

• ДЕТУЊСТВО •

Часопис о књижевности за децу
Година XXXIX, број 1,
пролеће 2013.

Редакција:

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

Секретар редакције:

Ивана Мијић

Лектор и коректор:

Мирјана Карановић

Издавач:

Међународни центар књижевности за децу

ЗМАЈЕВЕ ДЕЧЈЕ ИГРЕ

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

За издавача:

Душан Ђурђевић, директор

Слог:

Ласер студио, Нови Сад

Штампа:

Offset print, Нови Сад

Часопис излази тромесечно
Цена овог двоброја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дечјих игара
340-11006551-47

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

САДРЖАЈ:

ПРЕДСТАВЕ О ДРУГИМА И ДРУГАЧИЈЕМ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ (1)

Маријана А. Намершак, Автор дјеџе књижевности:

perspektive jedne drugosti 3

Недељка Перишић, Граница илузије и илузија границе:

ко коме приповиједа у романима Михаела Ендеа 16

Снежана З. Шаранчић Чутура, Представе о другом

и другачијем у Ђопићевим делима за децу 25

Валентина В. Хамовић, Данојлићев свет иза плота 33

Предраг М. Јашовић, Рушење стереотипа у приповеци *Деца* 41

Јелена С. Панић Мараш, Деконструкција приповедног субјекта у

Раним јадима Данила Киша и *Башићи слезове боје* Бранка Ђопића . . 46

Јелена З. Стефановић, Представе о другима у

збирци приповедака *Простор за мокрог ња* 55

Јованка Д. Денкова, Расни, социјални, национални, културни,
религиозни и родни стереотипи у македонској књижевности

за децу, њихов социјални контекст и њихова естетска функција 61

Dragica A. Dragan, *Drugi i drugačije* u

Gavranovim tekstovima za djecu i mladež 69

Милутин Б. Ђуричковић, Представе о другом и другачијем

у савременом јеврејском роману за децу и младе 75

Даница В. Столић, Померање тачке гледишта

у причама за децу Душка Радовића 86

Стана Љ. Смиљковић, Деца у поетским текстовима 97

Буба Д. Стојановић, Дете у књижевности за децу – мост који спаја 107

Отилиа Ј. Велишек Брашко, Предрасуде о деци са развојни

сметњама и инвалидитетом у популарним причама за децу 113

РЕЦЕНЗЕНТИ

Проф. др Владислава Гордић Петковић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Горана Раичевић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Сунчица Денић Михаиловић,

Универзитет у Нишу, Учитељски факултет у Врању

Проф. др Виолета Јовановић,

Универзитет у Крагујевцу, Педагошки факултет у Јагодини

Доц. др Зорица Хаџић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Др Весна Цолић, проф. струковних студија,

Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду

Мр Марина Токин, професор,

Основна школа Прва војвођанска бригада, Нови Сад

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

◆ *Marijana A. HAMERŠAK*
Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb
Republika Hrvatska

AUTOR DJEČJE KNJIŽEVNOSTI: PERSPEKTIVE JEDNE DRUGOSTI

*ПРЕДСТАВЕ О ДРУГИМА
И ДРУГАЧИЈЕМ У
КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ*

SAŽETAK: Polazeći od terminološke i teorijske usmjerenosti dječje književnosti na čitatelja, u članku se istražuju mogućnosti analize autora dječje književnosti kao drugoga. Prepoznat kao komunikacijski i dobni drugi, autor dječje književnosti bio je kamen spoticanja rasprava o samoj ideji dječje književnosti. Nakon osvrta na prijeporna mjesta pristupa koji su tezu o nemogućnosti dječje književnosti temeljili na dobroj drugosti autora dječje književnosti, u članku se zagovara afirmacija socioloških i povijesnih istraživanja autorstva u području dječje književnosti. Na primjeru hrvatske dječje književnosti 19. stoljeća naznačuju se smjerovi i mogućnosti analize društvenog statusa autora dječje književnosti, njegovog statusa u istraživanjima književnosti, kao i u produkciji za djecu.

KLJUČNE RIJEČI: dječja književnost, autor, drugi, povijest autorstva

Pod utjecajem različitih književnoteorijskih interesa i elaboracija, u rasponu od novokritičarskih (usp. npr. Wimsatt i Beardsley 1999) do poststrukturalističkih (usp. npr. Barthes 1999), autor odavno nije sveopće prihvaćeno središte, pa čak ni relevantno mjesto književne analize. To ne znači da je autor iščeznuo iz rasprava o književnosti. On je do danas, kako to već biva, u nekim područjima zadržao ključ-

no mjesto (npr. u popularnoj percepciji književnosti), u nekima upravo čini se proživljava renesansu (npr. povijest autorstva), dok je u nekima (npr. književnoj teoriji) prisutan ponajprije kao drugi, strani, potisnuti. Donekle u suglasju s kretanjima u književnoj teoriji, ali i pod utjecajem specifičnosti dječje književnosti o kojima će više biti riječi u nastavku, autor je naizgled drugi i u području istraživanja dječje književnosti.

Pitanja statusa, razina i mehanizama čitatelja već su desetljećima okosnica teorijski vibrantnih radova o dječjoj književnosti. No, unatoč tome što su ti radovi pojmove poput recepcije, implicitnog čitatelja ili dječjeg čitatelja profilirali u gotovo zaštitne znakove struke, autor i danas nerijetko funkcionira kao ključno mjesto popularnih, ali i specijaliziranih diskursâ o dječjoj književnosti. Kao, dakle, ujedno prisutan i odsutan, prvi i drugi, autor se čini relevantnim polazištem za promišljanje samog pojma dječje književnosti, načela njezine produkcije i modela njezine analize.

Dvostruka drugost autora dječje književnosti

Danas, nakon što su iza nas desetljeća kontinuiranog akademskog interesa za dječju književnost, ne moramo više kao što je to bio slučaj u 1960-ima (usp. Crnković 1990: 7) isticati da dječja književnost ne znači književnost koju stvaraju djeca. Pa ipak, za raspravu o autoru dječje književnosti važno je vratiti se toj specifičnosti dječje književnosti i podsjetiti da je u anglosaksonskom kontekstu dječja književnost, kako to ističe Matthew Grenby (2008: 199), jedina vrsta književnosti koja se definira u odnosu na svoju pretpostavljenu publiku. Dok, primjerice, piše dalje Grenby, kanadsku književnost ne čine one knjige koje čitaju Kanađani, kao što ni kriminalistički roman nije ona vrsta romana koju čitaju kriminalci,

dječja je književnost ona vrsta književnosti koju čitaju djeca. Zanimljivo je da za ovu priliku davno uočene teorijske zamjerke i povijesne iznimke ove namjene i recepciju usmjerene odredbe dječje književnosti (usp. npr. uvodna poglavlja u Zalar 1983), autora dječje književnosti prepoznat ćemo kao drugog dječje književnosti, odnosno kao komunikacijski alteritet čitatelju kao nosivom pojmu dječje književnosti. No, iako je autor potisnut iz naziva dječje književnosti, on je logikom književnosti kao komunikacijskog čina, ali i logikom svakog pa tako i ovog (autor-čitatelj) alteriteta u kontaktu, uvijek ujedno i isključen i uključen, zbog čega je, recimo, i odgovor na pitanje: „Je li neki autor dječji autor?“ moguće izvesti iz analize (implicitnog) čitatelja, kao što je to uostalom i učinila Dubravka Zima u interpretativno instruktivnom članku „Je li Andersen dječji pisac?“

U hrvatskom, kao i u nekim drugim jezicima, primjerice srpskom, dječja književnost nije jedina književnost koja se definira s obzirom na svoje čitatelje, odnosno naslovljenike. Dovoljno je prisjetiti se pučke književnosti koja također prije svega znači književnost za puk (npr. kalendari, letci), a tek onda književnost puka (npr. spomenari, rukopisne pjesmarice). Neupitno je, međutim, da je i u tim kulturama drugost autora u području dječje književnosti strukturno bremenitija no u drugim vrstama književnosti. I u tim je kulturama autor na razini samog pojma drugi budući da i u njima dječja književnost također funkcionira kao ona vrsta književnosti koja je određena s obzirom na svoje čitatelje.

Autor dječje književnosti je i dobní, a ne samo komunikacijski drugi čitatelja dječje književnosti. Za razliku od čitatelja dječje književnosti koji su u pravilu djeca, autori dječje književnosti su u pravilu odrasli. A odraslost je drugost u odnosu na djetinjstvo. Bolje rečeno, a u skladu s društvenim hijerarhijama opreke odrasli-djeca, djetinjstvo je drugost u odnosu na odraslost (usp. Jenks 2005: 35). No, odraslog je

autora u području dječje književnosti opravdano označiti kao drugoga u skladu s prvenstvom koje dijete ima u tom području, a koje se očituje već i na razini njegova naziva. S obzirom na ovu i prethodno spomenutu razinu drugosti autora dječje književnosti, razložno je govoriti o barem dvostrukoj, komunikacijskoj (autor–čitatelj) i dobnoj (odrasli–dijete), drugosti autora dječje književnosti.

Upravo je dvostruka drugost autora dječje književnost bila osnovica radikalnih kritika same ideje i projekta dječje književnosti. Dobni rascjep između čitatelja i autora još su od znamenite knjige Jacqueline Rose (1984) okosnica problematizacije, pa i negacije dječje književnosti. Polazeći od uvida da „ne postoji druga vrsta književnosti koja tako očito počiva na obznanjenoj razlici, gotovo rupturi, između pisca i adresata“ (1984: 2), Rose ističe da su u dječjoj književnosti odrasli prvi (autori, nakladnici...), dok su djeca drugi (čitatelji), pri čemu ni prvi niti drugi ne zalaze u međuprostor. Dječja je književnost, smatra Rose, stoga nemoguća, i to ne u smislu da dječja književnost ne postoji ili da se ne piše, nego u smislu da se temelji na nemogućnosti odnosa između odraslog i djeteta, kojom se rijetko sama bavi (1984: 1). Ovu tezu Jacqueline Rose nasljeđovala je, između ostalih, i Karín Lesnik-Oberstein, potkrijevši je uvidima iz područja kritike dječje književnosti, kao i naglaskom na isključenosti djece u suvremenim zapadnjačkim društvima (1994: 26, 139, 187 *et passim*). Prema Lesnik-Oberstein, kada odrasli definiraju ili raspravljaju o dječjoj prirodi oni u stvari „izražavaju, formuliraju i projiciraju ideje o sebi i ne-sebi. Djeca, u kulturi i povijesti, nemaju takav glas. [...] Djetinjstvo može govoriti jedino kroz sjećanja, razmatranja ili izbore i interpretacije odraslih. [...] Dječje knjige dijelom su interpretativne napetosti: usmjerene na djecu te se knjige smatraju jednim od središnjih repozitorija onoga što se na različitim mjestima u različitim vremenima držalo mislima i

emocijama koje *bivaju* u djetinjstvu ili mu *nedostaju*“ (1994: 2526).

Elaboracije Rose i Lesnik-Oberstein okušavaju poststrukturalističke pristupe književnosti i jeziku, a ujedno su i dijelom konstruktivističkih studija djetinjstva. Unatoč tome one, kako je to u nekoliko navrata upozorio David Rudd (2005: 1719; 2007), ipak sadrže elemente esencijalističkih predodžbi djetinjstva i jednoobraznih shvaćanja pojma društvene moći. Pročitaju li se pažljivo već i ovom radu izdvojeni navodi iz njihovih studija, uočiti će se da obje autorice, raspravljajući o odnosu odrasli–autor i dječji–čitatelj, o djetinjstvu i odraslosti govore kao o društvenim i kulturnim konstruktima, ali i kao o stabilnim, međusobno jasno i nužno diferenciranim entitetima određenim godinama (životnim dobom) i izvantekstualnim odnosima, pa čak i zadanostima. U prilog tomu govore i drugi naglasci iz njihovih izvoda. Rose, recimo, smatra da „ne postoji dijete iza kategorije ‘dječje književnosti’, osim onoga kojeg stvara sama ta kategorija, onog za koji ona treba vjerovati da je tu iz vlastitih razloga“ (1984: 10), dok s druge strane drži da „dječja fikcija u vlastitim procesima isključuje dijete, da bi zatim dijete težila, besramno, *uključiti*“ (1984: 2). No, ako ne postoji drugo dijete do onog stvorenog unutar same kategorije dječje književnosti, nejasno je koje to dijete ta književnost isključuje. Slično tomu, Lesnik-Oberstein inzistira na proizvedenosti pojmova djetinjstva i odraslosti, koje stoga mjestimice piše i u navodnicima (npr. 1994: 27), ali i na bezglasnosti djece a da pritom, kao i Rose, ne postavlja pitanje kako je moguće govoriti o nekom autonomnom, ušutkanom glasu djece ako su djeca i djetinjstvo povijesni konstrukti. U konstruktivističkom se kontekstu dječji „glas“ ne može odrediti samo kao izravni govor, jer je premisa tog konteksta, kao i onog koji komunikaciju shvaća kao složenu društvenu interakciju, da je svaki govor, pa tako i izravni, posredovan (drugima, kulturom, poviješću i dr.).

Nije upitno da postoje različiti oblici fizičke artikulacije neke poruke, odnosno različiti govornici. Nije upitno da postoje različiti odnosi „bliskosti“, odnosno iskustvene, fizičke i druge podudarnosti između objekta govora i subjekta koji govori (usp. npr. razliku između prepričavanja doživljenog, viđenog ili prepričanog događaja), ali je već i iz perspektive shvaćanja komunikacije kao složene društvene interakcije upitna postavka da djeca govore jedino kada su oni govornici. Primjerice, neupitno je da dječja književnost kao vrsta književnosti koja djecu definira kao zasebnu čitateljsku skupinu aktivno promiče, ustanovljava i oblikuje predodžbu o korjenitoj razlici između djece i odraslih. Pa ipak, ona unatoč razlici koju uspostavlja između djeteta i odraslog istodobno pretpostavlja i da je djetetu moguće govoriti, čime pak podriva razliku koju je uspostavila. Stoga je dječju književnost umjesto kao puko instaliranje, namećanje različitih ideja djetinjstva čini se primjerenije promatrati kao područje izrazito kompleksnih, te već i s obzirom na pretpostavljeni angažman djece kao čitatelja, kao i odjeke djela, nipošto isključivo uz odrasle vezanih pregovora o samom pojmu djetinjstva (usp. npr. Nodelman 2008: 191, 212, 230, 249 *et passim*). Naime, za dječju se književnost, kao uostalom i za književnost općenito, može, sljedeći Giorgia Agambena i njegovu razradu Foucaultove figure autora, reći da se mjesto, preciznije, događanje dječje književnosti ne nalazi „ni u tekstu, ni u autoru (ili čitatelju)“, ni u djetetu, ni u odraslom, „ono je u gesti kojom se autor i čitatelj u tekstu stavljaju na kocku, *u igru*, beskrajno se pritom iz tog teksta povlačeći. Autor je tek svjedok, jamac vlastite odsutnosti iz djela u kojem je *u igri*, u kojem je *odigran/proigran*. Čitatelj može samo iznova slovkati to svjedočanstvo, i sâm postajući tek jamcem vlastite neumorne igre odsučivanja“ (Agamben 2009: 56).

Druge perspektive istraživanja autorstva

Umjesto kao radikalno, nepremostivo različitog u odnosu na čitatelja, autora je i u dječjoj književnosti, kao i u drugim područjima, čini se uputnije promatrati iz, kako između ostalih predlaže i David Šporer, povijesno-sociološke perspektive koja će se baviti figurama autora, mijenama statusa autora (2010: 54). Osim prijepornih mjesta analize autora dječje književnosti kao njezinog radikalnog drugog, na taj nas smjer razmišljanja navode i aporije dvaju ključnih teorijskih radova o autoru iz kojih je uostalom i proizašao Šporerov poziv. To su, dakako, *Smrt autora* Rolanda Barthesa (1999) i *Što je autor?* Michela Foucaulta (1984). Barthesova, kao i Foucaultova rasprava o autoru (poziv na odbacivanje autora, odnosno naglašavanje neizbježnosti autora funkcije) ukazuju, naime, prema Šporeru:

na to da se podvlačenjem crte ispod rasprava o autoru u teoriji književnosti dolazi do zida. Ako se te pozicije uzme – uz zanemarivanje nijansi, različitih motiva ili ciljeva pojedinih „škola“ – kao sažetak različitih pozicija o autoru, postaje vidljivim da se može ili dalje inzistirati na nužnosti, upotrebi i postojanju autora bilo kao analitičkog sredstva, bilo kao diskurzivne formacije, ili na izlišnosti te kategorije (2010: 53).

Sve to, ističe Šporer, „potiče na uvođenje povijesnog fokusa jer povijest autorstva izgleda kao jedini način da se izbjegne zid njegova teorijskog razmatranja“ (2010: 53). Uostalom i Foucault (1984: 109–110) i Barthes (1999: 197) su se pozivali, ponekad i ishitreno, na stavke povijesti autorstva, dok je Foucault (1984: 101) izravno i zagovarao njezino istraživanje. Zagovarati istraživanje povijesti autorstva pritom ne znači pozivati na proučavanje i rekonstrukciju biografije autora u tradicionalnom smislu, pa čak ni na širu sociološku analizu djelovanja pojedinog autora ili skupine autora. Poziv na istraživanje povijesti au-

torstva poziv je na istraživanje mijenâ statusa autora, kao i na istraživanje povijesti diskursa u smislu istraživanja načina njihova postojanja jer, kako ističe Foucault, „načini cirkulacije, valorizacije, atribucije i aproprijacije diskurzâ variraju ovisno o kulturi i promjenjivi su unutar iste kulture“ (1984: 117). U okružju tako postavljene povijesti autorstva, obrazovanje i profesija autora zajedno s drugim odrednicama iz sfere uvjetno nazvane *sociologije autorstva* (kako ju još 1969. godine davno definirao D. F. Laursen) ne analiziraju se kako bi se odredile društvene predispozicije određenog književnog teksta ili njemu pripadnog polja. Umjesto toga one se razmatraju kao osnova za razumijevanje njegovih mehanizama: distribucije, evaluacije, opreme tekstova i sl.

Zaustavimo li se u ime potrebe za što manjim stupnjem apstrakcije na primjeru hrvatske dječje književnosti, uočiti ćemo da su odrednice sociologije autorstva i pitanja iz domene *socijalnog konteksta pisca* (Watt 1990: 289–292) zaokupljala već i najstarije radove o hrvatskoj dječjoj književnosti, ponajprije one usmjerene na hrvatsku dječju književnost 19. stoljeća. Veza između profesije autora dotadašnje hrvatske dječje književnosti i njezine dominantne didaktičke orijentacije na sljedeći se način elaborirala u jednom od prvih povijesnih pregleda hrvatske dječje književnosti objavljenom početkom 20. stoljeća: „Pisali su sami učitelji, a ponajviše Ljudevit Tomšić, Vjenceslav, Zabož Marik [...]“ (Krajačić 1914: 185). Sredinom druge polovice 20. stoljeća Milan Crnković je znatno preciznije detektirao da je hrvatska dječja književnost 19. stoljeća:

zaista bila učiteljska i donekle, propovjednička književnost. Velika većina njezinih suradnika bili su učitelji, profesori (koji su većim dijelom započeli kao učitelji) i mladi bogoslovi i katehete. Mnogi bogoslovi napuštali su bogosloviju te bi odlazili u učitelje (Josip Milaković, Stjepan Dubin i drugi). Od 126 pisaca o kojima se u ovoj radnji [studiji Milana Crnkovića – M. H.] navode bibliografski podaci

učitelja je 66, profesora 11, svećenika (koji su radili kao katehete, učitelji i profesori) 18, a ostalim zanimanjima pripada 37 pisaca. Samih učitelja bilo je dakle 52%, a učitelja s profesorima i svećenicima, dakle, školskih radnika, 75%. Kad bi se brojali samo suradnici dječjih časopisa u drugoj polovici 19. stoljeća, bez đaka, taj bi omjer bio još povoljniji u korist učitelja (vjerojatno samih učitelja preko 60%, a svih prosvjetara više od 80%). Tome treba dodati da u grupi ostalih zanimanja ima veći broj onih koji su se samo u mladim danima ili rijetko javili kojim prilogom (Crnković 1978: 160).

Sličan okvirni osvrt na autore donosi i Andrijana Kos-Lajtman u nedavno objavljenoj studiji o autobiografskim proznim tekstovima hrvatske dječje književnosti 20. i 21. stoljeća. Kos-Lajtman bez većih interpretativnih pretenzija, uz iznimku analize korelacija između životnog doba autora i datacije nastanka autobiografskog teksta, sljedećim riječima ocrtava rodnu, obrazovnu, profesionalnu i dobnu stratifikaciju autora hrvatskih autobiografskih tekstova za djecu:

S obzirom na rodnu kategoriju, u autobiografskom diskursu hrvatske dječje proze, kao i u književnom diskursu općenito, prevladavaju muškarci. Od 37 analiziranih dijela, 26 su napisali muškarci, a 11 djela napisale su žene, što muškarcima daje većinski udio od 70% u ovoj vrsti tekstova dječje književnosti. [...]. U mnogo manjoj mjeri javljaju se autori srednje stručne spreme (5), kao i onih [...] s titulom magistra ili doktora (2). [...] Što se vrste izobrazbe tiče, točnije znanstvenog područja na koje se ona odnosi, većina naših autora društvene je orijentacije (14), točnije, njih gotovo 38%. [...] Najveći broj pisaca u okviru onoga što smo odredili autobiografskim diskursom bili su, ili jesu, zaposleni kao javni djelatnici na području kulture, a gotovo isto toliko ih dolazi iz redova učitelja i profesora (2011: 73).

Već je spomenuto da se Kos-Lajtman u svojoj studiji ne zadržava na interpretaciji iznesenih podataka. U fokusu njezina rada nisu sociološke dimen-

zije autorstva, nego autobiografski tekstovi, uz druge parametre produkcije (mjesto izdanja, broj izdanja i dr.). Crnković je pak u polemici sa svojim prethodnicima (Ljudevitom Krajačićem i Ljudevitom Tomšićem) i izrijekom odbacio smisao dublje sociološko-povijesne razrade autorstva jer smatra da je hrvatsku dječju književnost 19. stoljeća deplasirano tumačiti isključivo s obzirom na profesionalni profil njezinih autora. Umjesto toga potrebno je, prema Crnkoviću (1978: 161), uzeti u obzir cijeli niz drugih čimbenika: prije svega aktualnu predodžbu o ciljevima i zadacima dječje književnosti, ali i ustroj samog polja, neupućenost u svjetske tijekove suvremene dječje književnosti, dominantan utjecaj njemačke dječje književnosti, smjer i imperATIVE tadašnje hrvatske književnosti, školskog sustava i dr.

Crnković je, dakako, posve u pravu kada odbacuje interpretacije koje su estetičke dosege hrvatske dječje književnosti tumačile isključivo profesionalnom orijentacijom njezinih autora. No, je li doista baš posve besmisleno profesiju autora i druge sociološke odrednice autorstva hrvatske dječje književnosti 19. stoljeća, primarno njegove druge polovice, povezati s tada aktualnim predodžbama o dječjoj književnosti kao o obrazovnoj i odgojnoj djelatnosti, ili sa samim ustrojem polja, odnosno s ključnim kanalima distribucije i vrednovanja dječje književnosti tog razdoblja? Naime, gledano iz te perspektive, u 1880-ima uočena obnova interesa za produkciju popularnih hrvatskih dječjih knjiga pokazuje se kao nakladnički pothvat kojim su se tadašnji nakladnici nastojali održati na tržištu knjiga nakon što su organizirani učitelji pokrenuli ediciju knjiga za djecu (Knjižnicu za mladež Hrvatskog pedagoško-književnog zbora). OrijeNTacijom na do tada zanemareni segment čitateljske publike (djecu i roditelje iz viših društvenih slojeva) i širenjem ponude na popularnu dječju literaturu ti su nakladnici iznalazili način kako da opstanu na tržištu dječjih knjiga i nakon što su učitelji,

pokrenuvši ediciju za djecu, logikom tadašnje distribucije preuzeli monopol nad primarnim distribucijskim kanalom hrvatskih dječjih knjiga u 1860-ima i 1870-ima: distribucijom usmjerenom na školsku djecu i instituciju nagradnih knjiga (usp. Hameršak 2012a).

Više o samom funkcioniranju polja dječje književnosti, njegovim mehanizmima, ali i položaju moglo bi se, vjerujem, saznati i temeljem analize drugih socioloških odrednica autorstva u istom razdoblju, među kojima i roda. Već i biobibliografije hrvatskih dječjih autora koje je Crnković priložio uz svoju studiju pokazuju, naime, znatno veću zastupljenost autorica (>10%) u polju dječje književnosti (usp. Crnković 1978: 167–197) no u nedječjoj književnosti (usp. Frangeš 1975; Živančević 1975). Pisanje za djecu nije doduše u kontekstu hrvatskog 19. stoljeća, kao u britanskom, bilo primarno ženski posao, ali uvid u biobibliografije hrvatskih dječjih autora sugerira da su hrvatske autorice u drugoj polovici 19. stoljeća očito lakše objavljivale u publikacijama za djecu nego drugdje. Ako bi se veći angažman žena u području dječje književnosti, u skladu s nastojanjem na povezivanju autorstva i mehanizama cirkulacije i evaluacije tekstova i društvenih praksi, promotrio iz perspektive statusa dječje književnosti, u prvi bi plan dospjela pitanja marginalnosti položaja dječje književnosti unutar šireg polja književnosti, odnosno pitanje otvorenosti jedne marginalne vrste književnosti za marginalne društvene skupine, što su žene u 19. stoljeću nesumnjivo bile. Udio žena u produkciji za djecu bilo bi, nadalje, zanimljivo analizirati u odnosu na klasu, profesiju (većina autorica bile su učiteljice ili odgojiteljice), njezine povijesne specifičnosti (npr. celibat ili djelomični celibat učiteljica), kao i niza drugih odrednica iz sfere uvjetno nazvane sociologije autorstva.

Autor i istraživanja (dječje) književnosti

Nešto šire postavljena sociološko-povijesna perspektiva istraživanja autorstva obuhvatila bi također i raspravu o statusu autora dječje književnosti u studijama o dječjoj književnosti, ali i u drugim istraživačkim područjima, ponajprije u radovima o književnosti općenito.

Dugovječna i naglašena autorcentričnost radova o hrvatskoj dječjoj književnosti po svemu je sudeći ključna odrednica statusa autora u tom području. Autor je, naime, okosnica većine povijesnih pregleda dječje književnosti od 1970-ih do danas, kao i novijih studija o *klasicima*, *portretima*, životima i opusima pojedinih hrvatskih autora za djecu (usp. npr. Hranjec 2004; Težak 2008; Zalar 2007). Nešto preciznije, povijesni pregledi hrvatske dječje književnosti (usp. Crnković i Težak 2002; Hranjec 2006) ili njezinih žanrova (usp. Hranjec 1998; Zalar 1983) strukturirani su, uz iznimku nekolicine novijih radova (usp. npr. Majhut 2005; Zima 2011), kao prikazi biografski obrubljenih ili komentiranih opusa pojedinih autora koji su, što je također indikativno za pitanja o statusu autora, nerijetko grupirani u veće cjeline, književna razdoblja, koja nose nazive prema njihovim najznačajnijim predstavnicima. U tim pristupima koji, recimo, govore o Filipovićevu dobu, dobu Jagode Truhelke i Ivane Brlić-Mažuranić, Lovrakovu dobu i sl. (usp. Crnković i Težak 2002; Hranjec 2006) autor funkcionira kao ključno mjesto književnog teksta, kao jedinstveni i neizostavni ključ njegova razumijevanja. Drugim riječima, u njihovu je središtu poznata figura autora kao samosvojnog genija, odnosno, kako napominje Andrew Bennett (2005: 53 i 71), u stvari primarno dvadesetstoljetna konstrukcija romantičarskog autora.

Autorcentričnost radova o dječjoj književnosti nije specifikum hrvatskih istraživanja dječje književnosti. Sličnu fokusiranost na autora nalazimo i u pre-

gledima drugih nacionalnih dječjih književnosti, primjerice češke i slovačke (Kopál, Tučná i Preložnikova 1987) ili talijanske (Boero i De Luca 2002). Naizgled je drugačije u području istraživanja britanske, australske ili sjevernoameričke dječje književnosti – područjima koja se u povijesnim pregledima umjesto kroz autorske opuse, a pod utjecajem kretanja u teoriji književnosti (usp. npr. Wimsatt i Beardsley 1999), prikazuju kroz druge parametre: žanr, vrste publikacija i sl. (usp. npr. Avery 1994; Hunt 1995). Naizgled, jer je na mikrorazini i u tom području autoru također nerijetko dano važno mjesto. I to ne samo u radovima poput studije Marije Nikolajeve (1995: 207), koja zagovara razlikovanje žanrovske dječje književnosti i autorske dječje književnosti, nego i u onim radovima koji načelno odbacuju autora kao relevantnu instanciju tumačenja teksta. Premreženi pitanjima poput: „Kako autor oblikuje likove?“ radovi što ih je analizirala Sue Walsh (2004: 42) otkrivaju kontradikcije istraživačke prakse koja nerijetko pomodarski „prihvaća određene ideje, a da ne promišlja u potpunosti njihove implikacije“, otkrivajući biografizam, u smislu objašnjenja fikcije životom autora, kao povijesnu tendenciju istraživanja dječje književnosti i u anglosaksonskom kontekstu.

Nasuprot gotovo neizbrisivoj prisutnosti autora u istraživanjima dječje književnosti, u općim pregledima književnosti susrećemo se s gotovo potpunom nevidljivošću tih istih autora. Za većinom ćemo autora koje Crnković spominje u svojoj studiji o hrvatskoj dječjoj književnosti 19. stoljeća uzalud, naime, tragati u novijim i starijim, premda također autorcentričnim sintetskim pregledima istog razdoblja hrvatske književnosti općenito (usp. npr. Šicel 1997; Frankeš 1975, Živančević 1975). Kada se pak neki od njih i spominju, a to je uglavnom ako se ujedno radi o afirmiranim književnicima za odrasle, uz njih se uglavnom ne navode i njihovi prinosi u području dječje književnosti. Primjerice, Ivan Filipović, prema

kojem se u pregledima dječje književnosti cijelo jedno razdoblje naziva Filipovićevo doba (usp. Crnković 1978: 21; Crnković i Težak 2002: 125), u općim se pregledima hrvatske književnosti tog razdoblja ili ne spominje (usp. npr. Šicel 1997), ili se spominje, ali tek kao autor pjesme *Domородna utjeha*, zbog koje je zaslužio šest mjeseci tamnice (Živančević 1975: 41–42) i jedan od uglavnom minornih pisaca, učitelja koji je prošao „kroz ilirizam efemernom poezijom, a kasnije se bavio još i publicistikom te pisao književne prikaze“ i uređivao „ili osnivao pedagoške i književne časopise: *Bosiljak*, *Napredak*, *Književna smotra*, *Slavonac*, *Slovánský pedagog* (Prag) i kalendar *Narodna knjiga*“ (Živančević 1975: 178).

Nevidljivost autora dječje književnosti u povijesti književnosti iz koje je preuzet posljednji navod samo se djelomice može objasniti činjenicom da su mnogi hrvatski dječji autori 19. stoljeća uopće „otkriveni“, odnosno istraženi, tek nakon što je ona objavljena. Izostanak autora dječje književnosti u novijim općim pregledima književnosti istog razdoblja (npr. Šicel 1997) upućuje, naime, na još jedno ishodište njihova „zaborava“, tada, ali i u novije vrijeme. To je prije svega, kako ga Berislav Majhut naziva, „maćehinski odnos književnosti odraslih prema dječjoj književnosti, njen prezir i odbacivanje dječje književnosti koje mora rezultirati otporom i povlačenjem“ (2005: 31). Radi se o odnosu što ga vrlo dobro ilustriraju riječi kojima se u jednoj starijoj povijesti hrvatske književnosti 19. stoljeća opisuje djelovanje Josipa Milakovića, uz Augusta Harambašića (usp. Frangeš 1975: 449) jedinog autora za kojeg ista povijest navodi da je pisao za djecu. U njoj je Milaković predstavljen kao dječji pisac kojeg je jedan drugi ugledni hrvatski književnik, Silvije Strahimir Kranjčević, „vidjevši njegov skroman talent, savjetovao da se posveti poeziji za djecu“ (Frangeš 1975: 417).

„Maćehinski“ odnos prema dječjoj književnosti i s njome povezana nevidljivost autora te iste književnosti u pregledima književnosti vezani su uz poetičke razlike između dječje i nedječje, kanonske književnosti, ali i uz društvene hijerarhije vrijednosti. Čak i u sociologiji, dakle, području čiji izbor predmeta istraživanja, za razliku od situacije u području proučavanja književnosti, nikad i nije bio snažno određen hijerarhijom vrijednosti, bavljenje djecom i djetinjstvom – prema svjedočenjima mnogih (usp. npr. Qvortrup 1994: 2; Mitchel i Reid-Walsh 2002: 10) – nosi sa sobom rizik podsmjeha prijatelja i kolega, uz neizostavnu primjedbu o djetinjastosti tog nauma. Shvaćeno kao odrastanje, sazrijevanje, prolazna postaja prema zrelosti, a ne s njome ravnopravna životna faza, te u skladu s time i definirano negativnim terminima poput, recimo, ne-zrelosti, ekonomske neproduktivnosti i ne-iskusnosti (usp. Jenks 2005: 8), djetinjstvo je nerijetko bilo isključeno iz širih pregleda povijesti, kulture i društva.

Ne treba zaboraviti na suprotne prakse vrednovanja djetinjstva, dječje književnosti i autora dječje književnosti od kojih neke spominje i Majhut (Majhut 2005: 31), kao ni na novije tendencije. Sve veći utjecaj kulturoloških pristupa književnosti, ali i zamjetniji angažman istraživača dječje književnosti u hrvatskom kontekstu kao da je već polučio promjene. Posljednjih godina neobično propulzivna hrvatska leksikografska produkcija u području književnosti (usp. npr. Visković 2010–2012; Detoni-Dujmić 2004, 2005 i 2008) tako čini se nastoji obuhvatiti i dječju književnost, a time i dječje autore, što je značajan pomak u odnosu na njihovo dotadašnje potpuno izuzeće (npr. Žmegač 1968) ili nesustavno uključanje (npr. Detoni-Dujmić 2001; Nemeč, Fališevac i Novaković 2000) u srodnim djelima. Premda ovi pomaci i promjene sugeriraju neku vrstu napretka u odnosima između dječje i nedječje književnosti, prije njihove konačne kvalifikacije nužno je napokon, nakon

osvrta na mogućnosti istraživanja društvenog statusa autora dječje književnosti i razmatranja o statusu autora u istraživanju književnosti, uzeti u obzir i status autora u dječjoj književnosti, odnosno produkciji za djecu.

Autor u povijesnoj perspektivi

Suprotno očekivanjima izgrađenim na temelju autorcentrične orijentacije istraživanja dječje književnosti, autori dječje književnosti nerijetko su bili nevidljivi na razini same produkcije dječje književnosti. Kako to s pravom na nekoliko mjesta u svojoj studiji upozorava i na autore fokusiran Crnković, nevidljivost autora jedno je od stalnih mjesta hrvatske dječje književnosti 19. stoljeća.

Crnković, recimo, povodom Jacobu i Wilhelmu Grimmu neatribuiranih hrvatskih prijevoda i obrada njihovih bajki i priča upućuje na:

zanimljiv slučaj Milana Kobalija, najplodnijeg „pisca“ priča u *Smilju*, koji je pokazao i određen ukus i talent: svi su njegovi radovi ili gotovo svi, potpisani s „pr. Milan Kobali“, pri čemu se ta nijednom punom riječju ispisana kratica može čitati: priredio, preveo, priopćio [...], preradio (što se sve susreće kod drugih), ali je svakako znak upozorenja da autor polazi od nečijeg teksta, makar mu ne navodi naslov, ni autorovo ime (1978: 104).

Kobali pritom nije usamljen primjer nedefiniranog, prije anonimnog nego autorskog subjekta. Velik broj priloga suradnika *Smilja* u istom razdoblju, prema Crnkoviću, u stvari su često neatribuirane obrade:

više ili manje slobodne prerade i „pohrvaćenja“ radova pročitanih u dječjim časopisima što su izlazili u Monarhiji, prvenstveno na češkom i njemačkom jeziku, a ima i prerada s mađarskog, talijanskog, kao i posudbi iz Zmajevih časopisa, pri čemu se ne isključuje mogućnost da su i autori od kojih su preuzimali naši prerađivači posuđivali od nekih drugih (1978: 104).

Razmjere raširenosti anonimnosti u području hrvatske dječje književnosti 19. stoljeća vrlo dobro ilustriraju recentna istraživanja povijesti hrvatske recepcije već spomenutih Grimmovih bajki i priča, prema kojima je u 19. stoljeću u hrvatskim dječjim časopisima i knjigama objavljeno više od stotinu prijevoda i obrada Grimmovih bajki i priča, gotovo uvijek (tj. uz iznimku prijevoda *Sedam gavrana* objavljenog u *Smilju* 1895. godine) bez pripadne uputnice na imena znamenite braće ili njihovu zbirku (usp. Hameršak 2012b). Neki od tih prijevoda i obrada bili su potpisani imenima ili češće inicijalima ili pseudonimom prevoditelja i priređivača, bez ili s uputnicom da se radi o prijevodu tj. obradi, a neki su, poput tolikih drugih tekstova u istim publikacijama, jednostavno bili objavljeni potpuno anonimno. Naime, znatan broj priloga objavljenih u ključnim hrvatskim dječjim časopisima 19. stoljeća, ponajprije *Smilju* i *Bosiljku*, ali i u knjigama koje su sadržavale žanrovski i porijeklom (prijevodne i prenesene) raznorodne tekstove (usp. npr. Filipović 1850), ili nije bio potpisan ili je bio potpisan pseudonimima, inicijalima ili djelomičnim imenima. Štoviše, bibliografija *Bosiljka* (usp. Brešić 2006: 492–504) pokazuje da su svi brojevi tog časopisa tijekom cijelog razdoblja u kojem je izlazio (1864–1868) bili pretežito ili potpuno anonimni.

Anonimnost tekstova hrvatske dječje književnosti 19. stoljeća iz današnje se perspektive doima u najmanju ruku neobično. Danas, kada većina tekstova s kojima se susrećemo u javnoj sferi nosi potpis autora (uz iznimku agencijskih vijesti, uputa za uporabu i sl.), teško možemo i zamisliti da ni književni tekstovi, kako je to dobro poznato, nisu uvijek nosili potpis svojega autora. Na stranu primjeri iz dalje prošlosti, posebice srednjeg vijeka (usp. Foucault 1984: 109), nebrojeno je književnih tekstova još u 19. stoljeću bilo anonimno. Gérard Genette (1997: 45) vezano uz francusku književnost spominje da su

Méditation poétiques (1820), *Han d'Islande* (1823), *Bug-Jargal* (1826), *Armance* (1827), *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829) i *Notre-Dame de Paris* (1831), odnosno znamenita djela Alphonsa de Lamartina, Victor Huga i Stendhala inicijalno tiskana kao anonimna. Prema Robertu Griffinu (1999: 882), anonimnosti su pribjegavali gotovo svi autori tog stoljeća, uključujući i romantičarske pjesnike. Prva izdanja Scottova romana *Waverley*, sve knjige Jane Austen, polovica Shelleyevih djela prvotno su objavljena bez imena njihovih autora.

Stupnjevi i razmjeri anonimnosti povijesno su ovisili i varirali o cijelom nizu faktora u rasponu od žanra, preko vrste publikacije do vrste književnosti. U kontekstu hrvatske književnosti 19. stoljeća anonimnost je recimo, kako ističe Vinko Brešić (2006: 28), bila osobito česta u periodičkim književnim publikacijama, što je bio slučaj i u britanskoj književnosti (usp. Liddle 1997). Nadalje, romani su bili češće anonimni od zbirki poezije, a dječje knjige od knjiga za odrasle (Feldman 2002: 28287). Kako je to sažela Zohar Shavit: „Razmjerno dugo (znatno nakon što su autori za odrasle napustili tu praksu [...]), pisci za djecu (osobito muškarci) nisu potpisivali svoja djela” (1986: 3839). Anonimnost je osobito cvjetala u području prijevoda dječje književnosti (usp. Lathey 2010: 112). Podjednako su brojni i raznoliki bili i razlozi anonimnosti. U području hrvatske dječje književnosti 19. stoljeća anonimnost je imala svoje ishodište u pragmatičnoj, didaktičnoj orijentaciji te književnosti i s njome povezanoj irelevantnosti kategorija kao što su originalnosti tj. iznimnosti djela, ali i autora. U sustavu u kojem je poruka imala znatnu prednost nad formom, ključna je k tomu bila težnja za ujednačavanjem različitih „glasova“. Anonimni prilozi u kolektivnim publikacijama poput časopisa ili zbirki lakše su se stapali u jedinstvenu cjelinu od potpisanih, te su oslobađali čitatelje grupiranja s obzirom na ime autora i stvarali do-

jam o cjelovitosti publikacije i u njoj zastupljenih tekstova i ideja (usp. Gruber Garvey 2006: 160).

Raširenosti anonimnosti u hrvatskoj dječjoj književnosti 19. stoljeća pogodovao je i za nju relevantni zakonodavni okvir koji nije inzistirao na navođenju imena autora i koji je autorsko pravo vezivao uz jezik na kojem je tekst napisan, zbog čega autori ili vlasnici autorskih prava najčešće nisu imali nikakve ingerencije nad prijevodima vlastitih tekstova, pa tako ni nad njihovom atribucijom (usp. *Patent von 19 October 1846*, § 7.3; *Zakonski članak o autorskom pravu*, 1884, § 1). Stoga su se u 19. stoljeću na hrvatski jezik neometano prevodile i bez uputnice na izvornike objavljuivale, recimo, pojedinačne bajke i priče Grimmovih, ali i cijela djela, poput recimo kulturnog *Le magasin des enfants* Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (usp. Tomić 1887; 1889; 1892). Ova vrsta anonimnosti, koja se uvjetno može nazvati anonimnost izvornika budući da su prevoditelji isticali svoje ime (kao urednika, priređivača, prevoditelja ili sl.), nerijetko je ishodila iz tada raširene prakse tzv. lančanih prijevoda (prijevoda prijevoda), odnosno višestrukih preuzimanja iz različitih publikacija i jezika, slijedom kojih se nerijetko gubio svaki trag porijekla izvornika, pa tako i imena autora. Taj pravac afirmacije anonimnosti slikovito ocrtavaju riječi Ivana Filipovića iz uvoda *Malom tobolcu raznog cvjetja*. „Da od prevedenih izvora naveo nisam, to nije moja krivnja, već ta okolnost, da i u knjigami, iz kojih sam ih crpio, njihini sastavitelji naznačeni nebiahu“ (1850: VII).

Konačno, anonimnost hrvatske dječje književnosti 19. stoljeća neodvojiva je od nazora i ideologije vremena u kojem je nastajala. U kontekstu hrvatske dječje književnosti 19. stoljeća isticanje, recimo, autorstva Grimmovih uz prijevode njihovih bajki i priča bilo je zalihosno, a potencijalno i kontraproduktivno jer se radilo o književnom sustavu koji je navodne zapise usmene književnosti tretirao ponajprije kao izraze *narodne duše*, osnove nacionalne mobi-

lizacije i zamašnjaka ideje (južno)slavenskog zajedništva (usp. Hameršak 2012b). Germanski drugi u tom je sustavu trebao ostati anoniman.

Od autora do književnosti

Gledano iz perspektive raskoraka između statusa autora dječje književnosti u području proučavanja dječje književnosti i njegova statusa na razini same produkcije, kao i na razini književnih pregleda općenito, autorcentričnost proučavanja dječje književnosti doima se poput refleksnog nasljedovanja pristupa razvijenih u području proučavanja one vrste književnosti, nazovimo je kanonske, koja je barem od romantizma pa nadalje, unatoč trajnim nastojanjima na njegovoj dekonstrukciji, u svojem središtu imala snažnu figuru autora. Iz te se perspektive čini da ni proučavanja i nastojanja na afirmaciji autora dječje književnosti ne bi trebala biti jedini ili primarni cilj proučavanja autora dječje književnosti, kao što ni njihovo posljedično i već zamjetno integriranje u dođuše danas već dobro dezintegrirani, u hijerarhijama suvremenog društva sve manje relevantan, književni kanon ne bi trebalo označavati kao konačnu „pobjedu malenih“. Proučavanje autora i njihova eventualna integracija mogli bi se, naime, pokazati tek kao jednostrana asimilacija, uklapanje u postojeće okvire na način na koji je to viđeno u području proučavanja dječje književnosti. Području koje je nastojeći na afirmaciji vlastitoga predmeta kao relevantnog preuzelo predodžbu književnosti koja je, kako je Barthes (1999: 197) naziva, tiranski usredotočena na autora. Području koje je autora prigrlilo čak i kad je on na razini produkcije i recepcije najčešće bio posve irelevantan, doslovce anoniman. Stoga se primjerenijim čini pozornost usmjeriti na istraživanja drugosti, alteriteta same dječje književnosti u odnosu na kanonsku književnost i time sustavno dopu-

njavati i, što je još važnije, iz te druge perspektive preispitivati dominantna znanja i shvaćanja književnosti. Umjesto utapanja, na raspolaganju nam je, dakle, razmatranje načela, društvenih mehanizama i povijesti književnosti u kojem se pitanje drugosti statusa autora dječje književnosti prepoznaje kao tek jedna, ali nadam se relevantna stavka.

LITERATURA

- Agamben, Giorgio. „Autor kao gesta“, prev. Vanda Mikšić. *Quorum* br. 56, god. 25 (2009): str. 47–57.
- Avery, Gillian (1994). *Behold the Child: American Children and Their Books 1621–1922*. Baltimore – Maryland: Johns Hopkins University Press.
- Barthes, Roland (1999). „Smrt autora“. *Suvremene književne teorije*. Miroslav Beker (ur.). Zagreb: Matica hrvatska, str. 197–201.
- Boero, Pino i Carmine De Luca (2002). *La letteratura per l'infanzia*. Roma–Bari: Gius Laterza & Figli.
- Brešić, Vinko (prir.) (2006). *Bibliografija hrvatskih književnih časopisa 19. stoljeća*, knj. 1, sv. 1, Zagreb: Filozofski fakultet.
- Crnković, Milan (1978). *Hrvatska dječja književnost do kraja XIX stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.
- Crnković, Milan (1990). *Dječja književnost: priručnik za studente i nastavnike*. Zagreb: Školska knjiga.
- Crnković, Milan i Dubravka Težak (2002). *Povijest hrvatske dječje književnosti: od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje.
- Detoni-Dujmić, Dunja, ur. (2001). *Leksikon stranih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga.
- Detoni-Dujmić, Dunja, ur. (2004). *Leksikon svjetske književnosti: djela. AŽ*. Zagreb: Školska knjiga.
- Detoni-Dujmić, Dunja, ur. (2005). *Leksikon svjetske književnosti: pisci. AŽ*. Zagreb: Školska knjiga.
- Detoni-Dujmić, Dunja, ur. (2008). *Leksikon hrvatske književnosti: djela*. Zagreb: Školska knjiga.

- Feldman, Paula R. „Women Poets and Anonymity in Romantic Era”. *New Literary History* br. 2, god. 33 (2002): str. 279–289.
- Filipović, Ivan (1850). *Mali tobolac raznog cvetja: za dobru i pomnjivu mladež naroda srbsko-ilirskoga I*. Zagreb: Franjo Župan.
- Foucault, Michel (1984). „What is An Author?”. *The Foucault Reader*. Paul Rabinow (ur.). New York: Pantheon Books, str. 10–120.
- Frangeš, Ivo (1975). „Realizam“. *Povijest hrvatske književnosti u sedam knjiga. IV Ilirizam, realizam*. Zagreb: Liber i Mladost, str. 219–488.
- Genette, Gérard (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, prev. Jane E. Lewin, Cambridge, Cambridge University Press.
- Grenby, Matthew (2008). *Children's Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Griffin, Robert J. „Anonymity and Authorship”. *New Literary History* br. 4, god. 30 (1999): str. 877–895.
- Gruber Garvey, Ellen. „Anonymity, Authorship and Recirculation: A Civil War Episode“. *Book History* god. 9 (2006): str. 15978.
- Hameršak, Marijana. „How did Fairy Tales Become a Genre of Croatian Children's Literature? Book History without Books“. *Primerjalna književnost* br. 1, god. 35 (2012a): str. 65–76.
- Hameršak, Marijana. „Velikani ili anonimci? Jacob i Wilhelm Grimm u hrvatskoj književnosti, politici i znanosti devetnaestog stoljeća“. *Libri et Liberi* br. 2, god. 1 (2012b): u tisku.
- Hranjec, Stjepan (1998). *Hrvatski dječji roman*. Zagreb: Znanje.
- Hranjec, Stjepan (2004). *Dječji hrvatski klasici*. Zagreb: Školska knjiga.
- Hranjec, Stjepan (2006). *Pregled hrvatske dječje književnosti.*, Zagreb: Školska knjiga.
- Hunt, Peter ur. (1995). *Children's Literature: An Illustrated History*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Jenks, Chris (2005). *Childhood*. Routledge: London – New York.
- Kopál, Ján; Tučná, Eva i Eva Preložníková (1987). *Literatúra pre deti a mládež*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Kos-Lajtman, Andrijana (2011). *Autobiografski diskurs djetinjstva*. Zagreb: Ljevak.
- Krajačić, Ljudevit. „Naša omladinska literatura do potkraj devedesetih godina“. *Napredak: naučno-pedagoška smotra* br. 1, god. 55 (1914): str. 39–43; br. 2, god. 55 (1914): str. 88–89; br. 3, god. 55 (1914): str. 134–136; br. 4, god. 55 (1914): str. 182–185; br. 9, god. 55 (1914): str. 427–429; br. 10, god. 55 (1914): str. 475–477.
- Lathey, Gillian (2010). *The Role of Translator in Children's Books: Invisible Storytellers*. London – New York: Routledge.
- Laurenson, D. F. „A Sociological Study of Authorship“. *The British Journal of Sociology* br. 3, god. 20 (1969): str. 311–325.
- Lesnik-Oberstein, Karín (1994). *Children's Literature: Criticism and the Fictional Child*. Oxford: Clarendon Press.
- Liddle, Dallas. „Salesmen, Sportsmen, Mentors: Anonymity and Mid-Victorian Theories of Journalism.“ *Victorian Studies* br. 1, god. 41 (1997): str. 31–68.
- Majhut, Berislav (2005). *Pustolov, siročić i dječja družba: hrvatski dječji roman do 1945*. Zagreb: FF press.
- Mitchell, Claudia i Jacqueline Reid-Walsh (2002). *Researching Children's Popular Culture, The Cultural Spaces of Childhood*. London – New York: Routledge.
- Nemec, Krešimir, Dunja Fališevac i Darko Novaković (ur.) (2000). *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga.
- Nikolajeva, Maria (1995). *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. Routledge – London – New York.

- Patent von 19. October 1846*. U *Austrian Copyright Act (1846)*, Primary Sources on Copyright (1450-1900), L. Bently i M. Kretschmer (ur.). <http://copy.law.cam.ac.uk/cam/tools/request/showRepresentation.php?id=representation_d_1846b&pagenumber=1_1&imagesize=small> 2. 1. 2013.
- Qvortrup, Jens (1994). „Childhood Matters: An Introduction“. *Childhood Matters. Social Theory, Practice and Politics*. Jens Qvortrup, Marjatta Bardy, Giovanni Sgritta i Helmut Wintersberg (ur.). Aldershot, Brookfield, USA etc., Avebury – European Centre Vienna.
- Rose, Jacqueline (1984). *The Case of Peter Pan: Or the Impossibility of Children's Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rudd, David (2005). „Theorising and Theories: How does Children's Literature Exist?“. *Understanding Children's Literature: Key Essays from the second edition of The International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Peter Hunt (ur.). London – New York: Routledge, str. 15–27.
- Rudd, David. „Children's Literature and the Return to Rose“. *Working Papers on the Web* (2007). <<http://extra.shu.ac.uk/wpw/childrens/Rudd.html>> 17. 1. 2013.
- Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens – London: University of Georgia Press, 1986. <<http://www.tau.ac.il/~zshavit/pocl/>> 2. 1. 2013.
- Šicel, Miroslav (1997). *Hrvatska književnost 19. i 20. Stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.
- Šporer, David (2010). *Status autora: od pojave tiska do nastanka autorskih prava*. Zagreb: AGM.
- Težak, Dubravka (2008). *Portreti i eseji o dječjim piscima*. Zagreb: Tipex.
- Tomić, Janko (1892). *Sielo za zabavu i pouku*. Zagreb: A. Scholz.
- Tomić, Janko (1887/1889). *Sielo za zabavu i pouku*. Zagreb: Hrv. pedagogijsko-književni sbor.
- Visković, Velimir ur. (2010/2012). *Hrvatska književna enciklopedija 14*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Walsh, Sue (2004). „Author and Authorship. Effigies of Effie: On Kipling's Biographies“. *Children's Literature: New Approaches*. Karín Lesnik-Oberstein (ur.). New York: Palgrave, str. 25–50.
- Watt, Ian (1990). „Književnost i društvo“. *Sociologija književnosti*. Sreten Petrović (ur.). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 288–298.
- Wimsatt, W. K. i Beardsley, M. C. (1999). „Intencionalna zabluda“. *Suvremene književne teorije*. Miroslav Beker (ur.). Zagreb: Matica hrvatska, str. 223–235.
- Zakonski članak o autorskom pravu. Sbornik zakonah i naredabah valjanih za kraljevinu Hrvatsku i Slavoniju 30 (1884): 22131. <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?apm=0&aid=1ks&datum=18840304&zoom=2&seite=00000221&x=11&y=6>> 2. 11. 2013.
- Zalar, Ivo (1983). *Dječji roman u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Zalar, Ivo (2007). *Književni portreti hrvatskih dječjih pisaca*. Zagreb: Dora Krupićeva.
- Zima, Dubravka (2005). „Je li Andersen dječji pisac?“. *Dobar dan, gospodine Andersene: zbornik uz 200. obljetnicu rođenja H. C. Andersena i 10. obljetnicu Hrvatske sekcije IBBY-a*. Ranka Javor (ur.). Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, str. 61–70.
- Zima, Dubravka (2011). *Kraći ljudi: povijest dječjeg lika u hrvatskom dječjem romanu*. Zagreb: Školska knjiga.
- Živančević, Milorad (1975). „Ilirizam“. *Povijest hrvatske književnosti u sedam knjiga. IV – Ilirizam, realizam*. Zagreb. Liber – Mladost, str. 7–217.
- Žmegač, Viktor et al. [ur.] (1968). *Strani pisci: književni leksikon*. Zagreb: Školska knjiga.

