

• ДЕТУЊСТВО •

Часопис о књижевности за децу
Година XLI, број 1,
пролеће 2015.

Редакција:

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

Секретар редакције:

Ивана Мијић Немет

Лектор и коректор:

Мирјана Карановић
Сања Арбутина

Издавач:

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

За издавача:

Душан Ђурђевић, директор

Слоџ:

Ласер студио, Нови Сад

Штампа:

Offset print, Нови Сад

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дејих 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:

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ ИЗМЕЂУ КУЛТУРНОГ СРЕДИШТА И МАРГИНЕ – СРЕДИШТА И МАРГИНЕ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

- Тијана Д. Тропин**, Невидљива струјања: канонизација и деканонизација у српској књижевности за децу 3
- Dubravka S. Težak, Patricia S. Marušić**, Formiranje i rastakanje književnih kanona u književnosti za djecu 11
- Тихомир Б. Петровић**, Естетске законитости књижевности за децу 22
- Миомир З. Милинковић**, Књижевност за децу између естетског и утилитарног 29
- Сања В. Голијанин Елез**, Педагошка функција књижевности за децу и њен положај у култури – канонизација и деканонизација поетичке и херменеутичке парадигме у естетском уцеловљењу процесуалне форме . 35
- Предраг М. Јашовић**, Увод у смену парадигми у области проучавања књижевности за децу 47
- Снежана З. Шаранчић Чутура**, Есејистичке маргиналије или прилози обликовању једне песничке парадигме? 57
- Јелена Г. Спасић**, Књижевност за младе (young adult literature) – пут од маргинализованог до јасно дефинисаног жанра 68
- Анкица М. Вучковић**, Књижевност за децу у систему културних вредности – искуство маргине 74
- Маја S. Verdonik, Petra S. Štiglic**, Pojavnost igrokaza u zbornicima i antologijama dječje književnosti – prinos usustavljanju književne vrste 84
- Медиса А. Колаковић**, Књижевно дело Иве Андрића у читанкама између два рата: 1918–1945 91
- Тамара Р. Грујић**, Српска књижевност за децу и усмена књижевност у кључу компаратистике 98
- Милутин Б. Ђуричић**, Азербејџанска књижевност за децу између културног средишта и маргине 105
- Јованка Д. Денкова, Махмут И. Челик**, Сказновидното во творештвото на Славко Јаневски, со посебен осврт на трилогијата за Пупи Паф (*Пупи Паф во Шумицул град, Пупи Паф гледа од вселената, Пупи Паф господар на соничката*) 113

Махмут И. Челик, Јованка Д. Денкова , Социјалниот контекст во расказите за деца и млади од Есат Бајрам	120
Бранко Р. Ранковић , Представе о Месецу у традиционалној књижевности за деца са енглеског говорног подручја	125

Рецензенти:

- Проф. др Зоран Пауновић,
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Београд
- Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет – Нови Сад
- Проф. др Виолета Јовановић,
Универзитет у Крагујевцу, Педагошки факултет у Јагодина
- Проф. др Сунчица Денић,
Универзитет у Нишу, Учитељски факултет у Врању

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

ДЕТИЊСТВО : часопис о књижевности за деца / 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

◆ *Тијана Д. ТРОПИН*
Институт за књижевност и уметност
Београд
Република Србија

*КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ
ИЗМЕЂУ КУЛТУРНОГ
СРЕДИШТА И МАРГИНЕ –
СРЕДИШТА И МАРГИНЕ У
КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ*

НЕВИДЉИВА СТРУЈАЊА: КАНОНИЗАЦИЈА И ДЕКАНОНИЗАЦИЈА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: У овом тексту покушаћу да на различитим примерима покажем како се у српској књижевности за децу спроводе процеси канонизације и деканонизације. Будући да су и један и други процес флуидни, без јасних разграничења, и са великим бројем фактора који одређују њихов ток, неопходно је ближе одредити сам појам канона књижевности за децу. Оцртавањем промена у историјском статусу одређених дела можемо проценити постојаност канона, односно променљивост критеријума на основу којих се одређује канон књижевности за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: канонизација, деканонизација, књижевност за децу, школска лектира, канон у књижевности

Увод

Сваки рад који се бави проблемом канонизације у књижевности за децу већ у почетку се суочава

не само са одсуством коначне дефиниције књижевног канона као таквог већ и са много видљивијим тешкоћама које носи одређивање канона књижевности за децу.¹

Наиме, појам канона, преузет из црквене литературе у којој се односио на корпус сакралних текстова које су црквени оци одобрили, дајући им печат текста са неупитним божанским пореклом, у савремено доба почео је да се користи за корпус белетристичких дела која представљају трајне и опште естетске и етичке вредности, повезујући се са појмом класика. У новије време, најпознатији и на извешан начин најозлоглашенији покушај формирања канона уметничке књижевности представља „Западни канон” који је саставио Харолд Блум, ослањајући се притом на претходнике за које је, опет, најрепрезентативнији Елиотов есеј „Шта је класик”. Такве намере да се, уз надовезивање на хуманистичку и позитивистичку традицију деветнаестог века, образује дефинитиван и универзално важећи канон књижевности подвргнуте су различитим видовима критике још од раздобља после Другог светског рата. На ум падају, рецимо, марксистички и феминистички опредељени критичари самог концепта канона, који с правом указују на евроцентричност и имплицитну конзервативност постојећих верзија канона књижевности. Али и у блажим преиспитивањима канона² посматрачу са стране јасно је да је он у непрекидном стању флукса, да је подложен разли-

¹ Овај рад написан је у оквиру пројекта 178008 „Српска књижевност у европском културном простору”, на Институту за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

² Тако нпр. Џајеш, у покушају да објективно сагледа функцију канона, наглашава управо његову променљивост: „Упркос скриптуралном призвуку насталом захваљујући терминологији и асоцијацијама са идејама аутентичности и ауторитета које су из тога произашле, канон никада није потенцирао ексклузију и није био нефлексибилан као што би се можда могло закључити” (Џајеш 2012: 134).

