) јунака, пошто захваљујући њему његов господар долази на престо. У поезији Попа Д. Ђурђевога песма „Мачке маркиза од Карабаса” говори о брачном животу овога мачора. Иако је у бајци сналажљив, мачор очигледно није био спреман за сопствени живот:

¹⁰ „Усмена бајка насељена је људским, нељудским и надљудским бићима – али је, са становишта главног јунака, изразито антропоцентрична. Насупрот томе, у ауторској бајци јунаци могу бити животиње, које нису зачарани људи и неће се на крају бајке вратити у људски лик, па чак и предмети или биљке” (Пешикан-Љуштановић 2007: 54)

¹¹ Претпостављамо да је реч о Малој сирени, јунакињи приче Ханса Кристијана Андерсена.

¹² „...царство се понекад не представља као царство људи него као царство животиња” (Проп 2013: 360).

*Мачак у чизмама
и мачка у цаку
уместио у срећном браку,
живели су, њакорећи,
ко рођови у врећи.*

(...)
*оно јесте да мачка има девети живота,
мада – и чизма љаву чува*
(Ђурђев 2012: 20. Нагласила Горица Радмиловић).

Добро позната фраза „купити мачку у цаку” говори о непознавању онога што смо купили, односно о његовом сумњивом квалитету. Такође, живети као „рогови у врећи” означава неслагање, несугласице, подбадање. Користећи бајку, песник веома досетљиво и хумористично описује живот кроз фразеологизме који такође изискују додатно проучавање. Пословицу на крају песме можемо повезати са радњом бајке. Чизме које мачак добија од свога господара нису чаробне, али су атрибут људског, односно „обликовање антропоморфизованог нељудског јунака” (Пешикан-Љуштановић 2007: 54). Антропоморфизација јунака се види и у песмама „Нова теорија о настанку врста” и „Lupus in fabula”. Јунак прве песме одводи своју девојку, вучицу, на ултразвук, где лекар у утроби види Црвенкапицу и баку. Овде можемо да се вратимо на појам иницијације јунака. Иако Црвенкапа у овој песми није главни лик, а није ни дечак, она се поново рађа, као и њена бака. Ритуално вађење из утробе такође представља један од начина окончавања обреда иницијације (види: Проп 2013: 60). Занимљиво је што су у утроби и старица и девојчица. Овај поступак можемо посматрати као заокружену причу о животу, његовом почетку и крају, јер се ради о супротним генерацијама. Поп Д. Ђурђев у овој песми доводи у везу и еволуцију, коју помиње Проп у *Морфологији бајке* (Проп 2012: 187–215):

(...) – *Не може наука и стјука
ишк ишако да се брука
човек је постао од мајмуна
а не од вука (...)*
(Ђурђев 2002: 34).

Помињањем еволуције, поезија се јасно доводи у везу са човековим животом. Последња песма коју ћемо разматрати јесте „Lupus in fabula”. Опет, симболично, већ у самом наслову можемо видети да песник указује на Вука (Караџића) у бајци. У песми песник описује Вукову делатност, али то чини кроз вук – животињу и доводи га у везу са браћом Грим:

(...) – *Јесте да сам вук самоук
зашто нисам могао ничим
много да се дичим
давали ми крајке од бајке
е сад ћу шором шајке...*

(...)
*Он раздужи лулу рум и буре
– Вреди због овакве цуре –
рече ња вучицу
ухвати за ручицу
а она вука око стјука
и одоше у... Тришћ
ња онда код његових у Беч
заштим код њених у Рим
ишако је било часна реч
али не разумем ишћ с ишим
имају браћа Грим*
(Ђурђев 2002: 35–36).

Анализом појединих песама из збирке поезије за младе Попа Д. Ђурђева покушали смо да докажемо како у овој поезији долази до ресемантизације, али и ревалоризације бајке. У својој поезији Поп Д. Ђурђев комбинује ликове бајки који су младима познати из детињства, и на тај начин им приближава

оно што се у одређеном узрасту заборавља. Подсећањем на вредности и поуке које бајка носи песник покушава да помогне младима у решавању проблема који их затичу у адолесцентном добу. Видели смо да ова поезија највише личи на ауторску бајку, а једна од главних карактеристика ове бајке јесте обогаћивање језика савременим изразима (Мелетински 1997: 330). Песник се користи управо овим методом како би бајку учинио што ближе и прилагођенијом савременим читаоцима. Свакако, поезија Попа Д. Ђурђевога захтева детаљније изучавање ове теме, како с језичког тако и с књижевног аспекта. Реч је о поезији која успоставља стваралачки дијалог са великом литературом, која се мора детаљно и посвећено читати и која се не сме заборављати, чак и онда када смо, кроз сопствене обреде иницијације, давно прешли у свет одраслих.

ИЗВОРИ

- Андерсен, Ханс Кристијан. *Андерсенове бајке*. Београд: Мали принц, 2017.
- Ђурђев, Поп Д. *Блудилник*. Београд: „Вук Караџић”, 1988.
- Ђурђев, Поп Д. *Извођач бесних глстица*. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 2002.
- Ђурђев, Поп Д. *Радови на млечном путу*. Нови Сад: Библиотека Мали чекић, 2012.
- Српске народне бајке* (приредио Драган Лакићевић). Београд: Bookland, 2003.
- Grim, Jakob, Grim Vilhelm. *Bajke i priče*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.
- Pero, Šarl. *Mačak u čizmama*. Beograd: Mono i Manjana, 2011.
- Priče iz 1001 noći* (prevod Irena Vuksanović, Sanja Miladinović). Beograd: Mladinska knjiga, 2010.

ЛИТЕРАТУРА

- Мелетински, Јелеазар. *Историјска поетика новеле*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Од бајке до изреке*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000.
- Опачић, Зорана. *Наивна свесћ и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Усмена и ауторска бајка у настави. *Унапређивање наставе српског језика и књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2007, 36–58.
- Проп, Владимир. *Историјски корени чаробне бајке*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2013.
- Jung, Karl Gustav. *Duh bajke*. Novi Sad: Kiša, 2017.
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2012.

Gorica D. RADMILOVIĆ

REVALORISATION AND RESEMANTISATION OF FAIRY TALES IN POP D. ĐURĐEV'S POETRY

Summary

Based on Pop D. Đurđev's books of poetry *Bludilnik* (1988), *Izvođač besnih glista* (2002) and *Radovi na mlečnom putu* (2012), we will try to approach the fairy tales comparatively and to determinate how the genre is revaluated and resemantized. Through the typical heroes of fairy tales (Cinderella, Puss in Boots, Little Mermaid...), the poet constructs a fairytale as a poem through which we can observe the stages of growing up and maturing of the child. Heroes of fairy tales are presented in a modern way and, in that way, they are presented as closer to the modern reading audience. These Pop D. Đurđev's poems are not poet-

ry written for children, but for young people in the adolescent age, who try to understand whether it is possible to reach a "happy end" with help of the environment surrounding them, which in this poetry is not as ideal and fairy-like as in the stories they read while growing up.

Key words: Pop D. Đurđev, poetry, fairy tale, growing up, heroes

UDC 821.163.41–4
821.09(049.32)



Невена П. ВАРНИЦА
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

АНТОЛОГИЈА ЕВРОПСКОГ НОВЦА – ДА ЛИ ПАРЕ ДЕЦУ КВАРЕ?

САЖЕТАК: Рад се бави књигом *Аверси и верси* коју је приредио Поп Д. Ђурђев, а која представља својеврсну антологију европских новчаница, и то оних на којима су књижевници. Као и у ранијим књигама Попа Д. Ђурђевог, и у овој препознајемо својеврсну оригиналну игру, која је постала једно од главних обележја овог аутора. Циљ је да се покаже да су начини допирања до деце и омладине различити и многобројни и да постоје веома ефикасни модели, попут овог, којима се свако може заинтересовати за литературу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: антологија, новац, песничка игра, европски писци

О новцу сигурно свако зна неколико народних умотворина. Небројено смо пута, сигурно, сви чули да „Пара врти где бургија неће”, да „Новац окреће свет”, да постоји неко „Ко не говори, а свима господари” или да „Паре децу кваре”. А да ли је то баш увек тако или има изузетака? На та питања покушаћемо да одговоримо управо имајући у виду да је предмет овог рада *Антологија европског новца*, коју је осмислио и приредио Душан Поп Ђурђев, а

ликовно је уобличио Нела Таталовић. Јер, као што из сваке књиге може (и мора) нешто да се научи, тако и из овог својеврсног албума сваки читалац, на основу новчаница европских земаља, може много тога да види, закључи и сазна.

Једно од увек актуелних питања стоји готово на почетку сваке анализе литературе Попа Д. Ђурђевога. Оно гласи: коме су намењене његове књиге, а већ их, у својој богатој биографији, броји тридесетак? Јесу ли писане или приређиване искључиво за децу, или могу бити не само занимљиве него и вишеструко сазнајно корисне и одраслима? Друго пак питање, које се логично намеће уз прво, јесте: У чему је специфичност и главна оригиналност песника Попа Д. Ђурђевога?

Читајући и интерпретирајући његову поезију, било вербалну или визуелну, било намењену најмлађима – у виду сликовница – или нешто старијим читаоцима, уочавамо три кључне тачке његовог дела: једноставност, игривост и тежњу за перфектним уобличавањем речи, синтагми, стихова, слика, колажа и ритма, да би се на крају дошло до смисла. Оно што је наизглед лако заправо је својствено само ствараоцима који су изузетни. Душан Поп Ђурђев постиже склад и једноставност као деца док се играју. У његовој поезији готово све је у складу. (Овде можемо призвати још једну народну мудрост, која каже да савршенство тежи једноставности, а можемо парафразирати и Николаја Гогоља, који је истицао да до једноставности треба нарасти.) Нарастају и надрастају стихови Попа Ђурђевога из једне збирке у другу, а стиче се утисак да и он сам, сваким новим делом, нараста и надраста тј. изненађује самог себе и своје читаоце.