AUTHOR OF CHILDREN'S LITERATURE:
THE PERSPECTIVES OF OTHERNESS

Summary

After conceptualizing the author of children's literature as double Other of children's literature, the paper focuses on the status of children's literature author in the field of children's literature production, children's literature studies and literary studies in general. The paper presents basic contradictions of theoretical discussion of difference between the adult author and the child reader, and urges for diversified socio-historical approach to the authorship. Key directions of socio-historical approach to the children's literature authorship are illustrated on the example of nineteenth-century Croatian children's literature. Predominant anonymity of nineteenth-century children's literature authors is contrasted with the children's literature criticism focus on the author, and discussed regarding to the recent opening of literary studies to children's literary studies.

Key words: children's literature, author, other, history of authorship

◆ **Недељка В. ПЕРИШИЋ**
Институт за књижевност и уметност,
Београд
Република Србија

ГРАНИЦА ИЛУЗИЈЕ И ИЛУЗИЈА ГРАНИЦЕ: КО КОМЕ ПРИПОВИЈЕДА У РОМАНИМА МИХАЕЛА ЕНДЕА

„Оно што људска бића чини сличним јесте то што свако људско биће у себи носи слику другог.“

Ж. Ф. Лиотар

САЖЕТАК: У овом раду аутор покушава да установи колико су постструктуралистичке и постмодерне теорије и искуства утицали на конструкцију прозе прослављеног немачког писца за дјецу Михаела Ендеа, посебно у домену приповиједних поступака. Нарочито се обраћа пажња на одговарајуће теме: крутост наших појмова о времену и поигравање са његовом нестабилношћу, постојање равноправних свјетова наспрамних нашем, мотиве двојника и огледала који су у вези са могућношћу прво разумијевања, а потом и рекреирања наших сопствених идентитета, али и са приликама да се боље упознају и разумију други.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: приповједач, наративна свијест, фокализација, други и другост, идентитет, постмодернизам, перцепција, знање

Иако смо склони да помислимо да је питање другости (сопства и алтеритета) у његовом пуном оп-

сегу и цјелокупном смислу поставило тек наше, постмодерно и цинично, развијенотехнолошко вријеме, истина је да смо и њега, као и сва друга најважнија и никад одговорена питања, наслиједили и носили кроз цијелу традицију свега што смо икада били склони да сврстамо у колико класичну, толико и модерну мисао и цивилизацију. Историју идеја релативно је лако сложити у неку врсту сажетог прегледа развоја те мисли о Другом. Али недоумица о томе ко је тај Други (и ко сам, посљедично, ја), гдје тај Други у односу на мене почиње, а гдје се ја у односу на њега завршавам, које су размјере и импликације тог изванредног важног међупростора наше коегзистенције – и даље нема задовољавајуће разрјешење. Проблем је несагледиво велики и природно се тиче духовног, етичког, религиозног, емотивног, друштвеног, националног, политичког, сексуалног, уопште тјелесног, и сваког другог замисливог аспекта нашег постојања. Било да је ријеч о филозофској концепцији другог и другости, психоаналитичком поимању установљења и развоја идентитета у односу на алтеритет,¹ новим, новијим или најновијим студијама књижевности, умјетности и културе у дијалогистичким, постмодернистичким и постколонијалним кључевима (укључујући и уже по фокусу: студије рода, студије разлике, имаголошке студије итд.), херменеутика културних интеракција још није ни у једној грани хуманистичких наука успјела (нити, претпоставимо, хтјела) прецизно да установи шта је чији посао у студијама односа Мене и Другога.

Појачано осјећање Другог на моме перцептивном обзору жели да онемогући беспоговорно прихватање знања као догматске категорије јер спречава пасиван пријем информација и провоцира дијалог. У тежњи да се сагледа толико жуђени тоталитет човјеков, знање које се своди на науку прогла-

шава се чак и једном од обмана високоразвијеног, технолошког друштва. Такво знање „не само да не може сакрити проблем своје легитимности већ га мора поставити у цијелој његовој ширини која је и друштвено-политичка и епистемолошка“ (Liotar 1988: 26).

Књижевност је додатно заострила (није претјерано рећи и – антиципирала) ту тенденцију савременог духа. Бахтин је као суштинску парадигму Достојевског означио најдубљу дијалогичност његовог стваралаштва, подвукавши „да је Достојевски створио нов уметнички модел света“ и креирао, такође, *полифонијски* модел мишљења. „Стварна полифонија пуноправних гласова“ тако је, према Бахтину, најзначајнија карактеристика прозе Достојевског, али и преломна тачка у рушењу „создане форме европског, углавном монолошког (хомофоничног) романа“ (Бахтин 2000: 13).

Осамостаљивање појединачних свијести и гласова унутар приповиједних цјелина постаће тако, од Достојевског па надаље, једна од доминанти модерне прозе. Оно ће стати раме уз раме са посљедичном (и пословичном) „смрћу велике приче“, разбијањем великих наратива и праксом да се људско знање и искуство посматрају као нестабилна и непоздана (па чак у доброј мјери и подложна манипулацији) категорија. Непрестана свијест о свеprisутству Другог (на било којој равни текста, а нарочито на *изласку* из њега) руши повјерење у било какво цјеловито, поуздано и непољуљано искуство. Та је свијест довела, коначно, до наглог пораста значаја читаоца у конструкцији смисла дјела и његове самосталности у пројектовању значења на дјело само.

Ове тенденције, природно, нису могле заобићи ни онај дио литературе који се магловито означава као „књижевност за дјецу“. Понајприје, због њене природе, јер „странци, други, припадници других националних и етничких група били су привилеговани предмет књижевности за дјецу од њених зачетака“

¹ „Други су мјесто с којег се пред субјекта поставља питање његовог постојања“ (Лацан 1988: 143).

(O'Sullivan 2011: 1), а потом јер су се сва нова питања, боље речено нови приступи тим питањима, осјетили и у темама и формама књижевности за дјецу. Посљедња се констатација нарочито односи на стваралаштво аутора који је тема овог рада, прослављеног њемачког писца Михаела Ендеа.

Иако ризикујемо да нам се припише биографистичка тенденција, сматрамо да је за Ендеов приповједачки опус од изузетног значаја упозорити на неколико чињеница из живота самог аутора: понајприје на ону да је одрастао у умјетничкој породици, са оцем сликаром – надреалистом. Затим, чини се незаобилазним и то да се у младости бавио позориштем на неколико начина: најприје као глумац, затим као позоришни критичар, али и као велики поштовалац, а на крају и проучавалац дјела Бертолта Брехта. Тако је могао веома добро да осјети надолазећу кризу високог модернизма и његово претакање (и растакање) у постмодернистичким струјама, које су се нарочито добро видјеле управо у експерименталним и театрима апсурда. Али Енде није имао успјеха у позоришту, што га је довело до „пада у стваралачку кризу, писања *Цима Дуџмеџа* без нарочитог циља, ког је прије објављивања одбило више од десет издавачких кућа“ (michaelende.de/en/author/bibliography). Роман је на крају ипак објављен (1960), под насловом *Цим Дуџме и машиновођа Лука*, и добио је националну награду за литературу за младе. Након тога се Енде готово у потпуности окреће литератури, али ће траг понесен из атмосфере других умјетности у значајној мјери обиљежити његово стваралаштво.

Поменути први Ендеов роман (коме непосредно слиједи и наставак, *Цим Дуџме и дивљих 13*), упркос израженим модерним акцентима, ипак је према структури класичан, линеарни фантастични роман потрага (quest), настао на основама фолклорних наратива са препрекама, у коме је један од примарних циљева, осим остварења на почетку зацртаног задат-

ка, опис непознатих земаља и крајева. Дакле, у тој у основи једноставно заснованој причи наратор је највећи дио времена такође и фокализатор, па је занимљиво установити његову самоидентификацију при опису свијета из којег се и полази и у који се долази. Упркос томе што му је, дакле, фокализација готово нулта а приповиједна перспектива без ограничења, овај је глас могуће повезати са западном културом и цивилизацијом путем извјесне идентификације са ликовима које прати и према чијем искуству врши дистинкцију на оно што што је *блиско* и *далеко* и обликовања свијета готово идентичног данашњем (у коме читалац налази модерне куће, продавнице, жељезницу и телефон).

Како се прича развија, на сцену ступају хуморно интонирани парадокси: као лични и интимни простор посматра се удаљено, најмање на свијету острво *Безбриџија*², чија се изолованост и просторна ограниченост посматрају као синоним за топлину и удобност. При пажљивом читању, такође, читалац ће установити да, иако Безбриџија носи некакво чудновато име које имплицира у најмању руку онеобиченост простора, иако је препуна чудних детаља и акцената, у њој никада нема ничега стварно *фантастичног*. Безбриџија се зато, иако и сама имагинирана, успоставља као простор ближи стварносном, ванкњижевном од свих *других* простора који су предмет описа у роману – предјела у које се током путовања стиже и из којих се у Безбриџију враћа. Јунаци и њихове судбине су, дакле, позиционирани у свијету који читаоцу омогућава висок степен идентификације. Зато и обраћање реципијенту није само сигнал конвенционалног отварања романа о авантурама, оно има за сврху и кодификацију једног посебног *међуиростјора*, у крајњој линији *хроноидија*, у чијој је конструкцији читалац активан саучесник:

² „Безбриџија је, наиме, била острво. То се острво налазило усред моћног, бескрајног океана (...) у Безбриџију нису долазили туристи.“

Видимо, дакле, да је земља била прилично попуњена (Ende 2010a: 5).

(...) Чиме смо, заправо, стигли до правог почетка наше приче (Ende 2010a: 11).

Осим тога, тај глас посједује свијест о посредованом дијалогу између читалаца и самих догађаја и ликова у књизи: „Сигурно ће неко од мојих цењених читалаца желети да чује да ли је и његово писмо било у том цаку. Јесте, било је“ (Ende 2010b: 15).

Ова три примјера (а дуж Ендеовог дјела посијано их је одиста много) свједоче о константној тежњи приповиједне инстанце да путем непрестаних инвокација читаоца створи представу о врло важној, активној улози самог реципијента текста. Осим тога, иако се подразумејева да је *лице које чита* неко други у односу на *лице које говори/приповиједа*, пада у очи да читалац и приповједач готово по правилу бивају означени првим лицем множине, јединством у плуралу, чиме се, неизбјежно, као *нешићо Друго* означава лице *о коме се приповиједа*. О томе свједочи и граматика, учећи нас да су *они* лица ван говорне комуникације. Наративна ситуација би се онда једноставно могла означити са: *ми говоримо/приповиједамо о њима*. Уједињени читалац и приповједач прате тако главног јунака, Цима Дугмета, који је обиљежен знаком двоструког идентитета: он је мали црнац који је у Безбригију, под неразјашњеним околностима, стигао ни више ни мање него као поштански пакет. Зато је од великог значаја, и то не само са становишта извјесне просторно-временске удаљености, начин приказивања *нових* простора и група *странаца* на које Цим и његов сапутник Лука наилазе када се отисну у авантуру. Са тачке гледишта имаголошких студија могао би бити нарочито занимљив приказ доласка у Пинг, престони град Мандале:

Угледали су златне кровове Пинга. У Пингу је било невероватно много људи, све сами Мандалци. Пошто ника-

да није видео толико људи одједном, Цим се осећао прилично нелагодно. Сви су људи имали бадемасте очи, косу сплетену у перчин (...) Сваки Мандалац држао је за руку нешто мањег Мандалца. А тај је опет држао за руку следећег, још мањег Мандалца. И тако се то настављало све до посљедњег у низу, великог отприлике као зрно грашка (Ende 2010a: 83).

Немогуће је пренебрегнути све стереотипне тонове који се чују у овом и сличним описима Мандале и њених становника. Зато није само Цимова нелагода коју констатује приповиједни глас узрок дистанце коју осјећа и читалац: она проистиче из читаваог утиска на коме инсистира приповиједна свијест када настоји да подвуче све „другачијости“ Мандале и Мандалаца.

Сљедећи по реду у Ендеовој опсежној библиографији је роман *Момо или чудноватија прича о крадљивцима времена и детићу које је људима враћило изгубљено време*, из 1973. године. Сам приповједач налик је ономе из романа о Циму Дугмету, али је наративна свијест унеколико трансформисана у правцу веће отворености самог романа, а самим тим и озбиљније улоге читаоца у креирању његовог смисла.³ Иако је овај роман још увијек далеко од онога што ће бити названо „отвореним дјелом“, он је корак даље ка експерименту који ће се у потпуности оличити у *Бескрајној причи* и у њему се, до-

³ Овдје је нарочито важан брижљиво конструисан наративни оквир у чијем је средишту судбина главне јунакиње. Његов карактер је наизглед метанаративан: „У једном таквом граду збила се прича о Моми“, стоји у уводном поглављу. Међутим, *Пичев њошговор* који затвара књигу и на први поглед би требало да демистификује приповиједну каролију заправо је само потцртава, уводећи фигуру загонетног, готово митског приповједача. Тако *писац* ставља одређени знак једнакости између себе и *читаоца*, као реципијента првобитне приче: „Верујем да ће много који мој читалац имати на срцу бројна питања. Али бојим се да ту нећу моћи да му помогнем. Морам, наиме, да признам да сам целу ову причу написао по сећању, онако како ми је испричана (...) Од тада, нажалост, нисам срео приповједача. Али ако га случајно сретнем, имаћу много да га питам“ (Ende 1989b: 244).

душе још у зачецима, препознају настојања да се освештани, неупитне категорије нашег свакодневног постојања ставе на посматрање. Роман *Момо* је, тако, опсесивна прича о времену, са „ангажованим приповједачем“ који је понекад налик на проповједника:

Али време је живот. А живот станује у срцу. Уколико су људи више у томе штедели, утолико су мање времена имали (Ende 1989б: 32).

О чему је, дакле, ријеч у тој *чудноватној* причи? Она је добрим дијелом саткана на фантастичној подлози, али на подлози оне врсте која безрезевно тражи повјерење читаочево, дакле на оном полу фантастике, прихватимо ли Тодоровљево поједино, који инклинира не ка чудном, него је на страни чудесног. У том контексту, овај роман такође захтијева од читаоца превасходно повјерење у неупитне изворе знања самог приповједача који прати једну дјевојчицу, према чијем је имену и роман добио име и која је, сходно томе, његов главни јунак. Зато је основни услов тог повјерења потпуно занемаривање и поништавање свих друштвених ограда, јер је Момо, то је њена веома значајна одредница, вишеструко маргинализована јунакиња. Понајприје, она је дјевојчица, женски лик који треба да изврши малтене епски задатак, ни више ни мање него спасавање свијета. Друго, она је дијете, *неодрасла*. Треће, она је веома сиромашна и без породице, дакле њен социјални статус у модерном друштву је на дну љевостице. Али ипак, осим што је одабрана да изврши задатак који ће спасти вријеме које припада људима, пренесено њихове животе, од великог зла које се надвило над њима, Момо је такође одабрана да буде носилац једног цјелокупног свијета (оног приповиједног) који израста око њеног живота и позвања. Имплицирана стигматизација на тај се начин обрће на наличје: легитимност јунакињиног знања не само да је ставља у исту раван са социјално повлашћеним слојевима, него је чак и доводи до ду-

бље и свеобухватније мудрости. Од стравичне опасности у лику сиве господе Момо је дјелимично заштићена: будући да, у материјалном смислу, нема шта да изгуби, од ње не може ништа ни да се отме, па ни вријеме које остали људи френетично штеде. Тако се етаблиране тековине савременог друштва претресају са свих страна, а у роману налазимо заступљен готово цјелокупан тематско-мотивски реkvизитаријум постмодернизма: граничност/непоузданост идентитета, варљивост нашег просторно-временског утемељења у свијету,⁴ тривијализацију акцентованих вриједности савременог друштва које се тичу прије свега материјалних добара,⁵ неповјерење у прокламоване истине и свепризната знања,⁶ мотиве путовања кроз вријеме, магична огледала, преплетене приче различитих дискурса, итд... Од читаоца се, сходно томе, тражи и да пристане да поларизује свијет на људе који су пристали на продају сопственог времена и *мале људе* који су свјесни отуђења и егзистенцијалне опасности коју носи модерно вријеме. Од њега се управо захтијева да се, да би адекватно оцијенио проблем, сврста уз ове друге: другим ријечима, да постане *ангажовани читалац*.

Нестабилност нашег појма о времену није само означена тиме што га је могуће украсти, препаковати, депоновати, купити или продати, него и нарочитим инсистирањем на значењу оних мјеста која се не могу на уобичајени начин пунктирати, као што су улица НИГДЈЕ и кућа НИКАД. У пресеку таквих негација могуће је онда приступити мјерним

⁴ Приповиједна инстанца тако обавјештава читаоца: „Јер право време, у ствари, не може да се мери сатом и часовником“ (подвлачење је моје, Н. П.)

⁵ Ово нарочито поентира један од „сиве господе“ када каже да су људи, у сулудој трци да се стекне новац и „уштеди“ вријеме, „већ одавно излишни. Сами су свет довели дотле да у њему нема места за њих“ (Ende 1989б: 77).

⁶ Тако Бићи, један од главних ликова романа, са извјесним патосом узвикује: „Ко вам каже да и приче у ученим књигама нису измишљене, само што то, можда, више нико не зна?“ (Ende 1989б: 41)

категоријама нашег постојања на другачији начин, односно посматрати манипулацију временом као излаз у критичним тренуцима.

Ипак, и то треба посебно нагласити, не постоји јединствен приповиједни модел који би од романа *Момо* направио правилну нарративну шару. Осим назначеног принципа ретроспективног излагања догађаја⁷ у коме је представљен линеарни начин приповиједања, у самом роману су концентрисани и кружни нарративни модели слабије или јаче развијени, који се затим преливају у основни нарративни ток. Један од њих је казивање Моминог друга Ђиђија, фанатичног испредача прича: он Моми представља, у облику параболе, једну могућност њиховог заједничког идентитета. Наиме – у бајци су њих двоје принц и принцеза који доспијевају у Земљу Сутрашњицу, која је заправо њихова тренутна садашњост. За читаоца (посебно веома младог) је пак то изазов: ова приповиједна конструкција провоцира питање: ко, коме и зашто прича ову причу *сада*? Питање је потцртано и Ђиђијевом недоумицом о томе у ком правцу његова сопствена прича креће: „Њу (причу) је лепо слушати. Видећемо како иде“ (Ende 1989б: 47).

У односу пак на „стварност“ и „измаштано“, тенденције у приповиједању су двоструке: најприје, „пишчев“ поговор на крају дјела свједочи о озбиљном метанаративном искорак у односу на испричано и на свијест о дискурсу ван самог текста, а са друге стране та приповиједна инстанца повремено у потпуности укида границу између себе и јунака. То је нарочито видљиво онда када се прати игра дјецe у напуштеном античком амфитеатру (а игра је

⁷ У „Пишчевом поговору“ на крају романа настанак приповијести писац мотивише чудном причом коју је сањив чуо од необичног сапутника у купеу, који се чинио час веома стар, час веома млад. По завршетку приче тај путник је додао и ово: „Све сам вам ово испричао као да се већ догодило, а могао сам да испричам и тако као да ће се тек догодити у будућности. За мене нема велике разлике“ (Ende 1989б: 243–244).

увијек уживљавање у позицију неког другог или нечега другачијег) и када приповиједач допушта на тренутке да и сам изгуби дистанцу коју губе дјеца између стварног и измаштаног свијета:

Већ при том првом налету мање искусне и храбре морнаре од ових вода би, без сумње, допола однела, а друга половина би се онесвестила (Ende 1989б: 34).

Или један хуморно развијени тренутак, у коме хумор, што је ријеткост, не нарушава интегритет измаштаног и нестварног:

Било је чудно видети старог морског вука Дона Мелу и професора како певају и тапшу као да су деца на игралишту.

(Оба цитата везана су за сцену у којој се дјеца у амфитеатру играју буре на отвореном мору, при покушају да улове древно чудовиште.)

„Истинско и темељно разумијевање другости могуће је само ако је сопство на неки начин спремно и да негира вриједности, вјеровања и идеологију сопствене културе“ (JanMohamed 1985: 66), каже један од најважнијих теоретичара постколонијализма. Управо се на том уском простору темељне и конструктивне критике савремених вриједности сусрећу Момина акција (у одлучности да се свијет спасе по сваку цијену) и контемплација приповиједног гласа.

У времену смрти и колапса „великих наратива“ Михаел Енде пише ни више ни мање него *Бескрајну причу* (1979), чија композиција свједочи о потреби да се историја сагледа не као линеарни ток који има почетак и крај,⁸ него као феномен судбоносно преплетен са неухватљивим тренутком садашњости и као кључ ближе и даље будућности. Главни јунак

⁸ У овом детаљу се *Бескрајна прича* разликује од романа *Момо*. Док у овом другом Мајстор Хора (онај који се брине о људском времену) децидно саопштава да је „време једном почело и једном ће се завршити, али тек кад људима више не буде потребно“, вријеме *Бескрајне приче* се шири у концентричним круговима који имају за циљ да оправдају њен помало претенциозни наслов.

најславнијег Ендеовог романа, Бастијан Балтазар Букс, обликован је на сличним принципима на којима је израстао лик мале скитнице Момо. Иако на извјестан начин „институционализован“ (има породицу, иде у школу), он је обиљежен како смрћу мајке тако и специфичностима свог карактера: интровертан је, неспретан, стидљив, наглашено развијене фантазије, велики љубитељ књиге, а још је, поврх свега, каже нам приповиједна инстанца и – дебео. Све ове особине Бастијанове допринијеле су томе да га остала дјеца редовно бирају за мету свих могућих несташлука и задијевања озбиљније природе, а да се он сâм, природно, осјети као сасвим изолована индивидуа која није исто што и остала дјеца, припадници групе:

- Признај отворено, од кога си бежао?
- Од *осталих*. (подвлачење моје, Н. П., Ende 1989a: 9)

Иако се насилничко понашање остале дјеце директно не осуђује, на истој је подлози конструисано, као и у роману *Момо*, извјесно враћање дуга јунаку због свих недаћа које у свакодневном животу мора да претрпи. Упуштањем у авантуру спасавања свијета, дакле опет као Момо, Бастијан задобија ореол јунака какав није дат ниједном обичном смртнику. Дјечак је позван и носилац је задатка који треба да донесе оздрављење и своме свијету и свијету Фантазије, иначе ће сва створења Фантазије „постати сумануте идеје у главама људи“, страхови и лажи. Одједном, а Ендеов приповједач никада не испушта прилику за поучну рефлексију, ова прича постаје модерна и актуелна сага о дискурсима моћи:

Када хоћеш да владаш људским бићем, најбољи инструмент је лаж. Јер људи, синко, живе од представа, а њима се може управљати. Једино што је важно, то је моћ (Ende 1989a: 145).

Од тренутка када се одигра пресудни догађај у Бастијановом животу, када вођен неодољивом си-

лом украде необичну књигу из антикварнице у коју је доспио пуким случајем, он престаје да буде дјечак који се слијепо покорава туђој вољи и прати правила, и постаје јунак према чијим се жељама и одлукама кроје даљи токови приче. Сама књига пак почиње да прати ломове и удвајања у Бастијану, чиме се утисак о вишеструким дуплирањима интензивира: Бастијан се развија у књизи, али се књига развија према њему. Наравно, приповиједни поступци којима се активирају овакви утисци у перцепцији читаочевој опет се ослањају на познате поступке и већ поменуте мотиве: потпуним укидањем предестинираности судбине главног јунака, а самим тим и могућности предвиђања развојних токова приче, роман постаје отворен за многобројне видове надградње при читању. Насупрот Бастијану кога срећемо у првом дијелу књиге стоји његово друго ја, трансформисано у лијепог и одважног дјечака, господара Фантазије. Али право огледало Бастијаново, његова слика и његов изазов, оно које ће га на крају призвати памети, јесте заправо Атреј, дјечак Фантазијац кога је Бастијан у својој верзији приче, и према сјећању на претходну верзију, морао да рекреира. Тако се показује да „субјект тражи потврду себе у односу на Другог (...) Због тога му је Други потребан исто онолико колико и огледало. Штавише, Други и јест нека врста огледала, у којем субјект налази свој идентитет и успоставља интегритет своје особности у односу на слику коју има о Другом, а коју је сам подсвјесно створио“ (Lešić 2000: 13).

Концепт непоузданости времена, односно наше погрешне, ограничене перцепције његовог понашања и протока, који се јавља и у овом роману,⁹ у суштини отвара простор свим другим темама које се тичу удвајања и подвајања, другости и различитости. Такво вријеме омогућава да се садашњи трену-

⁹ Од времена Бастијановог уласка у Фантазију и свих авантура и недаћа које су га снашле до повратка кући, оцу, у његовом „стварном“ животу прошао је само један дан.

так, као стојна тачка посматрања, разлабави и по потреби чак и укине, да би се наше биће измјестило, преточило у неки други облик, други идентитет, који може али и не мора да чува везу са оном тачком са које се кренуло.¹⁰ Тако фолклорни, чудесни мотив *заборава* добија ново рухо и значење у вољном моменту избора јунака који се сучељава са дво-струкошћу сопствене природе.

Новитет *Бескрајне приче* у односу на раније Ендеове романе, а у извјесном смислу и новитет у целини, јесте графичка креација самог текста, којом се потцртава његова метанаративна димензија. У издању овог романа на српском језику, из 1989. године, оквирна прича (прича о Бастијановом „стварном“ животу, прије уласка у Фантазију, свијет који се имагинира и приповиједа) исписана је курзивом, док је прича о Фантазији, све до одређеног тренутка, штампана стандардним, малим и великим штампаним словима.¹¹

Осим тога, утисак о циклизацији унутар композиције, која као да се одвија пред очима читаоца, појачан је понављањем насловне синтагме књиге:

¹⁰ Бастијан Балтазар Букс, дошавши у Фантазију на позив њене владарке, Дјетиње Царице, нанова је гради сваком својом жељом. Он прво изграђује потпуно друго, моћније, тјелесно обличе за себе, а онда и цијели микроуниверзум са сваком новом причом, у којој је наравно он централна фигура. Међутим, са сваком новом жељом Бастијан губи по једну успомену, док му на крају у Фантазији као сјећање на први идентитет не остане само сопствено име. Избор идентитета (да ли ће једноставно остати Фантазијац или ће се мукотрпном борбом вратити ономе што је био) постаје ствар избора, а тјелесно обличе и рођење у извјесном временском тренутку не подразумијевају обавезу бивствовања у задатим координатама за јунака. Знање о њему тако морају да сачувају нарративни глас и сам читалац, повезани преко књиге, постојећег предмета који сам читалац физички осјећа, држи у рукама.

¹¹ Овдје преносимо и једину, али веома занимљиву преводичеву напомену из овог издања: „У оригиналу, због симболике, слог је штампан за оно што се збива у стварности црвеном бојом, а оно што се збива у машти зеленом бојом.“ Осим што је напомена додала нову нијансу њеном метанаративном озрачју, она је и помало грубо одвојила *стварносне* и *измаштијане* дијелове романа, док је, макар се нама тако чини, цјелокупно дјело тежило управо поништавању тих граница.

она се јавља на корицама физичког издања, које држимо у рукама, као наслов књиге коју посматра и краде Бастијан, и на крају као текст у тексту, када наслов књиге Бастијан затиче у њој самој:

Унутар овала стајао је наслов:

БЕСКРАЈНА ПРИЧА

Бастијанове мисли биле су збркане. Па, што је она истина књига коју читаш! (Ende 1989: 183)

Када Старац са Лутајућих планина почиње да прича причу испочетка, Бастијан схвата да је „*оно што се овде приповедало била његова власитија прича!*“ „Стварносно“, Бастијаново вријеме почиње да се сустиже са приповиједним временом из Фантазије, да би се у критичном тренутку (а графички прелом текста то сугерише тиме што курзив и обичан слог мијењају мјесто) стопило једно с другим – онда када Бастијан упадне у Фантазију саму. Али овдје је ријеч о још једном веома суптилном пресеку: тиме што се губи онај међупростор који је припадао Себастијановој назовимо је стварности, сам читалац је пришао корак ближе Фантазији. Тиме је *читање о читању* постало, кроз један добар дио романа, читање о доживљеном, а импликацијом о директној уплетености сваког читаоца *Бескрајне приче* и *доживљавање* само. Тај утисак потцртава и доживљени говор, којим нарративна инстанца често представља Бастијанове емотивне реакције.

Не треба заборавити ни то да се препуштањем контроле над причом Бастијановој машти и жељама надређена приповиједна инстанца тобоже одрекла било каквог управљања самом причом, будући да ју је у потпуности препустила жељама њеног главног јунака. И не само то. У име оправдања наслова ова књига се одриче, природно, и свог почетка и краја, јер као једино оправдано рјешење нуди чињеницу да је књигу прије Бастијана читао Атреј, а потоњи креатор биће онај ко се упусти у авантуру „отвореног“ читања:

– Бастијане Балтазаре Буксе, ако се не варам, ти ћеш многим показати пут у Фантазију и они ће нам донети воду живота.

Господин Кореандер се није преварио.

Али, то је прича коју ћемо испричати други пут. (Ende 1989: 419)

*

Романи Михаела Ендеа, у својој привидној једноставности „наивне свијести“, постављају наново неколико питања: Да ли смо сви дио једног великог текста? Спрам чега се да утемељити макар привремена, референтна тачка за коју тврдимо да је стварносна и на основу које све другости одређујемо као стварне друге, нестварне или надстварне? Да ли је, на крају, привид наша стварност или наша фантазија (била она означавана малим или великим словом?) Најбољи је одговор питање које стоји у срцу Ендеовог стваралаштва: „Шта приказује огледало које приказује огледало?“ (Ende 1989a: 184).

Ова проза такође слиједи модерну мисао да је свако знање у ствари прича о знању, а пошто је свака прича у одређеној мјери произвољна, то је и наше знање упитно и на климавим ногама. Пресуду догмама илуструје епизода из *Бескрајне приче* у којој ниједи, безимени људи играју чудну игру без краја и конца, уз помоћ много великих коцака на чијим је странама исписано само по једно слово:

Али ако се игра веома дуго, на пример годинама, онда понекад случајно настану речи (...) Али, ако се игра даље, стотину година, хиљаду година, сто хиљада година, постоји вероватноћа да ће при том случајно настати песма. А ако се игра вечно морају при том настати све приче света, па чак и ова прича, у којој нас двојица управо ћаскамо. То је логично, зар не? (Ende 1989a: 350).

*

Аутор овога рада позајмио је недавно роман *Бескрајна прича* једанаестогодишњој дјевојчици. По-

слије читања поставио јој је, према њеној оцјени, нешто чудно и помало излишно питање: ко ти прича ту причу коју си управо читала? Послије кратког размишљања, дјевојчица је лаконски одговорила: „Па, књига“.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, Михаил Михайлович (2000). *Проблеми поетике Достоевског*. Београд: Zepter book world.
- Ende, Mihael (1989a). *Beskrajna priča*. Београд: Prosveta.
- Ende, Mihael (1989b). *Momo ili čudnovata priča o kradljivcima vremena i detetu koje je ljudima vratilo izgubljeno vreme*. Београд: Nolit.
- Ende, Mihael (2010a). *Xim Dugme i mašinovođa Luka*. Нови Сад: Ružno pače.
- Ende, Mihael (2010b). *Xim Dugme i divljih 13*. Нови Сад: Ružno pače.
- O'Sullivan, Emer (2011). *Imagology Meets Children's Literature*. <<http://www.eupublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/ircl.2011.0003>>, ISSN 1755–6198, Available Online July 2011.
- JanMohamed, Abdul R. (1985). „The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature“. *Critical Inquiry* Vol. 12, No. 1, "Race", Writing, and Difference (Autumn, 1985), pp. 59–87.
- Lešić, Zdenko. „O postkolonijalnoj kritici, o Edwardu Saidu i o drugima“. Нови израз, PEN centar Bosne i Hercegovine, br. 7 (2000): str. 2–17.
- Liotar, Žan Fransoa (1988). *Postmoderno stanje*. Нови Сад: Bratstvo-jedinstvo.
- Lacan, Jacques (1988). *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*. New York: Norton.
- <http://www.michaelende.de/en>

BOUNDARIES OF ILLUSION
AND ILLUSION OF BORDERS:
WHO NARRATES TO WHOM
IN MIHAEL ENDE'S NOVELS

Summary

This paper addresses the evolvement of children's fiction novels written by Michael Ende towards and within postmodern reading, with regard to creating an "open work" and intensified interest in the readers' impact in building the meaning of the text. Focus is put upon narrative procedures and methods, representation of others and our relation to them, as well as influence of other arts and humanities upon Ende's work.

Key words: narrator, narrative consciousness, focalization, other and otherness, identity, postmodernism, perception, knowledge

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

ПРЕДСТАВЕ О ДРУГОМ И ДРУГАЧИЈЕМ У ЋОПИЋЕВИМ ДЕЛИМА ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: У раду се разматра неколико видова Ћопићевог представљања *другачијег*. Први подразумева сагледавање појединих слика о национално/етничкој другости, формирању стереотипа о себи о другоме, те њиховом релативизовању у идеји о истоветности људског и снажној делатности бинарних опозиција као највиталнијег принципа постојања света и човека. Други аспект отвара могућност за сагледавање сусретања Ћопићевих јунака са оностраном другашћу појединих бића и хронотопа, који се, по правилу, појављују у својој суштинској амбивалентности (и као жељено и као претеће, као доступно и као никад досегнуто). Трећи вид подразумева разматрање социјалне другости која се овде ограничава на модел просјака, као особеног вида „аутсајдера”, литерарно уобличеног, поново, у амбивалентном духу (и као оличења немира и као сна о далеком, непознатом, и као убого и као дивинизовано).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранко Ћопић, *други*, *другачији*, стереотип, усмена књижевност, амбивалентност.

Иако се феномен *другости*, његова природа, типологија и семантика у Ћопићевим делима за децу, као, уосталом, у књижевности уопште, може сагледавати са различитих аспеката, овде се, ипак, издва-

ја само неколико најопштијих, чешћих и изразитије развијених, у извесном смислу и парадигматичних видова, који су условили ауторову поетску визију и проистекли из ње, а у приличној мери су повезани са сложеним, каткад посредним, каткад посве очитим рефлектовањем елемената традиционалне културе. Отуда се, у најопштијем смислу, текстуализација културе узима као начелно постављен приступ за разумевање ауторске имагинације, идентитета и поетичких исхода уопште, па и у домену обликовања представа о *другом*.

Ђопићев активистички однос према усменој традицији, разноликост њеног рефлектовања, од поједностављеног подражавања до сложене пародијске стилизације, условљава и начин литерарног суочавања са феноменом *дружости*. Он се најчешће узима у амбивалентном смислу: или као привид, илузија, ствар тренутног утиска, почетни импулс, као суштински релативна категорија која води до спознаје истоветности људског, потом просторног и временског, или се уобличује као пут до спознаје ограничености човека, његових моћи и домета, о непремостивој разлици различитих... Особена визија јединства света, типична за усменопоетски концепт и традиционалну културу, јесте саставни део и етике и поетике Ђопићевих дела за децу, а у том контексту гледано *различитости* се доживљава као средство за разазнавање и потцртавање *истоветности*, а да истовремено остаје присутна невидљива граница која се ретко кад може прећи и што могу чинити само одабрани. Заправо, реч је о специфичној амбивалентној структури међуодноса *дружачијих*. Сусрети са њима, каткад посредни, каткад непосредни, каткад са потенцијалом драматичног, али чешће обележени комиком или сентименталношћу, јесу, начелно гледано, сводиви на неколико најопштијих типова.

Један од њих повезан је са поимањем национално-идејног, карактеролошког и културолошког спек-

тра, од тврдо усађене, стереотипне свести о себи, до пародијског релативизовања те исте свести, односно поигравања сопственом визијом о сопственом идентитету. Отуда се *дружости* може појмити у оквирима идеје о сопству, као лабилна и променљива слика у међама представа о националној и индивидуалној посебности. Рецимо, стална, честа и литерарно плодотворна Ђопићева потреба да „љуља” неке параметре који дефинишу епско-ратничко-херојски идеал националног разазнавања (како то чини, рецимо, у тренуцима пародијско-хуморног рефлектовања епске представе о хајдуцима или Марку Краљевићу) релативизује окошталост уверења о народу вечитог романтичарског заноса, митоманске глади и полета. У Ђопићевој визији он је често поспрдан, готово анархичан према обрасцима који га, стереотипно гледано, уобличују, и то подједнако колико је склон чувању тих истих тзв. стереотипа као елиптичних формулација о „себи”. Утисак „вијања властитог репа” у дефинисању феномена „ми” преко доживљавања, тумачења и „употребе” поетско-митско-епског канона, произилази из подвојености Ђопићевих ликова, који, вечито жељни другачијег и изузетног, остају негација својих сањаних идеала, без карикатуралности, а са присенком неке драгости, болећивости коју изазивају. Пародијске парфразе митско-епске изузетности јунака усмене традиције у Ђопићевим ликовима, попут млинара Дундурија, Баје Бајазита, Николетине Бурсаћа (или Лијановог Кушље и Јездимира баба-Хандрљаче, коња, који, такође, носе „терет” визије о насушној изузетности), сведоче о особеној ауторској свести о међуодносима колективног и појединачног у „народским карактерима”. Ако традиционалистичко-патријархални модел света, без сумње близак Ђопићевим јунацима, по правилу чува оно своје/добро/сигурно од оног туђе/лошег/претеће, очекивао би се зазор од сваке индивидуалистичке концепције, свега што као другачије одудара од вредносних судова, мерила и

назора колектива, традицијом осведочених и, посебно, епско-јуначким поетским кодексом утврђених. Ипак, с друге стране, овде се нуди серија типичних индивидуалаца, сањара, оксиморонских спојева, људи „на своју руку” који на чудесан начин у Ћопићевој визији сједињују противречно: колективну и личну имагинацију, идентитет менталитета из ког израстају и идентитет литерарне индивидуе. Културолошки образац, везан за усмену традицију као извор сазнања о врлини, правди, јунаштву, храбрости, лепоти, речитости, и, с друге стране, за стереотипе националног карактера, даје изнимну животност ликовима и ситуацијама Ћопићевих дела. Отуда поимање *дружачијеџ* и сусрети с њима нису ствар тврдог одбијања, страха и зазора, мада каткад остаје управо тај утисак, већ је реч или о радознаној чежњи за новим као једином путу за бег из „чамотиње” или о чудесном дејствовању (пан)хуманистичког принципа као мере над мерама. Отуда је овде, уопштено говорећи, реч о привидној подвојености слике света Ћопићевих јунака: она јесте дуалистичка, али не у смислу расцепа, недоследности или контрадикторности, већ као двојност у јединству: тек у тој спрези они постају целовити. Из тако обликоване амбивалентности, може бити као средишњег принципа доживљавања света, постојања, живота и смрти, настаје целокупно Ћопићево дело, па и сви они сегменти који се тичу поимања себе/свог и другог, туђега, другачијег.

Систем традиционално-културолошких кодова и њихових рефлексива у Ћопићевом делу јесте сложен, изнимно богат и слојевит, но, тек ради илустрације, издваја се неколико најочитијих примера. Рецимо, национално-етничка визија *другости* Николетине Бурсаћа могла би се узети као типична за Ћопићев поетички концепт овог јунака, који, махом, функционише под девизом „нека свога, па макар и на другом свијету” (Ћопић 1975, књ. 5: 29). У причи *Предавање о брајистиву* лук од почетне ја-

диковке („а што баш нама, бог ти га не убиће”), када у Николетинину чету за комесара бива постављен „један муслиман, Пирго с Козаре”, преко уверавања сабораца да им не ваља да се ругају и оговарају „ове наше јадне домаће Турке” и да „Турци нису Турци, него муслимани, наша браћа по крви и језику, иста вјера”, до непланске, излетеле псовке („мајку им лоповску”), развија се заправо механизам (не)прихватања страног. Од почетног незадовољства до невештог „припитомљавања” *иуђеџ* и *Другоџ* није се суштински ништа изменило: оно се само вербално и само привидно прихвата, више под присилом но по стварној жељи. Но болећивост, као највиталнији механизам прихватања различитог и то баш као „нашег јадног домаћег” (чиме недвосмислено нуди јасну представу о себи и своме), она душевност типична за многе ликове Ћопићевих дела показује се као делотворнија од „учења” или идеологије, као ствар укореењена у карактеру обликованом по неким древнијим матрицама и архетиповима. У поређењу с овим примером, наредни се и разликују преваходно по томе што не остају у равни вербалне фразе, али су му и блиски по истоветном изворишту механизма прихватања *Другоџ* и *Другачијеџ*. Тако Николетинин однос према заробљеном „Талијанчићу” у причи *Љубав и љубомора* (Ћопић 1975, књ. 5: 36) израња из емоције, саосећања, нежности према „кукавелу”, који је у рат, очито, „мочугом потеран”, као „сиротињи”, па још и „имењаку”, који завређује Бурсаћеву заштиту и бригу. „Покровитељ и штићеник” загрљени иду, а кад се заробљеник насмеје и расприча, Николетина озарен прокоментарише: „Ех, што ти је човјек! Талијан као и наш”. Поистовећивање *своџ* и *иуђеџ*, огледање једног у другом, одвија се по правилу преко препознавања истоветне невоље и судбине, јада који човека може да снађе без обзира на то што је овај *придошли* из далека, „преко мора”, што има „лажљив језик” и, може бити, „једе мачке”, патња

је, ипак, универзални, „егзистенцијални факат” (Марјановић 2003: 83).¹ Стереотипизација Италијана, како је намеће Јовица Јеж, више из неке луде љубо-море него из дубоког уверења у истинитост рече-ног, разбија се о Бурсаћеву одушевљеност „кукав-ним” имењаком, братом по злехудој судбини. Конач-но и епизода с „Нигером”, савезничким војником који је „толико поцрнио” да се Јовици Јежу указао као „печен човјек”, по себи је комичан сусрет с раз-личитим. Но, „никад виђено” брзо и лако постаје присан део свакодневице. Мада га Јовица не би по-љубио „за сав широки свијет”, мада га сумњичаво одмерава јер је, може бити, „један од онијех што воле изјести човјека”, он га је, у духу домаћинског космополитизма Николетине Бурсаћа и идеолошке вредности првог реда оличене у спрези „братства и јединства”, али и оне поменуте болећивости (и ње-гова би мајка за њим плакала када се не би вратио кући, јер „свака матер жали дијете па макар и цр-на била”) и уверења да је исти „као и други, само му мало више досули црне фарбе кад су га прави-ли”, коначно „укрико” на леђа. Потреба да се стра-но „посвоји”, призна као своје, принцип је који по-знаје и преноси усмена епска песма (Матицки 2006: 160), а који у јунацима попут Бурсаћа засигурно представља један од виталнијих импулса који су условили карактер, менталитет и систем вредности, превасходно чојствености. Но, делимично бар, овде се назире и посредан одјек фолклорних видова ху-морног представљања других, може бити управо усмених шаљивих прича и анегдота о етнички дру-гачијем, при чему се и код Ђопића, као и у овим жанровима, потискује потреба и намера да се *онај Други* потцени и исмеје, а неретко нуди пословички *наук* и *потцртава* дидактички карактер и морална

¹ Или, како то Ђопићев Насрадин-хоџа, верујући да нема гра-ница међу људима, осећајући да „брат си свему живоме”, каже: „Гдје су међу људима границе?... Нема у човјеку ни Влаха ни Турчина, постоји само голема људска биједа и невоља, једнака и влашка и турска” (Ђопић 1975, књ. 1: 143–148).

вредност. Премда у наведеним примерима нелаго-да, коју изазива *онај Другачији*, проистиче и из убе-ђења да ће његово прихватање изазвати подсмех и поругу *истѝих, наших*, саплеменика, али и из живот-ности стереотипа о његовом „сумњивом” језику, на-викама, намерама, природи, она се (посебно у дру-гом и трећем примеру), растаче пред феноменом људскости. Успостављање дијалога води откривању јединства, а свака разлика узима се као споредна, привидна и безначајна појединост, колорит „шаре-ног свијета”, присутна тек као присенак, опрез и отклон људи који су стасали на земљи вечито иза-зовној *тѝуђима*. У том смислу Ђопићево дело успе-ва оно што и свака врсна уметност: да, најчешће уз „систематску подршку” хумора, релативизује пред-расуде (што не значи да их негира). Јер уколико у том динамичном процесу одмеравања међуодноса *auto-image* и *hetero-image* образује нов систем пред-расуда о *мом* као, истина, пргавом, али зато душев-ном народу,² прича се враћа на почетак и намеће се утисак да се од уопштавања не може утећи, да је клише жилава категорија, да укидањем једног (овде негативног о *Другом*) настаје нов (позитиван о *се-би*)... Ипак, оставља се могућност да је овде на делу и искрено уверење о истоветности људског (и у по-зитивном и у негативном смислу), а посебно увере-ње о снази бинарних опозиција као основа постоја-ња и сналажења у свету и животу. У том смислу Ђопићева игра стереотипима о *нама* и *другима* ни-је понуђена зарад негације њиховог постојања или каквог просветитељског и тенденциозног „ослоба-ђања” од клишеа, већ управо суротно, зарад потцр-тавања њихове (потенцијално) комичне/духовите стране, сталне двостраности и вечитог витализма.

² Тај комплекс „националног карактера” подразумева, по за-пажањима Богдана Поповића, „недостатак самосавлађивања”, „сувише жив темперамент“, страственост, напраситост, лако и брзо одушевљавање и још брже малаксавање, бистрину и једно-страност, искључивост, доброту из љубави, а не из осећања ду-жности, итд (в. у: Јовановић 2009: 6162).

Посебан и вероватно најзаступљенији вид суочавања с *другошћу* у Ћопићевим делима за децу јесте повезан са *другошћу* оностраног света, бића, хронотопа и појава. Начелно посматрано, за многе Ћопићеве јунаке, било да је реч о деци, било одраслима, карактеристична је жеља да се тај свет осети, упозна, доживи, сусретне... Доследно одушевљавање изванредним, његова магија која „плаши и фасцинира у исти мах” (Воšković Stulli 1991: 169), типична за усмена предања и веровања, почетни је импулс за уобличавање низа Ћопићевих дела, у којима доминира потреба да се лична имагинација сачува од баналности свакодневице. Отуда у причама попут, рецимо, *Како је отпустио свијет* (Ћопић 1975, књ. 11: 68), свет оностраних бића фолклорне имагинације јесте уједно и свет интима, подсвести, жеље и чежње за сопственим бићем које у нестварно верује више него у очито и које тек у сусрету са таквом *другошћу* налази сопствени смисао. Када је реч о „оствареним” сусретима са понеким бићем из домена фолклорног фантастично-чудесног, па и онда када остају само у равни вербалног исказа Ћопићевих јунака, опет се потврђује сила чежње и сложеност њихове функције. Рецимо, *Бишка с ђаволом* делије Мартина (Ћопић 1975, књ. 1: 230) потврђује да се овакви сусрети поимају као једина, животна изузетност, једина храброст и нарочитост, и људи који о њима лажу и оних који у такве лагарије верују и морају веровати. Суочавање са оностраном *другошћу* уједно бива пут за потпуно остваривање сопства, личног постојања. У том смислу не изненађује опседнутост Ћопићевих јунака ликовима попут Међедовића или Ћосе, митски обликованом изузетношћу Марка Краљевића, или бићима фолклорне имагинације попут вила, вампира, дивова, дрекаваца... Лирско-меланхолични, болећиви присенак који сусрети с њима уносе у Ћопићев поетски свет један је од, поред хумора, најчешћих и препознатљивијих семантичких путоказа за поима-

ње Ћопићевог дела уопште. Исто се може рећи и за динамику простора по ком се крећу, преплићу и уобличују судбине његових ликова: суштинска амбивалентност времена и простора условљава и овде њихов амбивалентан однос. Рецимо, ноћ и „глуво доба”, у традицији осведочени као опасно, нечисто време, у појединим Ћопићевим делима јесу, такође, вид *другачије*: истовремено извор невоље и извор надахнућа, феномен који се жели и раскринкати и сачувати као драгоцен део „тајанственог лица света”, насушно важно за све Ћопићеве сањаре, казиваче прича, путнике... Локалитети попут раскршћа, гробаља, развалина, јаруга, пећина, воденица, млинова, читав низ топоса који балансирају између познатог и непознатог, *свог* и *ишућег*, типични су демонски хронотопи, који неретко до краја показују своју „припитомљену” страну, ону хуманизовану, док њихов бестијарни потенцијал неретко бива потискиван у категорију привидне различитости. И овде је реч о поступку који је, мање или више наглашено, увек у дослуху са представама традиционалне културе: магнетизам оваквих топоса, другачијих тек привидно, у извесном смислу поново одражава чежњу Ћопићевих јунака за временима и местима која су имала своју тајну. *Млин њошочар* из *Бишке слезове боје* можда понајбоље сведочи о том полифонијском структурном моделу Ћопићевог уобличавања просторне *другости*. Постављен на размеђама места о ком се „плету језовите приче”, које је ноћу погодно за блудне љубавне састанке и дједовог поимања осунчаног и радосног „малог светилишта”, млин се намеће као постојано и слојевито семантичко упориште између светог и профаног, дневног и ноћног, *нашег* и *њиховог*. Уопште, двојан, амбивалентан однос Ћопићевих јунака према оностраном извире из приступа усмене традиције који у свему види два лица, светлу и тамну страну, извор благодети и извор смртне опасности, заштиту и претњу, људско и надљудско, те балансира на раз-

међу слике света без једне истине и коначног одговора. Контекстуализација је, може бити, једино средство за разумевање појавног и имагинарног: ако је реч о учењу, онда оно учи о важности појединца, његових жеља и моћи, важности тренутка, времена, места, уопште околности *сусрећања*. Ако је привидна моћ човека да онострано досеже, онда је привидна и његова немоћ да то оствари, па се читав међуоднос *овосираног* и *оносираниог*, *домаћег* и *ицићег*, *сигурног* и *ојасног* згушњава у категорији „идентично различитог”.³

Специфичност тзв. „идеолошких географија” (Cresswell 2008: 173), односно чињенице да се неке идеје и ставови везују за одређена подручја, да се сви који одступају, тј. не уклапају се у миље времена и простора, на овај или онај начин посматрају као „аутсајдери”, неприлагођени, страни, чудни и необични, такође је једно од подручја на ком се Ђопићева визија *дружосици* може сагледавати. „Седелачка метафизика” (Cresswell 2008: 176), која подразумева укорееен и јасан идентитет, брижност за дом и породицу, рефлектује се у различитим видовима суочавања са онима који су покретљиви, путници, неретко доживљени, како је то клише већ формирао, као особе „сумњивога морала” које уносе немир и неред, неспокој и неку чудну претњу по поредак и навике. Но у Ђопићевим делима овакви ликови јесу и симболичке представе *дружачијеж* које радује, разбија досаду, уноси или бар наговештава неке нове слободе, они су симболи изузетног и егзотичног, свега што је, уз „дједову смирену ватрицу”, нужан део живота, свега што се згуснуло у вечитим „походима на мјесец”... Слабије или јаче изражену, такву семантику имају Ђопићеве исељеници-досељеници, „Амери”, потукаче, скитнице, најменици, самарције, а посебно просјаци.

³ Синтагма је преузета по наслову студије Тихомира Брајовића *Идентично различито. Компаративно-имаголошки оглед* (Београд: Геопоетика, 2007).