читим ревизијама које зависе не само од смењивања књижевних епоха већ и од смене владајућих идеологија, бар колико и од индивидуалног укуса критичара који састављају канон. Утолико се врло тешко може говорити о „канону” књижевности у смислу који тај концепт подразумева: непомериви, вечни корпус дела са универзалном уметничком вредношћу. Иако у одређеним културним круговима можемо издвојити уметничка дела са трајном рецепцијом, чије зрачење пресудно утиче на генерације читалаца и стваралаца (попут грчких трагедија), са смањењем временске дистанце постаје све теже поузвано одредити дела која припадају канону.

Ово утолико пре важи кад је у питању књижевност за децу, која је не само суштински модеран феномен већ је и дуго сврставана у тривијалне жанрове недостојне критичарске пажње. Не само то: захваљујући педагошкој намени доброг дела ове књижевности, која се често узима као довољан разлог за одрицање уметничких квалитета, честа подела на „корисна” и „некорисна” књижевна дела не повлачи нужно за собом и позитивно естетско вредновање текстова који представљају део актуелног канона, одређеног пре свега корпусом школске лектире.

Прецизно говорећи: док је у случају књижевности намењене одраслима сврставање неког дела у школску лектуру тек део процеса његове канонизације, иако највидљивији (и за огромну већину читалаца једини вид канонизације са којим ће се сустрести), у књижевности за децу изостављање из лектире може у релативно кратком року (десет до двадесет година) изазвати малтене потпуни заборав неког књижевног дела или комплетног опуса одређеног аутора. Једини алтернативни пут јесте статус класика *забавне* књижевности за децу, или преузимање дела у корпус књижевности за одрасле.³

³ Тај феномен је у најновије време добио назив *crossover fiction*; њиме се Сандра Бекет подробно бави у истоименој књизи,

Насупрот описаним процесима канонизације и деканонизације, који често доводе до сиромашења читалачког искуства и искривљавања слике о историји књижевности за децу, Бетина Кимерлинг Мајбауер залаже се за „плуралитет канона” (Kanonpluralität) који би могао да помогне стварању правилног утиска о разноврсности и сложености интернационалне књижевности за децу (Kümmerling-Meibauer 2003: 277). По њој, канон мора бити интернационалан, мора интегрисати све битне родове и жанрове књижевности за децу и бити отворен према модерној, односно савременој књижевности за децу: „Преко њега (канона децје књижевности) деца упознају прототипове децје књижевности који су одређени као вредни и стичу утисак о томе шта је естетско-књижевни квалитет и по чему се препознаје” (Kümmerling-Meibauer 2003: 278, превод Т. Т.). Иако и даље у први план смешта едукативни квалитет децје књижевности, драгоцено је инсистирање на отварању према савременој књижевности, које, како ћемо видети, упућује и на најновије приступе настави књижевности.

Обликовање школске лектуре увек је један од највидљивијих покушаја да се конституише канон књижевних дела: најлакше је пратити и квантификовати развој корпуса школске лектуре током година.

Локална ситуација

Проблеми канонизације и деканонизације у случају српске књижевности за децу још су комплекснији и изразитији него кад је у питању књижевност

истражујући непостојану границу између књижевности за децу и за одрасле. Она истражује и начине на које дело за одрасле прелази у дела за децу (често путем адаптације), али и обратне путеве, истичући улогу издавача у последњих неколико деценија и њихове одлуке повезане са дизајном, рекламирањем и паратекстом књиге, пре него са одликама самог текста (Beckett 2009).

за одрасле. И Други светски рат и распад Југославије праћени су тектонским померањима владајућих идеологија, сменама парадигми образовања и опште културе, који су се нужно одразили и на редиговање корпуса школске лектуре и превредновање појединих дела. Упоредо са њима, нови модели школства, али и помаци у односу према писаној речи и књижевности у доба интернета, утицали су на стварање корених нових образаца књижевности за децу и на њихово ширење. Укрштање и преплитање ових утицаја у хаотичном времену после 1991. довело је до данашњег стања, нестабилног и противречног. На следећих неколико страница издвојићемо одређене примере деканонизације аутора или дела који се могу објаснити утицајем различитих фактора, али и примере одсуства очекиване канонизације, као и потенцијалне стратегије реканонизације.

Ревизија канона после 1945.

Период социјалистичке Југославије, од 1945. до 1991, обележен је убрзаним стварањем новог идентитета југословенске књижевности за децу; неподобни аутори су деканонизовани, њихова дела повучена су из оптицаја и убрзо су нестала из видокруга децјих читалаца.

Деканонизација је обухватила велики број аутора чији су текстови били неприхватљиви у новом друштву. Нису увек били у питању конзервативни аутори: као пример можемо издвојити Милицу Јанковић, чије су приче постепено пале у заборав. Иако ангажована, са јасним социјалистичким опредељењем, она ипак из више разлога није могла бити прихваћена као део канона новије књижевности за децу: њени јунаци се углавном мире са судбином (болешћу, сиромаштвом, неправдом) уместо да се

буне против ње (Јекнић 1998: 92); изразити су верски акценти у већем броју прича; коначно, и поред честог приказивања класних разлика, њени грађански и малограђански ликови често су протагонисти и приказани су са превише симпатија (нпр. господин Света у причи *Зора*, в. Јанковић 1934). Мада се, заједно са њеним делима за одрасле, и њене приче за децу поново јављају у видокругу проучавалаца дечје књижевности, то није довољно да се учврсти њихово место у канону: због наглашене и углавном преживеле сентименталности и дидактике, комуникација са данашњом читалачком публиком била би врло отежана. Слична судбина задесила је и низ других писаца и списатељица из међуратног периода. С друге стране, и они који су, попут Јелене Билбије или Живојина Вукадиновића, били активни и цењени и после Другог светског рата, лагано су истиснути када се појавила нова генерација аутора са другачијим поетичким начелима.

Будући да социјалистичка пракса деканонизације предратних аутора није могла бити спроведена сасвим доследно (јер би дошло до потпуног дисконтинуитета са старијом књижевношћу за децу), одређени аутори су прихваћени уз прећутно, делимично редиговање њиховог опуса, изостављање непожељних песама и прича или чак њихово преобликовање. Проминентан пример за ово свакако је Јован Јовановић Змај, чије су дечје песме са наглашеним националним или верским набојем изостављане из школског програма, док су (као, уосталом, све до данас) сачуване његове песме са чисто лирским карактером, или оне које промовишу радну етику, хигијену и сличне вредности блиске комунистичким властима.