Антологију *Аверси и верси: ђисци на новчаницама европских држава* отвара предговор самог приређивача, који представља важан сегмент. Њиме се читалац уводи у причу о новцу и припрема за пре-

листавање, читање, па зашто не и помно проучавање ове *Ready-made антиологије*. Сажетим и једноставним стилем, али пријемчивим приступом, Поп Ђурђев представља читаву историју одвајкада веома важне – монетарне политике. Представљена је историја папирног новца, јер је он главни јунак и целе антологије. Не сумњамо да Душан Поп Ђурђев зна и откуда потиче појам „сецкеса”, или како су у старија времена изгледале претече банкарских сефова, ископаних у земљи. Не сумњамо да би се и то веома добро уклопило у предговор, али како је већ истакнуто, скромно, и концепцијски јасно, акценат је стављен на папирне банкноте. Да је новац важан сегмент сваке културе и цивилизације, неоспорно је. Да се може посматрати и као позитивна појава, па и уметничка, и те како је важно истаћи. На пример, за претечу или покретача читаве ренесансне културе управо можемо сматрати новац и преврат који је начињен захваљујући једном човеку 13. столећа, родом из Пизе – Леонарду Фибоначију. Он је, наиме, добро познавајући трговачке послове и хинду-арапски бројчани систем, у Европу пренео нулу. Захваљујући томе, и уочавајући константно низање појава у природи, створио је својеврсни математички низ који данас познајемо као Фибоначијев низ, а захваљујући којем је створен потпуно нови систем у архитектури, грађевинарству или сликарским и вајарским уметностима. А нула? Нулу су међу првима прихватили представници фирентинске породице Медичи и столећима касније постали најбогатији, најутицајнији и најизврснији – не само на пољу економије и банкарства него пре свега на тлу препорода, уметности и меценства.

Новац, дакле, не мора увек бити рђава работа. Томе нас учи и ова књига. Свеprisутан је, али шта о њему заправо знамо? Ако бисмо се запитали, па онда и искрено одговорили, знамо ли заиста чији су портрети на новчаницама државе у којој живимо?

Уколико би одговор био позитиван, могли бисмо се поигравати даље: колико знамо о свакоме од оних чији су портрети на новцу којим свакодневно плаћамо, који подижемо са шалтера или који видимо у пролазу? Можда су ова питања лака, али ако бисмо их усложнили, ко би могао да одговори колико је списатељица и писаца на европским папирним новчаницама и колико познајемо њих и њихова дела?

Антологија *Аверси и верси* издата је 2012. године. Од тада смо, с времена на време, а нарочито сада, за потребе писања овога рада, анкетирали познанике и пријатеље различитих генерација управо постављајући им наведена питања. И уверили се у то да већина углавном зна оне који припадају утемељеним позицијама европске културе и традиције: грчког певача Хомера, италијанског ренесансног уметника Микеланђела Буонаротија, највећег енглеског писца Вилијама Шекспира, шпанског прозаисту Мигела де Сервантеса, потом Чарлса Дикенса, Ханса Кристијана Андерсена, Сент Егзиперија и неколицину других. То је, уз ауторе са простора некадашње Југославије, четвртина оних који су заступљени у овој антологији. Заиста мало, помислили бисмо прво. Међутим, како ништа није грешка уколико може да се исправи, тако нам и ова антологијска збирка „прискаче” у помоћ. Јер, књига има смисла само онда ако нас нешто ново научи, не и ако потврђује оно што већ свакако знамо.

У овој антологији новац је „обучен”, иако на први поглед делује сасвим обично и уобичајено. Обучен је у костиме које му је додала илустраторка Нела Таталовић, обучен је у биографије личности које га красе, и надасве важно, у стихове или одломке из њихове прозе, јер – како сугерише и наслов *Аверси и верси*, нису то тек било које личности. Нема, на пример, британске краљице, иако је она од после Другог светског рата на свакој новчаници у својој земљи, него су ту песници и писци – прави

представници једне државе, њене вредности и културе. „Обучен” је и приређивач, можемо слободно да кажемо да је он „маскиран” и да је главни „кривац” који је осмислио ову књигу. Неки брзоплети и лакоми читалац, могућно је, могао би да помисли да је лако саставити овакав избор. Лако? Лако, него како, само се треба сетити, изабрати прикладне фотографије, пасусе из литературе, а нарочито – што бих посебно истакла – треба препевати и прилагодити стихове намени којој се тежи. Лако? Можда би наш писац и антологичар одмахнуо руком, али као и у претходним, и потоњим његовим књигама, ништа није остављено случају. Утисак је да се тежило озбиљном перфекционизму, па је уз илустраторку, на самом крају, приложен и списак, уз захвалност, оних који су помогли при реализацији. Поменућемо их, такође истичући труд и вредан рад. То су: Невена Ашковић, Гезим Чобовић, Милица Дондур Мишков, Растислав Дурман, Гордана Ђилас, Елизабета Георгијев, Биљана Исаиловић, Мирјана Карановић, Ваида Клисаускаите Дивјаковић, Душица Мариновић, Надија Реброња, Меланија Римар, Маријана Саватовић, Воја Солдатовић, Бранко Стевановић, Гордана Тимотијевић, Илеана Урсун Ненадић, Сандра Живковић Мораес и Урош Вошњак.

Када се помније анализира овај избор, уочава се да је највећи број представљених писаца на новчаницама из Босне и Херцеговине. Има их укупно четрнаест. То су, између осталих, Скендер Куленовић, Мак Диздар, Бранко Ћопић, Антун Бранко Шимић и други, с тим што се Иво Андрић појављује два пута. Шпанија је своје писце ставила на осам новчаница, док их је у Аустрији само четворо, али значајно је што су они равноправно уступили места и писцима и списатељицама – Фердинанд Рајмунд, Франц Грилпарцер, Роза Мајредер и Берта фон Зунтер. У данској монетарној слици упола их је мање, али исто имамо једног аутора – Ханса Кристијана Андерсена

и једну ауторку – Карен Бликсен. На основу овде штампаних новчаница може се сазнати мноштво података, рекли бисмо претежно између редова, о култури других држава, о њиховој уметности и литератури у прошлим временима и у садашњости. Тако је, на пример, средњовековни просветитељ Свети Кирил/Кирило/Ћирило само на бугарским новчаницама, иако је овај светитељ значајан и за друге културе на јужнословенском простору. На новчаницама Републике Хрватске налазе се представници хуманизма и ренесансе – Марко Марулић, барока – Иван Џиво Гундулић, те књижевности 19. века – Иван Мажуранић и Марија Јурић Загорка – дакле оних периода које овај народ засигурно сматра веома важним. Са југословенских и/или српских новчаница благо нас посматрају Иво Андрић, Ђура Јакшић, Доситеј Обрадовић, Вук Караџић, Петар Петровић Његош и Јован Јовановић Змај. Наш новац надасве је занимљив и због тога што је једна од новчаница из доба инфлације, па ако се не забављају читањем, читаоци се могу позабавити бројањем. На самим корицама, наиме, налази се и новчаница из 1993. године, са ликом Змај Јове и једанаест нула!

Захваљујући идеји да се споје стихови, прозни одломци, биографски подаци и шаренолика колажна ефектна ликовна решења са новцем европских нација, која је реализована на маестралан начин, овом и овако конципираном антологијом се новац, тај наш често прокажени сапутник, преобратио и постао позитиван главни јунак. Надаље, ова антологија показује да новац може да буде одличан повод за увођење у историју литературе познатих, али и мање познатих, у овом случају европских земаља. Поједини песници, не сумњамо, били су сигурно већини или мало познати или потпуно непознати. Добро и корисно заокружена прича додала је ново светло и захваљујући преводима и препевима Душана Попа Ђурђевога приближила нам поједине ствараоце.

То је, према нашем мишљењу, најуочљивије у представљању Белгије, Португалије и Литваније. Као и претходне његове збирке, још једном ћемо нагласити, и ову антологију одликују динамичност, разиграност и сигурност у оно што се ради. Као песник, Поп Ђурђев је бритког ума, он пише сигурном руком и уз сваки његов поступак – било да је приређивачки, препевачки или списатељски – као да стоји непосредан позив, који и млађи и старији читаоци, не сумњамо, чују: „Играјте се! Играјте се са мном! Играјте се са свим што вас окружује, јер све је повод за игру!”

Захваљујући овом делу, уверили смо се да повод за игру и учење може бити и новац. Све је могуће уз игру, стога свака слика о новцу, поготово она уврежена, као и она негативна, може да се мења. Треба знати како, треба умети, треба моћи, а ову антологију европског новца осмислио је и приредио неко ко уме, ко хоће, ко зна и може, и ко је дорастао том задатку. Јер, како је о њему једном речено, Поп Душан Ђурђев „пише срцем”, а верујемо и своје читаоце позива да срцем читају.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверси и верси: ѝисци на новчаницама европских држава.* Приредио Поп Д. Ђурђев. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве децје игре, 2012.
- Алешевић, Милан. *Човек који ѝише срцем (гرافика).* Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве децје игре, 2005.
- Варница-Ненин, Невена. Књига за велику и малу децу: сликовница *Фарма ѝуна шарма* Попа Д. Ђурђевога. *Деѝињсѝиво* 4 (2009): 45–48.
- Дракулић, Наташа. О бабама и жабама. *Деѝињсѝиво* 3 (2014): 87–88.

Ђурђевић, Душан. Књижевност за децу, паралитерарне форме и изазови „нове технолошке цивилизације”. *Детинство* 1–2 (2009): 58–62.

Ердељанин, Анђелко. Дијалог писца и принца. *Детинство* 4 (2010): 88–90.

Радикић, Василије. *Цврчак или мрав: огледи из књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.

Nevena VARNICA

ANTHOLOGY OF EUROPEAN MONEY –
DOES MONEY SPOIL THE CHILDREN?

Summary

The paper deals with the book *Aversi i versi* by Pop D. Ђурђевић, which represents a kind of anthology of European banknotes, in this case those with writers who are presented on them. As in earlier Pop D. Ђурђевић's books, we recognize a kind of original game, which has become one of the main features of this author. The purpose is to show that the ways of approaching the children and youth are different and numerous and that there are very effective models, such as this one, through which everyone can be interested in literature.