Као и све несвакидашње, у дечјој перцепцији они буде интересовање, прикивају пажњу, привлаче и истовремено одбијају, и, како Ђопић то каже у аутобиографији *12 – XII – 1939: увече*, они су изазивали „страх, радозналост и маглене слутње” (Ђопић 1994: 40–43). Просјаци – путнике описује, или бар помиње, на више места и у другим делима, али најчешће са изразитом топлином, готово носталгијом, што је, могуће је, условљено „породичним наслеђем” од дједа Рада (ког је увек веселио долазак просјака, јер би се распричали о познаницима из других села), али и рефлектовањем традицијом осведоченог веровања у божанску природу просјака. Отуда у Ђопићевим делима изостаје дословност стереотипног поимања просјака као изопштеника, зла, дегенерације, нерада и нерета, а наговештава се један другачији културолошки код који у просјацима види или фрагмент дивинизованог, или метафору поетског, напосто одраз сопствене интимае, чежње за слободом, неспутаношћу, животом... *Дружосици* и овде има магнетизам за разазнавање прикривеног сопства, а не одбојност.

Сећања на просјацима из детињства, у том смислу, јесу обележена зазором од непознатог, иначе пластично уобличеним онеобиченом просторном позицијом (испод кревета, сигурног „домаћег”, заштитничког простора) из које дечак проматра ноге дошљака, тај метонимијски знак вечитих путника. Таква слика света и фокусирање на детаљ, један део тела, условљава и нека друга места Ђопићеве прозе у којима је сусрет с просјацима дат изван породичног, приватног контекста. Сећање на сабор на који га је повео дјед обавијено је с једне стране осећајем губљења међу светом, немиром који изазива „пијана врева” и тумарање у мноштву непознатих, а с друге стране изоштравањем пажње на фигуру просјака, најпре на „гологлавог жалосног дјечака са голом сувом ногом савијеном у кољену”, а потом и на „најгрлатијег” просјака, „слијепца тамних

очних дупљи и висока чела“. И премда на сабору засигурно много тога може привући дечју пажњу, штошта ведрије, шареније, веселије, сензибилитет за овакву врсту занимања, на неки начин, суштински говори о карактеру приповедача и поимању *другости*. Чулност и чулно опажање, механизам разазнавања *другачијег* овде се везује за звук, проистиче из мелодије, начина певања: „све код њега било је мртво и туђе, живио је само слијепчев глас који је подрхтавао и треперио у сумаглици изнад сабора, глас одвојен од човјека, залутао и пустињски тужан и сам. Од свега тога постајало је непријатно – заморно и тешко у души. Притискивала је мутна множина нових напола виђених и схваћених ствари. Као пијан, кретао сам кроза свјетину и било ми је као да сам некуд отишао и загубио се од самог себе, па сад узалудно настојим да се пронађем и вратим“ (Ђопић 1994: 100). Сугестивност слепачке песме и фигуре гуслара видна је и у наговештавању страха да се судбина не да предвидети, да силна усамљеност, певање „самом себи и за себе“, може постати лична судбина. И као толико пута у Ђопићевим делима, као најделотворнији начин да се те бојазни, слутње и неизвесности спаси, показује се смех. Један од слепаца добациће му весело: „Еј, мали, куја ти се вари на липовој грани“, обојица ће се од срца насмејати и све ће, одједном, постати сигурно, добро, свакидашње.

То зближавање са непознатим, нужност препознавања познатог и драгог у непознатом, један је од најчешћих Ђопићевих ставова када је реч о поимању *другачијег*. Заједничка нит са оним што плаши, ужасава, узнемирује може бити, каткад, проистиче из поверења у дједов суд као неприкосновени дечачки идеал етичности и уверења да су људи богатство и спона, не раздор; или из хумора, златне жице која раскида страх, туђост, нелагоду, спаја *различитио* и чини га суштински релативном категоријом, осујећеној у својој претећој немуштој нелагоди. Уопште,

утисак је да такав механизам спајања неспојивог и условно *различитио* јесте чест Ђопићев поетички поступак и мерило врлине, а везује се и за односе међу људима, и за животињски свет (петао и мачак, цврчак и мрав...), и за њихове преплете, путовања, друговања... Панхуманистичка визија заједништва, склада, поверења наметнула се, притом, као примарни етички наук, а „добри Ђоса“, један од архетипских, не само бајковитих ликова, дјед Раде, Насрадин-хоџа, и многи други као његова можда најзгуснутија симболичка представа.

Са фрагментарним приступом, какав је у овом раду понуђен, засигурно се не може осветлити слојевитост Ђопићевог поимања *другости*: изван видокруга остаје низ потенцијално интригантних подручја, попут међуодоса слике о завичају (Хашанима) и граду, новом, непознатом топосу; попут политичко-идеолошки бескомпромисно уобличене визије *другости*, по много чему суштински другачије обликоване од овде представљених; попут комплекса полно-родних стереотипа, итд. Ипак, и са овако сведеним, издвојеним пољима национално/етничког, оностраног и социјално различитог, настојало се указати на можда највиталније сегменте Ђопићеве поетике, књижевне антропологије и слике света, те на чињеницу да другост јесте једино поуздано огледало сопства.

ИЗВОРИ

- Ђопић, Бранко (1975). *Под Грмечом; Бојовници и бјежунци; Планинци, Живої у магли*. Сабрана дела Бранка Ђопића, књига 1, приредио Живоград Стојковић. Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – „Веселин Маслеша”.
- Ђопић, Бранко (1975). *Доживљаји Николећине Бурсаћа; Не иузуј бронзана сиражо*. Сабрана дела Бранка Ђопића, књига 5, приредио Живо-

рад Стојковић. Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – „Веселин Маслеша”.

Ђопић, Бранко (1975). *Босоноги дјетињство; Приче занесеног дјечака; Мађареће године, Приче царшизанке; Враћоломне приче*. Сабрана дела Бранка Ђопића, књига 11, приредио Живорад Стојковић. Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – „Веселин Маслеша”.

Ђопић, Бранко (1975). *Башића слезове боје; Глава у кланцу ноге на вранцу*. Сабрана дела Бранка Ђопића, књига 13, приредио Живорад Стојковић. Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – „Веселин Маслеша”.

Ђопић, Бранко (1994). *12 – XII – 1939: увече. Аутобиографски спис*, приредио Живорад Стојковић. Београд: БИГЗ.

ЛИТЕРАТУРА

Воšković-Stulli, Maja (1991). *Pjesme, priče, fantastika*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske – Zavod za istraživanje folklor.

Cresswell, Tim (2008). „Moralne geografije”. *Kulturna geografija. Kritički rječnik ključnih pojmova*. D. Atkinson, P. Jakson, D. Sibley, N. Washbourne (ur.) Prevod Damjan Lalović. Zagreb: Disput, str. 173–180.

Јовановић, Слободан (2009). *Културни образци*. Гојко Божовић (ур.) Београд: Стубови културе.

Марјановић, Воја (2003). *Животи и дело Бранка Ђопића*. Бања Лука: Глас српски.

Матицки, Миодраг (2006). „Страно у усменој/народној историји (песма и предање)”. *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, зборник радова. М. Матицки (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 159–165.

Snežana Z. ŠARANČIĆ ČUTURA

THE NOTIONS OF SOMETHING ELSE AND SOMETHING DIFFERENT IN ČOPIĆ'S WORK FOR CHILDREN

Summary

This work deals with relation between Čopić's literary character and ethnic/national unlikeness, formation of stereotypes about ourselves and others and their relativization; relation towards unlikeness of particular beings and chronotopes of folklore imagination; relation towards social unlikeness, which is in the paper limited to the character of a beggar, as a special type of "outsider".

Key words: Branko Čopić, others, different, unlike, stereotype, folk literature, ambivalence

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

ДАНОЈЛИЋЕВ СВЕТ ИЗА ПЛОТА

САЖЕТАК: У раду се, у имаголошком кључу, показује тематски развој Данојлићевих песничких збирки за децу. Код њега се појам *другости* или *алијерийейи* указује кроз амбивалентно осећање завичајности, дато кроз опозитно јединство село–град. Колико се у једном тренутку песничког развоја наметнуо урбани амбијент са препознатљивим социјално-културним комплексом, толико се тематско усредсређење на природу и идилично рурални свет појавио као песничка суштинска тачка ослонца. Са друге стране, *различитости* се назире и унутар самог Данојлићевог поетичког система, будући да се доминантном концепту *наивне поезије*, у неким сегментима, може супротставити концепт поезије *за врло њаметину децу*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: природа, град, завичајност, идентитет, другост, наивна песма, песма за врло паметну децу

Чини се да је прва Данојлићева песничка књига намењена деци, под насловом *Како спавају њамваји* (1959), показала сав распон и могућности наивне поезије, чије је програмске циљеве аутор убедљиво образлагао у низу својих есеја. На трагу поетичких претпоставки које осцилирају између поезије која је „за децу“ и поезије која еманира „дечје“, Данојлић је у ову збирку сместио читав низ разноврсних песничких поступака, доказујући, у пракси, да се дечјој поезији може приписати статус једне могуће „књижевне технике“.¹ Штавише, посматрајући књи-

¹ По врло широко захваћеној слици света у овој збирци, налазују се различити узрасни адресати: поступци који су у осно-

жевноисторијски и поетички контекст ове збирке, можемо рећи да је она логичан производ једног песничког развоја који већ у својој раној фази показује одређене константе, те да се у њој отварају многоструки стилско-тематски комплекси који ће се у потоњем Данојлићевом стваралаштву показати као конститутивни поетички чиниоци.

Најважнији међу њима односе се на тематско-мотивске аспекте који се појављују као везивно ткиво између његове дечје поезије и књижевности у целини, и који се, у имаголошком кључу, показују као непрестано и интензивно трагање за *сојсјивом*. Откривање сопственог идентитета у контексту „другости“ или „другојачности“, које је у првој Данојлићевој збирци „за одрасле“ (*Урођенички њсалми*, 1957) зазвучало болно и отрежњујуће, показало се као главни смер и његове наивне поезије, са разумљивом променом интонације. Мотиви града и урбаних облика живота (улице, трамваји, тролејбуси, занатске радње, ноћни фењери, ветрови и рекламе, вишеспратнице, градске тржнице), подржани инфантилном свешћу, дати су из перспективе дошљака, дечака пристиглог из села, чија се емпатија спретно скрила у сликама урбаних пејзажа. Стога се већ прва збирка – *Како спавају њамваји* – сагледава у светлу свеукупног положаја младог песника обележеног *урођеничјивом*, око чијег ће се осећања *завичајности* исплести један озбиљан и вишеслојан књижевни опус.²

ви песама намењених млађој деци (мада ће се аутор доследно ограђивати од било какве референцијалне функције своје поезије) воде ка анимизму, антропоморфизму, хиперболизацији, хумору. То је она поезија у којој ветрови скитају, сапуни се купају, сунце пуши, руча или вечера, возови и трамваји спавају, годишња доба се прикрадају и играју са људима. У исто време, у појединим песмама успоставља се симболистичка слика света која призива нешто старије искуство но што је дечје и у којима је дечји субјект, практично, истиснут из њиховог непосредног појмовног света (суматраистичко повезивање простора, сугестивност песничких слика, оностраност која се пројављује кроз предмете и слике, метафизичке слутње).

² Завршни роман Данојлићеве серије романа о детињству, *Добро јесте живети* (2010), показује специфичну линију кретања

Међутим, целокупан културно-социјални комплекс велеграда, који инфантилни субјект доживљава кроз светле, „откровењске“ слике у тој првој збирци наивне поезије, врло брзо добија препознатљиву форму *иуђсџива*. Већ унутар саме збирке, у циклусу песама под називом *Дечји законик*, примећују се околности које читаоца враћају базичним облицима људског постојања (реч је о архаичном колективизму и племенском уређењу Дечје републике). У уводној песми овога циклуса, иза чудног имена града – Бауајомба – осећа се цивилизацијско „спуштање“: реч која је саздана на еуфонијској подлози и елементима поигравања (бау, баук – начин на који се плаше деца) истовремено вуче на језичко „нулто стање“. Асоцирајући на могући облик неког првобитног људског језика, бришући везу са било којом врстом социолекта, успоставља се неопходна подлога за образовање новог друштвеног уређења. Али иза зачудне атмосфере овог „топонима“ крије се нешто топло, домаће, словенско – у њему расту „јела и храст“. Са тим у вези су и симболи на грбу нове републике коју су основала деца: „две звезде изнад сребрног раоника“. Са могућим асоцијацијама одраслог читаоца, који у овом знаку препознаје сатирично поигравање са симболима некадашње државе – српом и чекићем (на то нас наводи и мишљење да „кроз целу песничку збирку провејавају одређене историјске, политичке и општекултурне алузије“ (Љуштановић 2009 : 270), не можемо да пренебрегнемо да се у читаву ову слику дечје државе увукло нешто од аркадијског простора, са доминирајућим елементима блиске и препознатљиве завичајности. Држава је, попут неке старе архаичне људске заједнице, поставила темеље на обнављању „древних, племенитих заната“, што сугерише повратак на устројство пре било каквог класног и социјално уређеног простора. Читава творевина почива на одрживом парадоксу: с једне стране град (биће да је Дечја република схваћена у контексту поимања града као *ујиврђења*), а са друге елементи руралне културе: раоник (плуг, средство за обрађивање земље), јела, храст. У Дечјој републици препознајемо традицијске наслаге тзв. *романа дечјих дружина*, у којима се омеђују паралелни светови, засновани на битно другачијим критеријумима од нормираних. Виде се овде и трагови Вучових „Петлића“ и њихово измештање из социјалног окружења у симболично *осијрво слободе*. Другачије речено, видљиво је овде повлачење оштре границе између два света, између којих постоји мноштво недодирљивих тачака („Нова власт укинула је љуте тате и краљевске палате.“).

Али уколико бисмо овај циклус песама оставили по страни, на шта нас подстиче сам аутор својим накнадним исказивањем резерве према њима,³ не треба изгубити из вида да већ уводна песма наредне песничке књиге за децу (*Фуруница јођуница*, 1969) – *Ограда на крају Београда* – показује песничку путању која ће доследно ићи од урбаних мотива ка просторима природе, уводећи притом у ову поезију карактеристични, „данојлићевски“, крајње амбивалентни статус села и града. О овој песми се доста говорило: симболична ограда на крају града није само међа између два света, суочена у низу дихотомија (са једне стране ограда налази се бучни и све-

жемо да пренебрегнемо да се у читаву ову слику дечје државе увукло нешто од аркадијског простора, са доминирајућим елементима блиске и препознатљиве завичајности. Држава је, попут неке старе архаичне људске заједнице, поставила темеље на обнављању „древних, племенитих заната“, што сугерише повратак на устројство пре било каквог класног и социјално уређеног простора. Читава творевина почива на одрживом парадоксу: с једне стране град (биће да је Дечја република схваћена у контексту поимања града као *ујиврђења*), а са друге елементи руралне културе: раоник (плуг, средство за обрађивање земље), јела, храст. У Дечјој републици препознајемо традицијске наслаге тзв. *романа дечјих дружина*, у којима се омеђују паралелни светови, засновани на битно другачијим критеријумима од нормираних. Виде се овде и трагови Вучових „Петлића“ и њихово измештање из социјалног окружења у симболично *осијрво слободе*. Другачије речено, видљиво је овде повлачење оштре границе између два света, између којих постоји мноштво недодирљивих тачака („Нова власт укинула је љуте тате и краљевске палате.“).

Али уколико бисмо овај циклус песама оставили по страни, на шта нас подстиче сам аутор својим накнадним исказивањем резерве према њима,³ не треба изгубити из вида да већ уводна песма наредне песничке књиге за децу (*Фуруница јођуница*, 1969) – *Ограда на крају Београда* – показује песничку путању која ће доследно ићи од урбаних мотива ка просторима природе, уводећи притом у ову поезију карактеристични, „данојлићевски“, крајње амбивалентни статус села и града. О овој песми се доста говорило: симболична ограда на крају града није само међа између два света, суочена у низу дихотомија (са једне стране ограда налази се бучни и све-

³ „Данас нисам задовољан тим песмама; превише су декларативне. Добро је, ипак, што постоје и такве какве су. Прави законик дечје републике треба тек написати; у поезији, али и у живо-ту.“ Милован Данојлић у: *Šijan* 1975: 487.

тли град на узаврелом асфалту, с друге – сеоска мрачна тишина), већ то за песника заиста јесте и симболична граница између два живота.⁴ Љубав према граду, као и живот у том подстицајном метежу, у једном тренутку песниковог сазревања показао се као циљ који се по сваку цену мора постићи. Бројна су његова признања која сведоче о успешним и неуспешним бекствима из родне куће, што ће се врло јасно пројектовати у низу његових књижевних дела као израз дубоке потребе за мистичним даљинама (о томе сведоче романи *Година пролази кроз авлију*, *Место рођења*, *Балада о сиромаштву*, *Учење језика*, *Књига о приповедачу*).

Међутим, наговештени расцеп између урбаног и руралног у овој збирци, ипак, за последицу неће имати веће присуство градских слика. То је необично, нарочито у светлу емотивних пројекција песничког субјекта, који све што је с друге стране, на крају града, региструје наглашено песимистично. Тамо, иза оgrade, „у зрелој тузи, / Шуморе жути кукурузи“; хук далеких и „пустих села“ невесело подсећа „на детињство, на родно село“; на једној страни сјај Теразија, али на оној другој – „мрак све до Мале Азије“. По позицији песничког субјекта на крају песме назначена је, и експлицитно, страна света на којој се налази, што би, такође, недвосмислено морало да потврђује његову опредељеност за предности урбаног начина живљења: „*Овде* [В. Х]: ноћ топла, и кратка. / *Тамо*: године без повратка“. Али та опредељеност је нестабилна, и то је видљиво у песничкој инвокацији у последњим стиховима, у којима се спознаје располућеност лирског субјекта, који није ни тамо ни овде: „Ој, Београде, Београде / Тужно је стати крај те оgrade, / чути то што у вечној тузи / Шушкају зрели кукурузи.“ Назначена завичајност у противречности која се плете између

⁴ Довољно је погледати инспиративно тумачење Владимира Димитријевића у тексту „Пред *Оградом на крају Београда*“, у: *Милован Данојлић, песник* : зборник радова. Драган Хамовић (ур.). Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2005.

датих крајности већ по наглашеном присуству осећања „вечне туге“ перципира се као језгро најдубљег песничког осећања света. Потрага за изгубљеним „невеселим“ детињством показаће се, доцније, као тежишна тачка Данојлићеве лирске прозе, те се неће показати случајним што ће песник из збирке у збирку ићи ка просторима својих првих, наивних доживљаја, односно ка просторима свога родног тла.

На ову песму наслања се песма *Шта је животи* (и буквално – њено место у збирци је одмах иза песме *Ограда на крају Београда*). Ако се и могло помислити да је песма *Ограда на крају Београда* својом сложеном емоционалном подлогом (меланхолија, „вечна туга“) премашила ниво поезије за децу, онда би се песма *Шта је животи* могла сматрати њеним наивним панданом. У духу симболичких наивних дечјих одговора заснованих на асоцијативним механизмима, живот би био – „један Живота / Што стоји иза плота.“ Меланхолични наноси у претходном закључку, који казује да „Стојимо покрај сивог плота / На граници између два живота“, избрисани су овде већ самим смештањем Животе *с оне стране*, дакле *иза илоја*, чиме се сугерише разрешење могуће дилеме, назначене у претходној песми. Живот с оне стране једнак је вегетативном постојању јер „Ни о чем не мисли Живота“, он „Сам самцат наред бескраја / Живота животари.“ Понеком случајном пролазнику (посебног сензибилитета) овај призор би се учинио примамљивим („Спазиш га у лето, из воза, И помислиш: дивота!“), али извори те примамљивости свакако нису у слици Животиног пасивног односа према свету, већ у ономе на чему Данојлић инсистира већ самим својим занимањем за наивну песму, а то је простор базичности људског мишљења, „незнање“ вишег реда и тренутак у коме човек „удахне ванвременски озон наивности, безазлености и једноставности“ (1960: 1). Тај привид врховног духовног реда пружа једино живот који је у складу са токовима и праначелима приро-

де, дакле *с оне стйране* замршеног социјалног уређења. Зато се Живота „иза плота“ могао учинити метафором живота самог.

Појава треће Данојлићеве збирке песама за децу, *Родна година* (1972), продубила је оно што је у претходној тек било назначено. У њој је начињен коренити прелаз, о чијем је узроку говорио сам аутор: „У *Трамвајима* један сеоски дечак открива град: у *Родној години* тај се дечак враћа селу, природи, свом почетку“ (Данојлић 1975: 488). Повратак природи и сопственом „почетку“ разумева се као централни моменат целокупне Данојлићеве поетике, и уколико бисмо направили хоризонтални пресек, видели бисмо да је то време које у његовој књижевности за одрасле означавају књиге песама *Чистиине* (1973) и лирских записа *О раном усјајању* (1972). Евидентан је у свему, у овом потоњем Данојлићевом стваралаштву, прелазак ка доживљају света који је у разним својим облицима упућен ка *изворно-стйи*: у зазивању базичности у *језику*, у наглашеном присуству *родног простора*, у емоционалним стањима која призивају присуство *душе*, насупротив рационалистичкој постављености *духа*, у елементарности *природе* (овај преокрет имаће своје најпунији израз у Данојлићевим *лирским романима* о детињству). Рекло би се на основу тога да је Данојлићева потрага за сопственим идентитетом довела до тачке која ће показати његов коначно пронађени ослонац. Уместо почетних слика града, у његовом се делу конституисала шилеровска представа о *природи* као „неокрњеној“ појави, врло блиска нашој меланхоличној представи „изгубљеног детињства“. Шилер (Friedrich Schiller) би идилични рурални свет у овој поезији окарактерисао као премештање „позорнице из вреве грађанског живота у прости пастирски сталез“, у доба „*пре њочейка културе*“, односно у „детиње доба људског рода“ (2007: 253). Шумовити предели, свет водâ, биља и минерала, као и изузетна перцептивна снага песничког суб-

јекта у доживљајима тананих промена природе, сједињују се са његовим осећањем космичких пространстава, што сведочи о врло интензивном одвајању од сваког облика урбанитета.⁵

Управо у том светлу појављује се и наредна збирка, *Како живи њолски миш* (1980), која се, у суштини, може сматрати органским продужетком претходне, јер се у њој препознају карактеристични метафизички наноси у песмама које певају о годишњим менама у локалним пејзажима (*Храсиј крај њошја, Дрво на ујирини, Извор, Зимски сумрак, Висораван, Роса*). У поетичком смислу, збирка *Како живи њолски миш* може се разумети као „тачка пресека“ у којој се највидљивије укрштају песничке линије Данојлићеве поезије за одрасле и поезије за децу, јер се показује као једна од кључних метафора његове књижевности, управо по централном мотиву из песме по којој је збирка добила име.

У песми *Како живи њолски миш*, наиме, у хуморном тону описан је живот малог „дивљега“ створења, који се састоји у безбрижном грицању старих новина („Већ седам дана тамани дебели празнич-

⁵ Још интензивнија слика тако доживљене природе дата је у роману *Година њролази кроз авлију*, за који се може рећи да је аналогни, прозни облик збирке *Родна година*. У њему опис куће и окућнице, штала и одаја, дворишта и врта има своју космолошку симболику и упућује на архајску слику првобитног људског станишта, уређеног на принципу древних знања. Насупрот муњевитој технолошкој захукталости савремене цивилизације, овде се успоставља динамика константног реда и склада, а сви догађаји у роману стављени су у временски оквир који се доживљава *простиорно* и *конкретно*, што указује на блиске додире између човека и природе, на њихову органску повезаност и сраслост. Земљораднички живот људи и живот природе мере се истим мерилима, истим догађајима, имају исте интервале, неодојиви су један од другог, дати су у једном, како Бахтин каже, „недељивом чину рада и свести“ (1989: 333). Обредни карактер тога односа показује се кроз смену годишњих доба, цикличном кружењу које човек преводи у раван свога света и у коме се наслућује оно што је Растко Петровић називао дубоким „међусобним симболизовањем“. Свет се тако показује у својој базичности, првобитности и наивном духу, чини се сасвим анахроно у односу на постмодерно доба у коме настаје ова проза.

ни број“), јер је у шуми, у скровитој брвнари, без икакве опасности по свој живот („Около, на сат хода, ниједне нема мачке“), миш пронашао начин да безболно проведе зиму. Последњи стих песме исказује неку врсту проверене мудрости, искуствену подлогу која долази из става лирског „наратора“: „То ти је прави живот: у каквој старој појати / Славати и грицкати; грицкати и постојати.“ Поменути стих, несумњиво, изражава чежњу за обликом живота који је, у својој самодовољности и скопчаности, усмерен на оно што смо већ могли да препознамо у песми *Штпа је животи*, а везано је за смирено спознање да је живот сачињен од најједноставнијих животних радњи, од којих се савремени човек све више удаљује, или му их модерни животни ритам ускраћује. Но чини се да је Данојлић овде отишао корак даље, означавајући човекову егзистенцијалну пуноћу максимом „грицкати и постојати“, редукујући тако сваки облик његовог сложеног бића. „Биће воли да се са неким физичким осећањем среће повуче у свој кутак“, каже Гастон Башлар (Gaston Bachelard), и по инстинктивним покретима које чини његово тело приближава се животињском доживљају света: „Угодност нас тако враћа примитивности склоништа. Кад осети да је заклоњено, биће се физички склупча, повуче, приљуби, сабије, сакрије. Кад бисмо тражили у ризницама речника све изразе који би описали сву динамику склањања, наишли бисмо на слике животињских покрета, покрета повлачења који су обележени у мишићима“ (2005: 99).

Метафорична улога коју има поменута слика „сигурног скровишта“ била је подстицај Љубомиру Симовићу да песму *Како живи њољски миш* представи као део целине збирке *Мишија руја* (1982), јер се уклопила у смисаоне распоне збирке везане за доживљај страха и егзистенцијалне празнине лирског субјекта.⁶ Добра илустрација тог доживљаја

⁶ Чини се да је то било у сржи упозорења које је лирски субјект изговорио неколико година раније, најпре у песми *Хаошчи-*

види се у стиховима: „Прво бејаш човек, па овца, па зец, / А сад сам уистину постао миш.“ („Глава II“). Песма *Како живи њољски миш*, колико и сама збирка, очигледно, улазе у симболичку раван *мишије рује* као својеврсне „негације Свемира“ (Bašlar 2005: 135), односно као само смисаоно језгро Данојлићеве дечје песме и његовог књижевног дела у целини.

*

Песничка књига која ће се појавити десетак година касније под називом *Песме за врло њамејну децу* (1994) доноси нови преокрет у Данојлићевом стваралаштву за младе. То се може наслутити већ самим насловом збирке, у коме је похрањено неколико битних поетичких информација. Семантичко „оптерећење“ које носи насловна синтагма почиње од ауторовог фокусирања на одређени тип публике, што се може тумачити као гест са вишеструко кодираном поруком. Нејасно је, наиме, сасвим до краја да ли је песникова селекција у наслову *Песме за врло њамејну децу* гест који, опет у имаголошком кључу, треба разумети као знак да су из „игре“ искључена деца која су „мање“ паметна; или се песник обраћа, уопштено и без разлике, „свој деци света“, указујући им а priori своје поверење; или пак песник рачуна на дечју свест као специфичан сензибилитет, или облик мишљења који је „паметнији“ од свих других модела комуникације, па се на тај начин обраћа и деци и *деци у одраслима*?

С друге стране, ако је ова књига намењена *њамејној деци* (са додатком, што прецизније одређује њихову *различитост*), као и ниво памети на коју се рачуна), онда се свакако морају узети у обзир *но надање* из збирке *Баладе* (1966): „Одронити нестати шмугнути кроз мишију рупу, кријући / Праве разлоге од свих...“, а затим и у песми *Балада о древним речима* из збирке *Чистијине* (1973): „Не бити човек; бити веверица, хрчак, мрмот / Који је у топлу јаму навукао довољно хране.“

механизми у перцепцији деце који иду ка сумњи, *подозрењу*, *неповерењу* као моћном оруђу на путу до *знања*, уколико се овде знање узима као мерило памети. Скепса, радозналост и интелигенција сада се, очигледно, постављају као темељне претпоставке, као *заошћирени дух* једног облика поезије која је, донедавно, за своје врхунске идеале имала досезање „ванвременског озона наивности, безазлености и једноставности“. Није ли, онда, таква поезија у супротности са концептом наивне поезије, односно, другачије речено, може ли се концепт *поезије за врло ђаметину децу* посматрати као својеврсна *негација* концепта *наивне поезије*?

Многобројна питања која су се наметнула у основи имају једноставно решење, које је Милован Данојлић понудио још седамдесетих година двадесетог века. Када су га, наиме, питали како су настале збирке песама *Како сјавају ђрамваји*, *Фуруница јоџуница* и *Родна година*, он је лаконски одговорио [подвлачења В. Х.]: „Па, кад сам се већ обратио деци – *а обратио сам им се јер је ђио мојој ђесми било ђоџребно* – учинило ми се да бих, кад је већ тако, могао да им кажем штогод одређеније, нешто што ће их, можда, занимати“ (1975: 487). Очигледно, попут претходних, и збирка *Песме за врло ђаметину децу* има своје тежиште у интегралном развоју Данојлићеве поезије, јер колико је концепт *наивне ђесме* произашао из свеукупног става песника који је трагао за својим аутономним гласом, програмски се, у датом тренутку, оградивши од модерне поезије, толико се и сада дечја песма појављује као израз који „прати потребе“ Данојлићеве песме у целини. Могли бисмо, у том смислу, Данојлићевом свеукупном изразу придодати и концепт поезије *за ђаметину децу* и одредити га као моменат *надилажења* дотадашње песничке праксе. Као што су се и у одраслој песми непрекидно сустизали и претицали песнички токови које је Љубомир Симовић оценио као два његова суштинска изрази (осећање нелагод-

ности и угрожености који песника наводе на бекство и укорененост у српски пејзаж, природу и језик), тако се и у овој сфери поезије смењују, надилазе и допуњују у основи два лица дечје песме: *наивна ђесма* и *ђесма за ђаметину децу*. Из тих разлога, у овој збирци песама препознаћемо поступке који песника враћају на облике певања из збирки *Како сјавају ђрамваји* и *Фуруница јоџуница*. Од метафизичких својстава предмета и предела, као и истанчаног лиризма у збиркама *Родна година* и *Како живи ђољски миши*, Данојлић ће се окренути игри, иронији и аутоиронији, депатетизацији и детронизацији, социјалним и историјским темама.

Посебно место стога у овој збирци има песма у чијем је средишту Данојлићево разрачунавање са сопственим химерама, што су се у његовом делу подигле на степен личног мита. Реч је о песми *П.П.-П.П.П.П.*, која у поднаслову открива решење ове језичке загонетке – *Прва ђодружљива ђесма ђроџив ђовратиќа ђприроди*. Чини се да ће онај дечак који је откривао град у *Трамвајима*, а потом се вратио свом завичају, природи и почетку у *Родној години*, у овој збирци понудити нешто квалитативно другачије: то више нису два оделита искуства које је песник артикулисао независно једно од другог, већ се показују као динамичан сплет разнородних перспектива, осећања, порива и мишљења. Зато ће се у овој песми, у метафоричном *двојласу* који се развија са позиција *за* и *ђроџив*, песник служити аргументима који побијају уврежене представе о природи/завичају као идиличном простору, али и понудити могућност да се она и тако прихвати. Први, „бучнији“ глас у песми наступиће са гледишта „здрог разума“, практичности и сврсисходности („А шта нас то прелепо у природи чеќа? Магла, и киша, и, изнад свега блато!), а онај други, пригужени, осетљивији и мекши, са становишта тананог сензибилитета („Јесте, рано у пролеће, нађе се и полена, / А у јесен, печураќа, испод трулог пања

[...] Понеко воли да слуша док киша млака / Пуни ноћ...“). Но, чини се да превагу у овој борби (са самим собом) односи разумски глас, јер су његови аргументи бројнији, самим тим и уверљивији: у завичају, наиме, нема ничег другог осим „сеоског беспућа“, „нигде чисте стазе“, „видик се затвара, „не пропушта светлост“, „простор се пуни тихом стравом“. Природа је „кал и јал, бува и уш, блатиште које још нико није превесло“, од чије хладноће „подивљамо“ буљећи „ни у шта“, што нас уводи у „тупост постојања“. Град је, с друге стране, виђен као могућност „препорода“ душевне и телесне снаге: „А град: купатило, топла вода и туш / Под којим се препородим, душевно и телесно.“

Шта песник може понудити „врло паметној деци“ у овој песми, осим сопствену унутрашњу драму, чије обресе пратимо кроз његово вишедеценијско трагање за сопственим упориштем. Када се шездесетих година 20. века обратио одраслим читаоцима својим *Памфлејом њројив завичаја*, он је употребио готово идентичне слике мрачне, безнадне каљуге, која скрнави све што је иоле напредно, и у којој нема наде нити догледне будућности. Обратити се на исти начин деци, неколико деценија касније, подразумева песникову свест о променама које су се морале догодити и у контексту развоја књижевности за децу, и у контексту развоја сензибилитета младих нараштаја, па и у контексту развоја властите поезије. Вишеструко *ошваране* ка тематским садржајима који потиру границу између одрасле (искуствене, проицљиве) и наивне свести, очигледно, допиру из разумевања да се деци мора „штогод одређеније рећи“ и на концу модерног доба, и да то казивање може тећи директно, без нужног упрошћавања и прилагођавања. Ако „врло паметна деца“ и не поверују у демитологизовани приказ завичаја у претходној слици (а чини се да су одшкринута врата за такву могућност), онда се отвореност у ставу песничког субјекта може разумети као сред-

ство емоционалне и интелектуалне *провокације*, у којој се сагледава посве нови вид комуникације у односу на претходне збирке. У том смислу, ова је збирка добар пример изласка из стереотипа књижевности за децу, као и пример превладавања властитих поетичких граница.

*

Закључак који се намеће на крају овог истраживања сведочи да се појам *другости* или *алтеритијетета* у Данојлићевом случају најделотворније исказује кроз амбивалентно осећање завичајности. Колико се у једном тренутку песниковог развоја наметнуо урбани амбијент са препознатљивим социјално-културним комплексом, толико се тематско усредсређење на природу и идилично рурални свет појавио као песникова суштинска тачка ослонаца. Са друге стране, *различитост* се назире и унутар самог Данојлићевог поетичког система, будући да се доминантном концепту *наивне поезије*, у неким сегментима, може супротставити концепт поезије *за врло њаметину децу*. И ту није крај – могућности имаголошког приступа у тумачењу Данојлићеве књижевности су готово неисцрпне јер се у његовом делу непрестано откривају многоструке опозиције. Урбано – рурално, колективизам – индивидуализам, култура – натура, ја – други, породични ред и дисциплина – луталаштво, социјална уређеност – „дивљаштво“ итд. само су неки од облика супротстављених светова у чијим се рајама налази песнички/приповедачки субјект Данојлићеве поезије и прозе, трагајући за сопством.

Добар пример оваквог, вишеструко опозитног, погледа на свет представља приповетка намењена „паметној деци“ – *Тајна кокошке Лепосаве*. Из њене алегоријске подлоге чита се врло снажна потреба за индивидуацијом. Основни сижерни ток ове приповести чини епизода о Лепосавиној десетогодишњој трпеливој и тајној акцији: у време летњих жетви,

када домаћини нису у кући, она је одлазила на вишенедељно добровољно изгнанство у „шипраг подно ливаде“, где је у гнезду сачињеном од траве и лишћа изводила једно једино пиле, увек са истом намером – да изведе бар једно младунче које ће живети поносито и слободно, које неће страховати од превртљивих људи. Њена дугогодишња упорна авантура завршавала се наредним, и увек новим, бекством на „три-четири недеље“, јер се идеја о слободном животу завршавала неславно – оно тајно излежено пиле би се, упркос мајчиној жељи да остане само и слободно, након извесног времена појављивало у сеоском дворишту, показујући да је „више волело уредну исхрану и топал квартир од слатке, али опасне шумске слободе.“ Са сваким наредним суочењем са парадоксалном кокошјом природом („Глупо пиле! Није схватало зашто га је мајка у шуми оставила. Онако жутокљуном, она му то није могла објаснити.“), у Лепосави је стасавала одлучност и уверење да у свом подухвату мора да истраје, јер „живот има смисла само онда када се за нешто боримо“.

По наглашеној потреби за слободом и самосталношћу, по нагону за луталаштвом и упознавањем нових средина, Лепосава је готово идентична младом јунаку Данојлићеве лирске прозе, чије се живот базира на уверењу о себи као појединцу „изузетном међу душама и створењима“ (Данојлић 1992: 5). Управо из таквог става произилази стална напетост Данојлићевог света, света који се готово увек одвија иза некаквог *илоија*, те се може рећи да то заиста јесте темељна метафора његове наивне књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

Bahtin, Mihail (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit.
Bašlar, Gaston (2005). *Poetika prostora*, prevela Frida Filipović. Čačak – Beograd: Gradac.

Danojlić, Milovan (1960). *Polemika. Dečje u čoveku i detetu. Pravi lik dečje pesme*. Književna tribina, II/20, Zagreb.

Данојлић, Милован (1964). *Како сјавају шрамваји*. Сарајево: Свјетлост.

Данојлић, Милован (1967). *Лирске расправе*. Нови Сад: Матица српска.

Данојлић, Милован (1969). *Фуруница жојуница*. Нови Сад: Културни центар.

Данојлић, Милован (1972). *Родна година*. Београд: БИГЗ.

Danojlić, Milovan, u: Šijan, Dane (1975). *Savremeni dječji pisci Jugoslavije. Intervjui*. Zagreb: Stylos.

Данојлић, Милован (1979). *Тајна кокошке Лепосаве: прича за њамејну децу*, Београд: М. Данојлић.

Данојлић, Милован (1992). *Година пролази кроз авлију*. Београд: СКЗ.

Данојлић, Милован (1994). *Песме за врло њамејну децу*. Београд: Просвета.

Димитријевић, Владимир (2005). „Пред *Оградом на крају Београда*“. *Милован Данојлић, песник*. Драган Хамовић (ур.). Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.

Љуштановић, Јован (2009). *Брисање лава*. Нови Сад: Дневник.

Симовић, Љубомир „Свете травчице Милована Данојлића“, предговор у: Данојлић, Милован (1990). *Тачка ошћора*, Београд: СКЗ.

Šiler, Fridrih (2007). *O lepom*, prev. Strahinja Kostić. Beograd: Book&Marso.

Valentina V. NAMOVIĆ

DANOJLIĆ'S WORLD BEHIND THE FENCE

Summary

Based on the imagological approach to interpreting Danojlić's collections of children's poetry, this paper draws

attention to the concept of the other or alterity, as well as to the problem of self and individuation, through the prevailing ambivalence of the poet's indigenization. What particularly marks one period of his development as a poet is both a rural milieu which imposed itself with its characteristic socio-cultural complex, and a thematic focus on the nature and idyllic rural environment as the poet's essential fulcrum. Namely, the life of a metropolis, which the infantile subject of the collection entitled *Tramcars at sleep* perceives by means of "enlightening" images, quickly gains a recognizable form of *estrangement*: within this very collection of poems, in the cycle of poems entitled "Children's Code", one can recognize circumstances which take the reader back to the basic forms of human existence, whereas in the subsequent collections withdrawal from the urban zone into a purely natural environment indicates drawing a clear line between a socially organized space and the space of "timeless ozone of naivety, carelessness and simplicity".

Keywords: nature, city, indigenization, identity, otherness, naïve poem, poems for smart children

◆ **Предраг М. ЈАШОВИЋ**
Државни универзитет у Новом Пазару
Департман за филологију
Одсек за српску књижевност и језик
Република Србија

РУШЕЊЕ СТЕРЕОТИПА У ПРИПОВЕЦИ ДЕЦА

САЖЕТАК: На примеру неколико Андрићевих приповедака, које и данас спадају у школску лектуру, показујемо како је овај писац ушао у проблем другости и како је приступио решавању верског и етничког стереотипа о Јеврејима. Примењеним аналитичким и интертекстуалним методом, руководећи се и резултатима других тумача, показујемо како је Андрић довео до рушења антисемитских стереотипа чинећи их бесмисленим кроз спознајну визуру и развојни процес једног дечака.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Иво Андрић, приповетке, другост, верски стереотип, игра

Андрић је први књижевник који је узео верске стереотипе за тематску окосницу у свом прозном стваралаштву. Показао је различите димензије суживота постојећих (хришћанске, муслиманске и јеврејске) конфесија у БиХ. У овом раду биће превасходно обрађен однос хришћана према јеврејској заједници. Андрићево дело се и у оквиру ове теме, где он бира своје јунаке изван стереотипа, у свету зачудности, другости и различитости, потврђује као свевремено. Управо такав однос према ексцерпираној литерарној грађи омогућава да данас лако успоставимо спознајне релације између савремених хуманистичких наука и Андрићевог дела (Darasz 2012: 180). Описе Јевреја, као треће верске заједнице која се налази између две конфликтне цивилизацијске

парадигме (муслимана и хришћана), налазимо највише у роману *На Дрини ћуирија*, где Андрић истиче Јевреје Сефарде и Јевреје Ашкеназе. У *Травничкој хроници* се од Јевреја истичу Јосиф Барух и Саломон Атијас, глава најстарије јеврејске породице у Травнику. У *Госпођици* срећемо трговца Рафа Конфортија, а Смирњанин Хаим из *Проклетије авлије* умногоме доприноси реконструкцији Андрићеве књижевне филозофије. Наша анализа, сходно насловном знаку рада, овог пута се ограничава на Мента Папу у приповеци *Бифе Тиџаник* и највише на безимене јунаке из приповетке *Деца*.

Стварајући ликове Јевреја, Андрић је пре свега морао да се ухвати у коштац са постојећим стереотипима који су углавном били антисемитски. Он је постојеће мрачне стереотипе¹ о Јеврејима битно преобликовао.² Антисемитске стереотипе Андрић је

¹ Под очигледним утицајем стереотипизованог мишљења, Зофка Кведер (Zofka Kveder) је овако писала: „Наши су се Жидови засјекли као имела у наше месо, те нам испијају крв” (Kveder 1918: 147). На другом месту налазимо овакав опис јеврејских интелектуалаца: „И највреднији и најврснији не могу да ухвате међу нама или гдје год у културном свијету прави коријен. Увијек их је нешто загонетно и несхватљиво дијели од нас. Многе наше осјећаје не могу да појме. Немају смисла за многошта, што је нама наравно. И код највеће интимности и блискости наједанпут избија из њих нешто страно, што нас нагло одбија. Пречесто морамо сами себе опоменути, како морамо бити праведни с њима” (Kveder 1918: 150). Руководећи се антисемитским стереотипом, не могавши никако да прихвати иједну позитивну вредност Јевреја она чак и најзначајније њихове особине ставља под сумњу: „Агилни су, предузетни, изврсни трговци, те оживљују домаћи трговачки и финансијски живот ванредно. Француска подноси добро пар сто хиљада Жидова, што их има. Али ми Пољаци имадемо их одвише. Гуше нас ... Можемо да се дивимо Жидовској жилавости, несломљивој моралној снази њиховог обитељског егоизма, морамо да се клањамо бистрини и проницавости духа жидовских интелектуалаца, који је више блистав неголи дубок, више скептичан и критичан неголи стваралачки. Али ми не можемо да их љубимо. Јер и најбољима од њих наша крв нехотице осјећа и против наше воље гријехе, што их је починила њихова раса на нама” (Kveder 1918: 147, 150–151).

² Тим поводом Здислав Дараш (Zdzislaw Darasz) истиче: „Овако мрачну визуру Јевреја, као што је ова у роману загребач-

узео као основу за своју литерарну грађевину. У приповеци *Суседи* Маријин брат, услед пада вредности акција друштва *Монџиана*, овако саветује своју сестру: „Чекати треба. Највећа би лудост била сада продавати, јер то Јевреји и хоће, да овом бесом натерају све у панику, тако да поштен свет одбаци акције које ће они онда покуповати будзашто” (Андрић 2011: 46). Један од стереотипа о Јеврејима као трговцима садржан је и у објашњењу које тетка даје Стјепану Ковићу. Наиме, Јевреји „кад затварају радњу уочи суботе, моле Бога на дућанском прагу да им у току целе идуће недеље шаље, ‘ћораву муштерију’, невешта и неискусна купца који ће се лако збунити и преварити” (Андрић 1971: 359).

Андрић је у свом приповедном стваралаштву, ако не први, а оно међу првима на штокавском говорном подручју устао против таквих предрасуда и кренуо у разбијање стереотипа, који су се, чини се, временом развили до митске представе о неваљалству другог. Налазимо да Менто Папо звани Херцика није ни налик стереотипној слици о Јеврејима. Он је отпадник из јеврејске заједнице. Зато га у сарајевској сефардској општини сматрају „изузетком и изродом каквог одавно није било међу Јеврејима” (Андрић 1971: 332). Херцика је својим понашањем нарушио слику стереотипа. Међутим, занимљиво је да слику стереотипа у приповеци не добија од других, већ од Јевреја самих. Слика стереотипа је резултат доживљаја њих самих о значају и значењу јеврејске заједнице. Они су се зато борили да та слика/пројекција њих самих о њима самима не буде нарушена. Нажалост, њихови напори су „остали без успеха” ке књижевнице, извргавају руглу сви значајни јеврејски ликови у Андрићевој прози. Мишљења уврежена у антисемитским стереотипима тешко пролазе у конфротацији са личностима попут Лотике, Травничана Соломона Антијаса, Рафе Конфортија, Мента Папе, ... Лотика која ужива углед код својих касаблина без разлике вере и друштвеног статуса, добар је пример ‘типичног’ представника јеврејске расе – њене ‘жилавости’ и ‘несломљиве моралне снаге обитељског егоизма’ али уме и ‘да великодушно и без речи *оштинше* дуљ или заборави губитак” (Darasz 2012: 185–186).

(Андрић 1971: 332). Међутим, налазимо да је Андрић врло вешто избегао овакво конципирање стереотипа о Јеврејима. То је постигао понављањем старих речи које су Јевреји често изговарали оваквим поводом: „Ништа није горе и бити не може од нашег човјека кад се пропије и проневаљали” (Андрић 1971: 332). Ове „старе речи” су заправо речи које се могу приписати свим конфесијама и народима. Њима је заправо Андрић на маестралан начин избегао стереотипизацију јеврејске заједнице универзализацијом једне особине на друштвеном и етичком нивоу.

Занимљиво је да, све док је Менто Папо у свом друштву био познатији „под надимком Херцика него под својим правим именом” (Андрић 1971: 332), његова верска припадност није ни од какве важности. У полупијаном свету, у затамњеној и задимљеној атмосфери бифеа, где се ласцивно коментаришу нацистички подухвати против Јевреја, значај Херцикине вере биће потиснут питањем које представља негацију сваке вере: „Јеврејин прави ниси, хришћанин ниси. Која си вјера?” (Андрић 1971: 335). Међутим, у питању је макар и имплицитно садржана потреба за одређивањем верске припадности. То потврђује да је значај конфесионалног одређења зависио од тренутка. Кад наступи усташка власт у Сарајеву и крене „остваривање плана за уништавање Срба и Јевреја” (Андрић 1971: 336), то ће бити неопходност која је одређивала даљи ток живота. Кад је престао да буде Херцика, Менто Папо је добио своје име назад, са њим и верску припадност и Соломоново слово, али и даље није био део јеврејске заједнице. Међутим, његово име, којим се одређује и вера, било је исписано у стереотипном поимању антисемитизма великим словима у од детета зараженом духу Стјепана Ковића. Он је добио свог Јеврејина. Иако „његов” Јеврејин „није страشان” (Андрић 1971: 365), ваљда је страшног било лакше убити!? Он је морао да убије „овог Јеврејина”, ко-

га је писац сада по други пут лишио имена, јер „овде и сада треба да се покаже ко је и шта је Стјепан Ковић” (Андрић 1971: 365). Несрећни Херцика, који је поново завредео да буде именован, добио је право само да му пуно име и презиме буду исписани на цедуљици за одстрел. Парадоксално, али је тако повратио пројектовану слику своје заједнице од њих самих и разрушио стереотип о Јеврејима. Ипак, Ментов повратак међу именоване морао је бити фаталан јер се нашао на путу једне сујетне непотврђене величине, која је у стереотипу колективног ишчашеног мишљења пронашла оправдање за свој лични злочин.

Андрићева приповетка *Деца* такође обрађује стереотип о Јеврејима, али се овог пута стереотип промишља кроз призму активног доживљаја детета/наратора као непосредног учесника у догађају који трајно остаје у његовом сећању, одређујући га у односу на стварност. Ова приповетка сведочи „о одбијању да се прихвате предрасуде и мржња” (Опачић 2011: 41–42). Приповетка се бави „злом као друштвеним феноменом и отпором јединке према њему” (Видаковић Петров 2012: 196).

У овој приповеци Андрић је скренуо пажњу на другост деце³ у односу на одрасле, али и на истост зла и његове различите манифестације у развојном процесу одрастања детета. Читава приповетка је структурирана на познатим основама игре сукоба двеју дружина. Доминирајући појам у претходној формулацији јесте *игра*. Већина психолога сматра да између дечјих игара и рада не постоји оштра граница, јер деца кроз игру стичу радне навике и развијају способности. Игра најчешће помаже детету „и да прима пуну одговорност за своје поступке” (Ђор-

³ Тако је учинио да конструкт детињства постане битна поетичка карактеристика његових приповедака о деци и детињству. Андрић је, за разлику од постојећег конструкта детињства и поимања детета, направио искорак у опису деце и детињства дестабилишући уврежену слику анђeosког детињства и детета (Љуштановић 2012: 876).

ђевић 1978: 116). Већ у овој дефиницији игре садржано је својеврсно разилажење између онога што је саопштено дефиницијом и онога што се догодило у представљеном свету приповетке. Наратор приповетке *Деца*, супротно истицању у дефиницији, прихвата пуну одговорност за своје поступке. Тако је он, супротно очекивању суиграча, одступио од правила игре. Одричући се могућности да припада и да се игра по правилима која су изван круга његовог поимања етике, он је истакао своју другост, али и онемогућио себи да припада једном друштву и да се потврди као део колектива. Међутим, дечак потврду свога сопства проналази у реалности, истицањем своје другости и одступањем од једног верског стереотипа. Његова афирмација у свету садржине приповетке обрнуто је сразмерна непризнавању од стране дружине. То на етичком плану чини да потврда његове личности буде снажнија, а васпитна улога приповетке далекосежнија. Тако је свестан отклон дечака од једног бесмисленог стереотипа нетрпељивости постао блиставији и сврсисходнији. Дакле, у осећају одговорности играча за сопствене поступке можемо тражити образложење нараторових поступака. Међутим, одступање од тог шаблона у грађењу заплета срећемо већ у природи саме игре,⁴

⁴ Реч је о томе да је, готово у свим дефиницијама игре, присутна слободна воља играча и унапред задата правила, или унапред задати циљ суиграчима, ако правила нема. Према томе, можемо прихватити дефиницију Јохана Хойзинге (Johan Huizinga) да је игра „радња или добровољна активност, која се врши у извесним одређеним границама времена и места, према слободно прихваћеном али и потпуно владајућем правилу” (Huizinga 1951: 57–58). У односу на слободну манифестацију игре, Кајоа игре дели на игре импровизације (*paidia*) и игре које су условљене правилима (*ludus*). „*Paidia* учествује у сваком изливу радости који се изражава непосредном и разузданом кретњом, слободно импровизованом забавом чији непредвиђен и слободан карактер остаје главни, ако не и једини, узрок постојања. Од смејурје и жврљања, до кошкања и урнебеса, наилазимо на бројне илустрације сличних комешања покрета, боја и звукова” (Кајоа 1979: 56). Руководећи се претходном дефиницијом, догађај описан садржином приповетке *Деца* могли бисмо описати као импровизо-

јер суштински игра није договорена, нити је очекивана од друге стране. Према томе, није ни било игре. Овде се заправо сучељавамо са подражавањем понашања према једном антисемитском стереотипу.

Тај стереотип нетрпељивости према јеврејској заједници, јер су они кривци за Исусову смрт, долази као резултат пропагандне машинерије из римокатоличке традиције. Тим поводом Кринка Видаковић Петров пише: „Порекло стереотипа у старој хрватској књижевности налази се у дубровачкој књижевности. Она је била под утицајем италијанске књижевности и њене католичке традиције, и у њој су Јевреји били предмет презира, подозрења и подсмеха. Извор оваквог односа према Јеврејима била је католичка црква која је сматрала да су Јевреји грешни из два разлога: што се нису одрекли своје вере ‘превазиђене’ хришћанством и што су наводно били криви за деицид” (Видаковић Петров 2012: 190–191).