Упоредо са оваквим одабиром постојећих дела, у току је било убрзано стварање нових текстова у којима је педагошка вредност имала приоритет над естетским. Нови садржаји захтевали су нову песнич-

ку поетику. Данас је то видљиво не само у формирању нових аутора већ и у одређеним стилским заокретима код већ етаблираних стваралаца (прве послератне песме и поеме таквих имена каква су Александар Вучо, Бранко Ћопић или Десанка Максимовић у различитој мери показују тенденцију ка типском соцреализму). Негде до средине седамдесетих година објављен је поштовања достојан број дела са тематиком из НОБ-а, а најуспелија дела су канонизована – више пута објављивана, проучавана у оквирима школског програма, али и у пионирским делима академске критике дечје књижевности, екранизована и адаптирана за позориште. Можемо поминути романе Бранка Ћопића (*Орлови рано леије*) и Арсена Диклића (*Не окрећи се, сине*), као и Душана Костића (*Сушјеска*).

Нови талас деканонизације: дела са тематиком НОБ-а

Од краја осамдесетих година, међутим, Југославија је ушла у низ промена које су се завршиле крвавим распадом државе и формирањем нових националних држава, али и променом владајуће идеологије, што је условило и дезинтеграцију социјалистичке парадигме, све дотле присутне у књижевности за децу. Те промене, вршене нагло и често сумарно, условиле су нестајање појединих дела са списка школске лектире, такорећи преко ноћи. Тако је збирка *Приче о борби и Тици*, антологија прича са тематиком из НОБ-а у избору Благоја Јастребића, последње издање под тим насловом доживела 1990. године. За разлику од *Прича*, роман *Сушјеска* Душана Костића доживео је још једанаест издања између 1991. и 2001. године, од укупно седамдесет колико је објављено од првог појављивања 1958. Роман *Не окрећи се сине* Арсена Диклића такође није пре-

штампаван од 2003. (а ни то издање није објавио Завод за уџбенике већ мали приватни издавач, ваљевски „Мерлин“). Једино се дело Бранка Ђопића *Орлови рано леије* и даље појављује у правилним размацима. Вреди приметити да његови наставци, *Славно војевање* и *Биџика у Злајиној долини*, имају само по једно издање у последњих двадесет пет година, 2007. и 2009. У овом тренутку, од свих помених дела само су *Орлови рано леије* и *Доживљаји Николејине Бурсаћа* и даље присутни у школској лектури.

Према оваквом стању ствари можемо закључити да је после распада Југославије дошло до прећутне деканонизације дела са тематиком из Другог светског рата. Бранко Ђопић успео је да избегне овај масовни процес пре свега као вероватно најважнији прозаиста дечје књижевности који је стварао у социјалистичком периоду. Мање познати (и мање вољени) аутори и њихова дела брзо су ишчезли са читалачког хоризонта. Иако се у великом броју случајева ово може правдати тиме да су одређена дела заиста застарела, невелике уметничке вредности и без способности да привуку пажњу данашње деце, мора се признати да су поједини текстови неправедно запостављени.

Парадоксално, положај деканонизованих дела додатно је отежан чињеницом да у академским круговима на први поглед нема корените промене у њиховом статусу: о њима се и даље пише, а критичка ревизија дотадашњих ставова може довести и до продубљене анализе њихових дела и осветљавања неких занемарених квалитета. Званични статус неког писца, дакле, не мора се експлицитно и уочљиво променити за релативно кратко време – али доступност његових дела и недостатак читалаца дечјег узраста ефикасно ће га деканонизовати за генерацију-две.

Народна књижевност

У најновије време и у нашој јавности се све чешће чују гласови који захтевају темељну промену корпуса лектире, али и другачији приступ обрађиваним делима, који би нагласак ставио на критичко мишљење и преиспитивање ставова представљаних у обрађиваним делима; тиме се, рецимо, бави анкета „Које теме/вредности би требало да буду заступљене у средњошколској лектури” у часопису *Тексти-Ура* (*Тексти-Ура* 2011: 24–25), али и интервју са Зоном Мркаљ у истом броју (*Тексти-Ура* 2011: 32–33). Раскорак између вредносних ставова старије књижевности за децу и савременог друштва тако се актуелизује и проблематизује. Ипак, треба скренути пажњу на то да су поједина предложена решења толико радикална да би само једну врсту проблема заменила другом: овде се пре свега мисли на предлоге да се „непожељна“ дела у потпуности изоставе из лектире. Таква процедура довела би управо до недостатка критичког мишљења, које се развија у сучавању са проблематичним текстовима.

У последњих десетак година у нашој јавности више пута су се распламсавале полемике о квалитету и обиму школске лектире за основну и средњу школу, при чему је често наглашаван раскорак између патријархалних вредности заступљених у народној књижевности и савремених етичких стандарда,⁴ али често је као проблем постављана и језичка дистанца између деветнаестовековних текстова и данашње деце-читалаца. Док је најједноставније решење оно које предлажу заговорници радикалног – избацивање текстова из наставног програма или њихово драстично преиначавање – јасно је да би тиме дечје

⁴ Карактеристичан пример јесте изразито полемички интонирана анализа бајке *Немуштини језик* коју Ана Коларић пружа у свом тексту „Смех и сузе српског образовања” (Коларић 2008: 178–183).

искуство и слика о свету и историјским променама које се у њему одигравају били крајње осиромашени. Много је пожељнија – иако сложенија и тежа за извођење – опција у којој би се проблематизовало и јасно формулисало управо оно што те текстове данас чини проблематичним, насупротив њиховим позитивним одликама, високом уметничком квалитету, лексичком и имагинативном богатству. Деканонизација класичних текстова народне књижевности свакако би додатно осиромашила читалачки хоризонт.