Key words: anthology, money, poetry, European writers



Јелена Д. Лалатовић

Институт за књижевност и уметност,

Београд

Република Србија

*О КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ
ВЕСНЕ АЛЕКСИЋ*

ПОРТРЕТ УМЕТНИЦЕ КАО ДЕВОЈКЕ КОЈА (НЕ) ОДРАСТА: ТЕМПОРАЛНОСТ ПРЕКИНУТОГ ОДРАСТАЊА У АДОЛЕСЦЕНТСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ВЕСНЕ АЛЕКСИЋ

САЖЕТАК: У овом раду интерпретира се неколико романа Весне Алексић намењених адолесцентској публици с намером да се укаже на мотиве и наративне стратегије чије јединство почива на преклапању специфичних елемената три жанровске матрице: жанра женског романа развоја, жанра адолесцентског романа и жанра романа за децу. У фокусу ове анализе јесу романи чија је приповедачица адолесценткиња која открива свој уметнички позив. Теоријски оквир на основу којег се анализирају романи *Марија Модилјани*, *Лицијација ветра* и *Сазвежђе виолина* ослања се на традицију семиотичке анализе књижевности за децу (Марија Николајева, Клементина Бове), као и на феминистичке приступе жанру женског образовног романа и романима за децу. Како је мотивика одрастања умет-

нице повезана са метафориком рата или ратном траумом прекинутог одрастања и у романима за адолесценте и у романима за децу Весне Алексић, циљ овог рада је двострук: да испита како конвенције различитих жанровских матрица информишу имагинаријум детињства и одрастања у адолесцентској књижевности, те у којој мери он одступа од идеологије детињства у романима и приповеткама за децу исте ауторке. Напоследку, имајући у виду да је доминантни приповедни глас у опусу Весне Алексић глас девојчице/adolесценткиње/жене, овај рад настоји да одговори на питање у каквом су односу женска субјективност, женско пријатељство, с једне стране, и креирање идентитета уметнице, с друге стране, у оквиру жанра адолесцентског романа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман развоја, адолесцентска књижевност, Весна Алексић, етономативност, женски ликови

Романи *Марија Модилјани* (1999)¹, *Лицијана* (2001) и *Сазвежђе виолина* (2018) чине заокружену тематско-мотивску целину међу романима Весне Алексић. Сличност која се одмах може уочити јесте да њихове приповедачице представљају тип успешно социјализоване тинејџерке, која живи у релативно складном породичном окружењу, а чији живот се трајно и преко ноћи промени тако што почне рат. У *Лицијани* и *Сазвежђу виолина* централни догађај који ремети ток протагонисткињиног одрастања јесте НАТО бомбардовање Савезне Републике Југославије, а у роману *Марија Модилјани* пратимо темељну трансформацију друштва, динамике породичног и вршњачког окружења изазвану ратовима који су започели распадом Социјалистичке Федеративне Републике Југославије. Док се *Лицијана* завршава абруптно, нагло као што је сирена за ваздушну опасност прекинула тј. спречила Анин састанак са Срђаном, момком с којим, након дугог обостраног ишчекивања, улази у везу, а завршава се Анимим огорченим увидом да је свет одраслих лажан и апсурдан, *Мари-*

ја Модилјани и *Сазвежђе виолина* почињу „од краја”. На основу приповедне технике јасно је да приповедачица проговара из властите садашњости, са искристалисаном свешћу о прошлости. За разлику од Ане, главне јунакиње романа *Лицијана*, која тек при крају романа констатује да би желела да се бави уметношћу, у романима *Сазвежђе виолина* и *Марија Модилјани* сведоци смо детаљног развоја приче о откривању, развијању, и професионалном остварењу талента. Да ови романи не чине само тематску већ и жанровску целину говори узајамно измештање, допуњавање и синтеза одређених мотива. Док је у *Лицијани* испољавање јунакињине жеље да се бави уметношћу секундарно у односу на љубавни заплет, у роману *Марија Модилјани* љубавног заплета у јунакињиним животу нема, док су у роману *Сазвежђе виолина* романтични наратив и Тијанин уметнички *Bildung* једнако заступљени у нарацији. Такође, жанровско јединство ових текстова огледа се и у чињеници да је искуство ратног девојаштва формативно не само за јунакињин идентитет већ и за њено поимање односа детињства, адолесценције и одраслости, будући да је визија детињства те однос одраслог према детету једна од најважнијих порука у литератури за децу и литератури за младе² уопште. У књизи *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic* (1996)

² Упозната сам са аргументацијом коју у *Уводу у дјечју књижевност* (2015) у поглављу о књижевности за адолесценте нуде Дубравка Зима и Маријана Хамершак (2015: 342–371). Оне тврде да се опредељују за термин адолесцентска књижевност, будући да термини књижевност за младе и омладинска књижевност имају особене историјско-политичке конотације. Први се, наиме, односи на деветнаестовековну традицију која младе види као недорасле и експлицитно је дидактички усмерена, а други термин заснован је на специфичној идеологији младости карактеристичној за Југославију, као и за државе Источног блока. Међутим, како предисторија термина књижевности за младе није видљива у његовој свакодневној употреби, а свакако је оперативна за издаваче, користим оба термина – књижевност за младе и књижевност за адолесценте – у истом значењу.

¹ Прво издање романа изашло је 1999, а сви цитирани делови у овом тексту навођени су према издању из 2012.

теоретичарка и историчарка књижевности за децу Марија Николајева, желећи да покаже да је књижевност за децу заправо жанр који се у односу на књижевност за „одрасле” разликује само по томе што користи другачије естетске кодове, тврди да је најважнија карактеристика жанра равнотежа између спорог кретања кодова у оквиру система и наглог продора бифуркације (Николајева 1996: 93). Под бифуркацијом се подразумева скуп мотива/поступака након којих су услови за наступање промена у току књижевне историје остварени. То се догађа услед засићености доминантних књижевних токова одређеним матрицама. Наравно, ова теорија подразумева структуралистичко схватање књижевне историје и експлицитно се ослања на концепт књижевне еволуције. Но, имајући у виду да Весна Алексић тематизује историјске и друштвене околности којима је садашњост доминантно обликована, те, с обзиром на чињеницу да се ради о награђиваној ауторки у домаћим и интернационалним оквирима³, њени романи имају потенцијал да заузму одређену семантичку нишу и утичу на будућу продукцију у чијем ће средишту бити теме ратног одрастања, интелектуалног и моралног сазревања женских ликова. Ратно девојаштво, тј. нагли крај детињства и улазак у свет одраслих, са чиме се главна јунакиња напосто не мири, у поменути три романа важна је секвенца у наративизацији одрастања у делу Весне Алексић. Другим речима, однос рата и темпоралности, епистемологије одрастања и етономативности⁴ јесу кодови који се, речима Марије Николајеве,

³ Весна Алексић награђена је више пута наградом Доситејево перо, о којој одлучује читалачка публика, а ове године ауторка је добила признање Бела врана (White Raven), које додељује Интернационална библиотека за младе из Минхена.

⁴ Овај термин (aetonormativity) увела је Марија Николајева 2010. и он означава став имплицитног аутора у књижевном делу према коме је вредносни систем одраслих априори супериоран у односу на начин на који дете разуме свет око себе, те представља неку врсту подтекста који усмерава динамику радње.

„споро крећу”, тј. међусобно надилазе и допуњавају у поетици ове ауторке. Те међуодносе детаљније ћу анализирати у намери да покажем да синтеза мотива ратног одрастања, с једне стране, и женске перспективе и конструисања lika адолесценткиње-уметнице, с друге стране, у односу на савремену књижевну продукцију за децу у Србији може представљати својеврсно раскршће, тј. тачку бифуркације. Под тим рачвајућим потенцијалом подразумевам стварање новог типа јунакиње адолесценткиње, чија наративизација личног искуства на оригиналан начин исписује генерацијски наратив.

Индивидуално и генерацијско искуство рата

Карице које повезују протагонисткињино одрастање и генерацијско искуство имају двоструку природу. Генерацијско и индивидуално најпре су повезани присутношћу супкултура – најчешће панк и рок супкултуре у музици, а стрипа у литерарној сфери – око којих јунакиња и њени пријатељи граде свој младалачки идентитет. Супкултурна обележја представљају неку врсту дистинктивног обележја у односу на одрасле, што је, уосталом, опште место адолесцентске литературе (Hameršak i Zima 2015: 351). Тако, на пример, Ана се поноси тиме што слуша Азру, за разлику од њене мајке која воли попу Шер, а група The Clash фигурира као кључно идентитетско обележје генерације Тијаниног брата у роману *Сазвежђе виолина*, док стих из песме домаћег рок састава Ван Гог мотивише приповедање у *Марији Модилани*. Што се графичких романа тиче, за разлику од музике, која симболизује пренос дејег вредносног система и када се одрасте, они су готово увек алегорија суровости одрастања тј. крај једне ере. У роману *Сазвежђе виолина* више се чак не ради о симболу, већ судбина стрипова јасно сиг-

нализира почетак бруталне друштвене трансформације. Након што Михајло, друг Тијаниног брата у кога је Тијана заљубљена, изговори: „Донели смо ти последња два броја Загора. Више не излази. Стрипотека је завршила своје” (99), протагонисткиња схвата да њен брат и његови пријатељи нису више дечаци, почиње опсада Сарајева, а изборна крађа, демонстрације и нови рат су на помолу. Други ниво повезивања интимног и вршњачког односи се на наративне поступке и метафоре помоћу којих се јунакињино искуство испоставља као репрезентативно за читаву генерацију. Те везе продукт су синтезе жанра романа развоја, идеолошко-стилских образаца наслеђених из жанрова адолесцентског романа који им историјски претходе – романа о уклопљеном адолесценту (Hameršak i Zima 2015: 351) и „прозе у траперицама” (Flaker 1983), као и визије детињства која је релативно константна у делима Весне Алексић.

Рат и темпоралност

Ратне деведесете године 20. века су, дакле, искуство које обележава једну генерацију. Социјална траума фундирајућа је за жанр адолесцентског романа Весне Алексић. То постаје јасно ако упоредимо поменути три романа и роман *Крокодил ђева* (2017), који обрађује бројне мотиве који су у првом плану и у адолесцентским романима – пре свега, одрастање уметнице. Међутим, у овом је роману рат искључиво метафора, и то метафора сазревања, не и непосредно колективно искуство. Чињеница да јунакиња и приповедачица романа *Крокодил ђева* има седам година, док су протагонисткиње поменути три романа тинејџерке, индикативна је, али не и довољна да се овај роман класификује као роман за децу.⁵ Однос према времену јесте један од параме-

тара на основу којих се адолесцентска књижевност концептуализује као жанр (Zima 2017: 8–12), као другачија у односу на књижевност за децу. У студији *The Mighty Child: Time and Power in Children's Literature* (2015), анализирајући дубоко укоренење културне и митолошке представе о класицима књижевности за децу, Клементина Бове (Clementine Beauvais) указује на то да су дете и детињство симболички репозиторијум замишљања будућности. Магија детињства, објашњава она, лежи у одлагању дефинитивних избора и мноштву могућности које дете има пред собом (Beauvais 2015: 20–24). Ситуација у роману *Крокодил ђева* може се лако повезати са овим типом романескне темпоралности. Иако преживљава дубоко трауматична искуства – братовљеву болест и развод родитеља – јунакиња сазрева тако да је тек на почетку процеса одрастања, а доживљена патња је заправо наоружава да се носи са изазовима. Она, као и Тијана из *Сазвежђа виолина*, расте у „чежњи за собом радосном” и у „најбољим очекивањима од будућности”, али је у Тијанином случају јасно да је оно најбоље остало у прошлости. Рат тј. социјална катастрофа јесте временска прекретница, прелазак из цикличног времена (у *Лицијацији ветира* то је динамика дружења у разреду, у *Марији Модилјани* то је време које Марија проводи са својим братом Адамом и његовом девојком Модом, која је инспирише да и она постане сликарка, у *Сазвежђу виолина* то су сусрети дечачке дружине са Тијаном и њеном најбољом другарицом Аном) у линеарно време бесмисла и окрутности у свету одраслих. Док су код Весне Алексић у жанру романа за децу родитељи схваћени као нека врста

⁵ Дубравка Зима инсистира на томе да доб главног јунака/јунакиње не мора бити кључна приликом дефинисања жанра адолесцентске књижевности (Zima 2017: 3–23), док, на пример, Јелена Спасић године главног јунака не доводи у питање као критеријум приликом дефинисања овог жанра (Спасић 2015: 68 – 73).