Корене овом стереотипу Андрић проналази у породици и у традиционалном чињењу верских обреда. Тако Стјепан Ковић „настоји да се сети свега што су му још у детињству говорили о Јеврејима. Сећа се да му је мајка причала да су њу као девојчицу, у студена свитања између прве сунчеве све-

вану игру, јасно са извесним оградама, будући да у гоњењу јеврејских дечака од стране хришћанских дечака нема игре јер сам догађај није описан речима које одражавају игру, већ квалификативима којима се приказује однос прогонитеља и прогоњеног, ловца и ловине. Није мало ни оних дефиниција које феномен игре у књижевним делима виде као битан сегмент садржаја, јер помаже деци да брже и јасније сазнају реалност, све то „учвршћује њихов положај према реалности” (Mitrović 1981: 27). Оваква дефиниција игре указује на њен поучни значај и схватање књижевног стваралаштва као корпуса којим се деца поучавају и васпитавају. Међутим, у том процесу разумевања игре као стваралачког чина детињства и као активности која је сама себи циљ, па се зато и њена сврха проналази у њој самој (Pražić 1981: 12), није, у односу на садржину приповетке *Деца* одржива, јер игра не постоји ради игре и афирмације детета, већ је продужетак заблуде једног владајућег стереотипа о оправданости прогона Јевреја, који је дубоко укореван у свести хришћана као матрица по којој треба васпитавати будуће нараштаје.

тлости и последњих фењера по улицама, водили у цркву, за време Велике недеље, да са осталом децом 'шиба Барабана', проклетог Јеврејина због кога су, кажу, разапели Исуса, божјег сина. Делили су им снопове врбових шиба и деца су весело и огорчено тукла по црквеним клупама да је полумрачна богомоља одјекивала до у најдаље углове и у дубине олтара пред којим је једва видљив свештеник мрмљао неразумљиве молитве" (Андрић 1971: 358).

Нетрпељивост није скривана. Отуда приповедач у приповеци оставља могућност „да су јеврејска деца већ навикла на такве посете" (Андрић 1971: 310). Хришћанска деца су, дакле, један религиозни обред који се одвијао у цркви, као игру која се одвијала иза затворених врата, пренела у стварност. То ће у приповеци постати једна сурова игра где су играч нити зна правила, нити зна да је изабран за суиграча. Он је само свестан да је прогоњен. Прогањање је једнако егзистенцијалној претњи. Зато је јурњава дечака за јеврејским дечама приказана „метафорама лова" (Видаковић Петров 2012: 196).

Ту по свему судећи обострану навику да се јеврејска деца прогоне, која је утемељена у антисемитском стереотипу, који је узет као исправна норма понашања, прекида неочекивана побуна једног дечака. Правила игре у којој су увек познати прогонитељ и прогоњени биће нарушена добровољним иступањем једног члана из дружине прогонитеља. Тако је приповедач, дечак, направио искорак из познате слике стереотипа. Он себе није препознао у игри која није договорена. Није могао да прогони другог само зато што је обележен као други, јер је у другом видео слику себе, такође уплашеног дечака. Значајно је истаћи да он од стереотипне слике према којој јеврејске дечаке треба „нападати и тући" сасвим свесно одступа, јер каже: „ја то не могу и не умам" (Андрић 1971: 315). Приповедач је себе одредио као некога ко се ни у чему не уклапа у стереотипну слику понашања према јеврејској де-

ци. Његов сан, у коме је он сасвим одређен према прогоњеном дечаку, ништа друго није до рушење свих предрасуда. Чињеницом да га у сну пропушта без ударца „иако зна(м) унапред шта ме због тога чека" (Андрић 1971: 315) Андрић доказује пуну зрелост једног дечака, али и зрелост тренутка кад се други препозна као људска истоветност. Тако је метафорично, у детињству, односно на самом почетку формирања стереотипа, начињено свесно неприхватање стереотипа о оправданости прогона Јевреја.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво (1971). *Приповећке*. Нови Сад – Београд: МС – СКЗ.
- Андрић, Иво (2005). *Приче о особењацима и малим људима*. Београд: Лагуна.
- Darasz, Zdzislaw (2012). „Jevreji u Andrićevom svetlu ili o razoružavanju etnokulturalnih stereotipa". *Naučni sastanak slavista u Vukove dane 41/2*, Beograd: MSC, str. 179–187.
- Борђевић, Душан (1978). *Развојна психологија*. Горњи Милановац: Дечје новине.
- Јеремић, Драган М. *Поетика Ива Андрића*, у: Андрић, Иво (1971). *Приповећке*, Нови Сад – Београд: МС – СКЗ, стр. 7–23.
- Кајоа, Роже (1979). *Igre i ljudi: maska i zanos* (prev. Radoje Tatić). Beograd: Nolit.
- Kveder, Zofka (1918). *Hanka. Ratne uspomene*. Hrvatski štamparski zavod, *Moderna knjižnica*, sv. 50–51.
- Љуштановић, Јован (2012). „Конструкт детињства и форме приповедања у приповеткама о деци Иве Андрића". *Научни састајник слависта у Вукове дане 41/2*, Београд: МСЦ, стр. 875–885.
- Mitrović, Mirjana. „Psihološke srodnosti između poezije za decu i igre deteta". *Detinjstvo* br. 3 (1981): str. 26–30.

- Обрадовић, Славољуб (2005). *Књижевности за децу I*. Алексинац: Виша школа за образовање васпитача у Алексинцу.
- Опачић, Зорана (2011). *Наивна свесћ и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре
- Видаковић Петров, Кринка (2012). „Јеврејски ликови у делу Иве Андрића”. *Научни саставак славистица у Вукове дане 41/2*, Београд: МСЦ, стр. 189–202.
- Pražić, Milan. „Igra i ljubav”. *Detinjstvo* br. 3, (1981): str. 3–13.
- Huizinga, Johan (1951). *Homo ludens*. Према: Обрадовић, Славољуб (2005). *Књижевности за децу I*. Алексинац: Виша школа за образовање васпитача у Алексинцу, стр. 314.

Predrag M. JAŠOVIĆ

DEMOLITION OF STEREOTYPE ABOUT JEWS
IN THE SHORT STORY “KIDS”

Summary

In this paper, we showed how Ivo Andrić's content of his stories pointed out that the stereotype about Jews and their primal guilt, formed under the religious rites, eventually became a matter of secular thought. Displaying the deviation from the stereotype of a boy, although a departure from the group, Andrić has shown that it is possible to overcome the stereotype, even at the level of consciousness of the child. It is possible to go in the removing of stereotypes and forming awareness of the other and different. This feature makes the boy exalted on the moral and the general cultural level.

Key words: Ivo Andrić, short stories, otherness, religious stereotypes, play

UDC 821.163.41–31.09 Kiš D.
UDC 821.163.41–93–32.09 Ćopić B.

◆ **Јелена С. ПАНИЋ МАРАШ**
Универзитет у Београду
Учитељски факултет
Република Србија

ДЕКОНСТРУКЦИЈА ПРИПОВЕДНОГ СУБЈЕКТА У РАНИМ ЈАДИМА ДАНИЛА КИША И БАШТИ СЉЕЗОВЕ БОЈЕ БРАНКА ЋОПИЋА

САЖЕТАК: У раду се напоредо истражују збирке прича *Рани јади* Данила Киша и *Башти сљезове боје* Бранка Ћопића, махом преко нараторског аспекта и са посебним акцентом на *игри* временских димензија. У том контексту пажња је посвећена покушају да се расветли и раздвоји улога приповедача и лика, али и говор који мења и сабира лица приповедања. Анализа се креће у близини једног могућег деконструктивистичког читања које би требало да доведе до успостављања разлике између приповедача и лика, простора сужења и фабуле, те времена фабуле и сужења. У свему томе, напоскон, указују се извесне сличности између разнородних дискурса приповедне прозе за децу Киша и Ћопића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: игра временских димензија, приповедач, лик, поступак, поетска проза, структура приповедања, метаприповедање

Иако су Данило Киш (1935–1989) и Бранко Ћопић (1915–1984) једним делом објављивали готово

у исто време, тј. почетак литерарног стваралаштва Киша било је доба Ђопићевог књижевног праштања, њихови опуси су поетички удаљени једни од другог и међусобно готово супротстављени. Премда ни један ни други аутор нису само писци за децу – исти ни за вољу Ђопић као писац и песник за децу има своје место у еволутивном развоју књижевности за децу – њихове збирке прича које су у фокусу нашег рада својим склопом заузимају граничну позицију, те омогућавају да се о њима говори као о делима *граничне књижевности* која се готово подједнако односи на децу и одрасле, тим пре што се у њима безмало у истој мери укрштају интересовања везана за децу и одрасле људе. Отуда и рецепцијски аспект оба књижевна текста, заједно са језичко-уметничким склопом, одражава ову граничну позицију, која је једним делом условљена и неуобичајеном позицијом приповедача. Доносећи уједно слике дечјег света и света детињства у обе збирке прича, па могуће и поради тога, јавља се *џукојина* у приповедању у трећем или првом лицу која на концу указује на модерне технике приповедања које продиру у нашу књижевност шездесетих година 20. века.

Позицију приповедања у оба дела могли бисмо одредити преко синтагме – *приповедач који се сећа свог детињства*.¹ За разлику од донекле блиске наратолошке поставке коју учавамо рецимо код Ивана Цанкара у *Шољици кафе*, *Сувим крушкама*, *Десетници* итд., или у неким приповеткама за децу Иве Андрића из збирке *Деца*, у причама Ђопића и Киша приповедни субјект који се присећа свог детињства, условно говорећи, није компактан, већ ту долази до изражаја својеврсна *игра временских димензија* у *приповедању* и то на линији прошлост – садашњост (а код Киша у игру улази и будућност), са лицима приповедања, те треће лице постаје прво, а

¹ Ову синтагму употребљава Радивоје Микић у тексту *Писање и џајња*, посвећеном Кишовим *Раним јадима* и одређује је као основну фигуру целокупне збирке.

прво прелази у треће, поред присутне разлике између приповедног и доживљајног Ја. Отуда се стиче утисак да Ја из дечјег света збирки *Рани јади* и *Башића сљезове боје* није Ја које приповеда о свету детињства у њима. Ова суптилна техника у свом крајњем исходу доводи до нарушавања позиције приповедног субјекта, који сада има ту могућност да себе некадашњег о коме приповеда види као *друго* који му се појављује као странац, али и са којим успоставља блискост највишег степена, те се на концу на изванредан начин и огледа у њему.

С тим у вези постоје и одређене сличности које се дају приметити између ове две наизглед различите збирке прича за децу. Поред њиховог заједничког *граничног* положаја, донекле сличне назначене приповедачке позиције, која је код Ђопића више наговештена, а код Киша радикално спроведена, ту је и употреба поступка цитатности у обе збирке. У тематском аспектима запажамо тему рата, која је у позадини обе збирке (у *Башићу сљезове боје* она најпре у циклусу *Дани црвеног сљеза*), као и тему скривене љубави, и то према мајци у *Раним јадима*, односно деди у *Башићу сљезове боје*. Исто тако, оба остварења имају реалистички оквир приповедања. Није згорег напоменути, рецимо, да су и *Рани јади* у целости објављени 1970. године,² баш када и *Башића сљезове боје*. Уочимо и да се писмо јавља у Ђопићевој збирци већ на самом почетку, у виду посвете другу Зији Диздаревићу убијеном у логору у Јасеновцу 1942. године, а у структури приповедања присутно је у Кишовој причи *Дечак и џас*.

² С тим у вези треба нагласити да су приче у оквиру збирке *Рани јади* излазиле у периодици током 1961–1969. У целости су *Рани јади* објављени 1970. године, дакле након романа *Башића, џејео* (1965). Обе књиге заједно са *Пејчаником* чине трилогију *Породични циркус*. Више о томе у: Бранислава Стојановић, „Одбачени фрагменти *Раних јада*“. У истом тексту се разрешава недоумица око датума штампања *Раних јада* и потврђује 1970. година као година објављивања збирке, али и указује на њен отворени карактер до 1983. године, када је Киш већ постојећим причама из збирке додао *Еолску харфу*.

Иако тема логора у *Раним јадима* није издвојена, читалац из подтекста слуги где је нестала фигура ишчезлог оца, Едуарда Сама, који је попут Кишовог оца, Едуарда Киша, исте године када је у Јасеновцу убијен Зија Диздаревић, замало страдао у залеђеном Дунаву током прогона Јевреја и Срба у Новом Саду. Другим речима, у обе збирке је уочљив наглашен аутобиографски моменат, било кроз приповедање о детињству у Хашанима те догодовштинама са дедом Радом, или кроз болно одрастање јеврејског дечака ратних година у фашистичкој Мађарској.³ Поред ових тематских сличности уочава се и да се у структури приповедања у обе збирке јављају коментари у заградама, који су у функцији разликовања лица приповедања.

Уколико бисмо посегли за једним уоквирујућим и заједничким својством обе збирке прича, то би свакако био удео лирског, поетског момента у њима, дат понајпре преко оног *суфицијива поетичности* о коме говори Данило Киш у приказу Данојлићеве збирке песама за децу *Како спавају играваји*.⁴ Уосталом, не треба сметнути с ума да је управо као поднаслов збирке *Рани јад* Киш употребио синтагму „за децу и осетљиве“⁵ и на тај начин и сам одредио

³ Тим поводом и сам Киш оставља аутентично сведочанство: „Будући да сам Јеврејин или полујеврејин (што је било исто) у фашистичкој Мађарској сам у току рата свакодневно био у понижавајућем положају, живео у страху, глади, осећању неправде. Не треба заборавити да сам свет гледао дечијим очима, силом прилика немајући никаквих филозофских, историјских или логичких концепата да објасним такву ситуацију, разлоге невоља које су пратиле мене и моју породицу“, у: Киш 1990: 143.

⁴ Киш, Данило. „Дечје – као маска (нова књига стихова М. Данојлића)“. *Нин* (8. 5. 1960): стр. 9.

⁵ Ова синтагма уједно је и наслов једног критичког текста Бранка Миљковића. Више о томе у: Миљковић, Бранко (1972). *Критике*. Ниш: Градина, стр. 174. или Миљковић, Бранко. „Поезија за децу и осетљиве“. *Видици* бр. 15–16 (1955): 9. Исто тако не треба сметнути са ума да на њу пажњу скреће и Киш неколико година касније управо у свом тексту посвећеном Данојлићевој првој збирци песама за децу, позивајући се на, по њему, непреводивост синтагме Макса Жакоба *Pour les enfants et les raffinés*.

граничну позицију дела. Удео лирског и с тим у вези поетског у делима која на изванредан начин третирају детињство као тему и сам Киш је експлицитно изразио: „Но свет детињства у мојим књигама (тамо где га има), то је мање-више само изговор за један прозни поступак: говорити о свету појавности, о неким тзв. ‘лирским’ темама, а да се при том не оде у поетизацију, да се тема не вине у луфтбалон, него да буде везана макар кроз тај свет тзв. детињства за реалност. *Детињство је то она лирска и, условно речено, метафизичка језгра око које се, иронијом и хумором, у оквиру одређеног прозног постојања, гради један митски свет, сувише ојор да би могао постојати без ње лирске језгре*“ (Киш 1990е: 251, 252, подвлачење је наше). У збирци *Рани јад* лирско се појављује и услед специфичне позиције приповедног субјекта који у себи сабира свест одраслог према детињству и свест дечака који се приповедном субјекту јавља из успомена. Управо стога у збирци постоје сви они елементи које ће касније Киш сматрати „крупним књижевним грешкама: сентименталност, патетика, неконтролисана лиричност, одсуство дистанце и иронија“ (Киш 1995: 471–479), а поетизација се управо успоставља преко поступка „ригорозне поетске кондензације одбацивањем свих сувишних делова“ (Пантић 2007: 160).

У Ђопићевој збирци, која је по Михајлу Пантићу „вероватно најпоетичнија књига традиционалне српске приповедне прозе друге половине XX столећа“ (Пантић 2007: 157), лирски штимунг је омогућен управо временском дистанцом коју приповедач успоставља према свету исприповеданог, а то је свет детињства дат махом преко успомена или путем онеобичене слике света из визуре дечака који догађаје посматра, сагледава из своје перспективе. Управо је Милован Данојлић у приказу *Башице слезове боје* нагласио да је Ђопић „највећи лирски песник детињства кога је српска књижевност икада имала“ (1971: 662), што се не уочава само у свету

приказаног већ, по Данојлићу, и кроз мелодију његове реченице.⁶ С друге стране, Јован Делић сматра да укрштај „наивне“ и „инфантилне“ перспективе омогућава постојање „лирског Ђопићевог хумора, једне од најдрагоценијих особина Ђопићеве прозе“ (1997: 207).

У *Баићии слезове боје* присутно је преусмераванье прича из једне у другу раван, које резултира њиховом дводелном струкуром, као и цитатност, посебно у вези са ликом стрица Нице. Међутим, сагледавање амбивалентног приповедачевог положаја у *Баићии слезове боје* чини се да се донекле наслања на сличну позицију коју има приповедач у *Текфитеру*, који је нека врста пишчеве поетске аутобиографије, и кога, такође, одликује уочљива дистинкција између доживљајног и приповедног Ја, слична позиција приповедача који се сећа свог детињства, али и тзв. „двоструки карактер доживљајног Ја“, за који Ана Ђосић Вукић сматра да „условљава начин конструисања записа у *Текфитеру*“, а који је, како се испоставља, врло сличан оном у *Баићии слезове боје*. Тај поступак се своди на следеће: „Приповедач прича догађај или описује лик онако како га види аутентично дечијим погледом, а онда долази до обрта, те се пред његовим очима лице ствари мења и он свет види у перспективи свог другог доживљајног Ја, оног који свет више не види осветљен блештавом светлошћу и коме туга и тамна страна света нису непознанице“ (Вукић 1995: 98). Уочљиво је то најпре у уводној приповеци *Баићии слезове боје* у истоименој збирци која отвара циклус *Јуипра њлавог слеза*, за који је иначе овај приповедни поступак карактеристичнији у односу на циклус *Дани црвеног слеза*.

Време приповедања у *Баићии слезове боје* тече у садашњости, без икаквих назнака да је у питању

сећање, и то сећање које, како се показује на крају, умногоме одређује даљи животни поглед приповедача, да би након, условно говорећи, заокруживања исприповеданих догађаја у вези са дилемом које је боје слез приповедач направио скок или обрт и читав догађај увио у рухо сећања: „Минуло је од тих невеселих дана већ скоро пола вијека, дједа већ одавна нема на овоме свијету, а ја још ни данас сигурно не знам какве је боје слез“ (Ђопић 1997: 15, 16). То *ја* које се јавља на самом крају није више *ја* које као дете са дедом дели недоумицу које је боје слез и које из своје онеобичене позиције приказује свет и догађаје у њему, то *ја* сада је *други*, али онај *други* који је *ја*, будући да се доживљаји и догађаји из живота дечака осликавају у њему као у оном *другом* у односу на њега некадашњег, и не само да се осликавају него се напослетку на изванредан начин преко њега и трајно одређују.

Сличан поступак дводелне структуре присутан је и у *Походу на Мјесеци*, где се опет преко поступка онеобичавања, на начин како га још разумеју руски формалисти, а који се огледа у приказивању света из визуре дечака од пет година, структура приповедања дестабилизује не само у приказивању самих догађаја, већ и у њиховој интерпретацији, типа: „Па ипак... ипак храбро, с пријегором, гутам ову горку кап свог првог, *дјечјеж, расијећа*: поред мене је овај смјели, невезани, који све хоће и све може, његова је рука на мом рамену...“ (Ђопић 1997: 31, подвлачење је наше). Тешко да се из те дечје перспективе може именовати метафора *дјечје расијеће*, и као свест да је дечје и као сазнање да је распеће, стога је на делу једна суптилна *иџра* у самој структури приповедања са позицијама приповедања. С друге стране, поступак обрта или реза и у овој приповеци спроведен је на самом крају, када поново имамо завршетак приповедања у првом лицу из позиције садашњости и резоновање из позиције оног *другог* који са овим пређашњим везу успоставља искључи-

⁶ Лиричност у *Баићии слезове боје* наговештена је и у књизи Ане Ђосић Вукић *Слика светиа у њриповећикама Бранка Ђопића* самим насловом поглавља посвећеном анализи *Баићии* – „Објава пораза идеологије и одбрана поезијом“.

во преко приповедања у коме се чак изједначава са њим: „И како тада, тако и до данашњег дана: стојим распет (опет се користи фигура распећа, која је сада примеренија јер онај други који више није дете њу употребљава) између смирене дједове ватрице, која постојано горуцка у тамној долини, и страшног бљештавог месечевог пожара, хладног и невјерног, који расте над хоризонтом и силовито вуче у непознато“ (Ђопић 1997: 33). Тако и дилема дата у форми питања коју приповедач као *дружи* на крају поставља, а која се своди на недоумицу бити месечар или мирно седети код куће и утеху тражити у ракији, остаје без написаног одговора, премда се на концу разумева из семантике саме приповетке.

Бити *месечар* подразумева не само походе у непознато и неизвесно, већ и походе у креацију, стварање, препуштање надахнућу, након чега задуго не можемо да се вратимо у пређашње стање. С обзиром на то да аутор прихвата инфантилну свест као одређујућу за свет исприповеданог, више се о *месечару* и месечарењу и није могло исприповедати, али се зато пружа могућност за тумачење које *месечарење* види блиско стању уметника док ствара креацију у форми дела или непосредно након. Та продирућа свест о смислу и модалитетима стварања⁷ код Ђопића је тек наговештена у хоризонту тумачења које излази из оквира наивне свести и ближи се књижевности за одрасле, што је омогућено управо граничном позицијом самог дела.

У дестабилизацији приповедања са обрисима аутобиографског Киш је у складу са својом поетиком отишао знатно даље од приповедних поступака које користи Ђопић. Код Киша је свест о приповедању експлицитно изражена у самим причама из *Раних јада*, те се приповедање пење на ниво метаприповедања, а његову збирку „за децу и осетљиве“ доводи пред хоризонт постмодернистичке поетике, ко-

⁷ С тим у вези погледати приповетку *Коњска икона* из збирке *Башића сљезове боје*.

ја управо нагласак ставља на однос приповедања и метаприповедања који вибрира и поиграва се нивоима приповедања. Приметно је то у причи *Ливада*, која је готово у потпуности метафикционални текст у ком се испод слоја догађајности говори о самој техници приповедања. Поред тога у њој врхуни *игра* временских димензија, а суштина приповетке се огледа у синтагми „победник над временом“, јер обједињује у целости спроведену интенцију да се о будућности говори као о садашњости или прошлости, тј. ономе што је *сада* приступа се као да је прошло, а будућност се дозива као садашњост. С тим у вези, рекли бисмо да су то, између осталог, и новине које је Киш увео у приповедање. Захваљујући поигравању временским димензијама дечак у причи никада не долази до куће, јер је време приповедања различито од времена о коме се приповеда. У том контексту долази и до напетости између простора сижеа и простора фабуле, јер је простор сижеа знатно шири од простора фабуле, као и између времена сижеа и времена фабуле, које је опет знатно краће од времена сижеа. Уочљиво је то у сликама приближавања лекаревој кући и повратку дечаковој кући, које су дате искључиво уоквирене топосом ливаде. У композицији приче топос ливаде готово да има ту функцију да *монтира* игру временских димензија, али и да *омогући* приповедање у трећем лицу које се указује као приповедање у првом лицу уз помоћ заграда у којима се приповедач поиграва лицима приповедања, те се на нивоу целине два лица приповедања дају у једном, док приповедач остаје у оквиру једне функције.

Иначе, поступак да Ја о себи говори у трећем лицу управо јесте својствен инфантилној свести у процесу развоја говора, али је на уметнички модеран начин употребљен у *Улици дивљих кестјенова*. Тиме што Киш у структури приповедања ове приче, која је на самом почетку збирке, користи поступак преласка првог лица у треће и трећег у прво лице,

као да сугерише само један од основних поступака спроведен у читавој збирци, а који се своди на прелазак приповедања на метаприповедање и разоткрива се у кључној реченици за деконструкцију приповедног субјекта *Раних јада* изреченој у виду ауторског коментара у загради упућеног читаоцу у причи *Вереници*: „Да останемо при трећем лицу. После толико година Андреас можда и нисам ја“⁸ (Киш 1997: 44, подвлачење је наше). У *Улици дивљих кестјенова*, која је у формалном смислу дата кроз питања и одговоре, читалац не чује шта други говори, већ све сазнајемо искључиво преко питања и одговора једног лика. Поред тога, раздвајају се функције лика и приповедача, што смо већ уочили и у неким приповеткама из Ђопићеве збирке.

За разлику од Кишове *Улице дивљих кестјенова*, у Ђопићевом *Појтољеном детињству* (циклус *Дани црвеног сљеда*) ликови се обједињују у једну личност која се онда умножава на два Ја, Ја дечака и Ја одраслог човека, који преко разговора са дечаком, тј. преко разговора који води са самим собом као дечаком оживљава ситуацију одласка у свет из свог родног села. Тако се приповедање у трећем лицу заправо конституише као приповедање у првом лицу, а сећања из детињства оживљавају уз помоћ имагинарног разговора одраслог са собом некадашњим. Стога се чини да ова прича не само да успоставља дистинкцију *ја* и *други*, већ показује како је и тај *други* у ствари *ја*. Наизглед, увођењем дечакове перспективе догађаји у вези са одласком из села укрштају се са сећањима путника, дошља-

ка, те је и њихов разговор потврда да је то сећање заправо *свешто*, јер је оно остало сачувано од корозивног дејства времена. Истини за вољу, визура дечака у *Појтољеном детињству* само је наизглед уведена, премда она у ствари осликава конструкт, сећање одраслог. Очито је то у разговору одраслог и дечака, где овај не репрезентује *реалног* дечака који из садашњости казује о тренуцима праштања, већ је глас дошљака који говори у име тог некадашњег дечака и има функцију да себе учврсти у уверењу да је у конструкту сећања боље него у пропуштеној реалности, те је и отуда његов говор у име дечака у ствари говор одраслог као детета који се болно прашта од свог детињства. Сцене растанка са зечевима, девојчицом Драгицом и псом само појачавају болни растанак, али и истичу разлику између одраслог и дечака који се присећа праштања са девојчицом и *осећа* како „пулсирају и лудују мојих узнемирених четрнаест година“. Отуда се између *ја*, тј. „просједог путника“ и *другог*, тј. оживљеног дечака, на истој равни оцртава граница разликовања и то на релацији старост – младост, јер се истиче да дошљак сећања може „поднијети“, за разлику од *иробуђеног* дечака из сећања који због њих „ври и клобуча“. Поред *игре* са лицима која се обједињују у једно или раздвајају на два, функција приповедача остаје јединствена, и мада је цела приповетка заправо сећање на детињство, прошлост се даје као садашњост, док се преко мотива *воде* појачава лирска атмосфера у приповедању. Премда је наслов приповетке *Појтољено детињство*, у самом композиционом устројству детињство није *појтољено* и заборављено, већ *васкрсава* уз помоћ гласа дечака који је у исто време онај одрастао који се присећа праштања од родног села, али који је у исти мах и онај други у односу на самог себе као дечака.

Разлика између временских периода, тј. планова приповедања, очита у *Појтољеном детињству*, дата у покушају да оно што се дешава у прошлости

⁸ Ова дестабилизација у свет исприповеданог своје упориште има у Кишовом доживљају детињства: „Цело моје детињство је илузија, илузија којом се храни моја имагинација. (...) Како сам своје детињство дао у некој лирској, јединственој и коначној форми, та форма је постала саставним делом мог детињства, једино моје детињство. И ја сам сад и сам једва у стању да направим разлику између те две илузије, између животне и књижевне истине; оне се прожимају у толикој мери да ту повићи јасну границу једва да је могућно“, у: Киш 1990: 181.

делује као да се догађа у садашњости, на сличан начин је присутна и у приповеци *Дјечак с тавана* из истоименог циклуса. У њеној структури јављају се и коментари приповедача у заградама, а позиција приповедача у првом лицу, било једине или множине, своди се на *приповедача који се сећа свој детињства*. На нивоу тумачења очито је да се *ја из детињства* рефлектује на *ја садашње* и готово да га одређује. Тим пре нам се овакав закључак намеће јер сцене боравка на тавану постају битан конститутивни чинилац за грађење списатељске ауре самог приповедача. Увођење фигуре рођака који једно време са приповедачем као дечаком борави на ујаковом тавану служи да се на благ начин изведе диференцијација између њих двојице, те је приповедач као дечак окренут свету књига,⁹ а рођак свету девојчица. Слично као и у приповеци *Поход на Мјесец*, у *Дјечаку са тавана* уочава се биполаризација на два света, и то на свет уметности који нужно приповедача отуђује од осталог света, и на свет кога оличава лик рођака.

Одређење позиције блиске уметничком стварању, дате преко „опчињених дјечака, који роне испод сјенки и нешто траже кроз тишине опепељене тугом несмирених предака“ (Ђопић 1997: 110) може се пренети и на дечака из Кишове збирке *Рани јади*. Најпре га видимо у причи *Игра* у несвесном спознавању сопственог идентитета, а потом у оном дечаку који је дат као *предодређен* да једног дана постане писац. У неким причама то је изравно и саопштено због позиције приповедача који има надзнање о будућности, попут оног исказаног у причи *Из бариунастиоџ албума*, у вези са очевим редом војње из 1938. године „који ће доживети своју поновну афирмацију и своју чудесну метаморфозу, своје узашашће“ (Киш 1997: 98) у Кишовом *Пешича-*

нику. Налази се и у причи *Дечак и пас*, у писму које дечак шаље господину Беркију, у ком псу поручује: „Кажите му и то да ћу једног дана, када постанем песник, написати о њему песму или басну. У тој ће басни пас да говори. И зваће се, наравно, Динго“ (Киш 1997: 113). На тај начин се опет укрштају временске димензије, али не у приповедању, већ у самом реципијенту, био он дете или одрастао, јер у тренутку када чита ову реченицу он има свест да је дечак из приче *испунио* обећање и да је прича коју управо чита потврда онога што је дечак из приче обећао – постао писац, написао „басну“ у којој говори пас који се зове Динго.

Игра временских димензија присутна је у још неким причама из Кишове збирке, попут *Приче од које се црвени*, те оно што се дешава у сну изгледа као на јави јер се игра преноси и на укидање границе између јаве и сна, али и на сазнање у сну да се на јави приповедач као дечак упишкио. Можда је најрадикалније ова *игра* спроведена у причи *Вереници*, на чијем почетку се налази пребацивач који читаоца треба да уведе у приповедање из прошлости („Било је то у време...“), да би се потом увела прилошка одредба *сада*, први пут истакнута курзивом, а потом доследно употребљавана, па се догађаји континуирано догађају сваки пут *сада*, те се након сваког новог *сада* јавља опет ново *сада*, а са једним *сада* прича се и завршава. На тај начин се догађаји смењују увек са тим *сада*, што даје посебну динамику и напетост приповедању. Сличан поступак поигравања са прошлим и садашњим временом среће се и у причама *Замак осветљен сунцем* или *Док му бишићу косу*. С обзиром на то да је *игра временских димензија* један од темељних нараторолошких поступака *Раних јада*, намеће се утисак да је у ствари читава збирка покушај да се врати време, што би се исто тако могло рећи да је исход истог поступка, истини за вољу другачије реализованог у *Бишићу сљезове боје*.

⁹ Моћ имагинације која производи из читања књига наговештена је и на другим местима у збирци, рецимо на самом крају приповетке *Дане Дрмогаћа*.

Поред употребе времена за разликовање временских димензија приповедања, Киш у причи *Ливада* употребљава фигуру пса да опише разлике времена у приповедању, те испада да оно време које се налази иза леђа пса јесте време после прегледа. Отуда у приповедању леђа пса и његов реп служе да се уведе будуће време, јер ће прошло остати иза, „иза леђа, као реп у бернардинца“ (Киш 1997: 62). Управо због значења које добија реп пса повратак у прошлост није могућ, јер како читамо „и да је хтео, није могао да то време поново дохвати – могао би се само вртети у круг као пас који хоће да дохвати свој реп зубима“ (Киш 1997: 63). Поред тога, у причи *Из баршунасијоџ албума* приповедач своје знање преноси на „дуње“, тј. перине, што би могла бити нека врста метонимије, па „дуње“ имају и чувају успомене „оних идиличних вечерњих сати“. Овај поступак да објекат, тј. „дуње“ добија особине које припадају субјекту (приповедачу) није нов у техници приповедања, већ је наслеђен од авангардиста, а међу првима га користи Растко Петровић и експлицитно га објашњава у есеју *Хелиоџератија афазиије* из 1923. године. Тим поступком, који своје почетке има у дадаистичком експерименту, на различитим нивоима разарају се семантичке структуре и мења се однос између агенса (субјекта) и пацијенса (објекта). Промена позиције између субјекта и објекта у поезији је кулминацију имала још у Рембоовом обрту *Ја, био је неко дружи*. Међутим, још су авангардисти посебно указали да оно што овај Рембоов субјект мисли јесте објект и управо је њихова интенција била у томе да се то промени, те да и објект поприми особине субјекта. На примеру ове две збирке прича „за децу и осетљиве“ јасно је да је рембоовски поклич доживео трансформацију, па је у овим конкретним случајевима тај други у ствари оно *ја*, које је *неко дружи*.

Тако на самом крају долазимо до у *Башићи сљезове боје* наговештене, а у *Раним јадима* радикално спроведене дестабилизације приповедног субјекта.

Ако имамо у виду идеје које је негде у време појаве ових збирки формулисао, а потом и дорађивао Жак Дерида (Jacques Derrida), можемо у једном још увек удаљеном и апстрактном смислу уочити ипак и извесне споне са настојањем које је у Ћопићевом приповедању тек скицирано, а код Киша дословно спроведено. С тим у вези, може се истаћи уочена приповедна тежња за напуштањем поступака који би упућивали на компактност приповедног субјекта и Ћопићеве и Кишове збирке прича, у чему се назире оно што Дерида означава као „нови статус дискурса“, те резултира поступком до ког је њему у оквиру деконструктивистичке анализе необично стало, а који се своди на постепено одсуство чврстог средишта које самим тим имплицира и немогућност јединствености приповедног субјекта. Управо стога, јер у време појаве ових збирки више није било целисходно одржавати позицију свезнајућег приповедача, који онда у том свезнању постаје и приповедач тотализације. Та продирућа свест о губљењу стабилне структуре у приповедању свој одјек у српској књижевности за децу нашла је и код аутора попут Ћопића, где је по поетичким узусима најмање очекујемо, али и код Киша, који је на изванредан начин од самих књижевних почетака негује.

Као један од могућих одговора на дестабилизацију приповедања у њиховим збиркама јавља се мање-више развијен поступак *игре* временских димензија, или поступак поигравања лицима приповедања. Дерида сматра да је игра „увек интеракција одсуства и присуства, али ако се радикално тумачи, игра мора бити схваћена као нешто што претходи присуству или одсуству; биће се мора појмити као присуство или одсуство које започиње са могућношћу игре, а не обрнуто“ (Derrida 1988: 307). Чини се, исто тако, да је средиште ове две збирке прича ближе „функцији“ а мање „субјекту“, који, како смо покушали да покажемо, није укинут, али има ново и другачије место у ткиву приповедања.

Поред тога, још један моменат деконструктивистичке анализе је апликативан на однос који се развија између ја и другог, односно на *игру ја и друго* коју смо настојали да одредимо у овом раду, а то је управо специфично разумевање момената алтеритета и јаства. Наиме, деконструктивисти сматрају да је „другост уграђена у структуру Идентитета као основни услов његове могућности“ (Vužinjska 2009: 397), али уједно она представља и „услов његове немогућности“. Стога је у деконструкцији Други виђен као „апсолутно индивидуално догађање Другости“ (Vužinjska 2009: 397), које је у исти мах за нас и потврда да ни ја ни друго у овим збиркама прича не постоје у свом апсолутном значењу.

ЛИТЕРАТУРА

- Vužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski (2009). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Вукић, Ана (1995). *Слика светла у иривоветикама Бранка Ђопића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Данојлић, Милован. „Најбољи Ђопић“. *Летопис Мајнице српске* књ. 407, св. 6 (јун 1971): стр. 661–673.
- Делић, Јован (1997). „Плава јутра и црвени дани Бранка Ђопића“, у: Ђопић, Бранко, *Башића слезове боје*. Подгорица: Унирекс – Завод за уџбенике и наставна средства.
- Derida, Žak (1988). „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka“. *Strukturalistička kontroverza*. Beograd: Prosveta.
- Киш, Данило (1995). *Varia*. Beograd: Prosveta.
- Киш, Данило (1990). *Gorki talog iskustva*. Beograd: BIGZ.
- Киш, Данило (1997). *Rani jadi*. Beograd: BIGZ.
- Киш, Данило (1990е). *Homo poetikus*. Sarajevo: Svjetlost.

- Микић, Радивоје. „Неземаљски видици у ‘Башти слезове боје’“. *Књижевне новине* (15. 4. и 1. 5. 1994).
- Микић, Радивоје (2005). „Писање и патња“. *Сјоменица Данилу Кишу*. Београд: САНУ.
- Пантић, Михајло (2007). „Неколико примера српске поетске прозе и неколико напомена о њој“. *Савремена српска проза*, зборник радова. Трстеник: Народна библиотека Јефимија.
- Стојановић, Бранислава (2005). „Одбачени фрагменти *Раних јада* (прилог генези текста)“. *Сјоменица Данилу Кишу*. Београд: САНУ.
- Ђопић, Бранко (1997). *Башића слезове боје*. Подгорица: Унирекс – Завод за уџбенике и наставна средства.

Jelena S. PANIĆ MARAŠ

DECONSTRUCTION OF NARRATIVE SUBJECT IN RANI JADI OF DANILO KIŠ AND BAŠTA SLJEZOVE BOJE OF BRANKO ĆOPIĆ

Summary

The essay explores two parallel collections of stories *Rani Jadi* of Danilo Kiš and *Bašta sljezove boje* of Branko Ćopić primarily through their narratives and with special focus on the game of time dimensions. In that context, the essay focuses on the role of narrator and character, and also one speech that further develops the narrative. Deconstructive reading is used in order to establish the differences between narrator and character, the space of subject and structure and timeframe and subject. Finally, the essay points to some similarities between the different discourses of children's narrative prose by Kiš and Ćopić.

Key words: game of time dimensions, narrator, character, poetic prose, structure of narration, meta-narration

◆ **Јелена З. СТЕФАНОВИЋ**
ОШ „Креативно перо“, Београд
Република Србија

ПРЕДСТАВЕ О ДРУГИМА У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА ПРОСТОР ЗА МОКРОГ ПСА

САЖЕТАК: Рад се бави анализом представе о другима у збирци кратких прича за младе *Простор за мокрог пса* (2012). Феминистичка и постколонијална критика, као и компаративна имагологија показале су како се у књижевности формира слика жена, колонијализованих народа и странаца као слика другог, која оправдава и одржава неправедне друштвене односе и непријатељство међу народима. Међутим, у *Простору за мокрог пса* други су најчешће приказани политички коректно. Да би остварили мултикултуралну перспективу, аутори/ке су користили/е различите приповедне стратегије, од којих је најважније приповедање у првом лицу, при чему је наратор истовремено и фокализатор и има могућност да конструише властити идентитет. Поред тога, избегавали су бинарне опозиције у представљању других, дефинисали ликове приказујући их у различитим улогама и користили коментаре наратора/ки у којима се уважава различитост.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: представе о другима, мултикултуралност, стереотипи, стратегије приповедања

Збирка кратких прича за младе *Простор за мокрог пса* настала је као резултат конкурса који је

објавио Културни центар *Град* из Београда 2012. године. Текстовима младих и још непознатих ауторки и аутора придружене су и до сада необјављене приче неких познатих писаца, као што су Јасминка Петровић и Срђан Ваљаревић, које би, према мишљењу издавача, стилски и тематски могле бити занимљиве младим читатељкама и читаоцима. У седамнаест кратких прича аутори/ке се баве најразличитијим темама из живота младих: дружењем и пријатељством, комуникацијом, путовањем, љубављу, сексуалношћу, породичним односима, имигрантским искуством, дискриминацијом, писањем. Поред тога што су заступљене ауторке и аутори из региона, очигледан је и хвале вредан покушај приређивачица да у збирку за младе уврсте приче које нуде мултикултуралну перспективу, тј. приче у којима се уважавају културне разлике.¹ Већ сам наслов збирке указује на њену вредносну оријентацију, односно да су у њој место нашле приче које говоре о маргинализованима, другима и другачијима, у политички коректном идеолошком оквиру. Речи наратора из *Приче о иразничној кувовини* Бојана Марјановића као да се односе на већину ликова у збирци: „ми на ширем, zoom out плану остајемо само делић процента предвиђеног за неприпадање“ (Спасић 2012: 84)². Као други и другачији у причама из збирке *Простор за мокрог пса* појављују се: странци, хомосексуални парови, из вршњачког друштва изопштени тинејџери, особа са инвалидитетом, болесни, ромска девојчица.

Феминистичка и постколонијална критика, као и компаративна имагологија показале су како се у

¹ Наводећи нека од значења термина мултикултурализам, Роб Поуп у *The English Studies, An Introduction to Language, Literature and Culture* (1998) између осталог каже да се под њим могу подразумевати културне разлике свих врста, разлике у класи, положају, сталежу, сексуалности, полу, занимању, региону, старости, способности/неспособности, итд. – као и разлике у раси и националности (Петровић 2011: 11–12).

² У даљем тексту ће уз наводе из збирке кратких прича *Простор за мокрог пса* стајати само страна на којој се налази цитирани део.

књижевним делима формирала слика жена, колонијализованих народа и странаца као слика другог, која је извор стереотипа и оправдава и одржава неправедне друштвене односе, попут патријархалног родног режима и колонијализма, а такође и непријатељство међу различитим народима. Други, без обзира да ли је жена, представник/ца колонијализованог народа или припадник/ца неке нације, увек је представљен/а као онај/она који/а одступа од норме и самим тим је инфериоран/а. Неки критичари³ показали су да се у другог пројектују они видови сопствености које је тешко прихватити (Lešić 2007: 543). Деградирање другог истовремено афирмише сопствене вредности. Такође, групе које су обележене као друго представљене су као хомогене, сви њихови представници/е су исти/е, нема индивидуализовања.

Неприлагођени тинејџер централна је фигура приче Милене Илић *Просјор за мокрог пса*. Ауторка користи приповедање у првом лицу, где је главни јунак и фокализатор. Простор за мокрог пса је напрсли и напуштени црвени киоск за виршле. „У удубљењу које прави доња пречка киоска и његов „шанк“ горе“ (60) спава прљави пас кратке жуте длаке, а за време великог одмора псу се увек придружује главни јунак приче. Пошто се разликује од својих вршњака, усамљен је и малтретиран у школи, али не одустаје од свог имиџа – дуге косе са локнама које увија прстима и џемпера са предугим рукавима. Његова другост истиче се променом перспективе у приповедању када од наратора сазнајемо како га види отац. Недељом пре подне он пита оца да се играју „Подморнице“, једине друштвене игре коју воли. Пре него што почне да се игра са сином, отац изражава забринутост због тога што

дечаков изглед и понашање одступају од оног што се очекује од дечака у тим годинама, пита га када ће да буде као сви остали дечаки, синови његових колега (60). Наратор не представља оца као другог, већ је постављен у позицију фокализираног објекта и из те перспективе његова посебност постаје одступање од нормалног, прописаног, мушког. Поређење са оцем који увек побеђује у игри јер је концентрисанији, такође, указује на нараторову другост – отац је као „највећи брод од четири квадрата“ наспрам њега, који је као онај најмањи брод, „најневажнији за потапање“. „Уз све то његови бродови су прецизно нацртани, као лењиром, док су моји криви, неправилни, често испуњени цртежима ситних нота или цветова“ (61). У наставку приче главни јунак код поменутог киоска за виршле, за време великог одмора, среће себи сличног дечака. Два одбачена дечака и пас почињу да деле мали простор напуштеног киоска. После бекства дечака са часова и одласка у музичку продавницу почиње њихово пријатељство. Овом причом младима се шаље оптимистичка порука да, без обзира колико се разликују, у свету који их окружује могу пронаћи сродну душу, блискост, неког ко дели сличне проблеме са њима, мада тај простор разумевања није велики.

Приче *Три рама за две биџанге и рибицу (или, како скрећем поглед када ми је нејријатно)* Немање Раичевића и *Венџил Драгославе Барзут* говоре о љубави између особа истог пола, која се у нашој омладинској књижевности може сматрати табу темом. Као и у причи Милене Илић *Просјор за мокрог пса*, приповедање је остварено у првом лицу, из перспективе главног јунака, односно јунакиње.

Наративно језгро Раичевићеве приче *Три рама за две биџанге и рибицу (или, како скрећем поглед када ми је нејријатно)* чини кратки дијалог између наратора и његовог партнера:

³ Нпр. Зденко Лешћ паразфразира Едварда Саида по коме је Исток пројекција оних аспеката властите особености које западњаци неће себи да признају, као што су суровост, сензуалност, декаденција, лењост итд.

Рекао је: „Хајде да ме црташ.“

Устукнуо сам: „Не.“

„Али зашто?“ Шармерски кез развлачио му се преко фаце (собе, стана... универзума).

„Не, просто не.“ Знам да сам се осмехнуо, и да су ми очи сијале.

„Добро, али ћеш морати једном.“ Спустио је поглед на новине и наставио да чита (55–57).

Аутор гради причу тако што између делова овог дијалога умеће нараторове описе окружења и атмосфере у којој се дијалог одвија. Смештање јунака у стан Јованине бабе који се није мењао од 1945. године могло би се тумачити као контекстуализовање њихове позиције, они живе у традиционалном простору у који модерност тешко продире. У стану се покварила нова веш-машина јер је заборављена метална двадесетица сатима *чанџрљала по бубњу*, што би могло указивати на то да наратор на известан начин нарушава функционисање устаљеног поретка. У стану обитава *слајка*, не сасвим нормална мачка Луцифер, која заправо представља побуну, односно превазилажење зацртаних граница дозвољене, хетеросексуалне љубави.

Главни проблем којим се прича бави је нараторов страх да јавно обзнани свој геј идентитет. Из дијалога сазнајемо да он одбија, односно одлаже да *нацрта свој парћинера*, тј. да га учини видљивим. Са друге стране, недвосмислено показује колико му је то важно и колико би волео да има подршку породице:

Иако ми ту где сам сада кућа нимало не недостаје, волео бих да моји знају где сам заиста кад ме позову. Не да лажем како сам у дому, у атељеу, код Невене, на факсу. Волео бих да сестре знају да сам се управо пробудио и устао из кревета са човеком који ме буди и успављује. Некако бих био потпунији и чвршћи у ономе што радим. Подршка породице је излизана фраза, која у овом кругу људи уме да буде јако важна (55–57).

Прича се завршава нараторовим олакшањем због одлагања *аутиовања*⁴ према коме има амбивалентан став и констатацијом: „Али, једном ћу морати. Не?“

Иако је фокус на проблему *аутиовања*, јунаков идентитет није грађен искључиво на његовој сексуалној оријентацији. Из приче сазнајемо да је он студент сликарства, да је син и брат, цимер, дошљак у Београду. Ово је важно јер би свођење јунака на једну димензију идентитета водило ка његовом стереотипном представљању.

Вентил је љубавна прича у којој нараторка/главна јунакиња говори о томе како је сексуална привлачност са почетка везе прерасла у блискост коју дефинише као поклапање две енергије, а потврђује је навођењем детаља: преспавала је код девојке по први пут и прешла из њеног кревета „за кухињски сто“. У оквирној причи реч је о нараторкином шверцовању у превозу. Стално стрепи да је не ухвати, али када се то први пут деси, успева да се извуче. Међутим, на крају приче, кад је поново ухвати, она прво побегне да би се касније вратила у превоз и поништила карту. Између ових прича постоји паралелизам – јунакиња престаје да бежи од блискости и прихвата да је заљубљена.

Говорећи о бившем дечку своје садашње девојке, нараторка открива доминантну хетеросексуалну перспективу у свом окружењу: „Тада мушкарци какав је он још увек нису помишљали да би их девојка могла варати са девојком. Ни данас није много боље, данас мисле да их девојка не може озбиљно варати са девојком“ (67).

Прича *Силвана шеснаест година* Јасминке Петровић обликована је као нека врста исповести. Сам текст дат је без знакова интерпункције и великих слова. Пратећи ток мисли главне јунакиње која ноћ проводи смрзавајући се у неком пролазу, умо-

⁴ Термин се користи за јавно обзнањивање хомосексуалног идентитета.

тана у картоне, сазнајемо са којим проблемима се суочава једна ромска девојчица у Београду: нехигијенски услови живота, предрасуде и одбојност доминантне групе према њој, рођак који се крије од полиције, мајка која се бави проституцијом, сиромаштво, физичко насиље вршњака у школи, напуштање школе, теча који је сексуално злоставља. Јунакиња је окарактерисана и специфичним језиком – не зна српски довољно добро, погрешно употребљава падеже неких речи. Говор јунакиње садржи псовке и клетве. Упркос тешком положају у коме се Силвана налази, прича се завршава њеним речима: „на крају мора да сване увек једном сване“ (54), чиме се наглашава њен витализам и вера у бољу будућност, мада оно што је испричала не нуди много наде да ће се њен живот променити. Ауторка обликује јунакињу и њен свет користећи многобројне стереотипе о Ромима, суочавајући се са парадоксом да начином на који представља њу и њену околину заправо понавља дискриминацију против које иступа.⁵

Мотив странаца и односа према странцима развијен је у *Путовању до краја џексија* Срђана Ваљаревића и *Тако је у Лисабону* Ивана Токина, некој врсти кратких путописних прича, као и у *Причама с друге стране* Фахрудина Кујунџића. Ваљаревићева прича говори о путовању по Скандинавији, а Токинова о једном исечку из живота у Лисабону, док Кујунџић, говорећи о дружењу групе младића, размишља о позицији младог Сплићанина међу његовим вршњацима Травничанима.

Странци су у књижевним текстовима најчешће представљени као други, при чему опозиција ми/други, односно свој/туђи обично одговара опозицији позитивно/негативно, пријатељ/непријатељ (Божић 2012: 83). Код Ваљаревића и Токина нема бинарних

⁵ Овде се има у виду да начин представљања маргинализованих ликова не репродукује стварност, већ је конструише према одређеној идеологији (скупу унификованих колективних представа) (Буџинска 2009: 613).

опозиција у представљању странаца или њихових градова, нити су странци приказани као хомогена група, већ су индивидуализовани колико то жанр кратке приче допушта. Наратори у обе приче само наводе шта се дешава, не дајући сопствену интерпретацију тих дешавања.

Судећи по Ваљаревићевом *Путовању до краја џексија*, странци не само да нису другачији од нас већ је са њима могуће остварити разумевање и блискост. Многи странци које наратор помиње су његови пријатељи: „Толико тога смо имали да причамо. И причали смо јако дуго, до дубоко у ноћ“ (34). Прича се завршава нараторовим пријатељством са Ефеом, „човеком који је зиме проводио у стационару за људе са нервним болестима, а током лета је седео и сликао у малој кући“ (37). Такође, наратор помиње да кад год оде у неки град помисли да је тај град идеалан за живот. „Испада тако да ми је свуда идеално за живот. Тако сам закључио“ (32). На овај начин цела прича промовише космополитизам, а наратора који се није одредио као припадник одређене културе ставља у позицију грађанина света.

Код Токина посебну важност има нараторов коментар на крају приче, којим се, између осталог, указује на то да је наш доживљај других места заправо конструкција и да више говори о нама него о другима:

Тако је у Лисабону. Тако је мени у Лисабону. Добро је у Лисабону. Добро је и у Београду. Свугде је добро када си са собом у добрим односима. Јер себе мораш да поведеш на свако место на које одеш. Јер си то ти, и то је најбоље и најгоре и једино што сигурно имаш за цео живот. То је све оно од чега највише стрепиш и чему се највише надаш. То си ти, и то је оно најбоље што ти се у животу десило (19).

Кујунџић у *Причама с друге стране* показује да разлика, у овом случају далматински говор, може бити извор нелагоде, која се прикрива (под)смехом.

Као што је Ален за младе Травничане друго, тако су и они за њега: „Али и ми смо њима смијешни, каже, мада нам је тешко у то повјеровати“ (40). Други је онај који одступа од норме, другачији од нас, зато је смешан. У овој причи други се, по речима наратора, брзо уклапа јер дели и неке карактеристике групе која је за њега нова (духовит је и воли да пије). Наратор покушава да се измести и стави у Аленову позицију и из ње погледа групу младића који за време плуска пију испод моста, надмећући се ко ће госту испричати више прича. Иако није главна тема, рат је стално присутан (нпр. већина поређења односи се на ратне ситуације) и јасно је да је трајно обележио младиће. Међутим, нараторов покушај да мултиетничку пијанку („Када се, на примјер, Бошњак препије па стане повраћати своју правовјерну душу, онда му Хрватица хлади чело, његује га као болничарка рањеника, док Србин иде у чаршију да купи јогурт“ (44)) прогласи неким видом заједништва остаје прилично неуверљив, посебно у односу на констатацију: „Рат јесте стао, али многи су спремни да га већ сутра наставе. (Даче, сутра ће бити још лакше да се убијамо, сад кад се тачно зна ко је чији)“ (43). Стиче се утисак да остаје неиспричана прича о другости која је имала много драматичније последице.