Празнине у канону: неканонизована дела

Деканонизација великог дела прихваћене књижевности за децу социјалистичког периода, односно процес редукције и ревидирања школске лектире, нису праћени неким упоредивим проширивањем канона које би укључило савремене писце за децу. Од аутора активних у периоду 1945–1990. у лектури су и даље заступљени углавном лиричари (Драган Лукић, Десанка Максимовић, Душан Радовић, Љубивоје Ршумовић) и они писци који су се бавили савременим темама (Владимир Андрић). Видан је изостанак писаца који су своја најбоља и најизразитија дела објављивали крајем седамдесетих и током осамдесетих година (Влада Стојиљковић, Зоран Станојевић, Мирјана Стефановић) и чији су краћи радови по правилу сврставани у антологије.⁵ Могло би

⁵ О противречном положају који барем Мирјана Стефановић заузима у књижевности за децу још од шездесетих година сведочи Јован Љуштановић, који скреће пажњу и на изостанак њених дела из одређених антологија: „Песме Мирјане Стефановић као да имају изврстан презир према апсолутном естетском уобличењу. То даје одређено осећање неконвенционалности, слободе и отворености, али и недовршености, немарности и произвољности. То Мирјану Стефановић до дана данашњег чини једном од најконтроверзнијих српских песникиња за децу” (Љуштановић 2009: 306).

се тврдити да је нпр. изостајање дела Мирјане Стефановић из школске лектире настало сплетом несрећних фактора: с једне стране, дисконтинуитет југословенског издаваштва за децу довео је до тога да су њене збирке поезије и прозе, чија позиција унутар канона 1991. још није била учвршћена значајном позицијом унутар школске лектире, ређе прештампаване; томе је свакако допринео и њен наглашени антиратни ангажман за време деведесетих година. С друге стране, у тренутку када је почела да се врши ревизија канона књижевности за децу, почетком двехиљадитих, њена модерна, урбана поезија, често заснована на поигравању мелодијом, остала је доступна само ужем стручном кругу проучавалаца књижевности за децу, а њене прозне књиге, са особеном и често опором мешавином апсурдне фантастике, комике и натуралистичког бављења проблематичним темама у животу деце и младих, нису обнављане, док их је јасна везаност за период СФРЈ донекле одвојила од нових генерација.

Слично је прошао и Влада Стојиљковић, чији су апартни фантастични текстови (*Лево раме*) и савремена поезија за адолесценте (*Блок 39*) остали у сенци популарнијих аутора. Тако се овај писац налази у парадоксалној ситуацији да је, иако цењен, фактички деканонизован и удаљен од своје потенцијалне публике. Најједноставније решење – квалитетна нова издања доступна широј публици – и даље чека на довољно агилног и алтруистичног издавача.

Надаље, очљиво је да је врло мали број нових, активних писаца заступљен у савременим читанкама за основне и средње школе. Још је гора ситуација када су у питању млади писци и аутори средње генерације, који су највише изгубили због фрагментације југословенске књижевне сцене. Ретки аутори који су доживели популарност међу децом публиком (Урош Петровић, Игор Коларов) тек спорадишно су заступљени у читанкама. Млађи аутори и ау-

торке заступљени су појединачним песмама у читанкама и антологијама, а прозаисти у најбољем случају приповеткама или одломцима из већих приповедних целина.

Парадоксално, најпопуларнији савремени аутори за децу већ деценијама ретко постају део лектире, првенствено због недовољно дугог присуства на књижевној сцени или због скромних уметничких домета. Романи Градимира Стојковића, на пример, иако су популарни већ деценијама, остају строго ваншколско штиво. А управо би укључивање таквих дела у наставу српског језика и књижевности могло довести до формирања позитивног читалачког става и другачијих читалачких навика, уколико се педагози охрабре и суоче са пропустљивошћу граница канона. И Кемпер⁶ и Бекеш⁷ истичу да премештање фокуса на савремену књижевност може донети позитивне резултате, упркос тешкоћама са одређивањем њене естетске вредности или проблематичним темама којих се дотичу модерна књижевна дела за децу и омладину. Управо проучавање и тумачење савремених књижевних дела за децу у оквиру школске наставе може допринети бољем и потпунијем схватању традиције: „Културно наслеђе”, које се кристализује у контексту књижевне традиције, и од ње, захтева, дакле, често преиспитивање и обнову од стране савремених аутора и читалаца” (Bekes 2004: 237).

⁶ „Стари канон више не допире до омладине, његов утицај на приватно конзумирање симболичких добара важи за негативан. Или се више уопште не чита, или се читају погрешне ствари. Тек кад се суочимо са овим негативним билансом наставе немачког, у видокруг улази савремена литература” (Kämpfer 2004: 257, прев. Т. Т.).

⁷ „Неизвесност у погледу књижевног ранга ових текстова, тачно питање да ли ће они опстати и за деценију, не би требало да спречи наставнике немачког да смогну храбрости за експеримент да их обраде у оквиру наставе управо због њихове савремености” (Bekes 2004: 248, прев. Т. Т.).

Закључак

Као што смо видели, у канону српске књижевности за децу тренутно су на делу бројна, променљива и често супротстављена струјања, која је и уз најбољу вољу тешко пратити и анализирати: пре свега педагошки мотивисана, али са разноликим едукаторским, идеолошким и естетским полазиштим. У складу са тим, могу се утврдити и различите стратегије канонизације и реканонизације појединих књижевних дела и аутора (пре свега интензивнијим проучавањем дела, реиздањима, другачијим приступом обрађивању књижевних дела у оквиру наставе и подизањем читалачке свести ђака), које се у овом тренутку не спроводе систематски и доследно. Остаје да се види хоће ли у скороје време доћи до већих промена на том плану.

ЛИТЕРАТУРА

- Група аутора. Теме и вредности у школској лектури. *ТекстУра* 1 (септембар 2011): 24–25. Преузето са: http://prirucnik.grupa484.org.rs/2011_kom-sijska_knjizevnost/tekstura.html.
- Јекнић, Драгољуб. *Српска књижевност за децу. Историјски преглед*. Први том. Београд: МАК, 1998.
- Јанковић, Милица. *Зеца и миш*. Београд: СКЗ, 1934.
- Коларић, Ана. Смех и сузе српског образовања: родни и етнички стереотипи у читанкама за српски језик и књижевност у основној школи. *Реч* 76/22 (2008): 153–193.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лава*. Нови Сад: Дневник – Новине и часописи, 2009.
- Мркаљ, Зона. Методика није застарела. *ТекстУра* 1 (септембар 2011): 32–33.
- Џајеш, А. К. Канон или не. *Интеркултуралности, часопис за подстицање и афирмацију интер-*

културалне комуникације 3 (март 2012): 118–135. Преузето са: http://www.kultura-vojvodina.org.rs/images/interkulturalnost_3.pdf

Beckett, Sandra. *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*. New York and London: Routledge, 2008.