референтног система, у адолесцентском роману њихова заштитничка и васпитна улога у потпуности је разобличена. У романима *Марија Модилјани* и *Сазвезђе виолина* родитељи су деперсонализовани ликови, док су у *Лицијацији ветра* експлицитно деградирани. У ноћи када почиње бомбардовање, Ана посматра своју мајку и коментарише:

Наташа је совила у феталном положају, онако како сам прочитала у неком часопису да спавају несигурне и слабе особе. Пази молим те, никад нисам помислила да она може да буде несигурна особа... а опет, изгледала је тако јадно у том сну (157).

Овде је важно истаћи да је однос према темпоралности метафора одраслости на начин да су деца и њихове бабе и деде подједнако с оне стране, тј. неокрњени протоком времена, насупрот одраслима, тј. родитељима, који су подложни утицају времена. За разлику од романа и приповедака Весне Алексић који су блискији жанру дечје књижевности, где је траума увек индивидуална а не социјална и где дете успева да савлада трауму да би наставило да буде дете – биће дефинисано будућношћу пред собом, јунакиња адолесцентског романа је, као и читава њена генерација, одређена губитком рајског доба детињства. Она је растрзана између свести о детињству као скупу повлашћених тренутака и увремењености у свет са чијим се вредностима не може идентификовати.

Епистемологија одрастања и етонормативност

Но, овде је важно нагласити да у романима Весне Алексић однос адолесцената према друштву никада није однос револта. Тај однос је понекад пре-наглашено избегавање конфликта, па тако у јединој сцени где су јунаци романа *Сазвезђе виолина*, а вероватно и у целокупном опусу ове ауторке, ак-

тери историјских збивања, конкретно учесници протеста против изборне крађе, приповедачица нам ставља до знања да родитељи подржавају децу-студенте у протесту. Ово је у очигледној контрадикцији са чињеницом да етонормативност није на класичан начин присутна у овим романима, тј. да је вредносни систем детета/младих, ако не супериоран, онда најчешће равноправан у односу на вредносни систем одраслих. Овај феномен, међутим, може се објаснити фузијом обрасца романа о уклопљеном адолесценту и својеврсном идеологијом детињства коју Весна Алексић доследно креира у романима и причама. Изостанак генерацијског сукоба, напетост између жаргонског и високо стилизованог језика (Flaker 1983: 191), нараторка која се може описати као интелигентна приповедачица јер успоставља однос према другим текстовима, наслеђени су из „прозе у траперицама”, али су истовремено преозначени особеном идеологијом детињства. Наиме, опозиција одрасли/не-дорасли, како Флакер одређује основну приповедну ситуацију прозе у траперицама, овде није социјално конотирана – за разлику од јунака овог другог жанра, јунакиње Весне Алексић нису изгреднице, напротив. Међутим, оне су уклопљене, али не и укалупљене у друштво. Оне су недорасле свету једино у том смислу што су осетљиве према туђој патњи и морално неискварене. У Флакеровој типологији приповедача (интелигентни, наивни и брутални), интелигентан приповедач јесте онај који, неретко иронично, реферише на друге текстове (Flaker 1983: 72). Текстови са којима нараторка у адолесцентским романима Весне Алексић води дијалог, међутим, нису класици за одрасле, већ класици књижевности за децу. Стога не треба да чуди што је једна од најчешћих референци *Петар Пан*, у *Сазвезђу виолина* као потврда емотивне супериорности детета, а у *Лицијацији ветра* изврнут руглу као превара коју одрасли подваљују деци – „Тај

вечно зелени костим за Петра Пана цртали су неки угојени мајстори у својим кожним фотељама... Цртали су, с пуно топлог срца, за нас дечицу: младу господу и мале даме... Какав фол! Какав језиви фол!" (158). И детињство и одрастање су стања у којима дете/адолесцент поседује одређени увид, али док је то знање у детињству оно што дете чини повлашћеним у односу на одраслог⁶, одрастање је нека врста деградације – самаравања са референтним системом одраслих. У приповеци „О чудесном човечуљу" из збирке *Теријорија снова* темпорална привилегованост детињства уздиже се на ниво поетичког исказа: „И сваке године, кад светом крену многи лажни и прави Деда Мразови, мени зафали само један... онај који је личио на црвенкапу и носио чоколадне бомбоне... чудесни човечуљак кога су измислили због нас, деце и због детињства... А без измишљених светова, све више мислим, једва да има и правих." Етонормативност је, дакле, концепт који је у битној мери стран прози Весне Алексић. Кључни оријентир није прилагођавање детета свету, већ похвала дечјој имагинацији. Ова имагинација никада није приказа као инфантилна или наивна управо зато што је способна да сачува повлашћени тренутак. У жанру адолесцентског романа уметност је стратегија којом се вредности и успомене из детињства конзервирају у процесу деградације тј. одрастања. Но, управо зато што конзервира читав један свет, уметност никада није схваћена као узвишена или надљудска активност. Напротив, она је ултимативни акт хуманизације – спасавања од забо-

рава – љубимаца, домаћих животиња, предела, других људи. Постајање уметником је, управо, као чин отпора срозавању духа које одрастање условљава, а такође процес трансформације личног у генерацијски наратив.

Романи *Марија Модилани*, *Лицијација ветра* и *Сазвежђе виолина* могу се класификовати и као оно што феминистичка критика препознаје као роман развоја или „роман буђења". Први термин увела је феминистичка критичарка Лиса Даунворд (Lisa Downward), а други Сузан Росовски (Susan Rosowski), а увеле су их како би објасниле историјски развој жанра женског образовног романа, односно његове жанровске разлике у односу на образовни роман чији је главни јунак мушкарац. Поред тога што је битно да тематизује психолошки, интелектуални и социјални развој протагонисткиње, роман буђења требало би да представља и процес огољавања друштвених очекивања која живот жене чине другачијим и тежим у односу на живот мушкарца (Гајовић 2017: 91). Родне проблематике овог типа у адолесцентским романима Весне Алексић нема. Међутим, тематизовање развоја женског лика није занемарљиво ако се узме у обзир да је дистинкција између романа за дечаке и романа за девојчице још увек делатна за издаваче (Trites 1997: 3), те да је девојачка адолесценција и даље, и предоцбено и продукцијски, подзаступљена у односу на дечачку (Hameršak i Zima 2015: 370). Да је овај жанровски фактор, тј. обликовање женског образовног романа са упечатљивом главном јунакињом, пресудан за успостављање специфичног односа према темпоралности, епистемологији детињства и одрастања, с једне стране, и обликовање генерацијске приповести, с друге, постаје јасно када ове романе упоредимо са жанровски сродним романом ове ауторке у чијем средишту је такође женски лик, али који не поседује истанчан сензибилитет као Ана, Марија и Тијана.

⁶ Онтолошка разлика између детета и одраслих код Весне Алексић често се преводи у епистемолошку – на пример, у причи „Нитроглицерин" из збирке *Теријорија снова* (2004), када бака не исприча родитељима како су је унуци преплашили, већ им великодушно опрости јер су то учини у типично дечјој активности – игри – приповедачки глас каже: „Није нас одала ником. Мора да је знала да они други, који нису Индијанци то никад неће разумети" (98).

Изузетак који потврђује правило

Крај романа *Дођи на једно чудно место* (2015) Весне Алексић звучи као поетизован низ уопштавања која истраживачице и истраживачи користе како би објаснили шта адолесцентску књижевност чини аутохтоном како у односу на књижевност за децу, тако и у односу на књижевност „за одрасле”. Нађа, тринаестогодишња нараторка и главна јунакиња овог романа, обавештава нас да је њено сазревање завршено:

Тетоза је одсекао свој репић, ја сам тек почела да пуштам косу, Тетоза је без љутње већ увећало ишао у нову школу, ја сам без љутње први пут у животу обукла сукњу и умела у њој да ходам, и да седим, ја сам умела у њој да уђем у своју четрнаесту, те четрнаесте кад је био потоп (119).