Треба поменути и Токинову причу *Кониакти* зато што се у њој као други појављује особа са инвалидитетом. У причи је представљена једна животна ситуација, наратор помаже слепом човеку да пређе улицу. Прича показује да је наш однос према другом често обележен страхом: „Гледам га и све хоћу да га питам да ли му је потребна помоћ, а непријатно ми. Откуд знам у ком је фазону, плашим се да га не увредим“ (15). Слепи човек има другачију перспективу када је у питању разлог страха због кога му људи ретко понуде помоћ. У разговору са наратором он каже да се људи плаше што је слеп, не воле болест. Прича, такође, показује да контакт са

другим кроз који учимо о њему чини да страх нестане и да различитост не би требало да изазива страх.

Последња прича у збирци *Барути и њерје* Андрије Б. Ивановића одступа од доминантног тона збирке, јер се у њој главни јунак, који је истовремено и наратор, подсмева политичкој коректности и буни се против ње, као против још једне наметнуте конвенције. Главни јунак изгребе срећку на којој се појаве три сличице Паје Патка. Испостави се да је награда „нешто што многи сањају“ (92), да проведе ноћ са Пајом, који ће му бити сексуални роб, што јунак одлучно одбије јер је Паја „животиња, и то мушка“ (93). (Већ на самом почетку приче истакнута је нараторова хетеросексуална оријентација помоћу описа – који наводно нема везе са причом – у коме је жена представљена као сексуални објекат.) Директор фирме која даје награду назива јунака „расистом и фашистом, хомофобом који мрзи животиње“ и додаје: „Јунак данас не сме да буде политички некоректан. Не сме никога да мрзи, поготову не особе различите сексуалне оријентације или различитог порекла. А овде је то случај“ (93). Јунак се буни против литерарних правила, свестан моћи коју има у фиктивном свету приче: „Ја сам главни јунак, и приповедач. И не морам да поштујем правила ако нећу“ (94) и против политичке коректности: „Имам право да мрзим кога хоћу. А мрзим многе. У ствари мрзим све. Не дискриминишем“ (94). Наметљиви и увређени Паја изазове јунака на двобој и јунак га у том двобоју убије. Иако прича представља духовито поигравање различитим конвенцијама, она заправо почива на две предрасуде – да ће захтев за политичком коректношћу угушити креативност и слободу у књижевности и да је геј сексуалност угрожавајућа за хетеросексуалне мушкарце. Због тога се може поставити питање како се уопште нашла у *Просјору за мокрог ња*.

Већина прича из збирке *Просјор за мокрог ња* говори о важности поштовања разлика. Аутори/ке

постижу мултикултуралну перспективу користећи неколико приповедних стратегија, међу којима је најважније приповедање у првом лицу, где је глас дат главном јунаку/јунакињи, иначе традиционалном другом, који је истовремено и фокализатор. На тај начин отвара се могућност да они/е који/е су одређени/е као други сами конституишу своје идентитете. Осим тога, аутори/ке избегавају бинарне позиције у представљању неке групе, труде се да макар минимално индивидуализују припаднике/це одређене групе, не своде идентитет својих јунака на једну карактеристику, већ указују на њихове различите улоге, наводе чињенице или описују поступке, призоре, ситуације, без додатних интерпретација, на повлашћена места у причи стављају коментаре наратора који се односе на уважавање различитости, покушавају да децентрирају своје јунаке како би ови могли да разумеју позицију другог. Такође, имајући у виду своју читалачку публику, ауторке и аутори труде се да, чак и када говоре о озбиљним проблемима, приче имају оптимистички крај.

ЛИТЕРАТУРА

- Божић, Јадранка. „Остварење Јаства/Сопства и не-сводљивост Другог: етички бездан сусрета с Другим“. *Етнoлoшкo-антpoпoлoшкe свeскe* 15 (н. с.) 4 (2010).
- Буџинска, Ана и Мihal Pavel Markovski (2009). *Књижевне теорије XX века*. Београд: Службени гласник.
- Лешић, Zdenko и др. (2007). *Сувремена тумачења књижевности и књижевнокритичко наслеђе XX столјећа*. Сарајево: Сарајево Publishing.
- Петровић, Оливера. *Стереотипи и предрасуде о „другом“ у постмодерном британском роману*, необјављена докторска дисертација.

Спасић, Тијана и др. [ур.] (2012). *Проспект за мокрог њеца. Збирка крајњих прича за младе*. Београд: Културни фронт.

Jelena Z. STEFANOVIĆ

IMAGES OF OTHERS IN THE COLLECTION OF SHORT STORIES *SPACE FOR THE WET DOG*

Summary

The paper analyzes the images of others in the collection of short stories for young readers named *Space for the wet dog* (2012). Contemporary literary studies, such as feminist and postcolonial criticism, and comparative imagology have shown that women, colonized people and foreigners are mostly presented as others. That way of presentation produces stereotypes which were used to justify and maintain unjust social relations and animosity among nations. Analysis of stories from *Space for the wet dog* shows that others (homosexuals, unadjusted teenagers, foreigners, people with disabilities, Roma girl) are presented politically correct. The authors used different narrative strategies in order to achieve multicultural perspective. The most important of them is a first-person narration in which the narrator is also the focalizer and has the opportunity to construct her or his own identity. In addition, authors used various techniques, such as: avoiding of binary oppositions in the representation of others, stating the facts and describing actions, scenes, situations without the narrator's interpretation, defining the character's different roles and using the narrator's comments that relate to respect for diversity.

Key words: images of others, multicultural perspective, stereotypes, narrative strategies

◆ **Јованка Д. ДЕНКОВА**
 Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
 Филолошки факултет
 Република Македонија

РАСНИ, СОЦИЈАЛНИ, НАЦИОНАЛНИ, КУЛТУРНИ, РЕЛИГИОЗНИ И РОДНИ СТЕРЕОТИПИ У МАКЕДОНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ, ЊИХОВ СОЦИЈАЛНИ КОНТЕКСТ И ЊИХОВА ЕСТЕТСКА ФУНКЦИЈА

САЖЕТАК: При ишчитавању одређеног броја дела из савремене македонске књижевности за младе постаје евидентно да су у њој заступљена дела намењена деци млађег узраста, али и дела намењена младим адолесцентима. Ако се детаљније анализира ситуација, приметити се да је у првима све подређено пристојном и лепом изражавању, а у делима намењеним младим адолесцентима бележи се одређени корпус речи са погрдним значењем, који се, нажалост, све чешће среће у свакодневном говору наше омладине. Разуме се, ово се не може приписати присуству речи са погрдним значењем у књижевности, већ напротив, чи-

њеници да језик и књижевност верно прате промене у друштвеном животу. Сагласно с тим, сви прегледани романи у којима су биле евидентирани овакве речи могу да се оквалификују као романи реалистичног типа, у којима се аутори крећу око живота младих у савременим, бурним условима живота. У таквим условима млади се служе речима које могу да се чују на улици, жаргонизмима, сленгом, погрдним речима, псовкама, клетвама и сл.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу и младе, погрдне речи

При ишчитавању одређеног броја дела из савремене македонске књижевности за младе постаје евидентно да су у њој заступљена дела намењена деци млађег узраста, али и дела намењена младим адолесцентима. Ако се детаљније анализира ситуација, приметити се да је у првима све подређено пристојном и лепом изражавању, а у делима намењеним младим адолесцентима бележи се одређени корпус речи са погрдним значењем, који се, нажалост, све чешће среће у свакодневном говору наше омладине. Разуме се, ово се не може приписати присуству речи са погрдним значењем у књижевности, већ напротив, чињеници да језик и књижевност верно прате промене у друштвеном животу. Сагласно с тим, сви прегледани романи у којима су биле присутне овакве речи могу да се оквалификују као романи реалистичног типа, у којима се аутори крећу око живота младих у савременим, бурним условима живота. У таквим условима млади се служе речима које могу да се чују на улици, жаргонизмима, сленгом, погрдним речима, псовкама, клетвама и сл.

Еклатантан пример за то је роман *Дан после* Васаила Тоциновског, који је један од оних романа који су оријентисани на живот савременог младог човека. У њему су, преко интересантних опсервација о свакодневним активностима групе младих, приказане дилеме са којима се суочавају млади у савременом бурном животу. Значајно место заузимају и свакодневна социјална и економска кретања у дру-

штву, која се одражавају и на породични и на емотивни живот младих. Аутор обухвата актуелне догађаје који су захватили нашу државу након осамостаљивања: приватизацију, отпуштања са посла, незапосленост и рефлексе свих тих догађаја кроз људе, а нарочито кроз породице. У тешким временима транзиције распадају се многе породице. Деца и млади остају на улици, препуштени сами себи. Многи од њих проналазе излаз из безизлаза, али велики број њих проналази и нове странпутице. На једној таквој раскрсници наћи ће се и Јованче, главни лик романа, кога мајка својим неморалним животом присиљава да се удаљи од ње. Бригу о њему преузима студент Дарко и спасава га од многих опасности на улици, али тако и сам упада у опасне ситуације. Из тих разлога у роману постоји мноштво речи са погрдним значењем, увреда и претњи: „усранци никакви” (11), „злобниче” (16), „разбојниче” (22), „лопове” (23), „дркацијо” (26), „упишанко никакви”, „упишанци као ти”, „глупане”, „балавче” (36), „идиоте”, „обични клоуну” (37), „лудаци” (43), „педеру стари” (51), „кучко” (84), „курво”, „курвештијо” (92), „раскомадаћу те, копице једно” (133), „Тако ћу те рашчеречити, да те ни сопствена мајка неће моћи покупити ни саставити после” (134), „роспијо” (151), „издајице” (154), „ветрогоњо највишег ранга” (161), „Ти не само да си ветрогоња, ти си највећи јебиветар” (161), „будалино” (163), „глупак” (163), „ђубре” (165), „петлови голуждрави” (171), „расипниче” (174). Прилично фреквентне су и псовке: „Иди дођавола”, „Да се носиш у триста мајчиних” (112), „Јеби се!” (163), „Море, јебите се вас двоје” (49), „Јеби се, лепотане!” (144), а затим клетве: „Нек јој се затре семе и име” (92) итд.

Овакве вулгарне речи, псовке, непристојни изрази, велики број увредљивих речи, клетве и сл. Елена Јованова Грујовска назива „најекстремнијим случајем просторечја, које је присутно у сваком језику, а карактеристично је за маргинални слој дру-

штва” (Јованова Грујовска 2002: 19). У суштини, ради се о колоквијализмима. „Колоквијализми су речи које можемо да сретнемо у свакодневном слободном разговору, у незваничном језику средине, у говору појединаца, али и у писаном језику, чак и у неким строгим текстовима и у уметничкој књижевности” (Јованова Грујовска 2002: 14). Као што се може видети и из дефиниције, колоквијализми се могу наћи и у уметничкој књижевности, а и Љубаш указује на њихову употребу у књижевном тексту са позиције реалности фиктивних хероја (Јованова Грујовска 2002: 14). Другим речима, употреба колоквијализма у књижевном тексту доприноси оснаживању, тј. очвршћавању реалистичног кода приповедања.

Типичан пример за то је роман *Заборављени колосек* Глигора Поповског, где је реалистичност дочарана нарочито преко говора ликова, богатог многим благословима, клетвама, фразеолошким изразима и увредљивим речима. Један од тих ликова је Осман, који се највише идентификује кроз клише свог говора, чиме се верификује реалистичност његовог лика. Његов идиолект, богат бројним турцизмима, типичан је за ромску националност, а када се томе придода и чињеница да је Осман неписмено Ромче, јасне су следеће наративне секвенце: „Биће шејтан” (32); „Види ти дувацију” (44). Многи од тих турцизама могу се чути и од газде Тодора, од Његове усамљености Миладина, па и од Макарија: „Ђопеци! (Будале! Прим. прев.) – рече човек” (32); „Мрш, шејтане црни!” (50); „Сиктер...” (141).

Друго што обезбеђује реалистичност приповедања су:

а) клетве: „Мутан Вардар да их однесе, дабогда!” (118); „...среће да не види...” (157);

б) прилично фреквентни су и изрази (фигуративни) који се чују на улици и псовке: „Хајде, зачепи губицу!” (25); „А сутра, без трте-мрте, да се нацртате овде” (53); „А ти, бре, вуцибатино, што си толико поранио?” (64); „Попишуљо!” (67); „Кучко

налицкана!" (68); „Ала танко предеш!" (78); „Код оног душевадника! Сачувај и сабрани, боже!" (85); „Шутни га, Мак!" (86); „Јесу ли твоје паре, будало једна?" (103); „Дошао је, преспавао и одрао ме!" (112); „Платиће, крв ће пропишати!" (113); „Пишам му се ја у бели мерцедес!" (124); „Пропалите-ту!" (124); „Уличару!" (126); „Мичи ми се с очију, сировино!" (130); „Мајчицу ли вам вашу разбојничку!" (141); „Напунили гаће јунаци! Одмаглили!" (141); „Слушајте ви, наметљивци, трбоње, балавци!" (141); „Безобразниче!" (155); „Мрш, црвоточино!" (156); „Поганштино!" (156); „Вашко!" (156)...

И у роману *Бело циганче* Видоја Подгорца при-сутан је говор мржње и нетолеранције. То најпре долази до изражаја у разговору старе Хензе са тата Мулоном, при чему њена мржња према детету Таруну добија чудовишне размере: „Хајде, док је још мали – отерај га! Залуду нам једе хлеб... Ако га не отераш, ја ћу, својим рукама да га отрујем, да га ослепим... Врелом водом ћу да му их напарим..." (14–15). Њене речи пуне мржње и жеђи за наношењем бола Таруну код тате Мулона рађају бунт и заштитнички однос према детету, па јој се из тих разлога обраћа речима „Змијо, змијо... не било те... Отровнице" (16). Посебну пажњу у овом роману заслужује однос сељана (одраслих и деце) према Циганима као народу који нема свој дом, своје родно огњиште, људима који просе по селима или се занимају разним криминалним делатностима. Притом, у обраћању Циганима и у њиховим квалификацијама сељани користе много речи (аугментатива и пејоратива) са погрдним значењем: „Циганчине", „Циганчад", „Већ су се накотили под врбама", „Зацр-ниће нам воду" (26), „Ајде, Цигани, купите прње и – магла! Дакле, да вас нема! (27); „лопови" (60), „Овај дроњавац хоће да се бије" (61), „Цигани – људи?! Цигани су само Цигани и ништа друго" (62), „Циго" (168), „њушкало" (169), „Умукни, стрви-но!" (181), „будалетине", „шакали" (184), „Ти си

пуж, Циго, а не слободан човек!" (209), „скитнице" (234), „Разбојници са пиштољима и крадљивци јабука и грожђа" (251), „бескичмењак" (278), „циганска посла" (298), „мушкобањаста... ужари" (317), „апаши... батинаши" (319), „бесрамниче ни-један" (349), „Бесрамни чергари! Ако вас још само једном сретнемо, пребићемо вас ко цукеле!... Вашљиви цигански гадови!" (348), „испичуруро ни-једна" (383).

У роману *Велики и мали* Бошка Смаћоског верно и сликовито су приказане свађе међу одраслима недељом. Тада као да сва нетрепелјивост долази до изражаја и на видело излазе све мане, недостаци и неморалне појаве житеља „Караорманске" улице. Та је улица, у суштини, и „главни лик у роману, лик иза кога се расипају и доброта и зликовци из једне препознатљиве градске периферије" (Друговац 1996: 355). Тамо живе одрасли људи „који су оболели од малограђанске злобе, инфантилне ароганције, примитивне нетрепелјивости, друштвене деструкције и моралних преступа" (Друговац 1996: 355) и као такви се и показују и у свакодневним вербалним обрачунама: „цукело валандовска" (175), „цукело касапска и некултурна" (177), „Простаца!", „Ти ниси за затвор, него за пакао!" (203), „Ударени!" (204), „Бескућниче" (207), „Млатни га по устима и зачепи му их!" (208), „Букова главо" (209), „Ти си идиот" (213), „јарче" (227), „сеоски говедару" (229), „Пустите га, пустите га да му поломим зубе" (241); мноштво клетви: „проклета", „проклето", „пусти" (234) итд.

У роману *Другачије лице* Васе Манчева среће се погрдан израз мотивисан урођеним наказним изгледом лица главног јунака: „Убићу те, цукело крастава! Незахвално копиле, ђаволово семе, са лицем зла!" (59). У овом роману мржња према људима је мотивисана од природе нагрђеним лицем главног јунака, што показује да људи готово увек имају предрасуде према ономе што је другачије.

Блиска овом роману је и прича *Уврета* Јована Стрезовског (збирка прича *Прва љубав*), где се срећемо са увредљивом речју упућеном због телесног недостатка: „Јеси ли се везао с том кучком...?” (86), а касније, у причи *Псеће њроклејсџиво*, среће се именица „дукелоубицо” (98).

У роману *Сџејенишија* Кате Мисиркове Руманове даје се слика одрастања и сазревања детета. Наслов романа асоцира на то одрастање, где се неосетно савладавају степенице живота, једна по једна, тешко али упорно, а сваки дан доноси нова сазнања. Главни јунак, дечак Боро, остављен је да сам савлада све дилеме које га муче. Боро је „јединац ситуираних и амбициозних родитеља; мајка му је педијатар у клиници за дечје болести, а тата му је директор једног увозно-извозног предузећа” (Китанов 2007: 11). Борини родитељи су стално одсутни, мајка „себи намешта дежурства и стално је код фризера или кројача”, а тата је „неуморни путник за Алжир, Сингапур, Кину” (Китанов 2007: 11). Препуштен сам себи и бризи кућне помоћнице, Боро се врти по улици, где ће очврснути, упознати различите типове, људе и карактере, ситне криминалце, али и добре речи уметника Апостола, а осетиће, разуме се, и прве љубавне дрхтаје. Стога се Боро среће са различитим вокабуларима, међу којима издвајамо оне са погрдним и увредљивим значењем: „Кукавицо!”, „Мишу!”, „Ти си пацов, Боро. Отрован глодар” (12), „Беспосличари! Бескућници! Имате ли ви мајке? Хоће ли вас већ једном скупити у станове?” (13), „Битанго!” (26), „Хвалисавче!” (39), „деришта... беспосличари... разбојници” (43), „Море сравнићемо их! Једном за свагда!” (63), „А ви, балавци, марш да вас нема!” (72), „лажове” (96), „ћурко” (100), „примитивче” (106), „циркуски кловну” (107), „Ви сте нека беда од човека” (108), итд.

У роману *Кућица са белом марамом* Миха Атанасовског „радња се одвија у местима око Скопља

за време окупације Македоније... Реч је о једном виду романа-огледала о условима и великим херојствима малих хероја. У том огледалу се одражавају борбене и друге акције, али исто тако и унутрашња драма јунака. И није то само роман о догодовштинама браће Мите, Столета и Владе, које је њихова тетка, код које су склоњени након одласка њихових родитеља у партизане, назвала *уђурсузима*, а сеоска деца их прозвала *дебелџима*” (Китанов, Марјановиќ 2007: 382). То је роман у коме за време две зиме деца израстају у озбиљне младе људе којима се поверавају и озбиљне партизанске акције. Притом они долазе у сукоб и са окупаторима и са домаћим издајницима. Стога нас не чуде ни овакви изрази: „шумкари”¹ (72), „Ти да умукнеш, балавче један!” (107), „Пуцај, стрељај, ако ти се не склоне с пута те гадне војничине!” (115), „Превртљивче!” (116), „разбојници” (139), „дуртане један!” (тур. *џодбадач*, 123).

Роман *Туристџи из Славина* Александра Поповског је ведро и савремено написана проза о догодовштинама групе младих на летовању, најпре у Славину (на Преспанском језеру), а затим на јадранском приморју. Нормално је да се у тако шароликој групи деца срећу и различити карактери, који се често конфронтирају. У њиховим међусобним свађама срећу се и овакви изрази и речи са погрдним значењем или подсмехом: „бесрамниче” (32), „балавче један” (33), „мангупе један” (37), „Надувене кокошке!... Ђубре!... Магаре!” (38), „Ајде, плачко, шта си се препао као зец!” (94), „Ах, превртљивке!... Види безобразника!... Како можете нешто да верујете овој излапелој!” (160), „Види ти тог распуштеног петла!”, „Злобнице” (163) итд.

У роману *Кула од жеља* Рајка Јовческог главни јунак из родног Катина одлази на школовање у ве-

¹ Назив за партизане који су употребљавали представници бугарске власти за време окупације Македоније у Другом светском рату (прим. прев.).

лики град (Битољ) и тамо се среће са децом која живе у другачијој средини. Заинтригирана његовом једноставном одећом, та градска деца се већ од првог дана подсмевају његовом изгледу и одећи: „Господо, стигао нам је гроф Дроњавко!” (16), „Величанство, грофе, зар се нећете придружити нама обичним смртницима!?” (19), „Лаку ноћ, грофе Дроњавко, и сневајте лаке снове!” (20), „Вук длаку мења, али ћуд никад!” (32). Ривалство међу ученицима обележено је оваквим изразима, а с обзиром на чињеницу да су деца из различитих крајева Македоније, нису необични ни дијалектизми типа: „Сквасићеш ме слинама, тога се плашим, море цревуљко, развијотко кô комарац!”, „А ти, ако си мушко, што не прескочиш, глисто пантљичаро!” (90), „Бајаги није, беснићеш, скитницо никаква!... Сад ћеш да видиш, пужева љиго!” (89). Са друге стране, девојкама које више воле старије момке него своје вршњаке обраћају се следећим речима и изразима: „зелене гуштерке” (99), „бабице” (61), „Ај, газда, као мачка је, а хоће љубав да води!... Слинави неће да бесни на њу...” (113), „Луд си, мајке ми, она не вреди ниједног твог погледа! Глупача!” (140).

У причи *Пустие жеље* Бориса Бојацијског (збирка *Кораџи које није могао да заустави*) увредљиве речи имају социјални контекст: „служинче” (23), „мамлазе ниједан”, „бедниче ниједан” (28).

У роману *Звездана каиџија* Стева Симског прати се одрастање два брата, при чему млађи следи у стопу старијег, настојећи да дозна „тајне” одраслих. То рађа нетрпељивост код старијег брата, па нас стога не изненађују овакви изрази: „Нећу те пребити, иако си досадан као пролив!” (47), „Копиле никакво” (74), „Шта да радим с копиланима? Досадни су... Кад си нарастао толико за једно вече, упишанко?... Ако ме још једном назовеш упишанко, ни пребијену пару ти више нећу дати!” (75), „Види какав си сад, запео као во на сено” (84), „Све што пожелиш, само мучи!” (88).

Значи, једна од најважнијих особина овог типа лексике је „експресија у којој су сједињени емоционалност, упечатљивост и субјективни суд говорника. Притом се спомињу три типа експресије: 1. обична, проста експресија, 2. позитивна експресија и 3. негативна експресија” (Јованова Грујовска 2002: 83). Од наведених, нас највише интересује последња, негативна експресија, која се најчешће користи за именовање лица уопште и њихових особина, изгледа, карактера и недостатака, за осуду неког начина опхођења или негативне људске особине, потом за изражавање потцењивачког односа према разним социјалним, етничким или старосним групама, претње деловима тела или егзистенцији уопште, подсмешљив однос у односима међу половима, потцењивачки однос према одећи/обући/кући и слично.

Људске особине

(нестабилност, говорљивост, злоба, пијанство, тврдоглавост, надувеност, полтронство, незахвалност, плашљивост, превртљивост

1. Будалина
2. Ветрогоња највишег ранга
3. Јебиветар
4. Меље као празна воденица
5. Злобник
6. Змија отровница
7. Будала као ти
8. Будалетина
9. Бескичмењак
10. Испичутура ниједна
11. Звери
12. Простаџи
13. Ударен
14. Јарац
15. Букова глава
16. Изрод
17. Дуртан један (тур.) (подбадач)
18. Беда од човека
19. Превртљивац
20. Лажљивац
21. Хвалисавац
22. Надувене кокошке
23. Плачљивко
24. Превртљивке

	25. Излапела 26. Незахвално копиле 27. Ђаволово семе 28. Отровница 29. Плашљивац 30. Пацов 31. Поганштина 32. Вашка 33. Црвоточино		19. Мангуп никакав 20. Кучка 21. Курва 22. Курвештија 23. Роспија 24. Издајица 25. Ништавило 26. Ђушкало 27. Беспосличар 28. Ђубре 29. Ти си луд и безобразан 30. Шакали 31. Батинаши 32. Каћиперка 33. Битанго 34. Зелене гуштерке 35. Не љигави се туда!
Физички изглед	1. Распуштени петао 2. Балавац, балавци 3. Дроњавац 4. Џукела крастава 5. Мајмунско лице 6. Арапче 7. Лице зла 8. Глисто пантљичаро 9. Пужева љиго 10. Скитницо никаква 11. Кучко налицкана		
Физички недостатак	1. Кучка		
Тип опхођења	1. Лудаци 2. Џукелоубица 3. Примитивац 4. Душевадник 5. Вуцибатина 6. Сировина 7. Битанга 8. Сеоски говедар 9. Бесрамник 10. Пропалитет 11. Ђурка 12. Идиот, идиоте један 13. Лопов 14. Магаренце пред магаре (Трчати пред руду) 15. Разбојник 16. Разбојници 17. Глупан, глупак 18. Кловн		
		Потцењивачки однос према одређеним етничким/старосним или социјалним групама.	1. Циго 2. Цигани 3. Шејтане црни 4. Цигани 5. Циганчићи 6. Циганчине 7. Циганче 8. Чергарско племе 9. Скитнице 10. Циганска посла 11. Прљави чергари 12. Вашљиви цигански гадови 13. Зацрниће нам воду 14. Прљавац ниједан 15. Бескућник 16. Служинче 17. Дроњавац ниједан 18. Упишанко/упишанци 19. Упишуља
		Псовке	1. Море, јебите се вас двоје! 2. Иди дођавола! 3. Да се носиш у триста мајчиних!
		Клетве	1. Нек јој се затре семе и име! 2. Мутан Вардар да их однесе,

	дабогда! 3. ...среће да не види...
Претња деловима тела или егзистенцији уопште	1. Развијотко кџ комарац... 2. Запамтићеш ти мене! За то ће и ребра да лете! 3. Ножем ћу трбушину да ти распорим! 4. Црева ћу да ти извадим! 5. Разбиј главу! 6. Празна ти је тиква... 7. Рашчеречићу те одозго до доле! 8. Зачепи губицу! 9. Крв ће да пропиша! 10. Млатни га по устима и зачепи му их! 11. Пребићемо их! 12. Пустите да му пололим зубе!
Односи међу половима	1. Педеру стари 2. Курва/курвештија 3. Кучка
Одећа и обућа	1. Вук длаку мења, али ћуд никад! 2. Господо, стигао нам је гроф Дроњавко! 3. Величанство, грофе, зар се нећете придружити нама обичним смртницима!?
Кућа, дом	1. Смрдљива рупа

Ако се направи анализа и подела на погрдне речи и изразе по групама речи, може да се каже да су најбројније именице, и то оне које су добијене од других именица, а после њих су оне добијене од придева, па су на крају оне добијене од глагола. Слободно може да се каже, будући да се њима изражава емотиван однос, да се ради о аугментативно-пејоративним именицама. Најфреквентнији суфикси који се срећу код издвојених именских речи су:

- **иште/ишта**: дечишта, Ѓупчишта, војничишта (*деришишта, Циганчине, војничине*)
- **тија**: курвештија.
- **ичка/ички**: зелени гуштерички (*зелене гуштер-*

ке, слободне девојке), бабички (*бабице, девојке које преферирају друштво одраслих момака*).

- **ко/ка**: парталко, мочко, фалбенко, мрсулко, плачко, куцка (*дроњавац, уишианко, хвалисавац, балавац, њлачљивко, кучка*)
- **чо/че**: глупчо, пеленаче, слугинче (дем.), Арапче (*гљуиан, њеленица, служинче, Арапче*)
- **уш**: лигуш (*љигавац*)
- **инка**: будалетинка (*будалина*).
- **ле/ла/ло**: мочла, петле, прле (дем.), прчле (дем.) (*уишиуља, њеиџао, магаренце, јарац*)
- **ач**: локач (*исџичуџура*)
- **иња**: Ѓупчиња (дем.) (*Циганчићи*)
- **цо**: лигајцо, капајцо (*љигавац, скиџница*)

У неким случајевима деминутивно-хипокористичким суфиксима може да се изрази и потцењивачки и подсмешљив однос: *магаренце, њеиџао расџуиџени, служинче, Циганчићи* и др. Међутим, пејоративно значење не мора увек да произађе из суфикса, него и из основне речи: *бесџосличар, њушкало, њрљавац, биџанга* и др. У сваком случају, у готово свим примерима пејоративно значење је у основној речи, зато што се ради о увредљивим речима, речима са погрдним значењем, вулгарним речима, псовкама и сл.

Понекад се увредљиво или подсмешљиво значење постиже поистовећивањем човекових особина или начина опхођења употребом назива животиња или биљака: *змијо отџровнице, вашке, џужева њиџо, глџиџо њанџљичаро, њеиџле расџуиџени, магаренце, кучко, џакали, зелене гушџерке, звери, надувене кокошке, ћурко, џацове, глџару, мишу, буква главо, џиџкве (будале, прим. прев.), магаре једно, вуџи, црвоџочино, кучкин сине, цукело валандовска, цукело касайска и некулџурна, цукело шумакарска, цукело красџава, мајмунско лице; Ајде, њлачко, иџџа се се џреџао као зеџ; Ти си џеле; Види какав си сад, заџео као во на сено* и сл.

На крају, можемо да резимирамо да је заиста велики фонд погрдних речи у књижевним делима на-

мењеним деци и младима. Оне су одиста одраз друштвеног живота, промена у друштву, али колико год да доприносе експресивности у уметничкој књижевности, ипак су истовремено и одраз све веће нетрпељивости, нетолеранције и мржње међу младима.

С македонског превела Исидора Гордић

ЛИТЕРАТУРА

- Атанасовски, Михо (1987). *Куќичката со бела шамија*. Скопје: Детска радост.
- Бојадиќски, Борис (1967). *Чекори ишшо не можеа да зајрајт (Пустии желби)*. Скопје: Детска радост.
- Друговац, Миодраг (1996). *Македонската књижевност за деца и младина*. Скопје: Детска радост.
- Јованова Грујовска, Елена (2002). *Валоризација на колоквијализмиите во македонската јазична средина*. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.
- Јовчески, Рајко (1993). *Кула од којнежи*. Скопје: Детска радост.
- Китанов, Блаже (2007). *Литература за деца*. Штип: Педагошки факултет „Гоце Делчев“.
- Китанов, Блаже; Марјановиќ, Воја (2007). *Литература за деца и млади*, кн. 2. Штип: Педагошки факултет „Гоце Делчев“.
- Манчев, Васе (1988). *Инакво лице*. Скопје: Детска радост.
- Мисиркова Руменова, Ката (1987). *Скамила*. Скопје: Детска радост.
- Подгорец, Видое (2001). *Белото циганче*. Скопје: Култура.
- Поповски, Александар (1985). *Лейувалциите од Славина*. Скопје: Наша книга.
- Поповски, Глигор (2001). *Заборавениот колосек*. Скопје: Детска радост.
- Симски, Стево (1993). *Звездена иорџа*. Скопје: Детска радост.

Смаќоски, Бошко (2001). *Големи и мали*. Скопје: Култура.

Стрезовски, Јован (1992). *Прва љубов*. Скопје: Детска радост.

Тоциновски, Васил (2001). *Ден иорџа*. Скопје: Детска радост.

Jovanka D. DENKOVA

RACIAL, SOCIAL, NATIONAL, CULTURAL, RELIGIOUS AND GENDER STEROTYPES IN THE MACEDONIAN LITERATURE FOR CHILDREN, THEIR SOCIAL CONTEXT AND THEIR AESTHETIC FUNCTION

Summary

After reading a certain amount of works of contemporary literature for young people, it becomes evident that there are works intended for children of a younger age as well as works for young adolescents. A more detailed analysis reveals that while in the first everything is subordinated to polite and correct expressions, in the works intended for young adolescents there is a corpus of words with pejorative meaning, which, unfortunately, are increasingly encountered in everyday speech of our youth. Of course, this cannot be attributed to the presence of words with pejorative meaning in the literature, but rather to the fact that language and literature faithfully follow the changes in society. Accordingly, all the novels in which such words were recorded, can qualify as realistic novels in which the writers are turning to the lives of young people in the modern, turbulent living conditions. In such conditions young people use words that can be heard in the street, jargon, slang, pejorative words, swear-words, curses, etc.

Key words: literature for children and youth, pejorative words



Dragica A. DRAGUN
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek
Filozofski fakultet
Republika Hrvatska

DRUGI I DRUGAČIJE U GAVRANOVIM TEKSTOVIMA ZA DJECU I MLADEŽ

SAŽETAK: U radu se promatraju dva naslova Mire Gavrana koji donose drugost. Dok se u *Zaboravljenome sinu ili Anđelu iz Omorine* (1989) Gavran bavi problemom mentalne bolesti, u *Pokušaj zaboraviti* (1996) otvara još jednu tabuističku temu u dječjoj književnosti – temu silovanja. Dakle, u obama je naslovima riječ o osobama koje su zbog unutrašnjega ili vanjskoga razloga hendikepirane i stigmatizirane od strane društva – *drugima/drugačijima*.

Gavran se koristi autobiografskim žanrom te gradi priču na dnevničkim bilješkama u prvome, te dnevničkim bilješkama i pismima u drugome naslovu, koji će najvjernije predočiti unutarnja stanja dnevničkih subjekata – Mislava i Anite, a taj će autobiografski, dnevnički postupak pokazati i psihoterapeutski učinak, upravo onakav kakav dnevnik ima u nefikcionalnoj dnevničkoj prozi i teorijskim određenjem Manfreda Jürgensena.

KLJUČNE RIJEČI: drugost, Gavran, mentalna bolest, silovanje, dnevnik, Jürgensen

Miro Gavran¹ u dječjoj je književnosti prepoznatljiv kao prozni pisac čija su djela usmjerena propiti-

¹ Miro Gavran (1961), autor niza dramskih tekstova kojima se uvrstio među najplodnije i najvažnije suvremene dramske pisce. Jedan od najprevođenijih i najizvođenijih hrvatskih autora, dobitnik brojnih književnih i kazališnih nagrada, jedan od rijetkih ži-

vanju obiteljskih odnosa, odnosa među djecom, funkcioniranja *drugačijeg* pojedinca u zajednici, kao što je primjerice pojedinac s mentalnim hendikepom ili junakinja koja ima iskustvo silovanja. *Drugačijost*, osim u tematsko-motivskome smislu, Gavran naglašava i žanrovskom *dugačijošću*. Gavran poseže za autobiografskim diskursom kojim će osjetljivost teme i unutrašnja stanja junaka najvjerodostojnije moći prenijeti.

Polazišno je mjesto analitičkoga osvrta na *Zaboravljenog sina ili Anđela iz Omorine*² žanrovsko određenje. *Zaboravljeni sin ili Anđeo iz Omorine* koncipiran je od dviju „bilježnica” u kojima su zapisi od 14. lipnja do 18. studenoga 1986. godine. Dakle, riječ je o datiranome dnevniku. Kompozicija je, kao i ostale strukturne sastavnice dnevnika, izvan subjektive nakane:

27. VIII 1986.

Sad ja ovo pisanje moram prekinuti, jer vidim da sam došao na posljednju stranu ove bilježnice koju mi je poklonila odgojiteljica Ana. A sutra ću tražiti od roditelja novce, pa ću otići u trgovinu i kupiti novu bilježnicu, pa ću onda u nju pisati. I baš je to pametno što pišem sve što mi se dogodi, samo mi je žao što se ne mogu svega sjetiti (Gavran 2008a: 87)³.

Poticaj za pisanje dolazi izvana – od odgojiteljice Ane:

14. VI 1986.

U ovu ću bilježnicu pisati, kako mi je rekla odgojiteljica Ana. Zapiši sve, svaki dan što se dogodi, rekla je odgojiteljica Ana. A ja sam plakao, a ona je rekla da ćemo se moжда jednog dana opet vidjeti. A ja sam rekao, jako ću biti sretan ako vas opet vidim, a ona je rekla sad ćeš biti sretni-
vućih pisaca u Europi koji ima i svoj festival – *Gavranfest*. Afirmirao se i u dječjoj književnosti, kojoj je dao važan doprinos, ponajprije kao prozni pisac.

² Analiza prema: Gavran (2008a).

³ U daljem tekstu će uz navode iz romana *Zaboravljeni sin ili Anđeo iz Omorine* stajati samo strana na kojoj se nalazi citirani dio.

ji, bit ćeš sa svojim roditeljima i s bratom i sa sestrom, jel' da ćeš biti sretan, a ja sam još jače zaplakao, a mama je rekla sad moramo ići, pruži ruku odgojiteljici Ani, a tata nije ništa rekao, samo je gledao u zemlju. A ja sam rekao ja bih ovdje ostao, a odgojiteljica Ana je rekla dušo znaš da si prestar, da više ne možeš ovdje ostati (7).

Poticaaj i svrha u cijelosti su određeni izvana i subjekt o njima ne razvija metasvijest, čemu je uzrok subjektovo ograničenje – Mislav je infantilni dvadesetogodišnjak na mentalnoj razini desetogodišnjaka, koji se vraća kući iz Zagreba, gdje je godinama boravio u specijaliziranoj ustanovi – Mislav je drugačiji. Dnevnik je subjektu kompenzacija za osobu i način života koji je nevoljko napustio, odnosno pomoć u prevladavanju te razdvojenosti. O terapijskoj svrsi dnevnika govori i Manfred Jürgensen, koji je analizirajući reprezentativne ostvaraje dnevničke književnosti naznačio veliki broj odlika dnevničkoga žanra, među inima navodi bolest i strah, patnju u egzistenciji, odnos Ja prema društvu i u društvu, bijeg u dnevnik – dnevnik kao utočište nesigurnome Ja (1991).

Kako dnevnički subjekt Gavranova teksta zbog mentalnoga hendikepa ne može ostvariti stupanj psihološke autonomije te sam donijeti odluku o vođenju dnevnika, on naputak provodi u djelo i tek usputno bilježi učinak dnevničkih bilježenja:

15. VI 1986.

Baš je tužno u ovoj kući, i da mi nije ove bilježnice što mi ju je dala odgojiteljica Ana, pojma nemam što bih radio ovako po noći kad mi kažu Mislave laku noć i lijepo spavaj (15).

Koliko je god Mislavu dnevnik sredstvo prevladavanja tuđe zbog odlaska iz Zagreba, toliko je i sredstvo prevladavanja nemogućnosti prilagodbe na njegovu biološku obitelj. U takvim okolnostima Mislavu je dnevnik bijeg i utočište, što je prema Jürgensenu jedna od osnovnih njegovih odlika (1991). No, treba naglasiti, određivanje svrhe dnevnika koja je u ovome tekstu primarno u mjerodavnosti drugih liko-

va i čitatelja. Subjekt je u tom smislu sporedan. Iz subjektivih bilježenja onoga što vidi i doživljava čitatelj artikulira tematsko-problemske linije – obitelj, okolina, problem egzistencije hendikepiranoga pojedinca, relacija selo – grad itd. Zapravo, Mislavov je hendikep temeljna perspektiva motrenja svih ostalih tematskih točaka, odnosno dnevnik uglavnom daje prikaz funkcioniranja zajednice koja je, može se figurativno reći, inficirana neprimjerenim članom.

Mislavove dnevničke bilješke otkrivaju poteškoće obitelji da sačuva svoj status socijalno jezgrene, intimno čvrste zajednice, u situaciji kada je jedan njezin član mentalno invalidna osoba. Obitelj ima problem na dvjema relacijama – ne miri se sa sinovim hendikepom jer ga doživljava kao vlastiti neuspjeh i podilazi predrasudama okoline ne bi li zadržala svoj socijalni status i pod cijenu iznevjerivanja vlastitoga člana, što upravo jest signal obiteljskoga gubitka, pada (socijalnoga statusa i vlastite kompaktnosti, op. a.).

Inicijalni je potez napuštanja dnevničkoga subjekta, ali i prvi signal poraza obiteljske strukture, sama činjenica Mislavova izmještanja iz obitelji i smještanja u ustanovu za mentalno retardirane. Obitelj iznevjeruje svoje elementarne funkcije i prepušta ih široj zajednici. Mislav je, dakle, nepoznanica obitelji, ali i obitelj njemu (njegovu brat i sestra čak ni ne znaju za njegovo postojanje, kao ni on za njihovo, do povratka u Omorinu), pa će njegov povratak kući i u selo razotkriti probleme o kojima se u svakodnevnome životu, ali i u literaturi, najčešće šuti. Pokazuje se malograđansko ponašanje okoline na koju Mislav u Zagrebu nije navikao, čime Gavran dovodi u opoziciju selo i grad. Samo, ovdje se semantika te relacije preoznačuje u odnosu na konvencionalnu – gradska sredina ne pokazuje se kao negativno mjesto otuđenja, a selo kao mjesto socijalne bliskosti, već je posve obrnuto. Grad, i to veliki grad, i odgojiteljica Ana, pokazat će se, bili su mnogo bliži Mislavu nego je to njegovo rodno mjesto Omorina,

brat i sestra, roditelji i poznanici. Otuđenost, prostorna golemost i socijalna košmarnost grada, transformiraju se u socijalnu osjetljivost, prihvaćanje, zanemarivanje ili nezamjećivanje različitosti, što se pokazuje blagotvornim za subjektivu socijalizaciju:

16. VI 1986.

A u Zagrebu je tako lijepo kad nema kiše, a ono po ulici ide mnogo ljudi i čuje se da svi nešto govore, a opet ne možeš razabrati što, i onda se samo onako šetaš, a lijepo vrijeme, i baš je sve lijepo, i nitko se ne obazire na tebe, i baš si sretan tj. ja, ako se ja šetam (18).

Biološka srodnost, pokazuje se, nije jamstvo kvalitetnih odnosa (posebice na početku suživota, s vremenom se događaju pomaci), a prostorna malenost, intimnost sela, razotkriva i svoje naličje – etičku skučenost, socijalnu nepropusnost, odnosno strogu kodificiranost koja ne prihvaća razlike i potkopava elementarna pravila pristojnosti:

19. VI 1986.

Jučer je tata rekao Mislave idi u trgovinu i kupi dvije Radenske i pastu za zube. Mama je rekla bolje da Nikola ode u trgovinu, a tata je rekao ne, baš treba Mislav, on zna gdje je trgovina. I onda sam ja krenuo u trgovinu, i išao sam ulicom kroz ovo sad moje selo, kroz Omorinu, i sreo sam jednog čovjeka koji je tako neugodno buljio u mene da nisam znao kud bih s rukama, i sreo sam jednu ženu što me nije gledala već je prošla samo onako, i došao sam do trgovine. Kad sam ušao u trgovinu, oni su ljudi, što su glasno pričali, odjednom zašutjeli, i onda je trgovac poslužio njih neke dok ja nisam došao na red (22).

Prilikom nabiranja tematskih linija treba spomenuti i ljubavnu liniju, koja je veoma važna iz sljedećih razloga – fabularnosti, vremenskoga omeđivanja radnje i zato što postaje jedno od rijetkih punktova (uz Zagreb, odgajateljicu Anu i dnevničku bilježnicu) pozitivne doživljajnosti i emocionalnosti dnevničkoga subjekta (ljubav prema Jasenki, sestričnoj prijateljici i susjedi):

5. VII 1986.

A ja se nikako nisam mogao odmaknuti od svoga prozora, nisam mogao ne gledati. A gledao sam Jasenku, a u ušima mi je bio njen glas kad me je zatekla pod orahom i zapitala me gdje mi je sestra. I baš mi je bilo lijepo prisjećati se njenog glasa i gledati je u vrtu kako radi, a svaki je pokret tako nekako plah i profinjen, a taj njen glas u sjećanju mi sve draži i kao da je čujem dok govori. I nisam mogao ne gledati njenu prekrasnu crnu kosu i bijelo lice, i tako sam bio sretan što je ona tu u mojoj blizini i što je mogu vidjeti (63).

Ljubav prema Jasenki postaje svojevrsna fabularna konstanta koja ima vlastitu događajnu razvojnost – zaplet, kulminaciju i ne baš sretan rasplet, a Jasenkinom smrću, kao egzistencijalno rubnom, neprevladivom situacijom, prestaju i dnevničke bilješke.

Mislav u svojim dnevničkim zapisima, do trenutka kada ljudi ponovno počinju dolaziti u njihovu kuću (a izbjegavaju je zbog njega), pokušava identificirati sebe unutar vlastitoga egzistencijalnog okružja. Dnevnik je jedino mjesto zaštite dnevničkoga subjekta.

Retorička sredstva koja spominje Milovan Tatařin, tj. rečenice iz Mislavova dnevnika koje su asindetski i polisindetski nanizane (2004: 149), podsjećaju na razgovorni jezik. Infantilna percepcija uzročno-posljedičnosti nerijetko posljeduje humornom interpretacijom okoline:

31.VII 1986.

Predvečer je došla teta Lucija i ona je pričala s mamom o svemu i svaćemu. A meni je bilo čudno otkud teta Lucija zna sve što se događa u selu, i zna sve što je netko rekao i ovaj što je njemu odgovorio, i tko je kamo otputovao, i što tamo radi. Teta Lucija me podsjeća na televizijski dnevnik, jer i na dnevniku ispričaju što se sve dogodilo na raznim stranama. Samo dnevnik traje pola sata, a teta Lucija mnogo duže (95).

Dakle, razina jezika ključna je oblikovateljica infantilne subjektne svijesti i njezinih odnosa s okolinom, odnosno tematskih linija dnevnika.

Gavran je u *Zaboravljenoga sina* upisao poetološke odrednice kojih će se čvrsto držati i u ostalim svojim raznožanrovskim knjigama. Retrospektivni pogled na njegove proze potvrđuje da je pažljivo gradio svoj književni koncept s jasnom idejom o funkciji djela među čitateljima, o tipu recipijenta kojemu se obraća, odnosima među različitim aspektima djela (priča na prvome mjestu) te retoričkim sredstvima – „asketska naracija“.

Dok se u *Zaboravljenome sinu* Gavran bavio problemom mentalne bolesti, u dnevniku *Pokušaj zaboraviti*,⁴ koji izlazi 1996, otvara još jednu tabuističku temu u dječjoj književnosti – temu silovanja. Dakle, u obama je naslovima riječ o osobama koje su zbog unutrašnjega ili vanjskoga razloga hendikepirane i stigmatizirane od strane društva – drugima i drugačijima.

Gavran se koristi dvama autobiografskim žanrovima, te gradi priču na dnevničkim bilješkama i pismima, te se, zbog takve žanrovske nečistoće koja bitno semantički određuje tekst, može reći kako je riječ o hibridnome tipu dnevnika. Novost su i dva subjektiva glasa – dnevnički i epistolarni, koji se izmjenjuju i jedan isti događaj, kao i njegove okolnosti, prikazuju iz dviju različitih perspektiva. Između njih se ipak uspostavlja hijerarhija i dnevnički je taj koji je primarni zbog toga što je upravo on akter događaja koji je tematska okosnica.

Dnevnik je datiran. Dnevnička pripovjedačica, sedamnaestogodišnjakinja Anita opterećena traumatičnim iskustvom silovanja, bilješke vodi od 10. rujna do 23. siječnja, kada nastaje petnaest dnevničkih zapisa.

U istome razdoblju nastaje i petnaest pisama. Pisma piše Daniel, Anitin razredni kolega, svome prijatelju. Isprepletanjem dnevnika i pisama gradi se i zaokružuje tematski sloj, jer iz dnevnika doznajemo stanja i razmišljanja dnevničkoga subjekta, a iz Danielovih pisama prijatelju usporedno dobivamo uvid

⁴ Analiza prema: Gavran (2008b).

u njegovu percepciju dnevničke junakinje, kao i u njegova stanja i emocije, koje postaju svojevrsna Anitina psihoterapija.

Kratkoća razdoblja vođenja dnevnika ukazuje na intenzitet događaja koji ga je motivirao, kao i na intenzitet njegova proživljavanja koji se prelama kroz dnevnik kao terapijski prostor, na koju smo dnevničku funkciju već nailazili. O tome svjedoče i prvi Anitini zapisi:

subota, 10. rujna

Crnim danima i crnim mislima obavijeno je moje trajanje. Odavno se ne radujem i ne smijem – jer moj život ostade bez smisla i nade, bez izvorišta kojim se napajaju žedne duše spasonosnim obmanama.

Ponekad pomislim da bi bilo najljepše usnuti i ne probuditi se nikada više. Poželim da ovaj tužni život dođe kraju što prije i da se ponovo rodim u nekom drugom tijelu, bez sjećanja na dane koje u ovom životu ne mogu zaboraviti (Gavran 2008b: 9).⁵

Bila bih najzadovoljnija da mogu živjeti u ovoj sobi ispunjenoj knjigama, i da ne moram izaći među ljude. Još sretnija bih bila na pustom otoku na kome nema ni ljudi ni životinja. Daleko od ispitivačkih pogleda, mržnje, nasilja, zavisti.

Živjeti u svijetu bez ljudi – bila bi to prava sreća. Promijeniti grad u kojem živiš, to još uvijek ne znači promijeniti i sudbinu. I u Zagreb sam donijela ružni dio sebe (11).

Simultanost dnevničkih i epistolarnih zapisa čitatelja čine sveznajućim recipijentom u odnosu na informacije koje likovi imaju jedni o drugima, ali ne i u odnosu na konačni ishod toga odnosa. Tako se, već prije nego toga postanu svjesni sami likovi, pretpostavlja Danielova funkcija u Anitinu životu, jasan je potencijal njihova odnosa:

(pismo)

utorak, 27. rujna

Dragi Robi!

⁵ U daljem tekstu će uz navode iz romana *Pokušaj zaboraviti* stajati samo strana na kojoj se nalazi citirani dio.

Izgleda da se nešto čudno događa sa mnom. Teško mi je o tome pisati, jer ni meni samome nisu jasne ni moje misli ni osjećaji.

Kao da sam u vlasti nekog neobjašnjivog nemira, koji se poigrava sa mnom. Uistinu se neobično osjećam.

U nedjelju, u vrijeme utakmice, mislio sam sve vrijeme na Anitu. Na ovu učenicu iz moga razreda. Pisao sam ti o njoj.

Zamisli, usred igre, mislio sam na nju i na to da jedva čekam ponedjeljak i prvi sat, pa da je opet vidim. Ja koji sam uvijek do kraja bio zaokupljen igrom, nisam mislio ni na loptu ni na protivnike, nego mi se sve vrijeme ona vrzmala po glavi (25).

Aniti je, kako vidimo, dnevnik utočište, terapeutsko mjesto, antropomorfizirana instanca koja je surogat povjerljivoga sugovornoga bića (upravo je takvo tretiranje dnevnika dio vrsnih konvencija o kojima govori Jürgensen).

srijeda, 5. listopada

Dnevniče moj dragi, bilo je to prije godinu i pol dana, a meni se čini kao da se dogodilo jučer.

Ja više ne živim, Dnevniče moj dragi, ja trajem i čekam svoj posljednji dan u kome će moja patnja prestati.

Oprosti mi, Dnevniče moj dragi, što ti govorim o ružnim događajima i ružnim mislima, ali nisam ja svoj život odredila. Stvari su takve kakve su, i tu nema pomoći.

Nema čak ni nade da će to jednog dana prekriti zaborav.

Moje poniženo tijelo uvijek će me podsjećati na mene, i na onaj dan kada su mi nasilnici iščupali dušu (33).

Osim na središnju relaciju dnevničkoga i epistolarnog subjekta, događajna osovina (koja se, važno je reći, nalazi izvan teksta, tj. predtekstno određuje temu) reflektira se i na Anitinu obitelj, koja reagira unutrašnjim raskolom, sukobima, roditeljskim međukrivljavanjima. Ovdje sredina nema ulogu prezentiranja socijalne (ne)osjetljivosti kao u *Zaboravljenome sinu*, već se promjena mjesta boravka (preseljenje iz Gradiške u Zagreb) događa u terapijske svrhe:

četvrtak, 10. studenog

Danas, dok sam bila u svojoj sobi, ne htijući čula sam svađu oca i majke. Svađali su se zbog mene.

– Prestani piti, prestani piti jer to nema nikakvog smisla! – vikala je mama.

– Molim te ne ponašaj se kao da si mi šef! Ako pijem, pijem za svoje novce i nemam namjeru nikome podnositi račune za to, pa čak ni tebi.

– Ja to više neću trpjeti.

– Ne moraš. Izvoli: vrata su ti otvorena.

– Čuješ li ti sebe, čuješ li ti što govoriš? Što se to s tobom događa?

– Znaš ti dobro što se sa mnom događa i znaš da je to dobrim dijelom zbog tebe.

– Zbog mene?!