Bekes, Peter. Erzählungen von Gegenwartsautorinnen in der Schule. *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*. Hgs. Clemens Kammler, Torsten Pflugmacher. Heidelberg: Synchron, 2004, 235–250.

Kämper-van den Boogaart, Michael. Gegenwartsliteratur und schulischer Lektürekanon. Aspekte einer ambivalenten Beziehung. *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*. Hgs. Clemens Kammler, Torsten Pflugmacher. Heidelberg: Synchron, 2004, 251–262.

Kümmerling-Meibauer, Bettina. *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. J. B. Metzler, Stuttgart: Weimar, 2003.

estimate the stability of canon i.e. the fluidity of criteria used to establish it.

Key words: canonisation, decanonisation, children's literature, compulsory reading, canon in literature

Tijana D. TROPIN

INVISIBLE CURRENTS:
CANONISATION AND DECANONISATION
IN SERBIAN CHILDREN'S LITERATURE

Summary

This article attempts to portray the processes of canonisation and decanonisation in Serbian children's literature, on the examples of several chosen texts. Since both processes are fluid, without clear demarcation lines, and with a large number of influencing factors, it is necessary to define the notion of the children's literature canon. By tracing the shifts in the historical status of some works, we can

UDC 82193.09:7.01

KLJUČNE RIJEČI: kanon dječje književnosti, oblikovanje književnih kanona, ideološki sustav vrijednosti, estetska vrijednost djela

◆ Dubravka S. TEŽAK
Patricia S. MARUŠIĆ
Sveučilište u Zagrebu
Učiteljski fakultet
Republika Hrvatska

FORMIRANJE I RASTAKANJE KNJIŽEVNIH KANONA U KNJIŽEVNOSTI ZA DJECU

SAŽETAK: Književni kanoni imaju prepoznatljivu dvojnost. Zamišljeni kao popis, ipak nisu posve određivi. I nakon što su ih suvremene teorije analizirale i rastakale, i dalje je nemoguće osporiti njihov autoritet. Prikazivanje umjetničke vrijednosti kao simboličkog a ne ekonomskog odnosno materijalnog kapitala prvi je preduvjet njihovog postojanja. Nesumnjivo pri tome djeluje estetska dimenzija tekstova, ali i mnogi sociološki, ideološki i politički utjecaji. Postojanje kanona se ne bi moglo perpetuirati, ali niti oblikovati, bez ovjeravanja statusa kroz institucije, časopise, književne kritike, izdavače, institucije poput akademija ili sveučilišta, ali nastajanje i postojanje kanona ne omogućuje niti jedna od tih instanci ponaosob. Kanonizirani su tekstovi oni čija je prozopografija izazivanje kohezije među konzumentima. Tijekom dvadesetog stoljeća prekranja kanona književnosti za djecu otkrivaju načine i mehanizme takvih promjena. Odbacivanje jednih i ustoličavanje drugih autora objašnjivo je promjenama ideološkog sustava vrijednosti. Fortuna Anđelke Martić ili Branka Ćopića pokazuje načine na koje funkcionira institucija književnosti.

Problem kanona

Shvaćena u najširem obliku, svaka definicija kanona označuje popis. Već u značenju starogrčke riječi polje značenja se dodiruje sa značenjem hrvatske riječi popis. Kanon uvijek znači više od običnog popisa djela, osobito kada je riječ o književnim kanonima.

Složena veza značenja pojam kanona prati od početka. Pogledamo li u *Pojmovnik suvremene književne teorije* Vladimira Bitija¹ (Biti 1997), nailazimo na sažetak problema koji i dalje mnoga pitanja tek postavlja i ostavlja otvorenima. Kao što možemo još i danas problematizirati biblijske kanonske knjige, jer dok su neke za katoličku crkvu kanonske za protestantsku su apokrifne, tako uključivanje u raspravu o kanonu zapravo znači iznošenje stavova nekoliko suprotstavljenih strana, bez jednoznačnog odgovora.

Premda zvuči kao otrcana fraza, velika rasprava o kanonu može se pratiti tek od trenutka kada se problem postojanja kanona počeo osvještavati, pa time i problematizirati. Osamdesetih godina prošlog stoljeća pojavljuju se autori poput Johna Gillorya, Barbare Herrnstein Smith i primjerice Harolda Blooma, da spomenemo tek neke, koji će postaviti s različitih očista osnovne konture *canon debate* koja će se razvijati u idućim desetljećima (Gillory, *Cultural Capital*, 1993, Herrnstein Smith, *Contingencies of Value*, 1988, Bloom, *The Western Canon*, 1994.)

¹ Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997: „KANON: starogrčka riječ koja je značila istodobno pravilo i popis. Pojam koji povezuje ta dva aspekta prvi je put primijenjen u 4. stoljeću u značenju institucionalno ovjerena korpusa biblijskih spisa kojima Crkva pripisuje autentičnost...”

Problem je i činjenica na koju je ukazao Guillory (1994), a koja pojednostavljeno glasi da se književni kanon zapravo ne pojavljuje kao cjelovit i neosporan popis, nije ni približno riječ o nečemu što bi moglo nalikovati na Mojsijeve zapovijedi.

Teoretičari poput Harloda Blooma (1994) obično se navode kao predstavnici takozvane druge struje – oni koji i dalje tvrde da postoje intelektualno i artistski važna djela koja su univerzalno prihvatljiva. Kao primjer Bloom osobito ističe Shakespearea.