Адолесценција је овде, дакле, заиста приказана на начин који Дубравка Зима, историчарка књижевности која се бави дискурсима, представама и контекстима који обликују адолесцентску књижевност, истиче као типичан. Одрастање се схвата као метафорични временски процеп, кратак период патње и одбијања да се уклопи у друштво који бивају анулирани сазревањем (Zima 2017: 11), док јунакиња стиче не само социјалне вештине које јој помажу да апсорбује друштвене, у овом случају специфично родне конвенције, као што је ношење сукње, него развија и свест о неминовности таквог развоја догађаја. Ту препознајемо неколико карактеристика које пионирска истраживања Берислава Мајхута (2011), Дубравке Зиме (2015, 2017) и Маријане Хамершак (2015) истичу као фундаменталне за жанр адолесцентског романа. Једна се тиче концептуализације времена као динамичног у односу на носталгично, митолошко време детињства карактеристичног за децу књижевност, а друга, са њом уско повезана, односи се на епистемологију жанра – за разлику од

полустереотипне предоцбе о детињству као добу позитивно конотираног незнања и наивности, адолесцентска књижевност почива на афирмисању преласка из стања децјег незнања у одраслост као спознајно супериорнију етапу. Штавише, и Александар Флакер у *Прози у истраживањима*, много пре него што започиње прецизна теоретизација адолесцентске књижевности „лабилност и краткотрајност темелне ситуације” (Flaker 1983: 189) констатује као битно обележје прозе о младима. То видимо и на крају романа *Дођи на једно чудно место*. За јунакињино сазревање кључно је, како сама више пута наглашава, одустајање од љутње, која овде фигурира као метонимија децјег отпора према социјалним притисцима и наметнутим ауторитетима. Тај процес одрастања јасно је временски омеђен и поклапа се са колективном траумом – поплавама из маја 2014. Нађина експлицитно породњена иницијација у свет одраслих, те помало тривијална симболика тог процеса – сукња – звуче архаично, чак анахроно (будући да је савремени хоризонт очекивања обликован визијом бунтовне адолесценције и у књижевности и култури већ скоро пола века, од појаве романа као што су Селинцеров *Ловац у жици* и *Стаклено звоно* Силвије Плат), јер се у њима читују слојеви матрице адолесцентског романа с почетка 20. века у којима адолесценткиње и адолесценти релативно безболно преузимају своје друштвене и родне улоге (Hameršak i Zima 2015: 351). Саживљавање са поларизованим родним очекивањима јесте педагошко-дидактичка суштина овог жанра, па инсистирање на Нађиној спремности да носи сукњу делује као реликт много ригиднијих времена. Но, с изузетком овог безразложно често у роману варираног мотива, његова тема и приповедни поступци не одударају од оних које срећемо у већини дела савремене продукције. Штавише, роман *Дођи на једно чудно место*, који свој назив дугује песми

Sebastian групе Cockney Rebel, готово у потпуности се уклапа и у одређење савременог адолесцентског романа које у *Уводу у дјечју књижевност* нуде Маријана Хамершак и Дубравка Зима. Имплицитно се ослањајући на увиде семиотике културе, ауторке констатују историјску смену парадигме – смену између романа уклопљеног адолесцента, који обележава краја 19. и почетак 20. века, и романа чији је јунак бунтовник, ређе бунтовница, који настаје 30-их година 20. века, а одређени аспекти овог жанра бивају ревитализовани у тзв. прози у траперицама (Flaker 1983), те литературе за децу и младе из 60-их и 70-их година прошлог века. Оне такође указују на надилажење (и наметање нових) ограничења ових жанрова у новом типу романа за младе који дихотомију асимилација/побуна, на којој почивају и романи о адаптираним и романи о побуњеним адолесцентима, трансформише у потрагу за идентитетом. Оне закључују да је у савременом адолесцентском роману наратив одрастања/сазревања/идентитета „рубно надопуњен мотивима популарне културе и социјалнога односно политичкога, уз готово незнатан удио љубавнога или еротичкога наратива. Адолесцент је притом, међутим, поново уклопљен, а дискурс бунтовности компензиран дискурсом идентитета” (Hamersak i Zima 2015: 371). Мотиви популарне културе у поменутом роману Весне Алексић тичу се, као и у *Марији Модилјани*, *Лицијацији ветра* и *Сазвежђе виолина*, музике и стрипова које Нађа и њен најбољи друг Тетоза воле. Као што је већ поменуто, стрип и у овом роману симболизује растанак са детињством – специјални број који је Тетоза накратко позајмио Нађи из подрума ће однети бујица. Социјално-политички контекст уведен је кроз искуство становника Вароши⁷ и њихову борбу са локалним

властима да добију одштету за последице поплаве, а љубавна прича изостаје. Но, темељни интерпретативни и структурни проблем у овом роману, индикативан за разумевање жанра романа развоја у опусу ове ауторке, јесте то што је једини идентитет који Нађа стиче идентитет адаптиране, одрасле девојке. За разлику од јунакиња романа *Марија Модилјани*, *Лицијација ветра* и *Сазвежђе виолина*, који приказују унутрашњи развој младе уметнице и њену критичку свест према властитим траумама, коју јунакиња потом каналише у стваралачки потенцијал, Нађа помирљиво, али не и резигнирано, усваја правила одраслости. Тон којим се роман *Дођи на једно чудно место* завршава потпуно је различит у односу на тон којим главна јунакиња романа *Марија Модилјани* изговара свој тихи али децидирани унутрашњи отпор свету одраслих. Она се у тај свет интегрише, али његове вредности препознаје као апсурдне. Коментаришући телевизијски програм у коме се као „решење” за сиромаштво које производи масовну емиграцију, укључујући и јунакињину пријатељицу на коју се она угледа, бившу девојку њеног брата Адама, предлажу нови људи који ће се родити и „заменили” оне који су отишли, приповедачица Марија каже:

Уопштавања су увек лажна: родиће се други, неке нове бебе ће попунити број оних који су одјездили у свет јер им се тако хтело. Не верујем у то, нико ме неће убедити да ће неко други, сада у памперс пеленама, кртичарити онако како је умела Моди, привидно мирна над својим радостима, а тако рањива и уплашена пред оном великом водом, опасном као изобиље. Ако ће се родити нови, што онда нечија усамљеност није насликала поново неке Гогове „Пшенице” (142).

⁷ Упућеним читатељкама и читаоцима јасно је да се ради о једној од поплавама најпогођенијих општина у Србији – Обреновцу – али је једини топоним у роману Варош.

Сазревање уметнице – отпор времену и страху

Веза између уметности и детињства кључна је за идеологију одрастања коју Весна Алексић изнова испишује у својим романима – као и уметност, детињство јесте могућност и начин да се јединствене појаве и тренуци увремене и кроз уметничку праксу, односно кроз памћење, сачувају од заборавља. Одраслост је сродна калкулантској логици друштвене реалности и, језиком семиотике речено, кôд по коме она функционише јесте уопштавање, а тиме и прозаичност.

Нађа се, за разлику од Марије, добровољно одриче симболичке вредности коју детињство обично поседује у романима и приповеткама ове ауторке. Чудно место није „територија снова”, која у истоименој приповеци означава сећање на детињство као стање безвремености и безбрижности, нити пак оно поседује снагу индивидуализованог, дубоко интимног сећања на време пре него што рат изазове убрзано одрастање, као, на пример, црвени коњић у истоименој приповеци (1994). Чудно место је, баш као и у песми групе Cockney Rebel, напосто место на коме се људи срећу да разговарају о успоменама, у овом случају Нађа и Тетоза, како би у рационалном и помало стерилном маниру разговарали о „старим временима”, тј. о заједничком одрастању које остављају иза себе, не придајући му прерогативе који се детињству у делу Весне Алексић најчешће приписују. Имајући у виду да је компетитиван однос између детињства/адолесценције фундаменталан и за књижевност за младе и за књижевност за децу⁸, може се рећи да у овом роману, за

разлику од свих осталих, логика асимиловања у друштво тријумфује у односу на фигуру детета и читав спектар вредности које оно оличава – аутентичност, верност властитим идеалима, победу уметности над неумитношћу времена, инхерентну љубав према свом окружењу и потребу за заједништвом насупрот компартментализацији која доминира светом одраслих. Међутим, радикална промена у идеологији детињства очигледно је била изгред у опусу Весне Алексић, јер следећа два романа – *Крокодил ђева* (2017) и *Сазвежђе виолина* (2018) – од којих је први блискији жанру децје књижевности, док је потоњи роман за младе, афирмише напор младе јунакиње да кроз уметност води борбу како за сопствени идентитет, тако и против неправде. Ова структурна разлика, која се читује и у неуједначености стила и разводњености уметничког дојма у роману *Дођи на једно чудно место*, као што ћу покушати да аргументујем, не може се објаснити тематским разлозима, тј. оправдати чињеницом да је Нађино нагло одрастање и психолошко сазревање трајно измењено колективном траумом као што је природна катастрофа, која са собом носи и социјалну девастацију. Наиме, искуство општедруштвеног хаоса има и Тијана, главна јунакиња романа *Сазвежђе виолина*, у коме јунакињино одрастање бива брутално прекинуто НАТО бомбардовањем 1999. године. Штавише, у ова три романа, који сукцесивно излазе у распону од неколико година, видљива је градација у тематизовању не само колективних већ и личних губитака – Нађа у поплави губи пса, шестогодишња Даница суочава се са тешком болешћу свог млађег брата и разводом родитеља, а Тијанина нај-

истраживачима, Александар Флакер је још у првом издању *Прозе у траперицама* показао како се опозиција одрасли/не-дорасли операционализује у језику романа, а ову дистинкцију, следећи књижевноисторијске увиде Берислава Мајхута, Маријана Хамершак и Дубравка Зима интерпретирају у категоријама критичке анализе дискурса.

⁸ Око овога су махом сагласни истраживачице и истраживачи који практикују различите приступе – нпр. семиотичари и историчари културе попут Перија Ноделмана (Perry Nodelman) и Клементине Бове (Clementine Beauvais), и, рецимо, Марије Николајеве (Maria Nikolaeva), која велику пажњу поклања формалним карактеристикама књижевности за децу. Међу домаћим

боља пријатељица гине. Сматрам да разлог због којег, одрастајући, Нађа губи аутентичност, а роман емотивну убедљивост карактеристичну за поступак В. Алексић, лежи у изостављању женско-женских односа у роману. Немогућност женско-женске идентификације доводи до недостатка јунакињиних уметничких аспирација, као и до прилично конвенционалног разумевања односа адолесценције и одраслости, јер је уметност схваћена као пракса одолевања старењу и страху, што егзистенција одраслих неминовно носи са собом. Ова околност на значењском нивоу производ је заједничког искуства времена – Ана и њене две другарице, Марија и Моди, Тијана и Ана, деле повлашћене тренутке радости и безбрижности. Такође, главна јунакиња од своје другарице усваја најбитнију животну поруку – пркошење страху. У сваком од ових романа може се пратити градацијски развој ове теме: *Лицијана и ветра* завршава се изненада, а јунакиња се нада да ће се пробудити из кошмара прекинутог одрастања, Марија наставља да тежи својим циљевима, упркос свепрожимајућем страху и тузи, након што се Моди сели у Канаду, а Тијана на крају научи да живи без страха. Анин оптимизам и вера у бољу будућност јесу утеловљење лекције о страху коју Тијана учи од деда Аћима:

Једна трпеза је постављена и за њом седи неколико браће и сестара. Најстарији од њих је Страх. Он је најгор... Њему не дај да једе... А он је увек најгладнији, да знаш!.. Ево видиш на нашем случају, на примеру ове земље... Још хара бесмислена мржња, пуца се, и све ће нас без разлике одвести до најмлађе сестрице која се крије у дну трпезе. А она је у почетку невидљива. То је патња. Е, она стиже напослетку. Она је најтрајнији и најсигурнији гост на вечери. И шта чинити? Зашто ти ово причам? Треба најстаријег прво сасећи и не дати му место (108).