– Da zbog tebe. Učini nešto da nam Anita ne propadne do kraja. Učini nešto. Ti si joj majka, ti si odgovorna za njezino ponašanje. Mi smo izgubili kćerku zbog tvoje nepažnje, zbog tvoje nesposobnosti da joj se približiš kao majka.

(...) Njihova svađa je kulminirala u kratkim nerazumljivim rečenicama, uzvicima, u psovkama. A onda, odjednom, nastupila je šutnja. Teška šutnja.

Trenutak pražnjenja je prošao, ponovno su se vratili nepodnošljivoj samokontroli s kojom će morati živjeti cijeloga života (76–77).

Iako dnevničke zabilješke i pisma u početku daju sliku obeshrabrenoga, poniženoga pojedinca, kako zapisi odmiču to se mijenja, te se naglašava uloga emocije i povjerenja u prevladavanju traume tijela. Gavran poentira sretnim završetkom, koji je izostao u *Zaboravljenome sinu*:

(pismo)

četvrtak, 19. siječnja

Dragi Robi!

Mislim da sam sretan. Jučer sam bio u kinu s Anitom.

Ne sjećam se niti jednog kadra, niti jedne scene. Dok je film trajao mislio sam samo na nju. Uživao sam u njezinoj blizini, a da je nisam ni dotaknuo, da se nismo ni poljubili.

Kad je film završio šetali smo ulicom laganim koracima. Pričali smo o svemu i svačemu, a ja sam osjećao da je i ona sretna (99).

ponedjeljak, 23. siječnja

Što se to zbiva sa mnom i jesam li ja još uvijek ja? U četvrtak, u petak, u subotu, svaku večer sam provodila sa Danielom. Bio mi je tako odmjeren. Zasipao me je svojom ljubavlju i najnježnijim rečenicama, a da me ni u jednom trenutku nije dodirnuo.

Uživala sam u svakom trenutku provedenom s njim, uživala u njegovim prodornim očima, u osmjesima u predivnim rečenicama koje mi je upućivao (102).

Potvrđujući dnevnik kao mjesto razgovora sa samim sobom, te povjeravanje prijatelju preko pisama, ovjeravaju žanrovsku kategoriju ovoga teksta kao privatnoga dnevnika i privatnoga pisma. Za privatna pisma Helena Sablić Tomić kaže: „Komunikacijska situacija u privatnim pismima označena je pozicijom točnog određenja adresata koji je u privatnim ili socijalnim odnosima s pošiljateljem, a inicijalna namjera pisanja nije vezana uz javna čitanja. Formalnim karakteristikama udovoljeno je datiranjem pisanja, obraćanjem primatelju, ukazivanjem na povod pisanju” (2002). Dakako, Sablić Tomić govori o nefikcionalnim pismima, a prema tomu modelu mi se određujemo i za fikcionalna pisma unutar Gavranova dnevnika *Pokušaj zaboraviti* jer ona i ne žele ostaviti dojam fikcionalnosti.

LITERATURA

- Biti, Vladimir (2000). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
 Culler, Jonathan (2001). *Književna teorija – vrlo kratk uvod*. Zagreb: AGM.
 Duda, Dean (1991). *Dnevnik, čitanje, Barthes*. Zagreb: Gordogan, 313–233.

- Gavran, Miro (1989). *Zaboravljeni sin ili Anđeo iz Omorine*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
 Gavran, Miro (1996). *Pokušaj zaboraviti*. Zagreb: Znanje.
 Gavran, Miro (2008a). *Zaboravljeni sin ili Anđeo iz Omorine*. Zagreb: Mozaik knjiga.
 Gavran, Miro (2008b). *Pokušaj zaboraviti*. Zagreb: Mozaik knjiga.
 Genette, Gérard (2002). *Fikcija i dikcija*. Zagreb: Ceres.
 Hranjec, Stjepan (2006). *Pregled hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
 Jürgensen, Manfred (1991). *Dnevnik: Uvod*. Zagreb: Gordogan, 31–32–33.
 Lejeune, Philippe (1999). „Autobiografija i povijest književnosti”. *Autor, pripovjedač, lik*. Cvjetko Milanja (ur.). Osijek: Biblioteka Theoria Nova.
 Sablić Tomić, Helena (2002). *Intimno i javno*. Zagreb: Naklada Ljevak.
 Sablić Tomić, Helena (2008). *Hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak.
 Tatarin, Milovan (2004). *Kućni prijatelj (Ogledi o suvremenoj hrvatskoj prozi)*. Zagreb: Mozaik knjiga.
 Zlatar, Andrea (1998). *Autobiografija u Hrvatskoj*. Zagreb: Matica hrvatska.

Dragica A. DRAGUN

OUTSIDERS AND DIFFERENT IN GAVRAN'S PROSE FOR CHILDREN AND YOUTH

Summary

The paper analyses two novels by Miro Gavran dealing with different. *Zaboravljeni sin ili Anđeo iz Omorine* (1989) focuses on a mental disease, whereas *Pokušaj zaboraviti* (1998) introduces another taboo topic into children's literature – rape. In both of these texts, protagonists are persons who are for an internal or external reason handicapped and

stigmatised by the society – they are *outsiders/different*. Gavran uses an autobiographic genre and constructs his stories based on a diary in the first and on a diary and letters in the second book, because this genre is suitable for most authentic display of innermost feelings of the diaries' authors – Mislav and Anita; and this autobiographic, diary-based method also has a psychotherapeutic effect, the very one the diary has in non-fictional diary prose and as theoretically defined by Manfred Jürgensen.

Key words: different, Gavran, mental disease, rape, diary, Jürgensen

◆ Милутин Б. ЂУРИЧКОВИЋ
Висока школа за васпитаче
струковних студија, Алексинац
Република Србија

ПРЕДСТАВЕ О ДРУГОМ И ДРУГАЧИЈЕМ У САВРЕМЕНОМ ЈЕВРЕЈСКОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

САЖЕТАК: Рад разматра представе о другима и другачијем у савременом јеврејском роману за децу засноване, пре свега, на верским, националним, социјалним и културолошким аспектима, али са етичко-естетичким поштовањем разлика и духовних вредности у прошлости и садашњости разних народа. Иако без икаквих предрасуда обрађују различите теме и проблеме, понекад врло интригантне и политички осетљиве, модерни романи израелских писаца за младе у мањој или већој мери поседују јединствену феноменолошку слику одређеног етничког и семантичког простора, у коме се готово подједнако описују колективни и индивидуални догађаји упоредо са завичајним и родољубивим, а све то са дозом толеранције, разумевања и изношењем неких фактографских чињеница. Креативан спој имагинације и значајних друштвено-историјских збивања (доба шпанске инквизиције, Други светски рат, израелско-палестински сукоб) донео је овим романима нова рецепцијска искушења (културни документ), другачији однос према стварности, превазилажење идеолошких и цивилизациј-

ских стереотипа, реafirмацију језичке и националне самосвести, као и врло конструктиван приступ другим културама у окружењу и свету.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: савремени роман, деца и млади, јеврејски писци, имагологија

Као посебна и интердисциплинарна област истраживања, чији су кључни појмови разматрања, пре свега, стереотипи, клишеи и слике, имагологија је врло захвална у осветљавању представа о другом и другачијем у савременом јеврејском роману за децу и младе. Будући да користи сазнања историје, антропологије, социологије, психологије, културе, па и политике, ова дисциплина бави се пореклом, природом и утицајем националних стереотипа, представама о себи (ауто-слике) и представама о другоме (хетеро-слике). У том смислу неколико одабраних савремених јеврејских романа за децу и младе представљају погодну и подстицајну тематику за литерарну артикулацију проблема везаних за идентитет: национални, религиозни, етнички, локални, полни и сл.

На самом почетку треба истаћи да није нимало лако одговорити на питање шта је то јеврејска књижевност. Које су њене границе? Какав је њен статус и значај када се ради о стваралаштву за децу и младе? Одговори на ова и друга питања захтевају својеврстан поглед уназад, односно кратак осврт на историју овог народа, његово страдање и изгнанство широм света, а посебно на духовност, религију и национални идентитет. Познато је да хебрејска књижевност има врло богату хиљадугодишњу традицију, почев од библијских легенди и прича о Авраму и Исаку, па до алегоричних прича из римског периода и народног стваралаштва. У савременој израелској литератури, међутим, роман заузима посебно место, а потом поезија и кратка прича. Стваралаштво за децу и младе, као и у другим културама, дуго је било потиснуто и у другом плану, па тек у последњих неколико деценија добија равноправан статус и третман који заслужује.

Јеврејска књижевност није много позната нашим читаоцима, иако је било на десетине појединачних превода поезије и прозе, углавном за одрасле (Јехуда Амихај (Yehuda Amichai), Ахарон Апелфелд (Aharon Appelfeld), Исак Башевис Сингер (Isaac Bashevis Singer) и др. У преводу Ане Шомло објављене су *Анџологија кратике приче Израела* (1995) и *Анџологија израелске поезије и прозе* (1995), као и појединачни сепарати и темати у неколико часописа и листова (*Књижевне новине*, *Књижевна реч*, *Руковети*, *Писмо*). У светским размерама ова литература је све познатија и признатија, захваљујући бројним преводима и великом интересовању читалаца, а нарочито после Нобелове награде за књижевност Шмуелу Јосефу Агнону (Shmuel Yosef Agnon) 1966. године. Узимајући у обзир поштовање свих идентитета и друге интеркултуралне разлике, ова литература и по природи ствари захтева разматрање са имаголошког аспекта, са нагласком на традицији и „реконструкцији јеврејског живота“ (Шомло 1995: 171).

Бавећи се овом проблематиком, Давид Албахари у предговору *Анџологији јеврејских приповедача* (1998) указује на специфичности, генезу и историјат јеврејског националног питања, при чему указује на јеврејски просветитељски покрет (такозвана *haskala*), промену осећаја религијске припадности и замену хебрејског језика другим зарад увођења у главне европске токове културе. „Хаскала је отворила пут за стварање световног јеврејског идентитета, као и за његово изражавање у оквирима световне књижевности и уметности“ (Албахари 1998: 8).

Оснивање Израела (1948) означило је још једну потврду јеврејског, односно израелског идентитета и формирање нове националне самосвести. Албахари се позива на став Рејмонда Федермана (Raymond Federman), који сматра да се одредница *јеврејски писац* појављује тек после Другог светског рата и делује сасвим прикладно. Имајући у виду да велики број Јевреја живи широм света (у САД око шест

милиона) и да стварају на свом и на језику земље у којој бораве, онда је разумљиво да њихово порекло и стваралаштво сведоче о такозваној двојној припадности двама литературама:

- јеврејској и америчкој (Сол Белоу (Saul Bellow), Бернард Маламуд (Bernard Malamud), Исак Башевис Сингер),
- јеврејској и пољској (Адолф Рудњицки (Adolf Rudnicki)),
- јеврејској и аустријској (Јозеф Рот (Joseph Roth)),
- јеврејској и руској (Исак Бабел (Исаак Бабел)),
- јеврејској и аргентинској (Исидоро Блајстен (Isidoro Blaisten), Ана Марија Шуа (Ana María Shua)) и сл.

Но и поред свега тога, „тешкоће у одређивању јеврејског идентитета, па чак и саме припадности јеврејском народу, одсликавају се у несигурности с којом се приступа дефинисању јеврејске књижевности“ (Албахари 1998: 10). Пажљиво образлажући ово сложено и осетљиво питање, Албахари указује на две значајне компоненте у дефинисању литературе и националног идентитета, а то су: *место* и *језик*. Писци јеврејског порекла који живе у Израелу пишу на хебрејском, док други јеврејски аутори у дијаспори стварају на разним језицима. Избор језика, дакле, није толико дискутабилан и проблематичан, али ипак може утицати на етничко и свако друго опредељење. Међутим, прихватање нејеврејских језика као средства изражавања не ограничава истовремену припадност јеврејској култури и књижевности, јер то, поред осталог, подстиче и хаскала као просветитељски покрет.

Јеврејска књижевност је, дакле, прилично разуђен и широк појам, јер обухвата литературу стварану не само на хебрејском већ и на другим језицима (јидиш, ладино, иврит) и др. Албахари прецизно и аргументовано разматра модерну, односно савремену јеврејску књижевност, позивајући се притом на различита мишљења неких историчара и истражи-

вача (В. Лвов Рогачевски, Роберт Алтер), који у конституисању ове литературе заговарају три услова (језик, порекло, национална самосвест), док француска критичарка Рашел Ертел (Rachel Ertel) предлаже „три мерила за утврђивање припадности јеврејској књижевности“:

1. присуство тема и ликова који потичу из јеврејског света,
2. садржај који одражава тренутно стање Јевреја,
3. њихов однос према властитом бићу.

Иако ова мерила није једноставно ускладити, постоје још нека неразјашњена питања везана за јеврејско порекло и идентитет. Све у свему, „јеврејску књижевност би можда требало дефинисати као етничку књижевност састављену од низа мањих етничких књижевности, заснованих на истој традицији, али међусобно различитих у оној мери у којој се међусобно разликују јеврејске заједнице широм света. Јеврејски писац би, стога, био онај аутор јеврејског порекла који се у својим делима, у већој или мањој мери, бави темама које су повезане са јеврејском традицијом, историјом, религијом или културом уопште“ (Албахари 1998: 15). Ова констатација, иначе, односи се и на јеврејске писце који стварају за децу и младе, без обзира на којем језику пишу (хебрејски, јидиш, енглески).

Несумњиво један од водећих писаца јеврејског порекла за децу и одрасле јесте амерички приповедач и романописац Исак Башевис Сингер. Рођен је 1904. године у Радзимину (Пољска), као потомак учених рабина, а умро је 1991. године. Иако је стекао традиционално јеврејско образовање, одлучио је да се посвети писању. Прва прозна дела објавио је тридесетих година у Варшави, на јидишу, на језику којим ће писати и када се јидиш књижевност сведе на малобројне преживеле писце, углавном у Америци, у коју је Сингер отишао средином тридесетих година. Педесетих година његове приче и романи појављују се на енглеском језику и он убрзо

стиче светску славу. Његова дела нису само сведочанство о једном свету којег више нема, већ и бриљантна сажимања богатог наслеђа традиционалног јеврејства, кабалистичких и филозофских опсесија, ироније и народног духа. Објавио је велики број прозних дела за децу и одрасле, као и бројне романе и аутобиографске записе. Нобелову награду за књижевност добио је 1991. године. Сингер је написао неколико књига кратке прозе за децу и младе, које су објављене и код нас: *Кад је Шлемил ишао у Варшаву и друге приче* (1992), *Изабране приче за децу* (1988) и др.

Поред Јехуде Амихаја (Yehuda Amichai), најпознатији савремени израелски писац је Амос Оз (Amos Oz). Роман *Паниер у иодруму* (2002) говори о збивањима која непосредно претходе проглашавању израелске државне самосталности и независности. У средишту нарације је дечак Профи, који са својим друговима учествује у борби против Британаца, који су 1947. године имали власт на јеврејској територији. У пропратној белешци Радивоје Микић истиче да се аутор вешто служи „двострукошћу приповедачке временске позиције (он је час дечак који се сећа својих доживљаја из детињства, а час је одрасли човек, писац, који дубоко разуме све оно што је у детињству било загонетно за њега), Амос Оз прича једну сложену причу која се заснива на уверењу да је циљ сваке приче да нешто важно сачува од заборава“ (Оз 2002: 159). Истини за вољу, роман није наменски писан за децу, већ за младе и одрасле. Ово је прича о одрастању и формирању једне осетљиве списатељске душе, при чему се осветљава историја свог народа, његова култура и традиција. *Паниер у иодруму* описује Јерусалим 1947. године, када британски војници патролирају улицама, а пушчана паљба и експлозије бомби одјекују чим падне ноћ. У амбијенту немира и велике напетости због окупације дванаестогодишњи Профи сања и прижељкује да постане борац подземља.

Амос Оз рођен је 1939. године у Јерусалиму, а познат је као политички аналитичар и борац за мир на Блиском истоку. Био је гост предавач на Колорадо колеџу у Америци. Добитник је многих међународних награда и признања. Пише за децу и одрасле, а бави се есејстиком и публицистиком. Ради као универзитетски професор књижевности у Негеву. Његово стваралаштво тематски је везано за бурну израелску прошлост. Преиспитује вредности живота Јевреја у новој средини и њихову истрајност у будућности. Из тих разлога многа дела изазвала су бурну реакцију културне и политичке јавности. Године 1992. на Сајму књига у Франкфурту на Мајни проглашен је за писца године. Од бројних наслова издвајају се следећи: *Мој Михаел*, *Можда на неком другом месџу*, *Трећи услов*, *Црна кућица*, *Познатији жену*, *Фима*, *Не зови њо ноћи*, као и историјско-документарна проза *У земљи Израела*, *Палестина и мир*, *На њадинама Либана* и др. Превођен је на двадесет осам језика. Живи и ради у Араду (Израел).

Међу најпопуларнијим јеврејским писцима данашњице свакако је и Ефраим Кишон (Ephraim Kishon, 1925–2005), рођен у Будимпешти као Ференц Хофман. Године 1944. упућен је немачким транспортом у логор смрти Собибор у Пољској, одакле се, прикривајући своје јеврејско порекло, спасава. После рата завршава студије скулптуре у металу у Будимпешти. Од 1945. године пише позоришне комаде и сатире, а 1947. осваја прву награду на конкурс за најбољи роман у Мађарској (*Мој чешиљ*). Године 1949. одлази из Мађарске у Израел, где постаје популарни сатиричар Ефраим Кишон. Умро је у свом дому у Швајцарској. Кишонове књиге до сада су штампане у четрдесет три милиона примерака и преведене на тридесет седам језика. Породичне приче *Код куће је најгоре* су најчитанија хебрејска књига после *Библије*. Скоро све његове хумореске и сатире објављене су и код нас у неко-

лико издања, а међу познатије убрајају се: *Помози светију на своју шпиеиу*, *Нема нафїе*, *Мојсије*, *Јабука је свему крива*, *Лисац у кокошињцу*, *Кућна айоїека за здраве*, *Срећковић*, *Једнодневне мушице дуже живе* и др.

Иако наменски није писао за децу и омладину, многе Кишонове приче и те како одговарају дечјим и омладинским рецепцијским могућностима, јер својим једноставним садржајима, бритким хумором и неочекиваним поентама завређују пажњу младих читалаца. То потврђују његове *Приче о животињињама* (2008), у којима се анимални свет приказује у сплету ироније и гротеске, хумора и апсурда (*Херкул и седам мачића*, *Дресура*, *Уиуїстиво за уїоїребу*, *Педигре*, *Најезда мрава*). Кишон је мајстор сажетог и језгровитог приповедања, те без много дигресија и непотребних описивања продира у суштину и смисао хумористичког израза.

Београдска издавачка кућа „Book & Marso“, у оквиру своје едиције *Бисери светїске књижевности за децу*, објавила је неколико књига кратке прозе и романа израелских писаца за децу, што представља прво и потпуније представљање ове националне литературе за младе код нас. Том низу вредних и запажених издања припада роман *Песма киїова* (2008) аутора Урија Орлева (Uri Orlev), једног од најпознатијих, најплоднијих и најпревођенијих израелских писаца за децу, али и за одрасле. Рођен је 1931. године у Варшави, а најраније детињство је провео у злогласном варшавском гету. Мајку су му убили нацисти. Са својим млађим братом успео је да побегне из заточеништва и скривали су се неко време код пољских породица. Обојица су, међутим, били откривени и потом послати у концентрациони логор Берген Белзен, где су провели две године (све док логор није ослобођен), а потом су емигрирали у Израел, где им се придружио и отац, који је био ослобођен из руског заробљеништва. За децу и младе Орлев је написао тридесетак књига, а прево-

ђен је на тридесет осам језика. Добитник је многих израелских и светских књижевних награда, од којих је најзначајнија Андерсенова награда (1996). Његов кратак роман *Песма киїова* до сада је преведен на италијански, холандски, француски, шпански и српски језик.

То је необична и јединствена прича о блискости деде и унука. Наиме, једанаестогодишњи Михаел сели се са родитељима из Америке у Јерусалим. Тамо се зближава са својим дедом Рафаелом, некадашњим антикваром, који има велику кућу пуну необичних предмета и ствари. Унуку се то много допада, а посебно то што га деда води у своје снове. Али, ни то није све. Радња се одвија линеарно и прати узбудљиву породичну причу са аутентичним и реалистичким представама о другом и другачијем. Када деда умире веза између њега и унука Михаила се не прекида, јер дечак је од деде наследио необичан поклон – кључ од снова.

Роман је компонован од једанаест насловљених целина, у којима се посредно величају многе духовне и етичке вредности, као што су: породична љубав, традиција, патриотизам и национални идентитет. У том смислу, уредник издања и преводилац у фуснотама објашњавају многе јеврејске појмове и изразе, као што су: Талмуд, Тора, Песах (велики јеврејски празник), јидиш итд. Топла и елегична прича, на размеђи сна и јаве, као што то и приличи детињој инфантилизацији, у великој мери обележава овај кратак роман, који заговара подједнако поштовање националног порекла и земље у којој се живи и ради:

„Значи, ми више нећемо бити Американци када будемо у Израелу?“

„Хоћемо, бићемо Израелци и Американци истовремено“ (Orlev 2008: 6).

Један од водећих израелских писаца свакако је Јорам Кањук (Yoram Kaniuk, 1930, Тел Авив). По-

сле рањавања у рату 1948. прелази у Њујорк да живи. Пише, слика и бави се новинарством. Објавио је седамнаест романа, мемоаре, седам збирки прича, две књиге есеја и пет књига за децу и младе. Добитник је бројних награда и признања. По једној његовој књизи у Немачкој је снимљен играни филм. Превођен је на двадесет пет језика. Позната дела: *Химо, краљ Јерусалима* (1965), *Смрти мађарца* (1973), *Његова кћерка* (1987), *Јови, облутак и слон* (за децу, 1992) и др.

Кањуков роман *Васерман* (2008) говори о једном необичном псу и његовим изузетним способностима. Петнаестогодишња Таља налази га тешко повређеног, такорећи на ивици смрти. Поклања му сву љубав и не штеди напоре да га избави. Временом пас постаје члан њене породице и велики пријатељ. Међутим, његов бивши и свирепи газда, на чијој страни је закон, улази му у траг и настоји свим силама да га преотме. Књига је доживела велики успех и преведена је на више од десет језика. У поговору аутор указује на генезу и неке карактеристике овог романа, који је настао по мотивима истините приче, са жељом да се скрене пажња на учестало злостављање животиња. „Ово је књига о љубави, о човеку са златним рибицама који тражи своју жену у ормарима за струјомер, о девојчици са псом и о симпатичном дечку из северног кварта Тел Авива, у близини мора, где сам растао пре толико година“ (Kanjuk 2008: 175).

Давид Шахар (David Shahar, 1926–1997) студирао је на Хебрејском универзитету у Јерусалиму. Био је први председник Удружења израелских писаца. Награђен је француском наградом као најбољи страни писац, као и низом домаћих државних и литерарних награда. Објавио је неколико романа, као и књига за децу и младе. Превођен је на више страних језика. Позната дела: *Догодило се у сну* (1956), *Рикијева џајна* (за децу, 1974), *Грофичин дан* (1976), *Дан духова* (1986) и др.

Како примећује Ана Шомло „у Израелу има много списатељица, цењених и превођених у јеврејској литератури, од песникиње Дворе из библијских дана, оних које су писале љубавну поезију на хебрејском у поднебљу средњовековне Шпаније, па до модерних књижевница...“ (Šomlo 1995: 9).

Међу њима има и неколико које пишу за децу и младе. Једна од њих је и Шуламит Лапид (Shulamit Lapid, 1934, Тел Авив), која је дипломирала оријенталне науке на Хебрејском универзитету у Јерусалиму. Сматра се једном од најзначајних савремених израелских списатељица. Супруга је познатог израелског новинара и публицисте Јосефа Лапида (Joseph Lapid), рођеног у Новом Саду. Ауторка је неколико књига кратких прича, два историјска романа, три детективска романа, збирке песама, четири позоришна комада и пет књига за децу и младе. Њен најновији роман *Драги камен* (1993) изазвао је велико интересовање публике и критике. Била је председница Удружења израелских књижевника. Учествовала је на Међународним сусретима писаца у Београду. Превођена је на француски, кинески, јапански, естонски, пољски, грчки, италијански, турски, енглески, немачки, српски (роман *Накији*, 2004) и друге језике.

Један од тинејџерских хитова свакако је и роман *Ноћна иџра* (2002) Данијеле Карми (Daniella Carmi), који обрађује једну необичну имаголошку тему са одређеним етичким, верским и религијским експликацијама. Наиме, ради се о палестинском дечаку Самиру, који је у периоду одрастања и сазревања, а у јеврејској болници лечи повређену ногу. Из разумљивих разлога он је повучен и опрезан, јер просто зазира од осталих болесника у соби, плашећи се разлике у вери, језику. Он је, такође, најмлађи међу њима, а његов народ је у вишегодишњим сукобима са јеврејским. Међутим, убрзо увиђа да је то непотребан страх и зебња, па се временом зближава са свим пацијентима, а највише са Израелцем

Јонатаном. Његова стрепња полако ишчезава, док дирљива и потресна прича посебно кулминира када се Самир и Јонатан одлучују на заједнички посао, а то је покушај да планету Марс, наравно у компјутерској анимацији, претворе у зелени рај. Али недоумице и морални проблеми настају сазнањем да и Марс има божанства рата. Роман је писан једноставним стилем и језиком, пун је динамике и психолошких преокрета. Аутор превода са енглеског је Владица Ракић.

Дорит Оргад (Dorit Orgad, 1936, Немачка) одмах после Другог светског рата с родитељима се преселила у Палестину, пре настанка и међународног признања државе Израел. Докторирала је јеврејску филозофију на Хебрејском универзитету у Јерусалиму. Веома је плодна списатељица, написала је шездесет књига, од којих су чак педесет седам намењене деци и младима! За своја дела добила је бројне домаће и међународне награде, а књиге су јој досад превођене на десетак страних језика.

Њен роман *Дечак из Севиле* (2008) представља узбудљиво штиво које нас води у шпански 17. век, у време када је у тој земљи насилно превођење Јевреја у католичанство већ било спроведено, али инквизиција још увек није мировала: окомила се на покрштене јеврејске породице за које се сумњало да су и даље остале привржене Мојсијевим законима. Опасност се надвила и над породицом јунака ове књиге, дечака Мануела. Он и његов отац вешто избегавају многе опасне замке, али када један њихов рођак бива осуђен на спаљивање на ломачи, породица схвата да јој у Шпанији више нема опстанка. Нада је у потајној пловидби бродом у правцу Амстердама. Међу бегунцима је и девојчица Виоланта и између ње и Мануела се рађа обострана симпатија.

На крају романа налази се речник који објашњава непознате и мање знане речи из јеврејске традиције, културе и религије. У „Историјској белешци“, која и те како доприноси потпунијој рецепцији ро-

мана, наводе се одређени аутентични подаци о шпанској инквизицији у периоду од 1478. до 1834. године. Овај религијски спор настаје 1492. године, када су краљ Фердинанд и краљица Изабела наредили протеривање свих Јевреја и Мавара из Шпаније уколико не прихвате хришћанску веру. Процењује се да је чак половина укупне јеврејске популације у Шпанији, која је бројала око 200.000 људи, примила хришћанство и остала у својој домовини. Ови преобраћеници били су познати под именом *конверсози* или нови хришћани. Потајно су исповедали своју стару веру и постала мета инквизиције. Иначе, поред шпанске, била је врло сурова и португалска инквизиција. Овај потресан и узбудљив роман, који има осамнаест насловљених глава, завршава се тако што дечак добија своје право име Емануел.

Гила Алмагор (Gila Almagor) рођена је 1939. године. Као дете боравила је у разним дечјим домовима у Израелу. Последњи такав дом је напустила у својој петнаестој години, отишавши да живи у Тел Авиву. Са седамнаест година глумила је у позоришту. Књигу *Авијино лејто* објавила је 1985. године, а по њој је изведен и позоришни комад. Ауторка је студирала глуму у Њујорку. По повратку у Израел, наступала је у многим позориштима и у играним филмовима. У филму снимљеном по овом роману (1989) играла је своју мајку. Роман *Авијино лејто* до сада је преведен на десетак светских језика, а у припреми су нова издања у Европи и Америци. Поред ове, написала је још две изврсне књиге за децу и младе. У овом роману фусноте објашњавају многе јеврејске појмове из света религије, културе и традиције. Иначе, роман има десет кратких поглавља. Врло је потресан, пун меланхолије и носталгије. Главни јунак казује своју животну причу о потуцању од немила до недрага.

Рут Алмог (Ruth Almog) рођена је 1936. године у израелском граду Петах Тиква. На универзитету

у Тел Авиву дипломирала је филозофију. Радила је на свим образовним нивоима, од основне школе до факултета. Сада је уредник за књижевност у дневном листу *Хаерез*. Објавила је једанаест књига за одрасле, за које је добила неколико домаћих и страних награда. Ауторка је девет књига за децу и младе, које су, такође, награђиване и превођене на седамнаест језика.

Њен роман *Моје цуиновање с Алексом* (2008), у преводу Еме Пирошке Матић, приказује занимљиву и узбудљиву причу петогодишњег дечака Ервина у вихору Другог светског рата. У току рата на просторима Европе није јењавао прогон Јевреја од стране нациста, са циљем да се сви они физички истребе. Како се наводи у рецензији, на сликовитим примерима из Ервинове уже и шире породице уочавају се различити, некад успешни а некад мање успешни, начини да се у том крвавом вртлогу опстане. Неки ће успети да се благовремено домогну Енглеске, па чак и Кине, док неки сматрају да су безбедни у Француској. Ервиновим родитељима је најважније да буду спасена њихова деца: десетогодишњи Ервин и много млађи Алекс. Саме их шаљу код стрица у Француску, како би им се и сами казније придружили.

Међутим, ни тамо неће моћи да буду спокојни, јер ће и велики део Француске потпасти под немачку власт. Ервинова породица ће силом прилика поново бити раздвојена, а на дечакова плећа пашће брига о малом Алексу. Некад заједно, а некад одвојено, њих двојица биће у сталном покрету из једног места у друго, при чему ће доспети на крај Француске. Виспрени Ервин вешто се сналази у тешким ситуацијама, непрестано водећи бригу о свом брату, све док обојица коначно не доспеју на сигурно. Од тада започиње њихов нови живот.

Структуру романа чини петнаест насловљених поглавља са линеарним приповедачким током, пуним драмских обрта и психолошке неизвесности.

Представе о другима и другачијем дате су врло надахнуто и упечатљиво, из перспективе главног јунака, без икакве артистичке надоградње или импровизације. То нарочито показују детаљи прогона, нацистичких злодела и лутања кроз непознате пределе. Епизоде у Француској (*У селу, Код новој селачка*) осветљавају животна потуцања два малолетна дечака, чија је судбина неизвесна и угрожена. Роман има двадесет две фусноте, у којима се објашњавају не само непознати појмови и изрази, већ и поједини детаљи из јеврејске традиције и културе (*шабајт, кибуц, ционизам*).

Галила Рон Федер (Galila Ron-Feder) рођена је 1949. године у Хаифи. Дипломирала је библијске студије и хебрејску литературу на Хебрејском универзитету у Јерусалиму. Седам година била је помајка деци из распалих породица, отхранивши и однеговавши десеторо дечака и девојчица. Та своја искуства је литерарно обрадила за позориште, радио и телевизију. Играни филм снимљен по роману *Моје драго ја* освојио је прве награде на франкфуртском и бечком фестивалу дечјих филмова. Бавила се уредничким пословима у издаваштву. Објавила је шест романа за одрасле и чак две стотине педесет различитих књига за децу и омладину, од којих су многе адаптиране за игране филмове и телевизију. Добитница је награде светске ционистичке организације за животна и друштвена достигнућа. Њен роман *Моје драго ја* (2008) до сада је преведен на десетак светских језика.

То је роман о интимној исповести десетогодишњег дечака Циона Коена, који трага за својим правим домом. Отац му се налази на издржавању вишегодишње затворске казне, а мајка се преудала и добила другу децу. О дечаку брину бака и тетка, којима је све теже да га издржавају и подижу. После дугог размишљања и недоумица, оне одлучују да се дечак да на усвајање, па он напушта градић Бет Шеан и прелази у већи град Хаифу, где га при-

хвата једна богата породица. Како се и наводи у рецензији, на наговор своје помајке он започиње да води свој дневник, у коме се према личном нахођењу обраћа самом себи, па отуда и потиче насловна синтагма. Из тих бележака (насловљених поглавља) увиђамо како дечак доживљава растанак са старом средином и јединим другарима (*У њом њренуику сам зајлакао*), а посебно са својом баком коју много воли. Веома је потресна и психолошки уверљива епизода о његовом спором уклапању у нову средину, која га ипак лепо прихвата. Дечаков дневник је слика праве душевне буре, на чијим таласима ће се он успешно одржавати.

Ауторка у фуснотама објашњава мање познате речи и изразе (*џора, шабаји, хануке, кибуц*), што је донекле својствено поетици модерних јеврејских романа за децу и младе. Представе о другима и другачијем дате су из дечје перспективе и односе се, пре свега, на свет одраслих, отуђеност и (не)сналажење у новом граду и новој породици (*Зар се њако дочекује гост*). Дечак се исповеда свом дневнику, саопштавајући му свакодневне догађаје, тајне и дубоке емоције са којима се свакодневно суочава. Његове исповести су реалистичке, а понекад наивне и маштовите (*За мене је Бајја као њринцеца из бајке*). Роман се завршава рођењем сина у породици где је дечак усвојен, као и његовом одлуком да више не води дневник (*За њио њу ѡрестѡиѡи да водим дневник*), већ да пише писма вољеној девојцици Батје, са којом је успоставио присан емотиван однос.

Тамар Бергман (Tamar Bergman) рођена је 1939. године у Тел Авиву. Детињство је провела у кибуцу, а потом се њена породица преселила у Јерусалим. Дипломирала је енглески и француски језик на Хебрејском универзитету. На Сорбони у Паризу специјализирала је модерну француску литературу. Објавила је петнаест књига за децу и младе и један биографски роман. Добитница је неколико угледних књижевних награда. Године 1984. добила је

Бернштајнову награду за дечју књигу године. Њен роман *Дечак оданде* објављен је у Америци, Немачкој (два издавача), Јапану, Италији, Србији...

Дечак оданде (2008), у преводу Гордане Шајиновић, обрађује време Другог светског рата и погром јеврејског народа. Главни јунак је дечак Аврамик, дошљак из Европе у Израел, који је скоро читаво време рата провео скривајући се заједно са својом болесном мајком. У нову домовину, односно у кибуц на јорданској долини, доводи га његов ујак Миша, који је ратовао против нациста, док је мајка при крају рата смештена у болницу. Дечак не зна ништа о њеној судбини, па је стога врло повучен, затворен и понекад чудан осталој деци.

Међутим, он се зближава са девојчицом Рином, која не прихвата да јој се отац неће вратити са ратишта у Италији. Пошто долази до међународног признања државе Израел, сви се надају бољем животу и миру. Али долази до јеврејско-арапског рата и опасност се надвија и над кибуц у плодној речној долини. Када гранате почињу да падају и по њему, сва деца се камионима евакуишу на север, у правцу Галилејског језера. На несрећу, и тамо долази до пометње, у којој се дечак Аврамик најбоље сналази. Захваљујући њему, сва деца ће доспети на сигурно, где ће дочекати крај рата и вратити се мирном животу у кибуцу (колективном газдинству).

И у овом роману, дакле, главни јунак је дечак, кроз чију су животну и ратну судбину испреплетене бројне представе о другима и другачијем (нацисти, јорданска, ирачка и сиријска војска, дезертери, евакуација, избеглице, склониште). Структуру романа чине тридесет три нумерисана поглавља и кратак епилог, који објашњава да су се крајем лета деца вратила „у ослобођену Јорданску долину и заиста је никада више нису напуштала. Прошло је много година и малени жирови су израсли у високе храстове“. Роман има двадесет четири фусноте са објашњењима о јеврејским градовима, појмовима и ма-

ње познатим изразима. Радња романа је врло динамична и догађаји се смењују великом брзином, а све у великом очекивању коначног мира и завршетка рата („Свима су очи биле пуне суза... Друга деца су плакала да се ослободе нагомилане напетости и страха, ужаса шиштећих граната“, Bergman 2008: 204). Психологија деце веома је уверљива, као и невелика галерија ликова одраслих. Аврамик је приказан као врло храбар, паметан и племенит дечак. Роман се завршава сазнањем о смрти његове мајке („...и највећи јунаци плачу“, Bergman 2008: 205), као и уверењем да ће се деца коначно вратити у своје вољено место.

Још једна савремена јеврејска списатељица скренула је пажњу читалачке јавности и књижевне критике на себе. Реч је о Нави Семел (Nava Semel, 1954, Тел Авив). Дипломирала је историју уметности. Радила је у новинама, на радију и телевизији. Бавила се уметничком критиком. Објавила је шест романа за одрасле, једну песничку збирку, две драме и више телевизијских сценарија. Већи део њених прича адаптиран је за извођење у позоришту и на телевизији, не само у Израелу већ и у Европи и Америци. Према мотивима њеног романа настала је и једна опера. За децу и младе објавила је до сада шест књига. Добитница је више угледних израелских и међународних књижевних награда.

Њен роман *Часови летења* (2008) преведен је на енглески, немачки, холандски, чешки, шпански и српски (Гордана Шајиновић). Ово невелико дело осветљава снажну жељу девојчице Хадаре да савлада вештину летења. Она живи у селу чију једну половину насељавају радници, а другу одгајивачи јужног воћа. Њен отац узгаја наранце. У селу је један обућар, бакалин, фотограф, лекар, медицинска сестра, трговац отпадом, школска учионица и само једна девојчица без мајке – Хадара. Она има своје посебне жеље и снове, пуне маште и фантазије. Једини сеоски обућар, необични господин Морис, побу-

дио је у њој жељу да научи да лети. Чак ју је помагло и подучавао у томе, не знајући да се Хадари много жури. Воћњаци су жедни, суша прети да упропасти бербу, а девојчица хоће да се што пре вине у висине и отуд спусти облаке на усахле крошње.

Иако је слика јеврејског живота доминантна, представе о другима и другачијем садржане су, пре свега, у комплементарном садејству и суживоту са људима других вера, националности и језика (Пољак, Турчин, Африканац), што оставља утисак шароликости и опште мултикултуралности. Но, и поред имаголошких елемената ненаметљиво провејава понека поука или реминисценција, која се тиче јеврејског ратног страдања („Јевреји не лете, него беже“, Semel 2008: 103). Истовремено, има и директних порука и савета, чиме се детету указује на озбиљност и суровост живота („Оно што је стварно, понекад је исувише болно“, Semel 2008: 107).

Једног дана се Хадара попела на наранџино дрво и чврсто одлучила да полети. Тада настају (не)очекивани драмски и психолошки обрти. Она пада с дрвета и притом слама ногу, док се на воћњаке изненада спушта велика спасоносна киша. На крају девојчица схвата да ће до највећих висина узлетети само ако научи да чврсто стоји на тлу. И овај роман поседује фусноте, њих дванаест, а на крају се налази кратка „Историјска белешка“, која објашњава настанак острва Церба у близини источне обале Туниса, која је за време Другог светског рата била под нацистичком окупацијом. Одатле је 4000 Јевреја послато у нацистичке концентрационе логоре у Европи. „Већина преживелих Јевреја са Цербе се преселила у Израел када је 1948. године проглашена јеврејска држава“ (Semel 2008: 115).

Аргентинска списатељица и романописац јеврејског порекла Ана Марија Шуа рођена је 1951. године у Буенос Ајресу, где ради као професор књижевности на универзитету. Објавила је више књига приповедака и романа, међу којима има и неколико

за децу и младе. По њеним романима *Стирљива сам* и *Лаурисине љубави* снимљени су играни филмови. Збирка прича *Књига сећања* описује митски и имаголошки свет неколико генерација једне јеврејске породице у Аргентини.

Алона Кимхи (Alona Kimhi, 1966, Украјина) до-селила се са родитељима у Израел када јој је било осам година. Дипломирала је на академији Беит Цви и постала филмска глумица. Објавила неколико сценарија, есеје, три романа, збирку прича и једну књигу за децу и младе. Добитница је неколико награда и признања. Књиге су јој превођене на петнаестак језика.

Овим, свакако, није у потпуности исцрпљено разматрање представа о другом и другачијем у савременом јеврејском роману за децу и младе, како због недоступности одређених непреведених дела тако и због разуђености саме тематике, која је врло интригантна и сложена, те у својој интеркултуралној херменеутици потврђује да је реч о аутентичној уметности и истраживању феномена детињства. О томе колико је ова проблематика комплексна и институционализована говори и податак да се у Сједињеним Америчким Државама редовно додељује књижевна награда за дело са јеврејском темом, чија имаголошка свест сама по себи осветљава разне идентитете и стереотипе: етничке, расне, полне, културне, политичке, социјалне...

ЛИТЕРАТУРА

- Албахари, Давид (1998). *Анџиологија јеврејских љубавишница*. Београд: СКЗ.
- Албахари, Давид (2005). *Пејла и дијаманти: савремена јеврејска женска прича*. Београд: Граматик.
- Алмагор, Гила (2008). *Авијино лејо*. Београд: Book & Marso.
- Almog, Rut (2008). *Моје путовање с Алексом*. Београд: Book&Marso.
- Antologija kratke priče Izraela*. Ana Šomlo [ur.] Kruševac: Bagdala, 1995.
- Bergman, Tamar (2008). *Dečak odande*. Београд: Book & Marso.
- Đerić, Gordana (2005). *Pr(a)vo lice množine. Kolektivno samopoimanje i predstavljanje: mitovi, karakteri, mentalne mape i stereotipi*. Београд: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Eror, Gvozden. „Od pojma do termina – i natrag. Komparatistička terminologija na prekretnici“. *Филолошки преглед* бр. 12, год. XXXV (2008): стр. 936.
- Jevrejske narodne bajke*. Eugen Verber [ur.] Београд: Narodna knjiga, 2003.
- Kanjuk, Joram (2008). *Vaserman*. Нови Сад: Ružno паће.
- Karmi, Danijela (2002). *Noćna igra*. Нови Сад: Zmaj.
- Oz, Amos (2002). *Panter u podrumu*. Београд: Narodna knjiga.
- Orgad, Dorit (2008). *Dečak iz Sevilje*. Београд: Book & Marso.
- Orlev, Uri (2008). *Pesma kitova*. Београд: Book & Marso.
- Ron Feder, Galila (2008). *Moje drago ja*. Београд: Book & Marso.
- Semel, Nava (2008). *Časovi letenja*. Београд: Book & Marso.
- Uvod u imagologiju*. Davor Dukić i dr. [ur.] Zagreb: Srednja Europa, 2009.
- Šomlo, Ana (1995). „Predgovor“ u: *Antologija kratke priče Izraela*. Kruševac: Bagdala.
- Шомло, Ана. „Израелска савремена књижевна сцена“. *Политика* бр. 35580, (25. 11. 2012): стр. 14.

REPRESENTATIONS OF THE OTHER IN MODERN
JEWISH NOVELS FOR CHILDREN AND YOUTH

Summary

The paper deals with the representation of other in modern Jewish novels for children, based primarily on religious, national, social and cultural aspects, but with an ethical respect for differences and spiritual values of different peoples. Although they present different themes, sometimes intriguing and politically sensitive, without prejudice, modern novels of Israeli authors for children have a common phenomenological image of a certain ethical and semantic area, which is a place of collective and individual stories along with patriotic, all with a dose of tolerance, understanding and presentation of factual information. A creative fusion of imagination and significant historical events (Spanish inquisition, World War Two, Israeli-Palestinian conflict) brought about a different reception of these novels, a different relation towards reality, overcoming ideological stereotypes, reaffirmation of linguistic and national consciousness and a constructive approach towards other cultures in the area and worldwide.

Key words: modern novel, children and youth, Jewish authors, imagology

◆ Даница В. СТОЛИЋ
Висока школа за васпитаче
струковних студија, Алексинац
Република Србија

ПОМЕРАЊЕ ТАЧКЕ ГЛЕДИШТА У ПРИЧАМА ЗА ДЕЦУ ДУШКА РАДОВИЋА

САЖЕТАК: Стваралаштво за децу Душана Радовића је особено, с обзиром на то да књижевник врши отклон на релацији одрасли – деца. Тачније, писац се ослобађа статуса одрасле личности, одбацујући конвенционално схватање модела понашања зреле особе, прихватајући дечји начин мишљења. Радовићев уметничко-естетски поступак „онеобичавања“ стварносног света дела и мењања позиција тачке гледишта доводи га у исту раван са малим читаоцима, односно слушаоцима. Предмет нашег интересовања јесу поступци којима Душан Радовић у својим прозним делима то и постиже. Полазећи од тога да се проза за децу овог аутора базира на оригиналним иманентним структурама, на померању тачке гледишта, одлучили смо да ово проучавање остваримо плурализмом метода. Најпоузданије су методе унутрашњег приступа (структуралистичка, феноменолошка, лингвистичка, рецепцијска, метода интерпретације). Покушали смо да расветлимо и наратолошке поступке у Радовићевом прозном дискурсу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: деца, одрасли, Душан Радовић, проза, тачка гледишта, модел причања

1.

Књижевник Душан Радовић се огледао у поезији, у прози и у драмском стваралаштву за децу. Ме-

ђутим, код Радовића жанровске структуре нису строго одређене, односно поетолошки принципи жанра су вешто избегнути, у чему препознајемо и премисе слободног мишљања које је слично дечјем. О томе је писац казивао: „Када пишем за децу и ја бих волео да сам толико чедан и ослобођен свих калупа и да проговорим из ове своје памети толико чедно и чисто... Не постоји ништа драже од мишљења мале деце и начина на који га она формулишу: он је увек непогрешив“ (1995: 196).

У савременој поезији за децу Радовић се појавио збирком песама *Поштована децо* (1954). Већ насловна синтаagma ове невелике збирке (сликовнице) указује на померање тачке гледишта у односу на најмлађе читаоце, односно слушаоце. Реч *поштованање*, којом се изражава респект према некоме и најчешће се користи у опхођењу одраслих, код Радовића се употребљава у обраћању деци. О томе налазимо овакво мишљење: „Поштовањем дечје памети, мудрости и искуства, Душан Радовић је успео да оствари комуникацију са дететом на једном другачијем и вишем нивоу него његови претходници, савременици и следбеници. То је значило и ширење тематског круга и језичких могућности – освајање нових простора слободе“ (Јовановић 2001: 34).

Дакле, сасвим је разумљиво да разлике између деце и одраслих постоје, да су одрасли једно, а деца друго, али да је вештина књижевних стваралаца да те разлике превазиђу и успоставе коректне релације. У том смислу констатујемо да се остваривање посебности у Радовићевом стваралаштву за децу огледа у особеном односу према детету. Двосмерност у комуникацији и у разумевању, што иначе краси Радовићево дело, примећују многи аутори, а овде ћемо изнети само нека убедљива запажања која су нам била од користи: „Радовић непрестано промишља жив, двосмерни однос између одраслих и деце, дијалог, партнерску ситуацију, не сумњајући ниједног часа у децу као реалне чиниоце тога збива-

ња и видећи у свему томе и суштинску претпоставку певања за децу“ (Љуштановић 2009: 239).

О феномену игре као предуслову сваког детињства и приступу детету као партнеру за игру у Радовићевом стваралаштву за децу, сусрећемо се са мишљењем којим се запажа да песник „уважава све могуће врсте игара. Ниједна игра није забрањена, све су подједнако лепе“ (Пражић 1982: 223).

Слично томе, теоретичар Роже Кајоа је, класификујући игре, констатовао: „Свака игра подразумева прихватање неке илузије (иако та реч не значи ништа друго до улазак у игру: *in lusio*) ...“ (1979: 47).

Предмет нашег интересовања је прозно стваралаштво за децу Душана Радовића. У том смислу највише смо обратили пажњу на то којим је уметничким премисама и парадигмама Радовић постигао утисак да разлике између њега као одрасле особе и деце – не постоје. Основно становиште са којег полази Радовић јесте прихватање дечје логике и поистовећивање са светом детињства. Управо зато његове приче су кратке, необичних ситуација и околности, неочекиваних исхода. Пуне су ведрине и веселости, духовите су и маштовите.

Борис Успенски мисли да се највише у померању тачке гледишта на релацији одрасли – деца остварује на фразеолошком плану: „И уопште док разговарамо с малим дететом (особито с оним које још није научило да говори), својствено нам је да прелазимо на његову тачку гледишта – што се пре свега очитује на фразеолошком плану; у многим ситуацијама такво понашање представља норму“ (1979: 61).

Кад је у питању језички моменат као кључни у приближавању дечјем разумевању света код Радовића, налазимо и на став у коме се наглашава језичка једноставност, економичност и краткоћа, а што се пореди са стилским сјајем „чеховљевског бисера“ (Петровић 2007: 129).

Ми пак полазимо од става да је својим целокупним, разуме се и прозним стваралаштвом за децу, књижевник Душан Радовић на много комплекснији начин, не само на плану језика, постигао померање тачке гледишта. Треба истаћи да је растегљивост термина тачка гледишта утицало на наратологе (било да се ради о „тематским“ или „начинским“), па су уместо њега користили термин фокализација: „*Фокализација* је рогобатан израз, али веома користан у ситуацијама у којима се не може применити нејасан и дискутабилан термин *тачка гледишта*“.¹ Он се заправо односи на начин на који посматрамо карактере и догађаје у наративу“ (Abot 2009: 125).

Управо ћемо зато у неколико, по нашем мишљењу, битних теза одговорити на то како је књижевник Душан Радовић успоставио један нови модел писања, померајући своју тачку гледишта према децјој, стварајући савршени интеракцијски план, какав није забележен у нашој књижевности за децу:

– Остваривање илузије да дете са наратором ствара причу, да из пасивне позиције читаоца или слушаоца прелази у активну улогу саствараоца.

– Симулира се говорна ситуација у којој деца добијају и интерактивну улогу, када се негују партнерски односи.

– Писац и дете су у истој логичкој и комуникацијској равни, чиме се у потпуности остварује уважавање децјег ауторитета.

– Развијање бинарне опозиције према свету одраслих. Наратор је у потпуности прешао на позицију детета.

– Стварање модела наративног приповедања: хомодијегеза и хетеродијегеза (фокализована и нефокализована).

¹ У нашем раду ипак ћемо користити термин тачка гледишта, мислећи на појам који представља термин фокализација. Дакле, Радовићева тачка гледишта (фокализација) је необична, јер осим фокуса ликова још више и значајније прихвата фокус слушалаца (читалаца).

2.

Отклањање пасивне позиције читалаца односно слушалаца постиже се најпре формом директног обраћања, коришћењем фигуре апострофе. Песник често позива децу да му се придруже у маштању. Ту ситуацију уочавамо у наслову приче *Децо, децо*. Вокатив се два пута понавља, чиме се интензивира потреба за позивом деци да саучеснички утичу на стварање прича. На овом месту дајемо неколико примера где се писац Радовић у различитим причама непосредно обраћа деци, што бисмо још могли назвати – експлицитном формулом обраћања:

Били су, децо, једном један муж Крокодил и његова жена Крокодилка (*Крокодил*, 17).²

Јурио је, децо, кроз улице, преко мостова, гледао позната лица у маси која га је свуда пратила и дочекивала (*Прича о једној нејослушној нози*, 29).

Ако хоћете, децо, данас бисмо вам могли испричати причу о Лазарову (*Прича о Савалоралиновачком*, 39).

Постоје затим језичке ситуације када писац не користи више вокатив да би се обратио деци, али је његово обраћање подигнуто на највиши ниво, где ствара убедљиву илузију којом тражи од деце састваралачку (сарадничку) улогу. „Увлачи“ их у причу, као да му је понестало стваралачке маште и инвенције, па призива децу у помоћ:

И шта сада, са тим Лазаровим и тим Французом, кад смо их већ узели у причу (*Прича о Савалоралиновачком*, 39).

Сараднички однос се даље продубљује и највише се афирмише у причи *Суџра*, у којој постоји велика тајна коју крију песник и деца, која их све више приближава и чини приснијим. Загонетност пред-

² Одломци цитираних прича преузети су из књиге: Душан Радовић. *Причам ти причу*. Јован Зивлак (ур.). Београд: „Драганић“, 2002. Број страница је у заградама, иза цитираних прича.

мета ову тајну чини још већом, с обзиром на то да се не открива, тачније није јасно о каквом се тајном предмету ради. Употребом показне заменице постигнут је изузетан ефекат, као да се писац и његов мали саговорник споразумевају шифрама. Иако све време даје инструкције како да се поступи, права је императивност избегнута, јер се уместо заповедног начина користи презент:

Сутра, кад се пробудиш, сети се прво како смо се договорили јашући на оном истом коњу.

Звиждиш као да се ништа неће догодити.

Затим погледаш једним оком да ли је оно на свом месту.

Ако јесте, звиждиш и даље.

Облачиш се, доручкујеш, разговараш. Понашаш се неупадљиво. Као да се ништа неће догодити (49).