Njegovo tumačenje književnog kanona zasniva se na ideji trajnih estetskih vrijednosti, kakvima se djela koja ga čine uvijek i predstavljaju. Bloom upozorava da je danas vidljivo raspadanje intelektualnih i estetskih vrijednosti unutar društvenih znanosti, što je dovelo u pitanje vrijednost učenja, pa i status društvenih znanosti uopće. Osipanje nekada čvrsto formirane visoke kulture dovelo je u pitanje znanja na kojima se temeljila. U komunikaciji i promišljanju erudicija je izgubila važnost, čime se problematizira značaj simboličkog kapitala. Društvene i humanističke znanosti su marginalizirane, više ne znače društveni uspjeh. Upravo je to dovelo i do problematiziranja pitanja književnog kanona i postupaka kanonizacije

Globalnu univerzalnost književnih djela današnje rasprave o kolonijalnoj književnosti odlično problematiziraju, dovodeći je, dakako, u pitanje. Stavljanjem kanona u prostor estetike nalazimo se u podjednako problematičnom polju koje je, prema mnogim shvaćanjima, sasvim izvjesno podređeno raznim ideološkim utjecajima.²

Kanoni se formiraju kao smislene cjeline, na njima, ili pomoću njih, često argumentiramo svoje stavove, ali im treba svaki puta pristupiti sa sviješću da ipak nisu trajna i kumulativna sinteza nacionalnih

² Pogledati knjigu Barbare Herrnstein Smith, *Contingencies of Value*, 1988.

vrijednosti, već posljedica odnosa snaga unutar društva, raspodjele društvene moći i ideologije.

Ako su književni kanoni rezultat estetskog izbora, ili duha vremena, ili ukusa vremena, to podrazumijeva i određenu društvenu moć, ili barem nametanje stavova. Ideologiju svakako ne bi trebalo shvaćati isključivo kao stavove koje nameću određeni dijelovi društva, jer ideologija nije tek *iskrivljena svijest*. Teun van Dijk (2006, 5) upozorava da uglavnom negativno određivanje ideologije upućuje da se ideologijom nikada ne smatra vlastito, već mišljenje onih drugih. S druge strane, svako je razmatranje ideologije opet svojevrsna ideologija, pa ju je tako jednostavno nemoguće izbjeći.

Intrigantnost problema vezanih uz kanonizacije i kanone otkrit će nam i vrlo jednostavan pokušaj pogleda „s druge strane”. Neovisno o našoj osviještenosti, kanoni određuju naš doživljaj svijeta. Čitajući djela koja u našoj predodžbi svijeta čine vrhunce svjetske književnosti, mi stvaramo stavove ne samo o književnosti. Naša percepcija svijeta određena je konzumacijom određenih artefakata i oni su nam jasno zadani, iako to uvijek ne primjećujemo, pa zato ih niti ne problematiziramo. Sve dok taj proces ne analiziramo, dopuštamo mu da bude u potpunosti djelatan.

Ako se složimo s Bloomom i prihvatimo kanon kao vrstu umjetnosti sjećanja, opet je jasno da je ono s čime smo se sreli, artefakti koje smo konzumirali, određilo naš doživljaj umjetnosti, a izbor je učinjen izvan nas. Kanon posreduje imaginarne modele koji su potrebni za identifikaciju. Time postajemo dijelom konkretne kulture, koja nas određuje. Kanon nam je zadan.

Giulloryjeva teza da je kriterij izbora pri uvršćavanju tekstova u kanon osobito estetsko iskustvo ima dosta protivnika, ali otvara problem popisa. Kanon je imaginaran, ali ga formiraju zadani popisi. Svi tek-

stovi koji se nalaze na takvim popisima nisu kanon, i nisu niti samo oni kanon. Kanon je više od toga, ali je istovremeno ograničen na određeno doba ili određeno područje. Jer i kanonski se popisi mijenjaju.

Problem kanona i kanonizacije u jednoj mjeri, barem na deklarativnoj razini, predstavlja estetsko pitanje, ali kanon je uvijek i ideološki uvjetovan. Analogija kanona i ideologije problematična je, ali djelatna.³

Ježeva kućica Branka Ćopića

Nema nikakve sumnje da je *Ježeva kućica* najpopularniji tekst Branka Ćopića u Hrvatskoj, za mnoge vjerojatno i jedini za koji znaju. Danas je svojina mnogih generacija, dio zajedničkog simboličkog kapitala koji još uvijek dijelimo s generacijama odgojenim na nekad zajedničkom prostoru Jugoslavije. Iako smo u nekoliko posljednjih desetljeća svjedoči političkih okolnosti koje su utjecale na izbor književnih tekstova s kojima se možemo identificirati, jasne dekanonizacije nekad postojećeg zajedničkog književnog kanona i istovremenog formiranja nacionalnih književnih izbora, pri čemu su redovito književnici sortirani prema ključu nacionalne pripadnosti, *Ježeva kućica* je opstala. To doista jest pomalo začudna činjenica, jer su pri tim prekrojavanjima najlošije prošli upravo oni pisci koji su najreprezentativnije predstavljali nekadašnji jugoslavenski kanon, poput Andrića. A Branko Ćopić, rođen u malim Hašanima 1915. a umro počinivši samoubojstvo skokom s mosta usred Beograda, također je jedan od njih.

U vrijeme objavljivanja *Ježeva kućice* vladale su nove ideološke okolnosti. Nakon Drugog svjetskog rata trebalo je odgajati mlade generacije na temelju

novih, revidiranih ideoloških vrijednosti, sastavljeni su novi planovi i programi, stručno obrazovanje učitelja podrazumijevalo je odbacivanje naslijeđenih tekstova koje je trebalo nadopuniti novima. Vladala je atmosfera u kojoj se nije previše vrijednosti pronalazilo u prošlosti, već se je trebalo s velikim entuzijazmom hrliti u obećanu sretnu budućnost. U Beogradu je 1945. objavljena knjižica Maksima Gorkog *Dajte deci literaturu*, gdje se mogu pročitati i sljedeće rečenice:

Pitanje tema dečjih knjiga je pitanje pravca socijalnog vaspitanja dece. U našoj zemlji vaspitavati znači revolucionisati, tj. oslobađati mišljenje deteta od tehničkih navika mišljenja utvrđenih prošlošću, od zabluda u mišljenju, u čijoj je osnovi naslagano mnogovekovno iskustvo konzervativnog života, zasnovanog na klasnoj borbi i težnji jedinki da se zaštite i utvrde individualizam i nacionalizam kao „večne forme” i zakoni socijalnog života. (Gorki, 1945: 11–12)