Такође, ово је још један показатељ да су у идеологији детињства у романима Весне Алексић деца и стари засебна сфера темпоралности.

На разини жанра, женско пријатељство фигурира као кључни моменат у откривању идентитета уметнице – Тијана и Ана себе виде као *Сазвежђе виолина*, јер су оне другарице још из интерната у средњој музичкој школи, а након Анине смрти сваки Тијанин наступ јесте понављање сцене из склоништа у којој њих две свирају како би одагнале страх окупљеним људима. За Марију је сликање вид презервације успомене на Моди.⁹ Из феминистичке перспективе, овакво позиционирање женских ликова може се тумачити као амбивалентно. Упечатљиво је одсуство родне димензије било ког искуства, а поред сексуалности, полност, менструација и пубертет практично су табуи у романима за младе Весне Алексић, што је значајно одступање у односу на жанр романа за младе, посебно онај у чијем је фокусу јунакиња. Родни односи приказани су стереотипно, а јунакиња по правилу завршава са мушкарцем у којег је од почетка заљубљена и који оличава традиционалну заштитничку мушку фигуру.

Међутим, снажни женски ликови и дирљиви женско-женски односи представљају темељ жанра адолесцентског романа као жанра генерацијског романа у опусу Весне Алексић. Управо зато што су једна другој сведокиње и саучеснице и у најбољем времену – времену детињства – и у најтрауматичнијим тренуцима након којих се доживљај времена драстично мења, њихова међусобна идентификација постаје уметнички формативна. Из те размене приповедачица стиче легитимитет да своје искуство презентује као генерацијско. Ови романи не тематизују структурне препреке у животу девојчица и жена, нити на било који начин третирају пол/род

⁹ „Повлачећи те линије у мислима и повлачећи разлику између Моди и мене, ја сам само истицала сличност” (145).

као важну тему, због чега се не могу интерпретирати језиком феминистичке критике. Но, како је у њиховом средишту прича о уметници која захваљујући женском пријатељству генерише аутентичан отпор неправди и страху, ови романи потврђују тезу о важности феминистичких гласова у литератури за децу и младе коју је изнела Роберта Силингер Тријтс (Roberta Seelinger Trites). У студији *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children's Novels* (1997) Р. С. Тријтс тврди да „најочигледнији допринос феминизма књижевности за децу лежи у начинима на који су јунакиње ослобођене од неизбежног одрастања у пасивности” (Trites 1997: 7). Стога се јунакињино (само)оснаживање у адолесцентским романима може тумачити као спој две еманципаторске традиције – романа развоја и дискурса који детињство обликују као доба повлашћеног знања и егзистенције која пркоси времену.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић, Весна. *Црвени коњић*. Београд: Нолит, 1994.
- Алексић, Весна. *Лицијација вепира*. Београд: Делета, 2001.
- Алексић, Весна. *Територија снова*. Београд: Bookland, 2004.
- Алексић, Весна. *Марија Модилјани*. Београд: Senzal Trade, 2012.
- Алексић, Весна. *Дођи на једно чудно место*. Београд: Креативни центар, 2015.
- Алексић, Весна. *Крокодил ђева*. Београд: Креативни центар, 2017.
- Алексић, Весна. *Сазвежђе виолина*. Београд: Креативни центар, 2018.
- Beauvais, Clementine. *The Mighty Child: Time and Power in Children's Literature* John Benjamin Publishing Company: Amsterdam, 2015.
- Flaker, Aleksandar. *Proza u trapericama: prilog izgradnji modela formacije na gradnji suvremenih književnosti srednje i istočnoevropske regije*. Zagreb: Liber, 1983.
- Gajović, Hristina. *Stakleno zvono* Silvije Plat kao ženski obrazovni roman. U: *Genero*, 21, 2017.
- Hameršak, Marijana i Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international, 2015.
- Nikolajeva, Maria. *Children's Literature Comes of Age : Toward a New Aesthetic*. New York: Garland Publishing, 1996.
- Спасић, Јелена. *Књижевности за младе (Young Adult Literature) – Пути од маргинализованог до јасно дефинисаног жанра*. У: *Детињство*, 1, 2015. http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Detinjstvo/XLI_1/08/show_download?stdlang=bg
- Trites, Roberta Seelinger. *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children's Novels*. Iowa City: Iowa City University Press, 1997.
- Zima, Dubravka. Književnost i dob: razmišljanje o problematici, utemeljenju i definiranju adolescent-ske književnosti. U: *Детињство*, 1, 2017. http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Detinjstvo/XLIII_1/01/show_download?stdlang=pl

Jelena LALATOVIĆ

PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG WOMEN
WHO DOES (NOT) COME OF AGE:
THE TEMPORALITY OF INTERRUPTED GROWING UP
IN THE ADOLESCENT NOVEL OF VESNA ALEKSIĆ

Summary

This paper analyzes several adolescent novels of Vesna Aleksić in order to point out to the motives and narrative strategies whose unity rests on the overlapping of the spe-

cific elements of three genres: the genre of the female novel of development, the genre of the adolescent novel and the genre of children's literature. The focus of this analysis are novels whose narrator is a female adolescent who reveals her artistic vocation. The theoretical framework on which the analysis of the novels *Marija Modiljani*, *Wind Bidding*, *The Constellation Violin* relies is the tradition of semiotic analysis of children's literature (Maria Nikolajeva, Clementine Beauvais), as well as feminist approaches to the genre of the female novel of development and feminist approaches to children's literature. As the motif of the artist's development is related to the metaphor of war or the war trauma which interrupts normal growing up both in the author's adolescent and children's novels, the aim of this paper is twofold: to examine how the conventions of various genres inform the imagination of childhood and growing up in Vesna Aleksić's adolescent novels. Also, the paper explores to which extent this imagery deviates from the ideology of childhood in children's novels and stories of the same author. After all, bearing in mind that the voice of a girl / female adolescent / woman is the dominant narrative voice in the works of Vesna Aleksić, this paper seeks to examine the links between female subjectivity, female friendship, on the one hand, and the creation of an artist's identity, on the other hand, within the genre of the adolescent novel.

Keywords: female novel of development, young adult literature, Vesna Aleksić, aetionormativity, female characters

UDC 821.163.41–93.09 Aleksić V.

◆ **Љиљана Б. БОЖИЋ**
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Република Србија

ЛИКОВИ ТРАНЗИЦИЈЕ У ДЕЛИМА ВЕСНЕ АЛЕКСИЋ

САЖЕТАК: У овом раду биће испитане посебности приказивања феномена детињства у делима Весне Алексич. Одрастање ће бити посматрано у друштвеном и историјском контексту периода који тематизују остварења ове књижевнице – бурних деведесетих година прошлог века. Јунаци ће бити осветљени уз анализу патријархалног друштвеног устројства и његовог утицаја на обликовање идентитета, а кроз посматрање родних улога биће тумачена пост-модерна дестабилизација слике света, која се одражава и на уметничке тенденције и обликовање књижевних ликова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: детињство, одрастање, друштво, патријархат, род

Феномен детињства обично покреће следећи асоцијативни низ: породична топлина, безбрижност, заштићеност, игра, машта, прве љубави, пријатељства, хармоничан однос са биљним и животињским светом... И заиста, у светове дела Весне Алексич ми пре свега идентификација покренута препознавањем поменутих мотива, исповедним тоном, хуморним стилем. Међутим, понирући у поетске просторе очекиваног и жељеног, читалац постепено открива и садржаје којима се можда није надао. Управо на прелазу између испуњавања и изневеравања хори-

зонта очекивања, стереотипа и његовог превазилажења, носталгије и потискивања обликовали су се ликови у књижевним остварењима Весне Алексић, а транзиција се издвојила као њихово водеће обеље.

Радња већине дела из опуса ове ауторке одвија се у нестабилним, ратним, деведесетим годинама двадесетог века. Овакав епилог златног и утопијског југословенског доба, оличеног у слози, заједништву и обнови, резултирао је детронизацијом и одбацивањем постојећих вредности. Међутим, наступајуће деструктивно време након разарања превазиђеног поретка није понудило нове параметре и упоришта. Стога су неснађеност, недовршеност и транзитност упечатљиве одлике ликова уроњених у овакав историјски контекст. У остварењима Весне Алексић посебно је ефектно приказана дестабилизација патријархалног модела света.

Протагонисти у делима ове књижевнице су преваходно јунакиње, о чијем унутрашњем свету и доживљајима сазнајемо из приповедања у првом лицу. Фокус приче усмерен је на период детињства или девојаштва, а излагање је углавном интроспективно. Овакав поступак додељује мотиву детињства значајну симболику – оно је најважније доба у конституисању личности. Управо, оно је у животу пресудно зато што поздравља најинтензивније промене и приступање обредима иницијације. С тим у вези, можемо закључити да Весну Алексић највише интересује управо феномен одрастања, односно прелаза из детињства у зрелост, а оно у постмодерном периоду, у коме су патријархалне вредности нагрижене али не и превазиђене уз помоћ адекватне алтернативе, има своју специфичну тежину.

Младе протагонисткиње дела Весне Алексић често имају понашање које заједница одређује као мушко: „Била сам безнадежно нормална, а то је значило да сам се верала по дрвећу у парку, тапкала

сличице са дечама у прабини и завлачила се у стари биоскоп у крају, у паничном страху да не пропустим време кад игра нови филм” (Алексић 2004а: 5). Ове јунакиње не презају ни од туче, чак и са дечама који се сматрају јачим полом, комуникативне су и слободне, доминантне су у групама вршњака (попут Данице из романа *Крокодил ђева*), често неконвенционално изгледају, по чему се разликују од својих мајки, лепотица старог кова и застарелих параметара (имају вишак килограма као Даница из романа *Крокодил ђева* и Ана из романа *Лицијација ветира*, или необичну фризуру као Марија Папић из романа *Марија Модилјани*). Наизглед, протагонисткиње у својој борби за равноправност односе победу и њихов пријем у заједницу није условљен њиховим родним карактеристикама, које снажном индивидуалношћу превазилазе. Но, да ли је баш тако? Ако погледамо пажљивије, видећемо да свака од ових јунакиња заправо жали што не поседује одлике конвенционалне лепотице (односно, оне која је призната у мушком свету), па тако Даница не може да тренира балет због своје корпуленције, Ана завиди својој мајци, а у Марији Папић се зачиње опсесија грудима, типским обележјем женствености посматране из мушке перспективе. Коса и очи женских ликова, као исконски показатељи лепоте, увек изгледају лепо и раскошно. Такође, иницијација јунакиња у свет биће могућа тек када своју слику у очима представника патријархата почну да посматрају као свој идентитет: „Ја сам тада била само обичан, мали Трол. Црвени Трол како ме назвао Адам, а то је било због мог оштрог, брзог језика и моје косе. А та моја коса... Заједно са милион пега колико их је успело да се сручи на моје лице и руке, чинила је одувек да изгледам као највећа шаргарепа на свету, склона кризирању, нарочито у друштву старијих (Алексић 1999а: 17). Иницијација жене неконвенционалног изгледа у дру-

штво приказана је као трауматично искуство. Иначе, треба приметити да је цело искуство одрастања у периоду који тематизују дела Весне Алексић обележено траумом проистеклом из тековина патријархата: ратним сукобима, национализмом, транзицијом, па и самим процесом еманципације уроњеним у друштвени контекст.