Када саучесник ове чудне ситуације треба да пређе у акцију, са позиције презента прелази се у позицију императива. Мењање временске перспективе утиче на убрзање радње и стиче се утисак неке опасности којој се излаже безимени јунак ове приче. Том малом јунаку писац је поверио неки велики, тајни задатак, чиме га је почаствовао и веома уважао његову одлучност, неустрашивост и истрајност. Такође, они су изградили однос међусобног поверења:

Дочепай се онога и бежи.

Окрени се према југоистоку и баци оно из све снаге (исто: 49).

Мали реципијент ће се запитати који је то скривени предмет, зашто нико не сме да зна где је тај предмет скривен и зашто и од кога се скрива, зашто мора да се понаша неупадљиво, шта то значајно мора да се деси. Могућност за маштање је бескрајна.

Ствара се даље илузија да се тај задатак не може лако и брзо завршити, па последња реченица приче *Суира* казује да ће стизати нове поруке и задаци. У тој реченици прелази се на футур, што потврђује да

се учешће јунака на „тајном задатку“ наставља, као и чаролија замишљања и непрестаног ишчекивања:

Ту ћеш наћи моју поруку за прекосутра (исто: 50).

Сличну ситуацију успостављеног поверења налазимо у причи *Прича за Горданин сан*. Непосредност у обраћању реализована је интензивираним употребом личне заменице у другом лицу јединине. Време је будуће и наратор казује шта све треба да уради Гордана у свом „малом сну“ у који ће „доћи“ један мали Чарластен.

Писац из корена мења стваралачки поступак, али не самоиницијативно, ослушкујући свој уметнички потенцијал, већ под сугестијом и подстицајем девојчице Гордане, чије савете респектује. Дакле, у причи *Прича за Гордану* писац „дозвољава“ да Гордана изрекне своје примедбе на старински, стереотипни начин приповедања:

Једном сам причао Гордани причу за ручак а она је рекла одједанпут: какве су то приче, кад свака почиње „био једном један деда“, и „била једном једна баба“, и „био једном један лав“?...А ја сам је питао како да почне прича, а она је рекла нека почне како хоће, само да не буде стално исто (46).

Уважавање мишљења малог слушаоца и прихватање његових фикцијских моћи исказује се питањем како да прича почне. Одговор девојчице је јасан и из њега се читава тежња за укидањем традиционалних, стереотипних модела причања и тежи се ка иновативности у стваралачком проседеу. Писац те захтеве поштује и започиње нонсенсну причу о Црвенкапи. Једна веома позната прича добија у новој, односно обрнутој перспективи на необичности и неочекиваности:

Онда сам морао и друге приче да причам наопачке, а онда је Гордана рекла: и то је досадно, причај опет као пре! (исто: 46).

Изрицање Горданиног мишљења да јој је причање „наопачке“ досадило и да треба поново причати „као пре“ показује дечју потребу да се стилски поступци стално мењају, да брзо прелазе у сфере незанимљивости и досаде. Традиционалне моделе приповедања не треба одбацити, већ мењати, иновирати, освежавати.

Управо кад говоримо о овој Радовићевој причи, где се размишља о „наивној причи“ и њеним диметима, као и о „паралелној стварности“ у тексту, наилазимо на мишљење: „То је она стварност, која је, као други пол свакидашњег, материјалног света, књишка или мислена. Она свој оквир, своје границе, наилази, на пример, у игри са неким устаљеним приповедним облицима. Радовић тако паралелну и фингирану стварност и њен дифузни простор налази у игри са бајком“ (Пијановић 2005: 73).

3.

Гледано са становишта комуникационог низа код Радовића, писац и читалац су у истој логичкој равни, они исто мисле, осећају и маштају. Нараторово „ја“ прелази у позицију „ми“. Уметничко-естетском парадигмом прелажења из позиције првог лица јединине у прво лице множине остварена је савршена илузија да је пишчево дело могло настати само у сарадњи и у дијалогу са читаоцем (слушаоцем). Овде често наглашавамо да поред читаоца постоји и слушалац, тачније он је присутнији, с обзиром на то да целокупно приповедање Душана Радовића прелази у сфере *сказа*, приче народног говорника, „даровитог појединца“, који је „очи у очи“ са својим слушаоцима, које третира као своје непосредне саговорнике. Афирмација симулиране присутности, непосредности, аутентичности истог времена и истог места борављења писца и слушаоца постиже се реализацијом утиска употребе невербалне комуникације, којој су иначе деца веома склона јер им омо-

гућава лакше разумевање и доживљавање испричаног (прочитаног):

Једног дана, један мишић нашао је на тавану велики округли сир. Оволики и још већи... Мишић је био гладан и морао је одмах јести. Чучнуо је на задње шапе – овако – (*Прича о незахвалном мишу*, 31).

У наведеном тексту *Приче о незахвалном мишу* причалац употпуњује своју нарацију показивањем (карактеристично за модел невербалног изражавања). Примењен је у потпуности дечји начин невербалне комуникације који подразумева употпуњавање говора показивањем, гестикулацијом, мимиком. Претпоследњом и последњом реченицом опет се спроводи поступак „показивачког стила“:

И ено га и сад тамо. Ту кућу ваљда неће појести (исто: 32).

Прича за Гордану почиње реченицом у којој су Гордана и писац били у посластичарници. *Гордана и ја*, каже писац, стављајући малу Гордану у водећу позицију. Али већ у следећим реченицама њихово дружење у посластичарници постаје саучесништво исказано заменицом „ми“:

Гордана је јела сладолед и скакала на једној нози, а они су рекли да то није скакаоница, већ посластичарница. А ми смо рекли да ћемо платити и то скакање, а они нису знали колико кошта то скакање (45).

Мењањем личних заменица дочарана је позиција партнерства.. На једној страни су „они“ (одрасли), на другој „ми“ (наратор и Гордана). Њих двоје су у бинарној опозицији у односу на „они“. Такође, веома је интересантна нонсенсна ситуација када наратор, који каже „ми“, говори и у Горданино име, жели да плати скакање. Али „они“, збуњени новонасталом ситуацијом, јер су у рационалном свету одраслих где нема маште, не знају како да наплате скакање. У следећој ситуацији шири се бинар-

ност и опозитност, наратор је потпуно прешао на позицију детета. Са друге стране су „они“, са ставом да више нема скакања:

После смо изашли, и они су лепо рекли: довиђења, и дођите опет, само немојте скакати! А ми смо рекли: довиђења, и доћи ћемо опет и опет ћемо скакати!“ (исто: 45).

С једне стране примећујемо уљудност у говору између саговорника која је исказана кратким дијалогом, а с друге стране видимо одбијање послушности и неприхватање савета да се други пут не скаче. Тако се поништавају овештале нормe понашања у којима се инсистира на укидању слободе игре. Одрасли кажу: *Немојте више скакати!*, прихватајући говорне нормe девојчице и наратора (обраћају им се у множини), поистовећујући их, увучени у њихову игру речи и понашања, иако је јасно да наратор није скакао, нити ће скакати на једној ноzi. Радовић је у потпуности на страни дечјег одбацивања спутаности која се намеће споља, односно из „другог света“, света одраслих.

4.

Уважавање дечјег ауторитета, када се писац и деца доводе у исту логичку и језичку раван, највише се реализује у причи *Бели мишеви*. Непознате лексеме из мачјег и мишјег „језика“ наратор може да прочита у речнику, откривајући да и он не зна све и да је неопходно да погледа у књигу. Посезањем за књигом афирмише се на сликовит начин чин читања. Непосредност у изражавању постиже се утиском присуства оних којима наратор прича.

Постоји једна реч у мишијем језику – шлисицврнд.

Шлисицврнд треба да значи... чекајте да погледам у речник. Да шлисицврнд значи – бели мрак (15).

У мачијем језику постоји реч трњау. Дозволите да погледам ...Трњау значи апарат (16).

Логика дечјег мишљења огледа се у потреби за персонификовањем ствари. У причи *Дугмићи* они постају цар и царица, а неки су царева војска. Дакле, сви добијају своје „улоге“, као у дечјој игри импровизације. Дијалог између дугмића-војника и цара је драматичан с обзиром на то да војници одбијају да иду у „бој љути“, а разлог је страх од игле. Игла са стране све посматра и слуша. Спонтаност се сугерише и успоставља утиском збивања у стварним околностима и учесталом употребом прилошке одредбе за место, као и издвојеном елиптичном искључном реченицом:

А одавде гледа и слуша једна игла. Само гледа (6).

У малој „драмској игри“, „перипетија“ и „расплет“ се поклапају и настају кад игла изненада изађе из прикрајка и наниже све дугмиће. „Драмска“ прича после „расплета“ има и свој „епилог“, помоћу кога аутор поставља реторско питање у име деча. Али у последњој реченици он преузима улогу „несигурног наратора“, тражећи мишљење о томе да ли се тако може завршити прича о дугмићима:

И шта ће сад бити са царем, царицом и његовом војском?

Ништа. Игла ће их пришити тамо где им је место. На капуте. Шест на ваше и по један на мој и Аћимов капут. Може ли тако? (7).

Преузимањем колоквијалног стила у причи *Како је киш џостиао домаћа животиња* успоставља се потпуна присност са дечјим светом. Прича има придодати крај као завршни оквир када се писац појављује унутар самог текста, скраћујући амплитуду временског збивања, прелазећи на презент и директно обраћање:

Заборадио сам да вам кажем. Он је, као и сви други китови, имао на глави водоскок. Кроз његове ноздрве шикљао је високи млаз слане воде и просипао се на његове мале очи. Од тога су му очи стално биле црвене (22).

Прича о једној непослушној нози, иако намењена деци, има више слојева значења. Могла би се доживети и као алегорична прича о непристајању на истостишљеност и укалушљеност, дакле и као прича за одрасле. Глас масе, мноштва, који коментарише понашање обућара Клина, који се осмелио да не падне те зиме, остварен је колоквијалним изражавањем, као да је преузето из непосредне говорне стварности, па садржи партикуле уобичајене у свакодневној комуникацији. Утиче се тиме и на визуелну перцепцију стварности. Обућар има и необично име, које је у вези са његовом професијом и са његовим чудним и „смелим“ понашањем.

5.

Књижевник Радовић се приближава детету напуштајући улогу одрасле особе и логику размишљања одраслих, признајући да нешто не зна, као у причи *Зашићо деца чачкају нос*:

Ето тако је било оно што ми знамо (34).

У овој реченици констатује се интензивна употреба непроменљивих и променљивих речи са нестабилним и неодређеним значењем. Тако је било оно што ми знамо, али могло је бити и другачије. Нестабилност у знању се у неколико реченица касније и потврђује експлицитним признањем да се нешто не зна:

Ми не знамо да ли ће још који нос постати чаробан (34).

Цео његов поетички став и принцип огледа се у чињеници да је он сам са светом деце, да у том свету нема места за одрасле, а ако се и појаве, они су као аморфна маса или појединци, попут директора школе или посластичара, који су у опозитном односу спрам деце и књижевника. Однос одраслих према деци у причи *Шта је учићелица сањала*, *Бркови* и *Прича о Гордани* показује на изванредан начин

непријазност и надмоћност света одраслих према децем свету. Та супериорност се не прикрива, већ напротив још више се истиче и потенцира. Тај став је највише изражен у причи *Бркови*, где дечак Срђан Живковић (поред мноштва необичних имена, одједном уобичајено име и презиме) долази у вербални сукоб са директором школе, који са њим разговара званично, као са одраслом особом. Али тиме не исказује поштовање према дечаку, већ га иронично подсећа да му није време да ступи у свет одраслих. Приступање свету одраслих исказано је визуелним и спољашњим поступком достизања зрелости који је иначе карактеристичан за дечји узраст. Дечаци себи цртају оловком бркове, девојчице обувају ципеле на штикле и облаче мајчине хаљине, воле да се шминкају. Али за излете дечака у свет одраслих искусни педагог и директор школе нема разумевања, груб је и осيون, па дечак машта да ће кад одрасте пустити бркове као оне директорове:

Уврне директор школе бркове па право пред Живковића.

– Видите ли, младићу, шта су бркови?

– Видим.

– Па зар вас није срамота?!

И ту се мали Живковић поколеба. Обрише сузе, обрише и бркове и почне да сања како ће једном, кад порасте, имати бркове велике као крила, како ће махати брковима и летети изнад школе и изнад директора и викати из свег гласа:

– А зар вас није срамота? А зар вас није срамота?! (37–38).

Уздизање изнад ситуације и света одраслих види се у метафоричној и надреалистичкој слици сна о лету, где ће дечаку нарасти огромни бркови који ће му служити као крила, па ће летети и одозго из свег гласа довикивати оно исто питање које је њему, свестан своје надмоћности, поставио директор.

Наратор се овде налази у позицији хетеродијезе (хетеродијегетички фокализирани приповедач),

дакле није експлицитно присутан, приповеда у трећем лицу које повремено прекидају кратки дијалогски пасажии. Али и тако, градећи причу помоћу наративног моделатива, он је на страни света детињства, чија величина је у маштовитости и у осетљивости.

И у причи *Шта је учитељица сањала* опет се појављује дечак са пуним именом и презименом. Овог пута то је Ђорђе Николић, кога је учитељица сањала. У сну се Ђорђе претвара у крокодила који устаје из своје клупе и креће према учитељици. Буђење из кошмарног сна спасава учитељицу од „страшне“ судбине. Петар Пијановић сматра да ова прича има продор у „ониричку фантастику“ (Пијановић 2006: 160), коју бисмо још могли назвати и функционалном на подсвесном плану, с обзиром на то да се такав сан може схватити и као осећање кривице. Учитељица нема име, као ни директор школе у претходној причи. Њихово занимање и функција су у првом плану, они означавају безимени свет одраслих. За разлику од њих, оба дечака су именована, и то не надимцима, како је карактеристично за децу, већ пуним именом и презименом, како је уобичајено за одрасле особе. Књижевник је тим чином пуног именовања ликова дечака показао да више уважава децу од одраслих. Учитељица је ипак представљена као толерантнија особа у односу на директора школе. Као и деца, учитељица има право на снове, па били они и тако страшни. Њена толерантност се огледа још у молби за отвореношћу и искреношћу.

6.

Однос према функционалном свету дела који се остварује наративом у прози Душана Радовића реализује се најчешће на два начина, путем хомодијегезе и хетеродијегезе. Радовић је у већини својих прича хомодијегетички приповедач, кад приповеда

у првом лицу. Такође, прво лице је, као што смо већ раније истакли, у множини, с обзиром на то да су мали слушаоци део приче и учесници у наративу, саствараоци. Ређе, Радовић се понаша као хетеродијегетички приповедач, када није експлицитно присутан, тачније када приповеда у трећем лицу.

У вези са тим битан је и критеријум пишчевог „знања“. Радовић се ретко ставља у улогу „свезнајућег приповедача“, да би избегао супериоран став одрасле особе. С друге стране, између позиција фокализованог и нефокализованог приповедача Радовић бира први начин, зато што се његово знање фокализује на ликове и на читаоце (слушаоце). Писцу је најважнији фокус ликова, па се и у томе читава поништавање разлике између њега као одрасле особе и деце.

Наративна металејса је битна претпоставка Радовићевог сагледавања и стварања прозног текста. Писац се често „меша“ у фиктивни свет приче, односно он је њен саставни део. Симулира се утисак да осим што прича причу, Радовић се са својим слушаоцима „договара“ о начину на који ће обликовати свој текст, може са њима делити тајне, могу и „ћаскати“, потом их подсећа на претходне договоре и сл, као у причи *Децо, децо*:

Децо, ја сам био тамо, али ви нисте дошли.

Сећате ли се – тамо где још нисте били.

Иза оног ћошка, испод оног багрема,

код оне дрвене ограде! (5).

О *наративној металејси* сазнајемо: „Може се рећи да у свим наративима заправо постоје у најмању руку два света, а не један. Они се усаглашавају на нивоима самог наратива.

1) *Свети њриче* у коме бораве јунаци и који представља место догађања.

2) Свет у коме долази до *наратије* (Абот 2009: 268).

Даље у поставкама о *нарајивној металејси* и два света приче налазимо и следеће запажање: „Када се граница било ког од ова два света наруши, када неко, на пример, из једног света пређе у други, тада долази до ситуације *нарајивне металејсе*“ (исто, 269).

Интензивирање ситуације подсећања, као што се види из цитираног одломка из приче *Децо, децо*, постиже се поступком понављања. Такође, веома је занимљива лексика када се стварају нове речи. Често деца, посебно предшколског узраста, која усвајају говор и уче без дефинисаних граматичких парадигми, користе асоцијације и несвесно стварају неологизме, као што су у овој причи веома занимљиви: *гледаонице, ћуцаонице, зеваонице*. Све ове речи настале су аналогно именици чекаоница.

У последњој реченици је највише спонтаности. Писац је убедљив, сугестиван, непосредан. Симулира се ситуација жаљења што деца нису дошла. Реченица оставља утисак веродостојности испричаног и доживљеног:

Било је лепо. Штета што нисте дошли! (5).

Кад би препознавао такав облик приповедања, нараторолог Женет би доносио следећи закључак: „писац-приповедач, преузевши са задовољством свој сопствени дискурс, меша се у приповедање са јасном ироничном индискрецијом, обраћајући се читаоцу у тону неусиљене конверзације...“ (Ženet 1985: 100–101).

Иако констатује да деца још нису била тамо где је требало да дођу, где их је чекао, Радовић наглашава које је то тајновито место. За потребе истицања неодређености највише удела има употреба показне заменице и прилога за место. И деца најмлађег узраста (предшколци, рецимо), услед неразвијеног лексичког фонда често користе показне заменице као алтернативу.

Занимљиво је и време причања приче. Најнепосредније и најспонтаније је оно које Женет назива

„нулти степен темпоралности“³ (Ženet 1985: 51), време приче и псеудовреме приповедања апсолутно се поклапају. Тако и кад користи будуће или прошло време Радовић остварује „нулти степен“, јер конструише ситуацију у којој су слушаоци којима се обраћа у његовој непосредној временској и просторној стварности.

Затим, ако посматрамо етимологију именице прича, поћи ћемо од глагола причати, те видимо да отклањањем префикса: при- и наставка за инфинитив: -ти добијамо основу: -ча-. Ова основа упућује на глагол чарати. Чарати је основ за сложенице које настају префиксацијом: дочарати, очарати, зачарати, па констатујемо да се слушаоци привлаче неким чарањем. Приповедач је онај субјект који има потребу да чарањем успостави контакт са реципијентима. Ово констатујемо с обзиром на то да многе Радовићеве приче у наслову управо садрже именицу прича: *Прича о краљу Пуши, Прича о мајмунима, Прича о једној нејослушној нози, Прича о незахвалном мишу, Прича о Савалоралиновачком, Прича о малом џрсију, Прича о девојчицама, Прича за Гордану, Прича за Горданин сан*.⁴

О односу према „причању приче“ наилазимо на овакав став: „Дефинисати тачно приповедање то значи подржати, не без разлике, идеју или осећање да се оно само по себи разуме, да нема ничег природнијег од причања приче или низања радњи у миту, бајци, епопеји, роману“ (Ženet 1985: 87).

³ Термин „нулти степен“ користе и други представници нараторологије. Ролан Барт, рецимо, синтагму „нулти степен“ замењује изразом „бело писање“. По његовом мишљењу такав стил упућује на то да нема „никакву тајну“, односно то је дискурс лишен обележја које карактеришу посебности (Bart 1979).

⁴ Радовић је књигу песама и прича насловио *Причам ти причу* (Радовић 2002), као што је насловио девет својих прича. И то упућује на наративни модел говореног субјекта и дискурса приче који је карактеристичан за народно стваралаштво и моделатив усменог приповедања.

7.

На крају овог рада закључујемо да је у прозном стваралаштву за децу Душан Радовић постигао оригиналан однос према деци и детињству, као посебном свету искренности, чедности и наивности.

У овом раду смо се највише интересовали за Радовићево прозно стваралаштво, јер нам се чини да је оно у сенци његовог великог песничког остварења за децу. Мада, никако не треба пренебрегнути чињеницу да је спонтаност и приврженост свету деце доведена до савршенства и у његовим кратким причама.

Основне наративне премисе Радовићевог стилског изражавања су: интенција „живе речи“, односно илузија непосредне присутности у облику металеписе. Затим се реализује симулирање спонтаности у обраћању, што се најчешће остварује апострофом. Дијалогска форма изражавања састоји се од кратких, елиптичних реченица. Потом долази до честог поклапања два времена (време приче и псеудовреме приповедања). Тим поступцима књижевник Душан Радовић је померио своју тачку гледишта према дечјој, напуштајући логику одраслих, предајући се дечјем начину поимања и разумевања живота и стварности.

ЛИТЕРАТУРА

- Abot, Porter (2009). *Uvod u teoriju proze*, прев. Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik.
- Azar, Pol (1970). *Knjige, djeca i odrasli*, прев. Danica Budisavljević i Dane Šijan. Zagreb: Stylos.
- Андевски, Милица (2012). „О детињству из конструктивистичког дискурса“. *Наше стварање* (зборник радова), бр. 11. Алексинац: Висока школа за васпитаче струковних студија, стр. 114–124.
- Bart, Rolan (1979). *Književnost. Mitologija. Semiotologija*, прев. Ivan Čolović. Beograd: Nolit.
- Veljković, Nadežda (1982). „Osobnosti Radovićevog odnosa prema prirodi“. *Dečja književnost u književnoj kritici*. Voja Marjanović (ur.). Beograd: Savremena administracija.
- Елез Голијанин, Сања. „Књижевност за децу у бермудском троуглу педагогије, психологије и уметности“. *Детињство* бр. 3, год. XXXVI (јесен 2009): стр. 54–67.
- Женет, Жерар (1996). *Уметничко дело*, прев. Миодраг Радовић. Нови Сад: Светови.
- Ženet, Žerar (1985). *Figure*. Beograd: „Vuk Karadžić“.
- Животић, Радомир. „Дете, књига и глобализација (Радовићево визије и контраверзе)“. *Детињство* бр. 3, год. XXXVI (јесен 2009): стр. 45–50.
- Илић, Павле. „Радовић је антиципирао кризу читања верујући у вечност књиге“. *Детињство* бр. 3, год. XXXVI (јесен 2009): стр. 11–17.
- Јовановић, Славица (2001). *Поетика Душка Радовића*. Beograd: Научна књига-комерц.
- Кајоа, Роже (1979). *Igre i ljudi*, прев. Radoje Tatić. Beograd: Nolit.
- Љуштановић, Јован (2005). *Црвенкапа грешка вук*. Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи – Змајеве дечје игре.
- Љуштановић, Јован (2009). *Брисање лава. Поетика модерног и српског поезија за децу од 1951. до 1971. године*. Нови Сад: Дневник.
- Марковић, Р. Милан. „Радовићево једночинке“. *Детињство* бр. 34, година XXIX, (јесен–зима 2003): стр. 68–69.
- Марковић, Слободан Ж. (1991). *Записи о књижевности за децу*. Beograd: Научна књига.
- Marković, Slobodan Ž. (1995). *Antologija srpske priče za decu*. Beograd: SKZ.
- Marić, Sreten (1968). „Igre i zbilja“. *Glasnici apokaliptise*. Beograd: Nolit.
- Marčetić, Adrijana (2003). *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga–Alfa.

- Pražić, Milan (1982). „Ka fenomenu igre u poeziji Dušana Radovića“. *Dečja književnost u književnoj kritici*. Voja Marjanović (ur.). Beograd: Savremena administracija.
- Петровић, Тихомир и Милинковић Миомир, (2007). *Писци за децу и младе*. Пожега: Епоха.
- Пијановић, Петар (2006). *Наивна прича*. Београд: СКЗ.
- Радовић, Душан (1954). *Поштована децо*. Београд: Дечја књига.
- Радовић, Душан (1995). *На острву писаћег стола*. Београд: БИГЗ – СКЗ.
- Радовић, Душан (1996). *Кратке приче*. Београд: БИГЗ.
- Радовић, Душан (2002). *Причам ти причу*. Јован Зивлак (ур.). Београд: „Драганић“.
- Радовић, Душан (2004). *Антологија српске поезије за децу* (предговор приређивача). Београд: СКЗ.
- Радовић, Душан (2006). *Седи да разговарамо*. Драган Лакићевић (ур.) Београд: Bookland.
- Радовић, Душан (2009). *Писање по илошу*. Драган Лакићевић (ур.) Београд: Bookland.
- Радоњић Калезић, Светлана. „Колико је Радовић антиципирао судбину књиге за децу у вријеме масовних медија и нових облика комуникације“. *Детињство* бр. 3, год. XXXVI (јесен 2009): стр. 50–54.
- Радуновић Столић, Даница. „Деца предшколског узраста и њихова рецепција књижевности“. *Детињство* бр. 1, год. XXXVII (пролеће 2011): стр. 100–106.
- Рикер, Пол (1993). *Време и прича*, прев. Славица Милетић и Ана Моралић. Сремски Карловци Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ристановић, Цвијетин. „Актуелна питања вредновања књиге за децу у светлу Радовићевих критичких погледа“. *Детињство* бр. 3, год. XXXVI (јесен 2009): стр. 3945.
- Сарић, Бошко (2001). *Методички приступи поезији Душка Радовића*. Београд: Српска школа.
- Столович, Леонид (1983). *Суштина естетске вредности*, прев. Михаило Видаковић. Београд: Графос.
- Todorov, Svetan. „Primitivna priča“, прев. Gordana Stojković Badnjarević i Aleksandar Badnjarević. *Polja* br. 167, god. XIX (januar 1973): str. 12–14.
- Uspenski, B. A. (1979). *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, izbor i прев. Novica Petković. Beograd: Nolit.
- Šop, Ivan (1982). „Humorno slovo Dušana Radovića“. *Dečja književnost u književnoj kritici*. Voja Marjanović (ur.) Beograd: Savremena administracija.

Danica V. STOLIĆ

MOVING THE POINT OF VIEW IN
THE CHILDREN'S STORIES BY DUŠKO RADOVIĆ

Summary

What Dušan Radović's creativity for kids makes exceptional is the fact that the writer made to overcome the differences between adults and children. Specifically, Radović is relieved of the status of adult personality, rejecting the conventional understanding of behavioral patterns of an adult person and approaching the children's world and accepting child behavior and opinions. Changing the position of the point of view leads writer Dušan Radović in the same plane with small readers and listeners. The highest achievement in respect of children authorities has been realized in the fact that the children are co-authors in the stories. It is determined by which procedures and paradigms Radović scored immediacy in stories for children. We used the internal access methods, such as structuralist, phenomenological, linguistic, reception, interpretation methods, clarifying narratological procedures in prose discourse.

Key words: children, adults, Dušan Radović, fiction, point of view, the recipients, the model of story

UDC 82–343.09
UDC 159.922.7

◆ **Стана Љ. СМИЉКОВИЋ**
Универзитет у Нишу
Учитељски факултет у Врању
Република Србија

ДЕЦА У ПОЕТСКИМ ТЕКСТОВИМА

САЖЕТАК: Аутор овог рада залаже се за истицање дечје личности на примерима књижевно-поетских текстова српских аутора: Д. Максимовић (бајке), Д. Радовића (*Приче за Гордану*), Г. Олујић (бајке) и Д. Лукића (приче). Кроз анализу текстова посебно место заузимаће дечја мисао о себи и свету, хармонији и жељама. Разноврсност тема о којима наведени књижевници пишу, кроз компаративни приступ, отвориће могућности другачијег виђења детета – јунака и детета – бића, као и њиховог односа према средини. Лепота песничког текста и језика откриће се и кроз лепоту дечјег односа према писцу као ствараоцу увек нових духовних светова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: деца, поетски текстови, бајка, прича, песма, језик, писац

Увод

Мудрост одрастања одувек је привлачила људе, нарочито мудрост одрастања деце. Свако ко размишља о овом компликованом проблему у тој мудрости види себе, и колико ко може, пројектује упамћене дечје светове и децу коју посматра, као и згоде и незгоде детињства. Настоји се да се, очима одраслог човека, открију тајни пламенови који детињству детета остветљавају многе путеве кроз живот. Тим расветљењима теже да поједноставе одрастање, понајвише духовно. Стремљења ка приказивању особености детињих светова како би се кроз ликове ју-

нака откриле лепоте, али и страхови и боли, један је од основних мотива писаца за децу. Циљ је да се младом бићу открију духовни путеви и тајне детињства, а одраслима – симболична опомена из које ће се назирати брига одрастања и борба да се дечјом снагом истраје кроз игру и богаћење разума, као и нечујни вапај за животним смислом.

Деца у бајкама Десанке Максимовић на великој позорници живота

Десанка Максимовић у бајкама открива безброј животних тајни којима буди немире душâ јунака откривајући светове, видљиве и невидљиве, и у њима тајне истинског живљења. Тако, по речима песника Слободана Ракитића „бајка упућује на реалност света који није само маштарија о неком могућем животу – већ је израз и сенка света који јесте и који нас окружује“ (Смиљковић 2005: 50).

Бајка коју негује Десанка Максимовић носи филозофско-хуманистичку димензију у којој се огледа смисао живота, постојања и трајања. Једна од таквих бајки је *Прсиен на морском дну*, у којој је почетак сасвим реалистичан: девојчица се играла на обали и у моменту када је хтела да захвати воде обалски талас јој скида прстен са руке, драгоцен поклон мајке која више није у животу. Од плача девојчице и молбе таласу да јој га врати песникиња смишља читаву причу о загонетним морским дубинама и живом свету који се маштом може дочарати. Помоћ која је стигла од морског јежа – посредника између света животиња и главне јунакиње, указује на узајамност живота. Плени сазнање да, наизглед мирно и беживотно, морско дно награђује доброту срца и жељу да се успомена на драго биће сачува.

Жеље у бајкама Десанке Максимовић су специфичне јер у њима деца траже да им бака донесе гомилу играчака о којима су ноћима и данима сањала,

да на тавану у полумраку проналазе старе ствари и пожутеле листове књига, да послушкују загонетне откуцаје отворених зидних сатова и посматрају живот безбројних точкића, да сретну цара играчака и посете његову домовину. Жеље су непресушне и увек нове. Изазване су причом о свету који увек нешто крије, али и помаже да се, макар у сну, осете све његове чаролије и чуда и светлости које до њих стижу. Те светлости које се не сагледавају само очима већ и срцем путокази су који разбуктавају машту деце и воде их до тајни о животном трајању коју само патуљак беле браде зна и казује девојцици – чобаници. Тајна је јединствена у својој мудрости: „У песми извора патуљак чу необичне звуке који се јављају само једном у сто година, у часу када извор постаје животворан, кад његова вода може да подмлади за читав људски век онога ко је се напије“ (Максимовић 1967: 132).

Радости деце јунака бајки Десанка Максимовић исказује мелодијама птичјег цвркута, жуборењем шумских потока, гласовима и покретима бубица и лептирића, шуморењем природе. Свеживотна енергија искоришћена је да се саопште мисли света човека, најчешће мисли, туге и радости деце, и деце јунака бајки. Тако чобанче дозива лабуда, који је посредник између света реалности и воденог света, ветрови дозивају весника пролећа, бубамара децу која весело трче по ливадама и баштама. Светлолики месец води људе небеским степеницама и показује све тајне, обећавајући да ће од најразличитијих шара изаткати слике и сенке које ће узбуђивати дечју машту.

Кроз речи бајке говоре одрасли и деца, радују се, пате, боре, играју се. Али „игра није игра ако се њоме не остварује радост срца“ – поручује Десанка Максимовић, док Бранко В. Радичевић истиче: „Ако си вештак и знаш тајне, ако си однекуд научио да скидаш чини, да бајеш, гаташ, да лечиш и предсказујеш, никад не реци то што знаш стари-

јем од себе“ (1974: 5). На тај начин остварују се и психофизичке структуре јунака деце, не само у бајкама Десанке Максимовић.

Радовићево дете не мора ништа – може само оно што хоће

Песник Душан Радовић сагледава дете коме се обраћа, о коме и за које пише из једног новог угла, откривајући притом дечју психологију и мисаоност. Он хвали и уздиже личност детета, подстиче његов дух, зове га у велику радионицу маште. Дечје видљиво или невидљиво „ја“ опседа и посматра песника, разговара са њим, мисли. Зато он не саветује и не држи предавања, већ понире у душу детета, открива жеље, страхове, смехове, враголије, из којих извлачи речи којима на посебан начин прилази младом реципијенту или јунаку приче и песме. Допушта да дете изабере оно што га чини срећним и задовољним, тако да Радовићево дете не мора ништа, може само оно што хоће.

Циклус прича под називом *Причам ти причу* представља један наративно-лирски низ у коме су главни јунаци деца, животиње или предмети. Ништа у тим причама није непознато деци, па ни Радовићева игра речи и кованица. Необичним детаљима песник омогућава детету да сагледа и свет око себе, створи слику тога света у коме се радња приче догађа. Није допуштао да му се теме наметну. Он је трагао за њима. Зато је почетак већине прича бајковит. У свакој је одређено место збивања радње. Мисли у њима теку природно, неке су наизглед бесмислене, али дете неосетно схвата њихова значења уз помоћ звукова, узвика, питања, дијалога, изненадних преокрета, наивних објашњења ситуација. Песник причама оживљава и подстиче дечји дух. Он му само покаже пут приче, дете креће њеним током. Тако се остварује песникове жеља да се духов-

на и физичка енергија деце, као и немир одрастања, искажу у свакодневним и једноставним ситуацијама. Игра речи и игра појмова у Радовићевом причању изазива смех. Дете не воли понављања, препричавања, увек тежи новом и интересантном. Прети опасност да увек иста прича са већ сазнатим током и крајем досади. Детету треба духовне хране како би пробистрило свој ум и обогатило језик. За њега обрнути ред речи представља велику маштаоницу у којој свакој ствари, појави и догађају одређује право место. У дисхармонији проналази ред на који га одрасли присиљавају. Разноврсност мотива у причама, ликови и догађаји део су његовог психичког и реалног света, откривају и природу која слуша, али и која пише.

У животу је сан стварност. У сновима се догађају свакојака чудеса. Радовић, осим што измишља чуднозвучна имена јунака снова, омогућава деци да своје дневне догађаје обогате и продужавају у сновима. *Прича за Горданин сан* права је бајка и по току и по редоследу причања догађаја, с тим што у причи нема ширине. Чита се између редова, богати искуство и учи светским догловштинама. Оквир сна отвара причу, прича се претаче у бајку, бајка у драму, а све то представља песму у прози о необичном сну девојчице. Радовић омогућава деци и младим читаоцима да се за трен пренесу у светове маште, концентришу до максимума како би разумели постављени проблем у причи.

Песник склапа приче о деловима тела и односу деце према њима. Дозом хумора и ироније, кроз маштање и причање, деца неистину схватају као истину. У причи *Зашићо деца чачкају нос* Радовић ствара чудесну слику. Осим што измишља догађаје, ниже необичне кованице и именује далеке пределе и земље у којима деца чачкају нос, подстиче децу на мисао својим сугестивним причањем и необичним реченичним склоповима. И онда када је њихова мисао достигла врхунац, настаје нагли заокрет, врато-

ломно враћање стварности и блага опомена, уколико је деца разумеју и прихвате.

Играчке немају ону моћ о којој знају одрасли. Деци се забрањују интересантни предмети, а желе их као играчке. Она режу речима, али желе и маказама, јер се њима могу правити нове и необичне играчке. Ту је и најлепша играчка чекић, за њом и шибице. Најдраматичнија је игра са малим прстом који има своје име – Ђура. Он је свуда присутан – и у фиоци, и у рерни, игла га избоду па је несрећан што је нејак и што га гурају свуда да му нанесу бол, а када треба да уследи награда, Ђура се и не помиње. Кроз причу о малом прсту проговорио је бунтовни дечак, схвативши неправду и неразумевање одраслих. То је и песникова борба против деградације деце личности. Дете не допушта да се слобода његове личности у развоју спутава.

У причи се преплићу игре речи и мисли, то су игре свакодневице, игре деце живота, жеља да се дете речју очовечи. Књижевникова игра речи, изненадни заокрети у децем излагању и понашању, разликују се од говора старијих. Има се утисак да су то два различита света духа и говора. И различита су. Дете је у свом свету који саопштава игром, мислећи да је то најисправнији начин комуникације. Одрасли мисле да су њихово искуство и знање ту да опомену, науче и упуте.

Радовићево дете је самосвојно, уме да се снађе и реши проблем независно од тога што меша килограме и сате, године и мере за дужину. Мисли својски као у *Причи о девојчицама*. Почетак је бајковит, низ детаља омогућава развој радње. Радовић уме да прекине низ изненадним питањем и констатацијом: како то може да се деси – четири девојчице, а три мачке. Хумористично-ироничним тоном опомиње:

То је свега четири девојчице и три мачке. Једна мачка недостаје!

Која мачка недостаје?

Све мачке које постоје, оне већ постоје.
Не може ниједна мачка да недостаје (Радовић 1982: 16).

У дечјим световима има много занимљивости и у сновима, у причама, свакодневици. Највише у причама, а нарочито у *Причи о краљу Пуши*. Све је у његовом краљевству мало: море, у мору живе мале рибе, расту мале алге, лађе су мале, па према томе и људи. Таквим краљевством влада краљ Пуша, песник позива децу да га виде, он је још жив и мисли необичну мисао. То је дечја мисао, пуна маште и снова: шта би било када би принцеза мала као зрно бисера непрекидно плакала зато што се неће никада удати.

Деца воле животиње, зато Радовић прича о њиховом необичном животу. Од свакодневице прави приче, од њихових делова тела такође. Тако репови мајмуна личе на праве правцате кишобране разних боја. Измишљена прича о мајмунима који увек привлаче дечју пажњу до краја прераста у стварну: вишећи на грани наглавачке, мајмуни се смеју. Тај њихов смех је многострук: буди радозналост, опомиње, учи и деца схватају да песник није ништа ново о мајмунима рекао. Само је дао слику њиховог живота.

Тако је и са китом који је у Радовићевој причи постао домаћа животиња. Писац најпре ствара атмосферу страха која гласи: кит је појео све животиње у мору, па је почео да једе и људе. Његово тело, прича писац, постало је право насеље у коме су живели људи. Настала је тескоба. Људи су се досетили: сами су почели да припремају храну. Организовали су живот у стомаку кита. Радовићево сугестивно причање умало да постане стварност да он у поенти све то не поремети констатацијом да је такав кит на глави имао велики водоскок из којег је шикљао млаз слане воде и просипао се на његове мале очи од којег су оне биле црвене.

Док је кит толио глад гутајући све што је живо, незахвални миш је изгрицао своју кућу од сира. За-

бравио је на сигурну кућицу у старој ципели, лепо му је било у рупи од сира. Ништа није радио, само је јео, спавао и био срећан. Појевши кућицу наишао је на мачку која је скочила да га поједе. Настрадао би да се није вратио старој ципели. Свакодневица изазива смех код деце. Недоречено највише, па ко може нека поверује.

У другој причи *Крокодил* Радовић слика породицу крокодила, а највећу пажњу поклања најмлађем сину који је био непослушан и неваљао. Као у правим бајкама, отац и мајка су га одвели у шуму да га неко поједе. Сцене хумора наступају из гротескних ситуација када се дете крокодил обраћа мишу да га поједе. Свестан је казне, ојађен и ожалошћен што га родитељи не разумеју. Ни змија не жели да га поједе, једино је мрав пристао. Фантастична је димензија контраста, опозиција слаб–јак ни у једном моменту не збуњује ни јунака, ни децу. Мрав га је појео и он је отишао кући. Чисто дечјом игром речи песник разрешава драму, а крокодил је срећан што ће бити добар и што га нико више неће појести.

Из овог циклуса сазнајемо да Радовић има специфичан приступ детету, па самим тим и поетским текстовима које ствара. Све је у причама, наизглед, озбиљно, стварно, страшно, чудно, смешно, тужно и весело. Пред зачућеном децом писац се не смеје, сасвим озбиљно наставља маштање у песми и причи како би се играма свога духа и речи, сугестивним прилазом, дозом пародије и ироније, различитим асоцијацијама забавио, дивео догађајима и световима снова и реалности. Певајући-пишући, Радовић ни једног момента не излази из естетске функције, без обзира на свој однос према књижевном стварању за децу. Полазио је од сазнања да је дух сваке речи којом је створио игру, хумор, фантастику шири од саме употребљене речи. Зато је Радовић радо читан песник.

Читаву ноћ дечак је држао Седефну ружу на уху

Јунаци, одрасли и деца, у бајкама Гроздане Олујић путују за неоствареним жељама и сазнају да је живот сложенији уколико покушавамо да више и дубље откријемо његове тајне. Ништа у приповедању Гроздане Олујић није немогуће, ништа није нељудско. То стремљење врхунском доживљају и сазнању стремљење је савременог детета и човека, тежња је да се скучени простори превазиђу, а границе међу њима избришу. Зато животиње разумеју језик ветра, дрво оживљава духом хендикепираног дечака, Златокоса страда због своје охолости, Златопрста се награђује због своје умешности и оданости јер везе срцем и душом, врабац дарује митолошку биљку расковник девојчици да јој испуни снове о ширини и лепоти света. Звоно опомиње зле и пакосне, дечак не жели да убере месечев цвет јер ће му нанети бол, цврнци својом песмом савлађују препреке и неправде, из црвених макова рађа се дете као симбол жарке жеље за породом. Необични мотиви, који су испод пера књижевнице у виду поетичних слика оживели, обогатили су душу детета и одраслог читаоца. За разлику од Десанке Максимовић и Бранка Ћопића, који су своју бајку темељили на дечјем доживљају природе, Гроздана Олујић то чини на доживљају града.

Бајке Гроздане Олујић полазе од класичних узора, али их она осавремењује и у њих уноси проблеме савременог детета: описује самоћу, тугу, чежњу за породичним домом, за дружењем са вршњацима. И када говори о камичку који није хтео да буде оно што је, или о самотној шкољки – увек има на уму човекову судбину. У њеној причи се на занимљив начин преплићу фантастика и реалност, смех и туга. Бајке говоре о страху пред могућим уништењем човекове околине, али наглашавају премоћ добра над злом. У свим тим бајкама доброта је скривена у дечјем срцу. Због тога сви јунаци носе у себи људ-

ску особину, али и жудњу за потврђивањем међу људима.

Збирка бајки под називом *Седефна Ружа* својим симболичним насловом и поетским порукама омогућава једно више сазнање о свету и човеку. Захваљујући способности „преношења архаичних симбола бајке на теме и мотиве, доживљај и детаљ из савременог живота деце и људи“ (Јекнић 1994: 113), преплитање сна и јаве, реалности и фантазије, смеха и ироније, згода и незгода – живот се својим дубљим истинама представља деци. Тај живот, судбине и страхови који су настањени у срцу човека, чежње, стрепње, наде упућују читаоце у размишљање о бајкама, о реалности којом су ове прожете. Списатељица осваја симболику слика, разуме чежње деце савременог света, стрепње бића које је уплашено пред загонетком затварања, путовања кроз зачаране и замишљене пределе. Ниједног момента не поустаје пред сазнањем да те, баш те дубље истине рађају нове животне токове који стреме небеској реци, сребрној звезди, источном ветру, галебовој стени, месечевом цветцу, звону које својом звоњавом доминира и опомиње, опомиње неким унутрашњим звоном да се не сме ниједног момента заборавити све оно што је настало као резултат најтананијих преживљавања, што представља флуид који тече, који у својој матици носи пену али и зрнца љубави, наталожене белутке и облутке који имају своје животе. Велика алегорија света избија из наизглед једноставних и поетичких прича. То и нису приче у правом смислу речи, то су животне бајке које покушавамо да осветлимо, почев од *Звона које је опомињало до Црвених макова* (Олујић 1981: 43), као резултат најискреније људске чежње за природом и срећом.

Магија звука опчињава човеково срце и мисао дуго, дуго одјекује у нама, у нашем срцу, не само као акустика, не само као опомена да се нешто дешава већ са дубљим значењем. Многа звоњава ср-

ца симболизује немире нарушене хармоније, прекорачене границе људскости. Звоно јеца у срцу човека који је људима желео добро, који их је упућивао правим путевима ка циљу. Говора као израза жеља и мисли нема, али поступци, кретње, дружење са птицама, предметима – све то доприноси расветљавању богатог психичког света човека који речима није могао да искаже себе. Дубоки бол због тога што се нарушава животни поредак код старца добија димензију драме. Дете које се јавља као спасаца света од зла, које својом невином дечјом душом успева да схвати све оно што су одрасли знали, а нису умели – то дете симбол је живота и животности. Тихи живот, без спољашњих манифестација животних токова, сав окренут човеку, његовој хуманости коју треба сачувати, служба свету даривана љубављу, тихи одлазак из живота, греје душу читаоцима, омогућава им да се у појединим тренуцима поистовете са јунаком, да зајецају за њим онако како за старчевом душом јеца бакарно звоно. Бајка је филозофски трактат о жељи да човек разуме човека, о немирима, о симболици покрета.

Немир срца и душе може допрети чак и до Месечевог Цвета, који лечи самоће, који оздрављује на тај начин што детету показује пут до детињства – извора среће. Куле које симболизују изолованост од света деце, детињих путева, не спутавају дечака да у машти досегне далеке просторе, дохвати месец и његов цвет. Цвет као симбол набујале биљне енергије, као продукт биљног сока, симбол је лепоте која није само спољашња.

Пажња којом прати дечака и остварење његовог сна да разуме говор природе, осети њен дах, звукове и тајне, изузетна је и непоновљива. Срећа коју открива јединствена је. Она је извор који му показује путеве, који тече током занимљивим детету, она је једно сазнање више да измаштани предели и јунаци обogaћују дух детета, оплемењују његову мисао. То је жеља да се буде човек и психички, и физички.

Задовољство после учињеног напора је очигледно: „Нежан и сребрн Месечев Цвет као џиновски љиљан пред њим право у небо расте, а стабљика му љеска и трепери. Да пружи руку откинуо би је, порастао и као лепотан светом ишао. Али како да пружи руку кад зна какав ће бол нанети Цвету? Како да убије Месечев Цвет?“ (Олујић 1981: 28).

Чежња за нечим што представља смисао, што омогућава дубље поимање света на јединствен начин остварује се у бајци *Седефна ружа* (Олујић 1981: 7). Персонифицирана шкољка седефна ружа размишља о животу у горњем свету и његовим лепотама и тајнама. Дијалог са биљкама и животињама са морског дна представља искрену жељу шкољке да креће некуд. Мисао је била толико јака, да ју је једног дана талас одвојио са дна и покренуо у висину. Привлачила ју је прича рибице о лепоти живота у горњем свету, о тајнама ветра, сунца, цвећа: „Седефној ружи тако се откри да постоји цвеће које зову ружама: цвеће бело и жуто, љубичасто и црвено. Сада тек није могла да чека. Зашто да чека? Докле? У нестрпљењу да што пре крене у чуда горњег света, Седефној ружи постаде мрзак свет морског дна. Одвратним јој се учини чак и слатки шум мора. Шта су таласи према ветру? Шта шум мора према песми трава и птица? Као нож пролазила је чежња срцем Седефне руже. Оштар и дуготрајан је био бол. Неко други би му, можда, и подлегао. Седефна ружа се скупи и заплака у себи. Затим осети како туга као плима, плави читаво њено биће и згушњава се у блиставу, чврсту кап. Није се више мицала. Није отварала уста. Са чежњом расло је у њој зрно бисера“ (Олујић 1981: 910).

Најдубља и најискренија осећања рађају највреднија остварења. Само са својом чежњом и стрепњом живела је Седефна ружа и уколико су осећања била јача, утолико је зрно крупњало и расло, љескало се и зрачило. То чудо које се створило било је само плод Седефне шкољке, она није желела ни са

ким да га дели. Гордост због тајне лепоте коју крије у себи чинила је зрно бисера још бљештавијим и раскошнијим. Све најлепше што природа може да створи – створила је и сачувала седефна шкољка. Истина мора изаћи на светлост дана, немири се некако морају испољити. Нечиста груба рука извадила је шкољку из воде, распорила трбух и зрно бисера. Празна љуштура шкољке осиромашена је за једно велико богатство. Прислоњена на ухо човека, говорила је своју тужну исповест о шумовима морских таласа и животу под морем. Поетична је завршна слика којом Гроздана Олујић представља дечака који је једино могао да разуме чежњу шкољке и да себе поистовети са њом. Могуће је изједначити судбину затворене деце савременог света са судбином шкољке и бисера као највеће драгоцености. „Читаву ноћ дечак је држао Седефну ружу прислоњену на ухо. Читаву ноћ лутала је небом бисерна кугла Месеца. Дечаку се чинило да у шуму шкољке слуша шум мора. Седефна ружа је веровала да то небом лута отета тајна. Више, све више, пео се Месеца. Нежно, све нежније шумела је шкољка. А ујутро, сунце провири кроз прозор и виде како, наслоњени једно на друго спавају дечак и шкољка. Иза склопљених очију пловио им је сјај бисерног зрна“ (Олујић 1981: 12–13).

Чежњама нема краја, као ни машти којом се оне остварују. Тек рођена река чезне да постане небеска река. Седефна шкољка у бајци *Седефна ружа* жели живот у тзв. горњем свету, река је на самом свом извору пожелела да постане небеска, да промени ток, свет, да се уздигне, узлети и досегне висине и даљине. Бујна и поетична машта списатељице ствара симболичну слику: после кише, олује, непогоде речни ток се преселио у небо у виду прекрасне дуге: „Преко читавог неба, сва блистава, као шарени лук, путовала је мала река. Један крај луке дотицао је врх планине, други је нежно зарањао у море, али она сама није припадала ни планини, ни мору.

Била је небеска река. Називали су је дуга“ (Олујић 1991: 50).

Предмети и појаве оживљавају, реке мењају своје токове, а птице и ситне животиње из царства бубица, уз помоћ списатељице, откривају своје одбране од нереда у свету, своје тајне које их у животу одржавају. Мали певачи-свирци-цврчци својом бескрајном песмом, која се праволинијски пружа и нестаје када се животна опасност појави, мелодијом оживљавају природу и нагоне човека да се позамисли над свим тим звуцима који живот значе. Наједном све говори и разуме језик, све зрачи и буја, показује да у животу нема стајања: „Тако су рибари знали да их мали свирачи нису напустили. Нарочито у лето, када су звезде ниске а таласи од сребра, њихова песма је чујна: сву ноћ путује гранама бора и успављује траве и таласе“.

Песма је дар цврчка рибарима и таласима који су својим шумом допуњавали мале свираче, али дар који врабац спрема уснулој и болесној девојчици јединствен је и загонетан. То је дар којим би се излечиле све болести, одагнале све бриге, заборавиле многе туге. Врабац – симбол хитрине, животности, животне лепоте дарује семенку расковника девојчици која је у дубоком сну. Каже: „Устани и посади семенку расковника, а онда чекај док из ње не израсте плод. Кад се распрсне, прогутај његову коштицу, али га пре тога не дотичи и ником ништа не причај“ (Олујић 1991: 124).

Главна јунакиња, која је дуго била прикована за постељу, у сну сазнаје да ће је расковник – биљка о којој је читала – једино подићи из кревета и понети здраву у свет. Брига девојчице и туга што се живот сурово поиграо с њом спојена је са сном о проналаску биљке здравља, среће и лепоте. У овој бајци то је биљка расковник о којој су многи писци писали, песници певали и сневали – митолошка биљка. Та семенка рађа цвет који је пун животног сока, ваздушне струје. Он је девојчици вратио жи-

вотност и улио весеље. Списатељица на изванредан начин слика динамичност девојчице и радује се њеним радовањима, радује се птицама, биљкама, бубицама, светлости. Та светлост природе и њен дух отворили су широм очи девојчици која је истог момента заборавила на болести и мрак око себе.

Оквир сна послужио је Гроздани Олујић да иза тка поетичну жељу девојчице за животом пуним радости. Девојчица се буди, а у руци јој светлуцаво семење биљке. Једну семенчицу даје мајци, а остале дели по свету болеснима и невољнима: „И девојчица је ишла преко брда и долина, преко ледењака и пустињака, постајући свакога дана све већа и све лепша, све док из Земље Плавих Ветрова не стиже глас о врапцу који се претворио у младића и пошао да тражи лепотицу која му је некада давно превила сломљено крило“ (Олујић 1991: 124).

Поетичан је сан жене Татаге, која говором није могла да саопшти своје дубоке туге. Она из шумских пањева ноћу, сама, прави најразличитије лутке са изразима лица деце која у њеној машти оживљавају. У овој бајци није представљена само жеља усамљене жене, ту је синтетизована жеља човека да у друштву драгих пријатеља заборави тегобе и ругобе живота. Живот у духовној чаури ојађене жене није живот. Љубављу и даром који се не могу сакрити, духом и мишљу која се само речима не може исказати, Татага жели да своју људску чауру отвори и некоме покаже. То треба да буду само невине дечје душе. Када старији покушају да силом виде дрвене лутке, деца нестају према небу и претварају се у саме сјајне звезде.