U tom vremenu strogo je nadzirana svaka umjetnost, sve je trebalo biti podređeno zajedničkom kolektivnom, ali budućem blagostanju. Turbulentno doba formiranja Jugoslavije svakako je jedan od najvažnijih događaja u povijesti dvadesetog stoljeća na našim prostorima. Tadašnja predodžba o kulturi uglavnom se uklapa u ono što pokriva pojam socrealizam. Za provođenje revolucionarnih društvenih promjena svjesno je korištena kultura, pa je provođenje jasno oblikovane kulturne politike bio dio partijskog programa kojim se društvo trebalo preoblikovati u socijalističko. Za to je postojalo i posebno oformljeno tijelo, Agitprop, koje se je trebalo baviti agitacijom i propagandom. Kulturna politika kao svoje ciljeve ističe kulturno uzdizanje širokih narodnih masa, prevladavanjem do tada postojećeg razdora između obrazovanih i neobrazovanih. Ideja da bi socijalizam trebao prevladati mane građanske kulture doista dovodi kulturu radnicima, organiziraju se izložbe unu-

³ Terry Eagleton, "Ideology and its Vicissitudes in Western Marxism", u: *Mapping Ideology*, London 1995, uredio Slavoj Žižek, str. 220.

tar prostora tvornica, pa čak i tečajevi namijenjeni radnicima kako trebaju razumjeti apstraktnu umjetnost.⁴ Radnici su tada činili narod, odnosno složeni amalgam naroda i narodnosti Jugoslavije koje je povezivalo deklarirano bratstvo i jedinstvo. Prepoznatljiv dio bili su i intelektualci, kojima je dodijeljena provedba zamišljene kulturne politike. Velika važnost u tom procesu dana je upravo književnosti.

U tekstu Ljudevita Krajačića „Omladinska knjiga i njeni današnji zadaci”, napisanom 1946. godine, možemo pronaći niz parola kako bi se iz omladinske književnosti trebalo pobacati korova kojeg ima mnogo, kako trebaju dominirati knjige nastale u borbi, kako je neophodno da se revidira i odstrani sve što nije valjano i ne može oplemeniti duševni život današnjeg djeteta (Krajačić: 13). No, sasvim je jasno da je to vrijeme pogodovalo tekstovima Branka Ćopića. Premda ga danas možda ne bismo svi čitali tako jednoznačno, ono što je on pisao moglo je ispuniti sve zahtjeve kulturne politike. Tako u navedenom tekstu nailazimo i na sljedeće rečenice:

Po svemu izgleda, da naša današnja omladinska književnost još nije našla svojih pjesnika i svojih pripovjedača iako oni nesumnjivo žive u našoj sredini, oni su tu, tek čekaju svoj čas, a mi njihov dolazak. Jedan je tu, i to snažan i izgrađen talent, ranije spominjani pripovjedač i pjesnik Branko Ćopić, partizan, koji se kao pjesnik izgradio u teškoj domovinskoj borbi i koji je po svojoj unutrašnjoj izgradnji, po snazi svog pjesničkog izricaja, po osjećajnosti i po plastici svog pjevanja, a nada sve po svome prekaljenom patriotizmu, on zna što može, što hoće i što našoj omladini njena današnja književnost mora reći, što joj moraju dati njeni pravi književnici, jednako pjesnici kao pripovjedaci, ako hoće da budu zaista njezini najbolji učitelji. Branko Ćopić bezuvjetno novome dobu utire sigurne putove u novu dječju li-

⁴ Dokumentacija o takvim projektima bila je nedavno izložena u zagrebackom Muzeju suvremene umjetnosti, u okviru izložbe „Socijalizam i modernost”

teraturu i danas je on u nas njen najizrazitiji i najsnažniji interpret. Njemu će morati podražavati mnogi možda talentirani, ali manje samonikli, manje invencionisti pjesnici i pisci u oblasti omladinske književnosti, ako će htjeti da se bar kako tako osjete i zapaze u njoj i da koriste omladini i zadacima savremene omladinske književnosti.⁵

Ne ulazeći dublje u problematiziranje odnosa književnosti i vlasti, već je iz ovih rečenica jasno da je put Ježurke Ježića prema kanonu jugoslavenske dječje književnosti, koji je tek u nastajanju, bio otvoren. Bila je to mala nepretenciozna knjižica s velikom domoljubnom poukom koju su mogli prepoznati svi, i veliki i mali, na prostorima svih mladih republika tada mlade i velike jugoslavenske federacije. To što je onda značio Ježurkin „rodeni dom” sigurno nije bilo isto za sve koji su ga čitali i učili napamet, a još je manje podudarna ta predodžba s onom koju mogu imati današnji čitatelji. Na ovom se je mjestu moguće prisjetiti i riječi koje je na glavnoj skupštini Društva književnika Hrvatske, u Zagrebu, 23. veljače 1947, izgovorio Vladimir Nazor:

Književnici imaju u sebi sredstvo i mogućnost naći kratke puteve ne samo do srca pojedinaca, nego i do ovećih narodnih. A važno je pri tome, što ne treba spustiti se na niže, da se gubiš u sastavu mnoštva. Čuvajući svoju umjetničku individualnost valja dignuti mnoštvo na što višu razinu, a ne dirajući u korijenje, kojim je ono od iskona vezano o rodno mu tlo.⁶

Od književnika se je očekivalo da aktivno sudjeluju u političkom i kulturnom životu. Ovdje svakako nije potrebno posebno isticati sve kritike tog vremena koje ističu jednoulje i centralizam, nadziranje i

⁵ Ljudevit Krajačić, „Omladinska knjiga i njeni današnji zadaci”, str. 12.

⁶ Vladimir Nazor, „Govor počasnog predsjednika Društva književnika Hrvatske i počasnog predsjednika Saveza književnika Jugoslavije”, *Republika*, 3, 1947, str. 10–147, citirano prema M. Kolanović: *Udarnik! Buntovnik? Potrošac...* str. 62.

prosvjeđivanja, i onih koji i čime to trebaju raditi. Književnost je bila i oblik partijskog zadatka. Ali kao što to danas možemo čitati u raznim postkolonijalnim teorijama, ona je i tada nudila način da se pro-nađe „niša” u kojoj se stvaranje ipak može učiniti vrijednim i djelotvornim. Možda je previše smjela tvrdnja nakon ovako kratkog uvida, no čini se da je Branko Ćopić svoju našao.