Још један у низу облика понашања који се типски приписује женама, а присутан је код јунакиња дела Весне Алексић, јесте конзумеризам. Тако Ана из романа *Лицијација ветра*, Марија Папић из романа *Марија Модилјани* и девојчица која прати оца у рат у причи „Црвени коњић” у истоименој збирци приповедака фирмирану гардеробу виде као нужно средство за истицање своје лепоте и женствености. И амазонска одважност протагонисткиња прилично је пољуљана: иако је Гала у роману *Дугмар* довољно одважна да се потуче са Добривојем, сином политичког моћника, и Олегом, она ипак и несвесно увек тражи заштиту Маше, младића омећеног у развоју, чија мушка снага постаје пресудним фактором сигурности: „Вруће сузе кренуле су јој низ лице али није имала снаге ни да довикне Машу који је, недалеко одатле, седео у ували” (Алексић 2002: 172).

Сваки искорак јунакиња у понашање атипично за женски род бива осујећен од стране мушких ликова:

С победоносним осмехом кренула сам према вратима. Могла бих да је задавим, помислила сам бесно излазећи на пуст, полумрачни ходник. Поново сам лупила ногом о под, а онда сам стиснула песницу и снажно ударила о зид ВЦ-а. Пошто ми ни то није било доста, шутнула сам ногом радијатор, али ту сам се опасно прешла... Тако снажно сам ударила у доњи део радијаторских ребара, да сам од бола почела да скакућем на једној нози. Одједном, зачула сам нечији пригушени смех у близини. Брзо сам се окренула у

правцу одакле је смех долазио и тек тада, могла сам да се убијем! Лаганим кораком, из полутаме ходника, из правца мушког ВЦ-а, прилазио ми је – Срђан! Мислим да сам тада престала да дишем! [...] „Хеј, хеј, шта је то толико страшно да рушиш зидове и радијаторе ове јадне школе? – упитао ме смешећи се. Стајао је испред мене сасвим близу, као да је то најнормалнија ствар на свету и ја сам могла да урадим само једну једину нормалнију од те ствари на свету. Расплакала сам се. [...] Он ми је брзо пришао, загрлио ме и из џепа је извадио неку јадну, изгужвану марамицу. Њом је почео да ми брише образе, а ја, као последња будала на овом свету, *ишк љада* сам почела озбиљно да плачем (Алексић 2001: 57–58).

– Хајде да узмемо по кафу! – Предложила сам Френкију и пре него што је успео да ми одговори или бар да климне главом, ја сам већ притрчала апарату. Извукла сам новчаницу и прстом прешла преко понуде. – Капућино? Кафа? Топла чоколада? Ја ћу капућино, а ти? – испалила сам у рафалу. – Кафу без шећера, рекао је Френки и ја сам гурнула прву новчаницу, прописно окренула за апарат. Међутим, није ишло. Покушала сам поново. Апарат је остао нем. – Дај мени – меко је рекао Френки, уз осмејак. [...] – Ја ћу! Умем и ја! – брецнула сам се и трећи пут гурнула новчаницу, овога пута другу. Новију. Апарат је ћутао. И онда сам га шутнула! Једном, други пут... Почела сам изненада да га шутирам и гласно плачем! – У реду је! Све је у реду... Пусту кафу! – зачула сам Френкијев глас и већ сам била у његовом загрљају. Вукао ме је према излазу. Успут је неком, вероватно човеку из обезбеђења са улаза, поновио то исто; да је све у реду и да ми управо излазимо. И неком је упутио извињење, успут речено и то памтим. – Смири се! Стварно је све у реду. Водим те сад на кафу – понављао ми је као детету, изводећи ме на улицу, на блистави априлски дан. Е, тако... смири се! – поновио је Френки и спремно ми потурио огромну марамицу под нос: – Дуни! Проклети Френки, успео је у трену да ме насмеје... (Алексић 2004б: 106–107).

Мушки ликови, иначе у световима дела Весне Алексић углавном отуђени и инертни, подстицај за деловање добијају управо у тренутку када јунакиње прекораче норму понашања задату патријархалним кодексом: „Хемичарка је моја обожавана стара цура – рекао је Срђан – Како бих *икада* скупио храброст да ти приђем човече!?” (Алексић 2001: 58) Бунтовништво, предузимљивост, самостално деловање јунакиња које прераста и у физичку демонстрацију снаге мора бити сузбијено, и то привременом заменом улога, ради поновног успостављања хијерархије. Али осим што мушки ликови прибегавају стрпљењу, утешном понашању и разумевању, јунакиње у њиховом присуству губе своју одлучност, у потпуности се ослањају на „јачи пол” и искорак из патријархалног устројства бива осујећен, а родне улоге поново успостављене. Самостална иницијација јунакиња у друштво није могућа, чак ни уз преузимање „мушких” образаца понашања.

Судбина женских ликова често се разрешава мимо њиховог утицаја и воље, управо између мушких ликова и на „мужјачки” начин, вређањем, насиљем и борбом за доминацију:

Притрчао нам је, држећи у руци стару, савијену жицу. – Ово су резервни делови за твоју протезу! – победоносно је рекао и бацио жицу Јоики пред ноге. Неке девојчице закикотале су се, Ања и ја нисмо. Јоика је само сагла главу у свој црвени џемпер. Истог тренутка боја с меког џемпера преселила јој се у лице и крупне сузе полетеше низ њега. – Будало! – рекао је Мићони. – Ти си једна обична будалетина! Глас му је био пун гнева, а очи, испод танких стакала, одједном су му биле готово сасвим црне. Иступио је корак, хитро скинуо наочари, осврнуо се према мени и тутнуо ми их у руку. – Дођи, фрајеру! – рекао је, а Дућа га је запрепашћено гледао. Тада се умешао и Бенца. Обрисао је уста замашћена од бурека, шмркнуо гласно и рекао: – Хајде ако си мангуп! – Онда је, не чекајући Дућину одлу-

ку, пришао и лако га ошамарио. Као да се пробудио, Дућа је насрнуо на Мићонија, Мићонију се подигао џемпер и кошуља испод њега се извукла, па су му се видела гола леђа. Бенца је дохватио Дућу за врат и готово га одигао од земље. Његово доброћудно, округло лице било је црвено од напора и љутње... (Алексић 1999б: 58).

Између родова у доба отуђености, апатије и транзиције нема комуникације, и сваки сусрет бива осујећен управо тековинама патријархата: у романима *Крокодил џева* и *Дуђмар* родитељи се разводе због очеве прељубе, у роману *Лицијација ветира* Ана и Срђан не могу да изађу на састанак јер је почело бомбардовање, у роману *Марија Модилјани* љубав Моди и Адама покварили су догађаји деведесетих година – рат, несташица и неизвесност живота у друштву у транзицији, у роману *Стирлеј* Френки страда у саобраћајној несрећи након што он и Наташа започну везу, а у роману *Месечев дечак* Мићони је непогрешиво усмерен ка поштовању мушког принципа, оличеног у фигури оца којој незауостављиво хрли у сусрет. Услед недостатка комуникације, долази до непомирљивог разлаза између света женских и мушких јунака. Недостатак комуникације је један од водећих узрока неразумевања и сукоба између ликова у делима Весне Алексић. Због њега се супружници разводе, деца одрастају у дисфункционалним породицама у којима пре времена морају да преузимају улоге старатеља (млађој деци, али врло често и самим родитељима, као у роману *Крокодил џева*), чланови породице се отуђују, гасе се велике љубави, као у роману *Марија Модилјани*.

У хијерархијском поретку успостављеном према старосним и родним критеријумима ликови женске деце заузимају најнижу позицију. То се најбоље очитује у роману *Ја се зovem Јелена Шуман*, у коме Јеленин брат Милош одвози са Ђолетом пса Блекија

код ветеринара, а Јелену не жели да поведе. Дакле, мушком детету се поверава улога у важном и кризном догађају и оно се сматра довољно снажним да поднесе сваки исход, док се женско дете склања на сигурно место док „олуја не прође”. На овај начин настојања женских ликова су упасивљена, а њихове радње контролисане и спровођене у складу са вољом мушких чланова колектива. Боље среће нису ни мушки ликови који не одговарају патријархалном канону, као што је младић Маша из романа *Дугмар* који је ометен у развоју, кога отац искључује из свих породичних обреда, а брине се за њега само када је угрожен његов лични углед. У неколико дела Весне Алексић ликови женске деце се губе на улици и по свом повратку наилазе на осуду укућана. Управо, свако искакање из поретка значи опасност за заједницу, па мора бити санкционисано. Родна хијерархија међу децом потврђује се у односу родитеља према њима. Различити односи према женској и мушкој деци приказани су у романима *Лицијација ветра* и *Марија Модилјани*:

Међутим, кад ми је јутрос мој избезумљени ћалац уле-тео у собу у паорских седам сати, нисам одмах могла да се приберем. – Зашто ти треба педесет динара? – устремио се на мене, уобичајеним редом речи у реченици и уобичајеним катаклизмичким тоном. [...] – Каквих педесет динара? – упитала сам жмиркајући. – То кажи ти мени! – дрекнуо је ћале и гурнуо ми цедуљу пред очи. [...] – Зато... Па, требају ми улошци с крилцима! Улошци су ми увек били жешћи аргумент бар за ћалца и он је и овог пута само зловољно фркнуо и бацио ми новчаницу на кревет (Алексић 2001: 8).