Бескрајни су узлети маште књижевнице Гроздане Олујић, а начини оживљавања предмета и награде које главни јунаци добијају оригинални су. Таква је бајка *Златини тањир*. Почетак је сасвим реалистичан: становници једнога села баве се различитим занатима и од њих живе. У једној од кућа живи несрећни дечак без десне руке. Увређен је због тога

што га старешина села шаље у просјаке. Дух побеђује очај, мисао и разум јачају машту и жељу дечака: при обради дрвета чује глас који моли да га ослободе. Пред њим је патуљак који му саветује: „Кад узмеш први комад дрвета, издељи из њега тањир и остави га овде да преноћи за време пуног месеца. А онда дођи по њега!“ (Олујић 1991: 60).

Оживљавање и говор дрвета стари је мотив. То дрво којем се удахњује љубав и мисао проговара, саветује, моли, поприма особине живог света. Оно говори и саветује, опомиње и разуме ојађено биће. У овој бајци помаже дечаку да изреже тањир са најфинијим шарама, и он ће се претворити у златни: „Такав облик и такве шаре ни дечаков отац није знао да смисли, мада је био један од најбољих резбара у селу. Нежни листови по ивици тањира подсећали су на папрат, на чипку, на треперење месечине, а у средини је блистало нешто налик на осмех. Чији? Није знала“ (Олујић 1991: 65).

Изненадни преокрет у животу људи води нечему узвишеном, води врхунским циљевима којима ће осмислити духовне празнине и просторе. Дечак одлази у свет, а понекад га људи виђају како резба рењем удахњује живот биљкама и животињама. Краси светове којима ће се лепота кретати и оплемењивати душе – бескрајне изворе нових мисли.

Метаморфоза је значајан елемент који Гроздана Олујић користи у своме стварању. Вешта у техници стварања слика и преплитања реалности, сна, фантазије, списатељица ниједног момента не доводи читаоца у сумњу да ли је све то могуће. Метаморфоза чини симболичну основу бајке Гроздане Олујић.

Поставља се много питања: куда ти оживљени ликови иду са жељама, крећу ли се међу нама, живе ли под звездама и месецом, обасјавају ли их њихове светлости. Исто тако пита се је ли могуће да је девојчица Златопрста, из златног језера својих очију и вештим прстима, могла да свакојаким шарама ве-

за поклони део свог богатог света, света душе. Гроздана Олујић каже да је она то умела, да је то зрак душе који се простирао својим сјајем и својом добротом од срца оних који су знали да је схвате и разумеју. Нађена у мочвари, малена и крастава, девојчица није обећавала много. Старица која ју је узела из сјаја њених очију открила је нека дубља значења, значења душе.

Као што у многим бајкама писаца бива, и овде је миран живот пореметила похлепа владарки да имају чудесне везове на својим хаљинама. Из сјаја очију који је подсећао на зраке залазећег сунца, крила лептира и цвет драгољуба и вештих прстију шарале су се хаљине посуте златастим прахом. Туга што је одвојена од полумајке и ропство у кули, са свилом и везом рађали су нове и нове мисли, све док није угледала лепог сликара који је правио нацрте за вез. Она се заљубила у њега, и никад тананији није био њен вез, никада нису настали лепши нацрти испод кичице сликара. Тајна љубави исказивана је погледом, осмехом, кичицом, везом.

Присилни растанак родио је још лепше слике и везове. Сузе због туге и љубави претварале су се у саме бисере. Силина љубави и жеља да се састану симболисана је у рађању блиставе младе звезде: „Од те ноћи лице јој је постало још прозачније, још нежније, као што је прозачан и нежан био њен вез. Тим везом она је ишчезлом младићу говорила све што речима није могла да каже. Блистала су на свили језера каква младић и девојка заједно никада нису видели, црвенео се кров куће у коју никада нису ушли, трчало стазом дете које никада нису успели да имају, смејало се двоје младих као што се њих двоје никад нису смејали, а преко свега вејао је нежно златкасти прах... А када је једне вечери стражар ушао у кулу да унесе нову свилу, везиљина соба била је празна. Само је у струји ваздуха, који је долазио кроз отворен прозор, треперила орошена паукова мрежа, а преко целог неба сјао златни траг

водећи према крупној, усамљеној звезди на западној страни неба.

У рано лето и пред јесен, када су ноћи прозачне и пуне звезда, тај златни траг постаје нарочито видан. Стишавајући глас, становници Земље Сребрних Бреза тада шапућу да то Златопрста по небу још и сада везе, путујући да нађе своју љубав“ (Олујић 1991: 137).

Не зна се да ли је Златопрста својим везом пронашла младића, али сазнаје се да и огледало, маслачак, белутак, црвени макови имају бајке о себи. Гроздана Олујић густом бајковитом мрежом хвата њихове летове, зауставља судбине, али привидно, а онда, као и друга жива и нежива бића – шаље звездама. Шаље их са још једном својом чежњом да се тамо далеко, у висини, роди још која мисао о свету и његовим загонеткама. Жели да трагови о свим тим постојањима заувек остану и заблесну умове оних који стреме висини, заблесну ум, срце и мисао деце – читалаца.

Девојчица Јасна у огледалу Драгана Лукића

Приче које одрасле враћају детињству, свету истинске дечје лепоте, доброте и маште, у центар духовног огледала смештају девојчицу Јасну. Њен зов да крену у свакодневну шетњу, и у шетњу кроз машту, представља оквир из којег песник и сама деца могу да изађу и пронађу путеве на којима доживљавају авантуре. Необична природа песника настоји да своје наративно-лирске нити одржи и задржи, оснажи оригиналним приступом дечјем свету.

Лутке, симболи маште и неограничености снова, највише живе у детету, оне су плод њихових немира и снова, жеља и истина. Са лутком дете – Јасна – живи, радује се, тугује, стреми и стрепи. Она је боји, облачи, оживљава, са њом тугује и разазнаје даљине и висине. Напореда са имагинарним разго-

вором са лутком, девојчица упућује прекор одраслима да не разумеју говор игре.

Драган Лукић слави смех као извор живота и радости, као ново надахнуће старијима, искрама које се развијају из деце, играма речи којима се дочарава однос према свету виђен очима и разумом деце. Увек је то ново у постојећој стварности и искрсава кроз игру и хумор, а нарочито је очигледно у ситуацијама свакодневице: одласком код лекара, кројачице, при сусрету са учитељицом, на луткином рођендану. Постојећа стварност заоденута је Јаснином оригиналном игром маште. То су тренуци уз које се одраста и учи. Ни у једном моменту писац не прекида игру већ је води, племени дијалогом пуним поштовања, богати новим садржајима. И сâм учесник у игри и причи, Драган Лукић краткоћом израза, мимиком, гестикулацијом и бржим преображајима од животног материјала ствара неиспривичиву причу. Из привидног нереда и обрнутог реда ствари писац уводи дете у авантуре из којих излази са сазнањем више о одраслима. Тако Јасна „учи“ учитељицу поштовању индивидуалних способности, родитеље стрпљењу, како би постала самостална и свесна себе.

Кратке приче о главној јунакињи Јасни, по свеми модерне, актуелне, са пуно симбола које деца при читању откривају, осветљавају дечју душу и крепе мисао. Љубави многе са којима живе, говоре безбројем унутрашњих гласова.

Резиме

Сложена природа деце, у својим настојањима да себе оплемене – користи креативне снаге како би се дошло до истине коју желе да открију. Њихова мисао у тим настојањима у наведеним литерарним творевинама често води сазнању да су срећа и истина изван живота. Из тих разлога дечаци граде чамчиће од хартије, шаљу их у реку са поруком да свој

деци света бистротечни извори донесу срећу. Имагинарни бродови којима дечаци у бајкама стижу до космичких висина симбол су узлета дечјег духа, а мердевине које желе да саграде дечаци у бајкама Гроздане Олујић и Стевана Раичковића да би дошли капије неба, месеца и месечевог света врхунац су њихове разигране маште. На тај начин деца – јунаци у бајкама и причама савремених српских аутора поступцима и својим сликама света, створеним у сну или на јави, богате душу оних који читају и разумеју литерарни свет у коме деца носе главне улоге.

ЛИТЕРАТУРА

- Betelhajm, Bruno (1979). *Značenje bajki*. Beograd: Jugoslavija.
- Vigotski, Lav (1975). *Psihologija umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Vigotski, Lav (1977). *Mišljenje i govor*. Beograd: Nolit.
- Јекнић, Драгољуб (1994). *Српска књижевност за децу II*. Београд: МАК.
- Кајоа, Роже (1965). *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit.
- Лукић, Драган (1968). *Деца у огледалу*. Београд: Младо поколење.
- Лукић, Драган (1978). *Бајка у живојој деце*. Београд: Рад.
- Maksimović, Desanka (1967). *Patuljkova tajna*. Sarajevo: Svjetlost.
- Marković, Slobodan Ž. (1991). *Zapisi o pojavama u književnosti za decu*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Олујић, Гроздана (1981). *Седефна ружа*. Загреб: Младост.
- Олујић, Гроздана (1982). „Поетика бајке“. *Дечја књижевност у књижевној критици*. Београд: Савремена администрација.
- Олујић, Гроздана (1991). *Бајке*. Београд: Нолит.

- Петровић, Тихомир (1991). *Дете и књижевности, кријтика о српској књижевности за децу*. Лесковац: Дом културе „Жика Илић Жути“.
- Радичевић, Бранко, В. (1990). *Сујеверице и друге речи*. Београд: СКЗ.
- Радовић, Душан (1982). *Приче за Гордану*. Београд: Просвета.
- Смиљковић, Стана (2005). *Настава II*. Врање: Учитељски факултет у Врању.

UDC 82–93.09
UDC 159.922.7

Stana Lj. SMILJKOVIĆ

CHILDREN IN POETIC TEXTS

Summary

Complex nature of children, in their tendency to ennoble themselves – uses creative powers in order to find out the truth. Their thought in that endeavors in stated literary creations often leads to cognition that happiness and truth are somewhere outside life. For these reasons boys make paper boats, send them down the river with the message about happiness for all children in the world. Imaginary boats, by which boys in fairy-tales reach cosmic heights, are a symbol of children's spirit's ascent, and the ladders that the boys in fairy-tales by G. Olujić and S. Raičković want to make in order to reach the gates of the sky, the Moon and the Moon world, are the zenith of their playful imagination. In this way, children-heroes in fairy-tales and stories of contemporary Serbian authors with their actions and images of the world, created in a dream or in reality, enrich the spirits of those who read and understand literary world in which children play main roles.

Key words: children, poetic texts, fairy-tale, story, poem, language, writer

◆ Буба Д. СТОЈАНОВИЋ
Универзитет у Нишу
Учитељски факултет у Врању
Република Србија

ДЕТЕ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ – МОСТ КОЈИ СПАЈА

САЖЕТАК: Дете је одувек било занимљива тема за писце књижевности за децу. Својим потребама, жељама, интересовањима, искусном књижевном ствараоцу веома је близак свет који деца виде и у коме живе. Истовремено, дете као радознало, несташно и недовољно искусно биће велики је изазов писцима да кроз његова виђења и тумачења света који нас окружује представе сложеност међуљудских односа, истакну проверене животне вредности и на тај начин најмлађим читаоцима ненаметљиво открију многа сазнања, нова искуства, недоживљене ситуације, тајне одрастања. Тиме им помажу да створе позитивну слику о себи, али и о другима. Дете, главни јунак – херој приче или песме, често „учи“ не само своје вршњаке већ и одрасле исправном поступању, лепом понашању, хуманости, толеранцији, алтруизму.

У раду ће бити речи о деци главним јунацима бајки (*Олданини вртиови* Гроздане Олујић, *Себични цин* Оскара Вајлда, *Звездани џиљери* браће Грим, *Бела и жутиа девојчица* Перл Бак) и њиховој несебичној љубави према другима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевни текст, дете јунак, позитивне моралне особине, понашање, други

Увод

Књижевна уметност својом естетиком и поетиком значајно делује на лик младог реципијента, сна-

жно утиче на обликовање његовог културног идентитета. Позитивни ликови, посебно деца – главни јунаци, често су узор најмлађим читаоцима који, имајући њих за пример, кроз уметност, књижевност и културу постају социјално зреле, емоционално богате и естетски осетљиве личности. Полазећи од Ингарденовог одређења улоге читаоца у рецепцији књижевног дела, при чему он постаје активни саучесник у његовом стварању тиме што „испуњава“ места неодређености којима је дело богато, занимљиво је сагледати место и улогу детета – позитивног јунака у књижевном делу.

Књижевност није ништа друго до *велики дијалог људи кроз историју* (курзив З. Лешић) (Лешић 2008: 67), и то не само кроз историју већ и међу народима, међу културама. Ниједан вредан књижевни текст није писан само ради рецепције читаоца једног времена, једне нације, једне културе. Вредна књижевна дела руше временске и просторне границе, ту су да премосте јаз и успоставе чврсте везе међу различитим културама. Деца – јунаци посебно стварају те везе, чине их снажним својом чедношћу, искреношћу и отвореношћу; широким осмехом и великим срцем руше све баријере: језичке, верске, културне. Доказе за то налазимо у делима Гроздане Олујић, која су преведена на више од двадесет језика света, у бајкама браће Грим и других бајкописаца које су у програмима широм света. Дете – реципијент на посебан начин доживљава књижевно дело у коме је главни лик – јунак приче – његов вршњак. „Кад деца примају причу из књиге за децу онда се то дешава без методске припреме и њима не преостаје ништа друго осим да се забављају и да уживају у њој или да је одбију као несварљиву“ (Љуштановић 2009: 82). С обзиром на то да се рецепција књижевног дела за децу најчешће одвија на овај начин, то писце мотивише да у дјелима за децу обликују ликове чије понашање треба да буде идол за дијете. Јунаке који слободно живе сопствени живот, који се брзо сналазе у свијету и

који својим способностима надмашују одрасле налазимо у већини прича и романа за децу (Ристановић 2011: 65). Поучени искуством ових ликова, најмлађи реципијенти духовно сазревају, одрастају, богате своје искуство, свет емоција, упознају друге и друкчије од себе, различите културе, вере и обичаје.

Дете – јунак у књижевном делу

Добри писци за децу су сигурни градитељи нових, поетских представа живота и света за њих мале, недовољно зреле и искусне. По осећању и сазнању песнику, писцу за децу, ближи је свет који деца виде и с којим живе. У њему има живости, поверења, доброте и безазлености (Марковић 2003: 33). Блискост песника с децом, с њиховим осећањем и представама проистиче из наде и вере да људе прожима доброта, да је човечност основа постојања људског и да она на крају мора бити победник (Марковић 2003: 33). На тај начин писци за децу директно или индиректно прокламују праве, проверене вредности које деца, као активни саучесници у доживљавању дела, у великој мери усвајају и прихватају као валидне. У прилог томе иде и отворено и искрено обраћање наше поетесе Десанке Максимовић, која признаје своје малом читаоцу:

*Дечаче, признајем ти, ни за мене нема
на свету ствари ни мртве ни неме,
камење хода и певају праве,
све ствари су у свету живе и големе,
све говоре и имају људске очи праве.
И мени свети се чини њун створења,
њун створења о којима говоре приче
и ја у правду имам поверење
и волим онога који је прориче.
И ја верујем победити мора
добро што креће са злим да се шуче.*
(Д. Максимовић, *Над књигом бајки*)

Имајући у виду стихове и наслов горе наведене песме, *Над књигом бајки*, закључујемо да је језик бајки универзалан, ванвремен и неомеђен простором. То је истовремено и једна од важнијих карактеристика бајке као књижевне врсте, њена временска и просторна неодређеност која је чини довољно питком на свим просторима и у свим временима, без обзира на веру, језик и културу. Бајке познатих бајкописаца, како код нас (Гроздане Олујић, Десанке Максимовић) тако и у свету (браће Грим, Андерсена, Пушкина и других), својим позитивним ликовима – јунацима значајно доприносе рушењу свих врста баријера.

Не случајно, стари виолиниста у тексту *Виолина* Мирослава Демака своју виолину *оставља ономе ко може највише* (Опачић Николић 2007: 20), баш детету, јер оно заиста може највише. Од њега може постати сликар, песник, али и све друго. У њему је она света клица о којој пева Јован Јовановић Змај (*У деци је светиа клица, нова моћ се у њих крије, бољи свети би мога нићи кад би знали развијти је*). Клица која може утицати на стварање новог, осећајнијег, хуманијег света, у коме су различитости право богатство. Не без разлога све очи упрте су у дете, а сви кључеви среће у његовим су рукама.

Да је заиста тако потврђује својом животном одлуком напаћена девојчица, лик Гроздане Олујић из бајке *Олданини вртови*, која у посети прелепим и раскошним вртovima одбија привлачну понуду да остане и буде део те раскоши. Као мало које дете данас она одбија сву ту раскош и жарко жели да се врати у свој страшни свет због превелике и несобичне љубави према мајци. Бајка *Олданини вртови* описује судбину девојчице која не може да прихвати пустош око себе и хаос великог града чији је становник силом прилика, те тихо и тужно самује и пати за друштвом. То је свеприсутан проблем деце данашњице у глобалном свету, у коме смо сви помало отуђени једни од других, а она посебно. Зато ти-

шина добија тежину олова, а присуство било кога бива драгоцено. Бела мишица наговештава срећне околности за усамљену девојчицу, којој се пружа прилика да буде у бајковитом врту, „препуном цвећа свих боја и облика изнад кога лете беле птице. А све је другачије од оног што је у кући у планини запамтила: и цвеће, и птице, и власти траве. Па и Мишица! Час је мишица, час светлосна хитра лоптица у коју је немогуће гледати“ (Опачић Николић 2007: 70). Овај наговештај чудесног, немогућег и бајковитог чини да чудо буде још веће: најављује крилату девојчицу Олдану која излеће из крупног, љубичастог цвета, сва сребрнаста, милих очију, пружа руку девојчици и тиме показује своју отвореност за другог. И овде, као и у стиховима Десанке Максимовић, „свака травка, цвет, звезда, шкољка или звоне или певају, јер све на свету гласи на свој начин, само што људи то не чују“ (Опачић Николић 2007: 71). Та необична, шарена, распевана башта чини да и сама Олдана из часа у час постаје све већа, расте изнутра, духовно се богати. Међутим, не довољно у самоћи, без присуства другог бића. Упркос окружењу које је весело, раскошно, разнобојно, необично, распевано, недостаје јој нешто много вредније – осећајност која се стиче, „гради“ у односу са другима. Девојчица – главна јунакиња своју величину открива питањем „Имаш ли ти мајку?“, чиме ненаметљиво даје негативан одговор Олданиној понуди да остане у врту и буде део њега. Насупрот духовно великој девојчици стоји све мања Олдана, која својим кикотањем изражава безосећајност, недостатак нежности, топлине, хуманости, алтруизма. У тренутку када добија понуду која би решила све њене проблеме девојчици је одмах пред очима мајчин лик, њена туга. Врхунац настаје када на Олданине речи: „У вилинском свету свако себе највише воли! Зато смо тако веселе. Заборави на мајку и придружи нам се!“ девојчица задрхти и викне: „Не могу! Мајка би умрла од туге...“, а онда,

у још већем очајању, моли: „Вратите ме у мој свет, ма како страшан био...“ (Опачић Николић 2007: 72). Молба девојчице наишла је на запрепашћење Олдане, која није могла да разуме неког ко због туђе среће одбија своју, неког ко би се задовољио макар друштвом једног цвета зарад мајчине љубави.

Упркос опоменама мишице да пожели нешто вредније, девојчица је скромна у својим жељама, одбија да остане у Олданиним вртovima или постане најбогатија. И даље је у мислима са напаћеном мајком, жели да јој помогне да више за кору хлеба туђе ходнике и собе не риба, чиме долази до изражаја њена скромност, несебичност, осећајност и немерљива љубав према мајци (другоме). Као награду за све своје врлине девојчица добија лице без ожиљака и Сребрни цвет у руци, уз опомену „да у рукама добрих он помаже, али докопа ли га се неко са змијом у срцу – накотиће се зло“ (Опачић Николић 2007: 73).

На крају, опет сама, са искреним и несебичним, сада лепим, нежним лицем, девојчица је на врху своје Стаклене куле са Сребрним цветом у руци и истом жељом у срцу. Богатство које сада има није је учинило охолом, себичном, нарцисоидном, и даље је желела друштво, да са неким своју радост подели, јер – *срећа која се не дели – није срећа!*

Да је заиста тако потврђује и девојчица браће Грим, јунакиња бајке *Звездани талири*. Ова такође усамљена девојчица (отац и мајка су јој умрли), сиромашна и без свог дома, није ништа имала сем оскудне одеће на себи и коре хлеба у руци, коју је добила од неког, опет, добродушног човека. Међутим, оно што њу одликује јесу доброта и племенитост. Усамљена, напуштена и одбачена, сама креће у свет. На путу свима које сретне и којима је помоћ неопходна (беспомоћном и гладном старцу, уплаканој и недовољно одевеној деци) помаже, даје своју храну и одећу. У несебичном давању долази у ситуацију да и сама буде недовољно одевена и боса, али

са пуним срцем и задовољством што је другима помогла. У том даривању њена срећа бива још већа, па је и небо награђује сребрним талирима који у виду звезда падају. Увијена у вео доброте, хуманости и племенитости осећа као да на себи има меку кошуљу од најбољег платна. Захваљујући својој доброти, широкогрудости, несебичности и љубави према другима постаје и сама богата, не само духовно, као досад, него и материјално.

Насупрот претходно поменутиим позитивним ликовима – јунакињама бајки стоји Себични џин Оскара Вајлда, коме због превелике себичности бива ускраћено да ужива у чарима најлепшег годишњег доба – пролећа. Његова себичност, која је прерасла све границе када је забранио приступ деци – тим весницима среће, радости, задовољства, као да је опомена одраслима шта ће се десити уколико не сагледају децу – тај најлепши украс света, највредније дарове живота. Дечји смех, игра, говор, радост и весеље отапају дугогодишњи снег, сламају ледена срца, уносе топлину, љубав и радост, дају снагу, покрећу живот. И сам џин – огроман, физички моћан, али духовно ограничен, немоћан, схвата на крају да је природа све уредила, треба је поштовати, препустити се њеним чарима и лепотама, имати слуха за њих и уживати, а уживајући и упознајући другог и другачијег постајемо духовно богатији, осетљивији, узвишенији. Други, друго, другачије појмови су који нас емоционално богате, оплемењују, уздижу.

Потврду тога налазимо и у тексту *Бела и жутиа девојчица* Перл Бак, у коме кинескиња Лен Меј има своју (погрешну) представу о другима, људима са друге стране реке – странцима. Њена представа створена је на основу прича одраслих. По чувењу, при првом сусрету очекивала је биће ружичасте коже, плавих, зелених или сивих очију, црвене косе, чудног говора, које нико не разуме. Насупрот тој представи, на обали реке среће „чудну девојчицу“, само необично одевену. Занимљив и вредан пажње је су-

срет међу њима: Лен Меј са потпуно погрешном представом о људима на другој обали реке, са помагло непријатним осећањем и страхом који та погрешна представа изазива, при првом виђењу жутокосе девојчице из даљине очекује и онај чудан говор, непријатан сусрет који би по свему судећи могао да уследи и, наравно, неразумевање. Насупрот томе, *иако се пре никада нису виделе, насмешиле су се једна другој*. Спојила их је иста жеља, коју откривају у првим реченицама свога разговора, жеља да имају сестру. Све баријере су савладане, почев од језичких (преко осмеха – невербалног говора). Оне су постале врло блиске. Снажна потреба за другим бићем које би их боље разумело него њихова браћа срушила је предрасуде које су и једна и друга имале о оном другом, другачијем, различитом. Њихово пријатељство учврстио је осмех, који је прерастао у смех као израз среће, радости и обостраног задовољства, пријатности и испуњености друштвом другог. Најмлађи читаоци реципијенти читајући овакве текстове сазнају да језик, боја косе, очију, чак ни боја коже, односно порекло, не могу да буду препрека овом пријатељству и посестримству, необичном с једне, а несебичном с друге стране. То драгоцену искуство је позив деци широм света да слободно начине први корак и сруше све предрасуде о другима и другачијем, од којих су неке векови-ма старе.

Резиме

Књижевном уметношћу, вредним књижевним делима која не познају границе васпитавамо децу да разлике прихватају као богатство, развијамо толеранцију, потребу за уважавањем разлика, али и ширимо видике, отварамо срца, градимостросте љубави и пријатељства по којима ће чврсто „ходити“ у будућност. Вредна књижевна дела изазивају одре-

ђене емоције код реципијената, снажан естетски доживљај, али и утичу на формирање одређених ставова и представа о другоме и другима. Читање и рад на књижевном тексту ствара код ученика одређено расположење, изазива емоције, утиче на формирање ставова. Тиме се стварају услови за развој емоционалне културе појединца, која се своди на неколико елемената о којима сви они који се баве образовањем, а пре свега васпитањем деце, морају да воде рачуна (Kamenov 1999). Неке од њих су:

- Спремност да се емоционално реагује на појаве у друштву,
- Способност да се схвате, поштују и цене осећања других људи,
- Способност емпатије,
- Могућност да се лични доживљаји деле са другима и др. (Копас Вукашиновић 2007: 63)

Књижевни текстови у којима су деца главни ликови – јунаци – имају значајну улогу у развијању емоционалне културе ученика, али и развијању толеранције, мултикултуралности, потребе да се буде у друштву другог и другачијег, потребе да се разуме свет другог и другачијег како бисмо разумели себе, али како би и нас разумели други. Дете као читалац – реципијент и дете као главни лик – јунак руши све баријере и предрасуде о другом и другачијем и гради чврсте мостове којима спаја садашњост и прошлост и отвара врата будућности.

ЛИТЕРАТУРА

- Kamenov, Emil (1999). *Predškolska pedagogija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Копас Вукашиновић, Емина. „Лектиром до култивисаних емоција“. *Норма* бр. 2–3 (2007): стр. 61–69.
- Lešić, Zdenko (2008). *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.

- Љуштановић, Јован (2004). *Црвенкаја зрицка вука*. Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи – Змајеве дечје игре.
- Љуштановић, Јован (2009). *Принцеза лутца замком: теоријска мисао о књижевности за децу из окриља Змајевих дечјих игара*. Нови Сад: Змаје-ве дечје игре.
- Марковић, Слободан Ж. (2003). *Зависци о књижевности за децу III*. Београд: Завод за уџбенике.
- Опачић Николић, Зорана и Пантовић Даница, (2007). *Прича без краја*, читанка за 4. разред основне школе. Београд: Завод за уџбенике.
- Ристановић, Цвијетин. „Дјечји узрости и рецепција књижевног текста“. *Детинство*, бр. 1 (2011): стр. 62–70.
- Стојановић, Буба (2011). „Ликови у књижевним делима и ненасилно понашање ученика“. *Школа у природи као фактор социјализације и могућности сузбијања насиља у школи*. Врање: Учитељски факултет, стр. 353–362.

Buba D. STOJANOVIĆ

CHILD IN LITERATURE FOR CHILDREN –
THE JOINING BRIDGE

Summary

With the use of literature and valuable literary creations we educate children to accept differences as wealth, we develop tolerance, the need to respect differences, but we also expand horizons, open hearts, build bridges of love and friendship that will 'lead' them to the future. Valuable literary creations evoke certain emotions of recipients, strong aesthetic experience, but they also affect the formation of certain attitudes and views about other things and people. Reading and working on a literary text create certain mood with pupils, evoke emotions and affect the formation of attitudes. In this way conditions are provided for development of emotional culture of an individual which is consisted of

several elements which should be taken in consideration by everyone who is dealing with training and education of children (Kamenov 1999). Some of them are:

- Readiness to react emotionally to social phenomena,
- Ability to understand, respect and appreciate other people's feelings,
- Ability for empathy,
- Possibility to share personal experience with other people etc.

(Kopas Vukašinović 2007: 63)

Literary texts where the children are main characters – heroes have an important role in development of emotional culture of students, in developing tolerance, multiculturalism, the need to be in the company of someone else who is different, the need to understand the world of others who are different in order to understand ourselves, but also to be understood by others. The child as the reader–recipient and the child as the main character – hero breaks down all barriers and prejudice about differences and builds solid bridges that join the past and the present and opens the door for the future.

Key words: literary text, child – hero, positive moral virtues, behavior, others

UDC 82–93.09
UDC 37.043.2–056.26/36

◆ **Отилиа Ј. ВЕЛИШЕК БРАШКО**
*Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Нови Сад
Република Србија*

ПРЕДРАСУДЕ О ДЕЦИ СА РАЗВОЈНИМ СМЕТЊАМА И ИНВАЛИДИТЕТОМ У ПОПУЛАРНИМ ПРИЧАМА ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Предрасуде о различитостима присутне су данас у нашем друштву, што указује на потребу друштва да развијање разумевања према различитостима треба да буде приоритетна област у наредном периоду. Превазилажење дискриминације и нетолеранције у друштву је процес који се мора циљано, са стратегијом и са јасним плановима реализовати. Инклузивно образовање, односно укључивање деце са сметњама у развоју и са инвалидитетом у редован систем васпитања и образовања и друштвене активности један је од начина постизања друштвене инклузије, односно прихватајућег и толерантног друштва. Путем инклузије деца са развојним сметњама и инвалидитетом постају видљиви чланови свог окружења и своје заједнице. Захваљујући инклузији присуство деце са сметњама у развоју и инвалидитетом се повећало у медијима, уметничким делима и књижевним делима за децу. То је врло значајно, јер ставови и предрасуде се усвајају несвесно од најранијег периода, а међу поспешивачима у формирању ставова су и вршњаци, медији, као и књижевна дела. Књижевна дела имају веома важну улогу у усвајању ставова, а посебан

значај имају књижевна дела за децу, јер на раном узрасту почиње процес формирања ставова. Циљ ове студије је да проучи и уочи присуство и видљивост деце са развојним сметњама и инвалидитетом у популарним књижевним делима за децу, као и начин приказивања саме деце са развојним сметњама и инвалидитетом, а и однос околине према њима. Анализиране су популарне бајке и популарне кратке приче за децу, које су доступне у књижарама код нас и у којима постоје јунаци који су другачији од осталих, који се не уклапају у типичну популацију или имају уочљиву сметњу у развоју или инвалидитет. Резултати анализе су врло интересантни, а уједно и забрињавајући, јер путем анализираних прича за децу испоставило се да поједина књижевна дела доприносе формирању предрасуда и стереотипа о деци са сметњама у развоју и са инвалидитетом. Ова студија указује и на могућа решења и даје смернице за превазилажење проблематике на подручју прихватања различитости код нас.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: стереотипи, предрасуде, деца са развојним сметњама, деца са инвалидитетом, инклузија, приче за децу

Ставови и предрасуде

Ставови су, у психолошком и социолошком смислу, врста субјективних односа особе према неком искуственом објекту, пре свега према оним објектима који су истовремено и лично и социјално значајни. У *Педагошком лексикону* наводи се да поред субјективног односа ставове карактеришу стеченост, трајност, вредносна поларизованост, интензитет и сложеност (Поткоњак 1996: 476). Усвајање ставова је део процеса прилагођавања појединца друштву, окружењу или социјалној околини. Најзначајније је за ставове да су они стечени у процесу социјалног учења. Често ставове према другима усвајамо несвесно. На њих од најмлађег узраста утичу ставови најближих чланова породице, а касније, у периоду адолесценције, и вршњаци. Ту су и медији масовне комуникације, који су изузетно јаки поспешивачи стварања и формирања ставова

(Видовић 2004). Међу наведеним поспешивачима и књижевна дела имају значајну и моћну улогу у процесу усвајања и формирања ставова.

На основу личних ставова или мишљења стварају се предрасуде о неким особама, групама људи или начину живота који нису засновани на стварном познавању тих особа, група или начина живота (Видовић 2004: 64). Предрасуде нису увек негативне, оне могу бити и позитивне, али поједнако могу да имају лоше последице, јер произилазе из недовољног познавања, информисања о неким особама и њиховом начину живота. Често се предрасуде објашњавају страховима, који такође произилазе из незнања и непознавања људи или групе људи. Важно је направити разлику када се одређују појмови предрасуде и стереотипи. Стереотипи су у *Педагошком лексикону* одређени као широко прихваћени и некритички употребљавани начини мишљења и расуђивања о различитим појавама (Поткоњак 1996: 481). Стереотипи су претерано поједностављени, уопштени ставови о некој групи људи. Они могу да буду засновани на предрасудама, или да потичу из контакта са једним чланом неке групе, тако да се утисак о њему уопштава на све припаднике те групе. Последице могу бити одбацивање, омаловажавање и уопштавање, јер се ставови несвесно доживљавају, без аргументованих чињеница. Због наведеног несвесног, закључци и мишљења се доносе на основу непотпуних и можда нетачних информација, а не на основу чињеница. Стереотипи су погрешни и штетни, јер су извор нетолерантности и дискриминације. Предрасуде и стереотипи онемогућавају стварно разумевање међу људима. Често могу ометати остваривање дечјих и људских права.

Нажалост, предрасуде о различитостима су присутне у нашем друштву данас, што указује на потребу друштва да развијање разумевања према различитостима треба да буде приоритетна област у наредном периоду. Превазилажење дискриминације и

нетолеранције у друштву је процес који се мора реализовати циљано, уз стратегију и јасне планове. Инклузивно образовање, односно укључивање деце са сметњама у развоју и са инвалидитетом у редован систем васпитања и образовања, као и у друштвене активности је један начин постизања друштвене инклузије, односно прихватајућег и толерантног друштва. Путем инклузије деца са развојним сметњама и инвалидитетом постају видљиви чланови свог окружења и своје заједнице. Захваљујући инклузији видљивост деце се повећала у медијима, уметничким и књижевним делима за децу, што је јако значајно јер, као што је већ поменуто, ставови и предрасуде се усвајају несвесно од најранијег периода, а међу поспешивачима у формирању ставова су и вршњаци, медији, као и књижевна дела.

Принципи инклузивног образовања

Тек неколико година уназад код нас се отворила тема укључивања деце са развојним сметњама и са инвалидитетом у типичан систем образовања и васпитања, односно у редовне вртиће и школе. У новом *Закону о основама сисџема образовања и васпитања* (Сл. гласник РС, 72/09) инклузивно образовање је обухваћено и јасно одређено. Настале су бројне дилеме међу стручњацима за васпитање и образовање, запосленима у васпитно-образовним институцијама, као и шире у друштву. Најчешће се дискутовало о предностима, а и о недостацима инклузије, о добити деце са сметњама у развоју и инвалидитетом, о добити деце без развојних сметњи, као и о тешкоћама у реализацији инклузивног образовања.

Квалитетно образовање за сву децу истакнуто је као приоритет, чиме се указује на успешно образовање деце са сметњама у развоју и инвалидитетом у редовном образовном и васпитном систему на

свим нивоима. Полазиште концепта инклузивног образовања је да свако дете може да учи, само је различит начин и темпо њиховог усвајања знања. Индивидуализацијом образовања постиже се квалитетно образовање, не само за децу са развојним сметњама већ и за сву децу (Церић 2010). Инклузија омогућава да дете са сметњама у развоју или са инвалидитетом иде у најближи вртић односно школу, а не да постоји само неколико установа које су „инклузивне“ и по томе другачије од осталих редовних вртића и школа. На овај начин се даје могућност да особе са сметњама у развоју равноправно учествују у животу заједнице, али се развија и толеранција људске заједнице као друштва у коме је свака особа поштована и прихваћена као људско биће. Кроз инклузивно образовање омогућава се усвајање животне филозофије засноване на уверењу да сви људи имају једнака права, без обзира на индивидуалне разлике и прихватање чињенице да су различитости нормалан израз људске природе.

Разликују се два модела схватања деце из маргинализованих група, и то посебно деце са развојним сметњама, а огледају се у медицинском и социјалном моделу. У оквиру сваког од њих уочљива је разлика у приступу према деци која имају сметње у развоју или инвалидитет, у схватању процеса образовања и васпитања, у тумачењу друштвеног контекста, као и језика којим се користе.

Медицински модел схватања ометености говори о личној трагедији, која особу и њену породицу ограничава да учествује у друштвеном животу. Код овог модела је дијагноза основа од које се полази, користећи језик етикетирања и наглашавања недостатака особе. На основу појединачне процене стручњака различитих оријентација доносе се важне одлуке, као што је и школовање у зависности од дијагнозе детета. На тај начин дете буде и категорисано на основу оштећења. Најчешће се дете које има сметње у развоју издваја из свог природног окруже-

ња као што је група вршњака, познаника из краја, јер је неуспешно и не уклапа се у систем. Наглашава се да дете не може, не уме, не зна да прати или да учествује у раду са другом децом. У систему образовања и васпитања дете са сметњама у развоју или инвалидитетом је проблем, јер омета другу децу, има посебне потребе, па захтева специјалне методе рада. Због наведеног приступа дете са сметњама у развоју има ниско самопоштовање, због честих критика и неуспеха. У таквом окружењу дете је научено на пасивност. И на крају, дете са својим недостацима треба да се прилагоди мери вртића или школе, јер је систем тај који је доминантан и непроменљив.

Насупрот медицинском моделу схватања детета са сметњама у развоју је социјални модел, којим се истиче да је социјална средина та која спречава особу да у потпуности учествује у друштвеном животу. Тешкоће у учењу које имају деца са сметњама у развоју или инвалидитетом зависе од самог васпитно-образовног система. У реализацији инклузије користи се језик прихватања равноправности (именица пре придева), а одговорност је вишеструка (Хрњица 2007). Према социјалном моделу схватања особи са сметњама у развоју или инвалидитетом учење је саставни део живота. Карактерише га деинституционализација и програми који се базирају на потребама, а не на дијагнози. Овај флексибилни модел мења културу заједнице, јер је заснован на људским правима.

Деца са развојним сметњама и инвалидитетом у причама за децу

Књижевна дела имају веома важну улогу у усвајању ставова, а посебан значај имају књижевна дела за децу, јер на раном узрасту почиње процес формирања ставова. Циљ ове студије је да проучи и уочи присуство и видљивост деце са развојним сметњама

и инвалидитетом у популарним делима за децу, као и начин приказивања саме деце са развојним сметњама и инвалидитетом, а и однос околине према њима. Анализирани су популарне бајке за децу и кратке приче за децу које су доступне у књижарима код нас и у којима постоје јунаци који су другачији од осталих, који се не уклапају у типичну популацију или имају уочљиву сметњу у развоју или инвалидитет.

Ретко се експлицитно приказују деца са сметњама у развоју или инвалидитетом као ликови у књижевним делима за децу. Скоро једина је популарна прича за децу у серијалу *Хајди*, прерађеном према делу Јохане Шпири (Johanna Spyri), у којој је међу главним ликовима Клара, парализована девојчица у инвалидским колицима. Њу ауторка представља као несрећну, тужну и усамљену, јер пати због своје ситуације, свог недостатка и изолованости од света и својих вршњака. Представљање деце са сметњама у развоју или инвалидитетом као несрећне и тужне је предрасуда, јер и та деца знају да буду срећна и умеју да се радују, без обзира на своје тешкоће. У причи срећи није било краја када је Клара ишчекивала девојчицу Хајди, која треба да јој дође у госте да се друже и играју. Девојчица са инвалидитетом, Клара, током приче исказује и показује своје задовољство и срећу у друштву мале Хајди, јер јој прија и потребно јој је вршњачко дечје друштво. Потреба за вршњачком подршком, учење и дружење током учења у групи су основни инклузивни принципи. На тај начин се уважава потреба за дружењем, учењем и игром детета са сметњама у развоју или инвалидитетом. У овој причи је присутна гувернанта, врло строга и груба према Клари, али и према Хајди, односно симболично је приказан однос околине која је сурова према девојчици са инвалидитетом. Једино је из окружења отац благонаклон, пун љубави и разумевања према Клари, што се поклапа са медицинским моделом схватања деце

која нису типична, јер је овакав случај за породицу лична трагедија, док их околина одбацује или сажалева. Оно што је специфично у приказивању Кларе, детета са инвалидитетом, јесте то да се истиче шта она не може, и због тога је изолована од друштва у својој кући, а не истиче се оно што она може. Због те изолованости од осталих људи и града и Хајди, девојчица без сметњи у развоју, такође је тужна и тешко то подноси. Ово показује да реакција околине, односно издвајање детета из своје природне средине, лоше утиче на развој сваког детета, па тако и детета са сметњама у развоју. Када врло љубазан и стрпљив учитељ долази у кућу и прихвата да и мала гошћа буде на часу, крута гувернанта истиче шта је то што Хајди не зна – она не уме да чита ни да пише. То се поклапа са медицинским моделом схватања, јер је истицано оно што дете не може и полази се од тога, а нарочито када се то односи на област образовања. Захтев да се са обе девојчице поступа равноправно као да су сестре полази од оца, што је и учитељ подржао. У овом делу приче препознаје се велика улога родитеља деце са сметњама у развоју или са инвалидитетом у процесу образовања.

Постоје популарна књижевна дела у којима су присутни јунаци другачији од осталих, а међу најпознатијима су Андресенове (Hans Christian Andersen) бајке *Ружно ѓаче* и *Палчица*. У обе бајке ликови који су другачији од осталих бивају одбачени и искоришћени од стране околине. Чак је у бајци *Ружно ѓаче* и однос саме породице врло груб и без подршке према лику који није типичан пример своје породице, односно врсте. Већ само у ова два примера може се уочити да постоји негативан став околине према другачијима, али оно што је специфично је да у обе бајке постоји добра и брижна особа у лику жене самице која помаже главном јунаку. Такође би се могло рећи да и у овим бајкама постоји она позитивна предрасуда да се приче завршава-

ју изузетним нереалним успесима и срећом. Треба истаћи да је у овим делима уочљива потреба за припадањем вршњачкој групи. Ову потребу је могуће уочити и у Киплинговом (Rudyard Kipling) делу *Књига о џунгли*, у којој је Могли прихваћен од стране околине иако је другачији од свих њих, али жуди за својом групом вршњака. У овим делима за децу се препознају основни инклузивни принципи, радити са, а не за децу са развојним сметњама или инвалидитетом, јер и та деца имају потребу да буду са другом децом.

Најтипичнији примери различитости у физичким аспектима су јунаци књижевних дела *Звонар богородичине цркве* Виктора Игоа (Victor Hugo) и бајке *Лепошчица и звер* ауторке Барбо де Вилнев (Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve), у којима се такође стереотипно приказују особе са инвалидитетом, које живе апсолутно изоловано у нехуманим условима, далеко од очију света. И у ова два дела појављују се особе женског пола које пружају емпатију и поседују сензибилитет за препознавање потреба код особа са инвалидитетом и пружају им разумевање. Разумевање је полазиште инклузије, а и полазиште конструктивистичке парадигме у васпитно-образовном процесу.

Књижевно дело италијанског аутора Карла Колодија (Carlo Collodi) је дело које можда најтипичније представља дете са интелектуалним сметњама, са свом својом добротом, позитивизмом и лаковерношћу, отелотворено у лику Пинокија. Такође је упадљив негативан однос околине према њему и искориштавање његових недостатака. Али суштински није проблем то што је Пинокио лаковеран и што има смањене интелектуалне могућности, већ је то проблем околине и других око њега који ће га изиграти и њиме манипулисати. У овом делу је путем негативне намере околине указано на промену схватања васпитно-образовног система у инклузивном образовању, јер систем и околина треба да се

мењају у намери и приступу деци са развојним сметњама.

Разумевању деце која живе у свом свету, можда и деце из спектра аутизма, је дело *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола (Lewis Carroll). Ово дело на врло специфичан начин представља перципирање света око себе из угла детета које то другачије види, и да је свет и окружење чудно за дете, а не обрнуто као што је то уобичајено – да је околини дете чудно. Ова прича за децу доводи у питање одређење појма „нормално“, што се и по инклузивном приступу избегава јер је тешко дефинисати шта је то нормално и шта је коме нормално.

Поменути примери књижевних дела за децу пуни су негативних предрасуда и стереотипа о јунацима који имају сметње у развоју или инвалидитет, односно другачији су од осталих. У потпуности се могу препознати елементи медицинског модела схватања. Ове приче за децу могу једино да нам побуде осећај сажаљења и емпатије према оваквим особама, али не и уважавање и прихватање.

Дамбо ауторке Хелен Аберсон (Helen Aberson) и *Појрага за Немом* аутора Ендруа Стентона (Andrew Stanton) су две бајке у којима постоји позитиван пример приказивања оних који имају инвалидитет, јер су прихваћени од околине иако нису једнаки, али су равноправни чланови свог друштва, чак је слонић Дамбо приказан тако да је његов недостатак његова предност и посебан дар.

Закључак

Повезаност језика, односно терминологије коју користимо, са развојем мишљења и формирања ставова су већ бројни психолози, попут Виготског, истраживали и истицали. Због тога је значајно какве језичке поруке шаљемо међусобно, каквом се терминологијом служимо у свакодневном животу, у

медијима, током остваривања професионалне улоге, у стручној литератури, а посебно у књижевним делима, која су главни носиоци богаћења и развоја језика једног друштва и културе.

У савременим дефиницијама и одређењима деце са сметњама у развоју или инвалидитетом прво се помиње дете, а касније се наводи да има сметње у развоју (Хрњица 2007: 7). Аутори „нових“ дефиниција истичу да дете са сметњама у развоју има заједничке потребе као и друга деца, а посебне потребе има у васпитању, образовању и рехабилитацији. Дететово одређење према врсти и степену развојне тешкоће нужно води негативном одређењу, односно ономе што дете не уме или не може. Залагања за то да се избегне обележавање детета преко негативних одређења дечјих могућности исказана су у Конвенцији о правима детета на следећи начин: „Дете са развојним сметњама је дете са посебним потребама, а дете са посебним потребама је дете“. Дете са развојним сметњама има сва битна својства детета као људског бића и развојна сметња не сме бити основ ни за који вид дискриминације.

У савременој стручној литератури последњих година се избегавају термини дефектно или хендикепирано дете, јер се на тај начин у фокус смешта сметња или тешкоћа коју дете има, а не дете као личност. Дете је биће које заслужује достојанство, без обзира на тешкоћу коју има, па се зато користи термин дете са сметњама у развоју или дете са инвалидитетом. Приликом одређења детета са развојним сметњама такође се избегава термин дете са посебним потребама, јер дете са сметњама у развоју има исте потребе као и друга деца. Оно такође има потребу за играм, кретњом, дружењем, учењем, само их на другачији начин задовољава. Уважавајући наведене изразе којима се избегава етикетирање и обележавање деце из маргинализованих група и њихова дискриминација, доприносимо развијању језика за инклузију. Као што је већ поменуто, језик

који користимо у комуникацији и у процесу васпитања и образовања треба да указује на уважавање личности и прихватање различитости, јер је повезан са мишљењем, стварањем ставова и мењањем све-сти, а то је значајно за цело друштво.

Процес превазилажења предрасуда према сметњама у развоју и инвалидитетом остварив је кроз инклузивно образовање (Booth & Ainscow 2002). Успостављање интеракције и комуникације између особа са сметњама и оних без њих доводи до прихватања и поштовања различитости и до формирања позитивних ставова од најранијег узраста. Образовање које доприноси целокупном развоју све деце, припремајући их за стваран живот, најбољи је начин борбе против дискриминације и насиља, као и заштите људских права детета.

Популарне приче за децу и бајке пуне су предрасуда и стереотипа у односу на децу са сметњама у развоју или са инвалидитетом, иако шаљу позитивне поруке као поуке за изградњу система вредности код деце. Мора се узети у обзир и време када су анализирана дела за децу писана и када су аутори књижевних дела живели и стварали, јер су промене у образовној парадигми и увођење социјалног модела схватања деце из маргинализованих група савремена тематика не само код нас већ и у свету. Поред оправдавајућих чињеница, популарне и доступне приче се и данас користе и читају деци, чак се праве анимирани филмови за децу на основу њих, а несвесно и ненамерно се шаљу погрешне поруке које утичу на формирање ставова код деце већ на предшколском и школском узрасту. Зато је значајно приликом читања и анализе поменутих прича за децу да се направи критички осврт поводом порука о стварању предрасуда о деци са сметњама у развоју или инвалидитетом. Јер деци треба приближити и скривене поруке књижевних дела, анализирати социјалне односе и упоређивати са савременим актуелним ситуацијама, односима и схватањима.

Значајно је указати и на проблематику да су код нас ових година поменуће бајке и приче за децу скоро још увек једина књижевна дела која се нуде и која се понављају у различитим издањима. Чињеница да су Андерсенове бајке, као и бајке браће Грим и осталих познатих у уважених писаца за децу, бисери дечје књижевности и треба их ценити и користити, али треба и стварати нова дела за децу. Сваки период има своје специфичности, као и свака култура, а има и своју комплексну проблематику и теме које је важно приближавати деци и путем књижевних дела. Код нас је укључивање деце са развојним сметњама и инвалидитетом у редован систем васпитања и образовања као прихватање различитости и међусобно уважавање без обзира на припадност или специфичност врло актуелна тема, а нажалост, приче за децу и сликовнице за децу са овом тематиком скоро да не постоје код нас, а оне које постоје нису довољно доступне и/или дистрибуиране. А готово да се не могу наћи приче за децу са темом инклузије наших аутора.

ЛИТЕРАТУРА

- Boot, Tony & Aniskow, Mal (2002). *Индекс за инклузију*. Београд: Центар за изучавање инклузивног образовања.
- Dimitriou, Szilvia (2008). *Integrált / inklúzív oktatásban részesülő fogyatékos tanulók oktatása Magyarországon*. Budapest: Semmelweis Egyetem – Nevelés-és Sporttudomány – Doktori Iskola.
- Roeders, Paul (1995). *A hatékony tanulás titka*. Budapest: Celibra kiadó.
- UNESCO (2004). Booklet 1, *Becoming an Inclusive, Learning-Friendly Environment*. Bangkok: Embracing Diversity – Toolkit for Creating Inclusive – Learning-Friendly Environments.
- UNESCO (2000). *One School for All Children*. Paris: EFA 2000 Bulletin.
- Видовић, Станислава и сарадници (2004). *Како можемо заједно*. Приручник за радионичарски рад. Београд: Центар за права детета.
- Вичек, Анамарија (2007). *Индивидуализација и инклузивни ириситији*. Нови Сад: Педагошки завод Војводине.
- Група аутора (2010). *Кампања за инклузивно образовање – Инженери материјал пројекта*. Београд: Фонд за отворено друштво – Савез учитеља Србије – ЦИП – Центар за образовне политике – ДИЛС пројекат Министарства просвете.
- Група аутора (2009). *Дизнијеви класици*. Београд: Егмонт.
- Даниелс, Р. Елен и Кеј Сатфорд (2001). *Интеграција деце са посебним потребама*. Београд: Центар за интерактивну педагогију.
- Закон о основама система образовања и васпитања Републике Србије*. Сл. гласник РС бр. 72/09, 2009.
- Поткоњак, Никола, Петар Пијановић и др. (1996). *Педагошки лексикон*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Раишић, Бранка (прев.) (2003). *Пун ковчеж бајки*. Земун: ЈРЈ.
- Стојнов, Душан. „Конструктивистички поглед на свет: Представљање једне парадигме”. *Психологија* бр. 12, (2001): стр. 948.
- Хрњица, Сулејман и сарадници (2009). *Школа по мери деце 2*. Београд: Save the Children UK.
- Хрњица, Сулејман и сарадници (2007). *Школа по мери деце*. Београд: Save the Children UK.
- Шипири, Јохана (1983). *Хајди у граду*. Нови Сад: Форум.
- Церић, Харис. *Дефинирање инклузивног образовања*. < <http://www.inkluzija.org>. < 16. 01. 2010.

Otilia J. VELIŠEK BRAŠKO

PREJUDICES ABOUT CHILDREN WITH
DEVELOPMENTAL DISORDERS AND DISABILITIES
IN THE POPULAR CHILDREN'S STORIES

Summary

Prejudices about diversity are present in our society today, which points a need to develop an understanding for diversity in society in the future. Overcoming discrimination and intolerance in society is a process that must be targeted, with a clear strategy and plans to implement. Inclusive education and inclusion of children with disabilities in the regular education and social activities is one way of achieving social inclusion, as well as compliant and tolerant society. Through the inclusion, children with developmental disorders and disabilities are visible members of their communities. Thanks to the inclusion, visibility of these children is increased in the media, works of art and books for children. This is very important because the attitudes and prejudices are adopted unconsciously from the earliest period, and among the emulsifier in the formation of attitudes and peers, the media and literary works. The literary works for children have a very important role in the adoption of attitudes, because the process of forming attitudes starts at an early age. The aim of this study was to examine the presence and visibility of children with developmental disorders and disabilities in popular literary works for children, as well as the way of presenting the children with developmental disorders and disabilities and the relationship of the environment to them. Popular fairy tales and popular short stories for children were analyzed, with characters that are different from the others, who do not fit the typical population or have detectable disabilities or disability, which are available in bookstores in our country. The results of the analysis are very interesting, but also disturbing, because some stories for children and some literary works contribute to the formation of prejudices and stereotypes about children with developmental disorders and disabilities. This study points to the possible solutions and provide guidelines to overcome the problems in the acceptance of diversity in our country.

Key words: stereotypes, prejudice, children with developmental disabilities, children with disabilities, inclusion, children's stories