Пањи се допадало што је Адам почео редовно да излази. Севао му је стално лову, најчешће у ходнику, видела сам то много пута. Тај ритуал био је праћен извесним шапутањем и намигивањем, а чак сам и ја знала да фрајер треба да има неку сићу у цепу, да може да плати кафу и пиће некој цури (Алексић 1999а: 16).

За разлику од Ане, која мора да се правда својим биолошким разлозима да би приволела оца да јој да новац, Адама отац добровољно опскрбљује новцем као средством за иницијацију у свет одраслих мушкараца и успостављање економске доминације над „слабијим” полом.

Мушки чланови колектива често приписују про-тагонисткињама друштвене карактеристике којих би требало да се придржавају ако желе да се имплементирају у патријархалну заједницу: Дугмар назива Галу „miss”, ујак Небојша Даницу „госпођица”, а отац „редов”. Управо карактеристике потчињености и послушности, које треба да има један редов, неопходне су женским ликовима за обитавање у породици и свакој другој јединици патријархалног друштвеног уређења. Уколико није у питању директна интервенција, мушки ликови у виду очева, старије браће, ујака, старијих познаника главни су саветодавци и савезници протагонисткиња. Међутим, док су мушки ликови ту за игре (Даничин отац и ујак у роману *Крокодил ђева*), у озбиљним животним ситуацијама они нису у стању да се носе са одговорношћу, па отац у тешком животном тренутку изневерава своју породицу и брачну заједницу (што показује да је војна дисциплина намењена искључиво „потчињеним” члановима породице као друштвене јединице, а не и „главнокомандујућим”), а ујак се, симболично, онесвешћује у болници. Предмет најинтензивнијег интересовања и покретач акција јунакиња увек је љубав или симпатија према мушкарцу,¹ а њихови животни узор, омиљени филмски, књижевни и стрип јунаци такође су мушкарци. Чак

¹ Разлика у виђењу супротног пола од стране женских и мушких ликова најбоље се може видети на крају романа *Месечев дечак*, када девојчице одлучују да, упркос интересима своје женске заједнице, позову Мићонија у бенд, док он одбацује предлог због својих будућих професионалних интереса и оставља их јурећи у сусрет оцу (мушком принципу рационалности и усмерености) (Алексић 1999б: 120).

и када се у роману *Месечев дечак* јунакиње наводно сукобе око лутке, посреди је заправо борба за Мићонијеву наклоност, а лутка која симболизује право на неговање аутентичних и индивидуалних вредности и женског принципа на крају бива одбачена, јер су је јунакиње друштвеном иницијацијом „прерасле”. У судару нових родних тенденција и канонизованих вредности у карактерима јунакиња поставља се питање: може ли ново доба да успостави нове параметре након што је прозрело и презрело старе?

Патријархални поредак негују и сами женски ликови, бабе јунакиња које у процесу еманципације замењују своје ћерке у кућним пословима, мајке, које су наклоњеније својој мушкој деци, другарице које квари своје међусобне односе ради другова и симпатија. Патријархат се са подједнаком строгишћу односи према својим мушким члановима, који као и женски морају испунити своје улоге како би поредак опстао, па мушки ликови морају играти улоге хранитеља, мужа, оца, старијег брата, војника, заштитника, а њихова принуђеност се огледа у девијацијама кроз које породица и нација пролазе у турбулентним деведесетим годинама прошлог века које дела тематизују. Однос протагонисткиња према патријархату је амбивалентан: с једне стране, постоји тежња за осамостаљивањем, индивидуалношћу и еманципацијом:

Шуманова, ти дремаш! Ти још не пишеш! – каже учитељица и мршти се. Ја опет мислим, није лепо што ме зове Шуманова и што Марију зове Поповићка... То није лепо, мислим, што су нам онда смишљали имена? (Алексић 1998: 12).

С друге стране, бројне изјаве, склоности и поступци главних јунакиња су потпуно у складу са патријархалним каноном, као што је Галин одос према феномену нације у роману *Дуџмар*, Маријин от-

клон према мајци коју назива „госпођом Вером” и преузимање улоге „судије” братовим девојкама у процесу иницијације у породицу у роману *Марија Модилјани*, као и бројни мизогини и хомофобични моменти у њиховом понашању:

Ти знаш, Сарах, да је Груви увек имала неспоразума са витком фигуром и да је увек била мало раскошнија од нас. Због тога је стално правила драму (Алексић 2004б: 51).

Тамо је врло брзо открила да јој се принц претворио у жабу. Глатко избријану, намирисану и *девијантну*. Волео је дечаке (Алексић 2002: 23, курзив је мој).

И мени да покваре први судар, наравно, и то са најлепшим дечком на свету, са сто пута бољим фрајером од свих њихових као фол глумаца, лепотана и шмекера, који се сликају са полуотвореним шлицевима и голим раменима, а после, кад се дочепају славе – покажу се у правом светлу: да су психопате, хомићи, да лемају своје жене, да су фетишисти или хронични зависници, да наручују децу пошто не могу сами да их направе и слично... (Алексић 2001: 96).

Отклон према традиционално женској парадигми понашања и њеним представницама с једне и подсвесна жеља за „типским” својствима женског рода с друге стране, као и немогућност иницијације у друштво окретањем према „мушкој” парадигми понашања, говори о нестабилној природи ликова у свету транзиције и флуидности родних карактеристика у постмодерном добу.

Мушки ликови пониру у свет патријархалних тековина – рат, дневник (као средство медијске манипулације), прељубу, каријеру и из породичног живота су увек одсутни. Уместо насиља као симбола доминације ранијих генерација (Ђорђе је у роману *Дуџмар* тукао своју жену Емилију за време трудноће и због тога је Маша рођен са сметњама у развоју), патријархат сада доминира у свом минус присуству, у коме се мушкарци претварају у делатнике из сен-

ке, а жене, препуштене себи, губе снагу између два принципа, постојећег који настоје да превладају, и будућег који се налази изван свега што је њима познато. Решење остаје недокучено, јер се мушки свет повлачи из процеса еманципације настојећи да сачува своју кохерентност, па се жене грађењем каријера отуђују од своје породице, постају неспособне и неснађене, а у свом раду изван куће не ослањају се на поделу послова са мужем већ на своје мајке, дакле – жене старијег поретка, и на жене нижег друштвеног статуса, које код њих долазе као помоћ, и зачарани круг патријархата ипак се не отвара. Новија генерација, којој припадају протагонисткиње, одбацује стари, патријархални модел који је оличен у њиховим бабама, као и транзитивни модел оличен у њиховим мајкама, али се на свом путу у проналажењу одговарајућег модела губе између два принципа, одбацују постојеће, али мимо њега не могу да осмисле своје постојање. С једне стране, код јунакиња је евидентан отпор према одсутном оцу загладаном у телевизијски екран и родитељима који су градећи каријеру занемарили своју децу (али и глобалном отуђењу услед технолошког развоја и промене друштвеног уређења и невољама које су се дешавале у друштву на крају двадесетог века и које су обликовале људе свог времена на овај начин):

Пустиле смо музику и играле твист, ближила се већ поноћ и телевизор је те вечери имао излазну визу, мушкараца није било у кући, није било ни вести, ни рата... биле смо само нас четири девојчице, играле смо се... (Алексић 1999б: 79).

[...] Из лифта у ауто, из ауто у канцеларију, из канцеларије опет у лифт, па пред телевизор... па, који ти беше си-не разред? О, боже благи, шта ћу још чути? – праскао је деда Лесендрије а онда је нагло заћутао, као да се нечег важног сетио... (Алексић 1994: 23).

Госпођа Вера, наша мати, била је најоданији члан кардиолошког тима на клиници у којој је радила, па је мислила да је незаменљива, нарочито некој тамо деци због које је често дежурала, па је временом нама, својој деци, престала да недостаје (Алексић 1999а: 16).

Напуштајући патријархални тон обраћања родитељима и грађења слике о њима, јунакиње Весне Алексић умеју да дају оштре судове о феномену породице, који је, као и све тековине патријархалног друштва, начет постмодерном кризом, али је као такав наставио да постоји без одговарајуће алтернативе. С друге стране, Гала из романа *Душмар* је јунакиња која доследно следи патријархални дискурс, иако је осетила његове последице у више наврата: одсуство оца из живота услед прељубе, старосну хијерархију и патње проузроковане ратовима.

Детињство приказано у делима Весне Алексић није утопијски збег у сећању. Оно је, поред свих аутентичних вредности које баштини, обележено и бурним историјским контекстом, превирањима, трауматичним искуствима и сукобима. Око одрастања протагонисткиња исплетена је прича о ликовима транзиције, који, у складу са временом из кога израстају, као своја основна обележја носе недовршеност, променљивост и недоследност. Са мање или више успеха, аутентичности и уверљивости, поетика Весне Алексић огледа се у многим одговорима које је дала, али још више у бројним питањима које је поставила, најављујући оне мисли и оне књиге које ће тек доћи.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

Алексић, Весна. *Црвени коњић*. Београд: Нолит, 1994.

Алексић, Весна. *Ја се зовем Јелена Шуман*. Београд, РАД: 1998.

- Алексић, Весна. *Марија Модилјани*. Београд: Народна књига, 1999.
- Алексић, Весна. *Месечев дечак*. Београд: Народна књига, 1999.
- Алексић, Весна. *Лицијација ветра*. Београд: РАД, 2001.
- Алексић, Весна. *Душмар*. Београд: Дерета, 2002.
- Алексић, Весна. *Звезда руѓалица*. Обреновац: Књижевни клуб „Обреновац”, 2004.
- Алексић, Весна. *Сипарлеи*. Београд: Филип Вишњић, 2004.
- Алексић, Весна. *Крокодил ђева*. Београд: Креативни центар: 2017.
- Башлар, Гастон. *Вода и снови: оглед о имагинацији материје*. Превела Мира Вуковић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- Кајоа, Роже. *Игре и људи: маска и занос*. Превео Радоје Тадић. Београд: Нолит, 1965.
- Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Београд: СКЗ, 1973.

cipatory aspirations.

Keywords: childhood, growing up, society, patriarchate, gender

Ljiljana BOŽIĆ

CHARACTERS OF TRANSITION IN WORKS OF VESNA ALEKSIĆ

Summary

In this paper we tried to analyze Vesna Aleksić's writing in the context of social, cultural and political changes at the end of the 20th century. We observed motives of childhood and growing up in specific historical period and their transpositions into literature. Our subject was transition as a main characteristic of characters, conditionality between character and its gender, social status and political preferences. We found characters, especially female characters, highly restricted with patriarchate hegemony and stuck between accepted forms of behavior and their eman-