U različitim prikazima tog razdoblja ranog socijalizma u Jugoslaviji, uza svu kritičnost, treba ipak istaknuti da je to bilo vrijeme optimistične vjere u moć kulture. Njome se je borilo i protiv još prisutne nepismenosti, a masovna otvaranja različitih kulturnih institucija, domova kulture, formiranje brojnih kulturnih društva, organiziranje raznih zborova, čitaonica i priredaba približili su kulturu svima. Iako je slika kulturnog života bila bitno drugačija nego što je mogla biti u nekim kapitalističkim prostorima, zameci popularne kulture koji se tada javljaju mogu se iščitati i kod nas. Premda kanonizirana na sve službene načine, priča o Ježurki Ježiću bila je istovremeno i dovoljno jednostavna da je mogla postati svojnom i onih koji su tek naučili čitati, bez obzira bili djeca ili odrasli. Mislim da je posve točno tvrditi da je *Ježeva kućica* jedan od prvih masovno popularnih tekstova u Jugoslaviji, davno prije nego li se u nju probila popularna zapadnjačka kultura. Prodor zapadnjačkih vrijednosti donijet će druge odnose u kulturi, koje desetljeće kasnije. No, nailazit će i na otpor branitelja domaćih vrijednosti. I u dobu traperica i američkih filmova učenici diljem Jugoslavije učit će napamet stihove Branka Ćopića.

U vremenima koja su slijedila za priču o Ježurki nije se ništa mijenjalo. Pregledavanjem bibliografije Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu možemo već površnim uvidom otkriti 35 izdanja *Ježeve kućice* prije 1990, objavljivanih kako u Zagrebu, tako i u Sarajevu, Beogradu ili Mariboru. Od 1990. do da-

nas postoje 23 izdanja, opet ustanovljeno tek površnim pregledom.

Simbolička sfera kulture pokazatelj je niza mentalnih promjena. I doista se je mnogo toga promijenilo, ono što bi Raymond Williams nazvao strukturom osjećaja koja razlikuje generaciju od generacije, pa nova generacija na drugi način reagira na svijet oko sebe, osjećajući ga ipak „nekako drugačije”, oblikujući „vlastitu strukturu osjećaja” (Williams: 41).

Devedesete godine dvadesetog stoljeća obilježilo je raspad Jugoslavije, rat, preispitivanje i preslagivanje nacionalnog identiteta, niz društvenih promjena, kao i promjena u književnom kanonu. U vremenima kada su se formirali novi identiteti i opet su prezirno odbacivani oni koji su im prethodili. Sada dominantni pojmovi postaju neoliberalizam, neokapitalizam, tržišna ekonomija, politička demokracija, tranzicija, privatizacija. Vrijeme je sasvim drugačije medijske interpretacije stvarnosti, polifoničnosti vizura i pristupa, globalizacije. Problemi identifikacije postali su zajednički svima, a dijele ih, da parafraziram poljskog sociologa Zygmunta Baumana, svi ljudi „likvidne moderne” jer je zapravo riječ o trajnom i u suštini nedovršenom procesu translacije, koja omogućava paradoksalnu situaciju kohabitacije različitosti. Kulturne granice tako nisu linije demarkacije, nego prostori prožimanja i preklapanja, pri čemu se stalno kreiraju novi kulturni identiteti.

U vremenima prekrajanja i preklapanja novih granica identiteta tekst o domoljubnom ježu svoju popularnost nije uvijek dugovao nostalgичnom sjećanju novih mladih roditelja. Pojavilo se je 1999. godine na policama knjižara i izdanje na kojem uz poznatu naslovnu ilustraciju Vilka Selana Glihe, koja prikazuje ježa koji puši lulu sjedeći udobno u svom domu, stoji naslov teksta, no ne i ime autora. Reakcije na to bile su vrlo skromne i zakašnjele. Možda stoga što je autor ipak naveden unutar korica. A možda

i zato što su u većine potencijalnih čitatelja Ježurka i Čopić već bili sinonimi.

Preoblikovanje kanonskih tablica u svim se je dijelovima nekada zajedničke domovine koristilo legitimitetom vlastitog jezika i vlastite nacije, pa je pomoću tih argumenata formiralo nove nacionalne kanone. Književnici koji se nisu uklapali uglavnom su ostajali po strani, zaboravljeni u novom dobu, no neki su ipak još nosili slavu stečenu u prethodnim vremenima. Iako se glede *Ježeve kućice* vodila velika polemika po hrvatskom tisku, ona zapravo nije nikada nakon raspada Jugoslavije u Hrvatskoj bila propisna lektira, pa tako nije niti mogla biti ukinuta ili maknuta s tog popisa. S druge strane, nikada nitko nije zabranio da se taj tekst koristi primjerice kao lektirni, a zakon i tako dozvoljava učiteljima da sami interveniraju u popis. Osim toga, popularnost Čopićeva teksta u dječjim kazalištima sigurno je odvela mnoge razrede u neka od njih. Da je *Ježeva kućica* uspjela preživjeti sva politička i ideološka prekrajanja nije potrebno potvrđivati popisima lektire, već prije njenom prisutnošću u prostoru suvremene hrvatske kulture.

Polemika koja se mogla pratiti u hrvatskom medijskom prostoru vezana uz problem *Ježeve kućice* započela je izjavom jezikoslovca i akademika Stjepana Babića kako bi se s popisa lektire taj tekst trebao maknuti, iz jednostavnog i svima vidljivog razloga – što nije pisan hrvatskim jezikom. Iako se tekst i tako nije nalazio na službenom lektirnom popisu, već se nalazio tek na eksperimentalnom popisu lektire, ova je tvrdnja izazvala veliku pozornost i mnogi su stali u obranu Ježurke. Premda je Stjepan Babić jasno napisao da je tekst *Ježeve kućice* pisan srpskim književnim jezikom, u vrijeme kada je to imalo vrlo intenzivne političke konotacije, a to i dokazao uspoređujući hrvatske i srpske inačice – popularnost Ježurke nije trpjela. Čak naprotiv, ta joj je polemika

sigurno doprinijela. Priča o domoljubnom ježu postavljala sa na pozornice, ne samo perifernih kazališta, već su predstave potpisivali renomirani kazališni redatelji kao što su Božidar Violačić ili Saša Anočić. Uslijedila su brojna i tek naoko identična izdanja, u nekima se je naime poprilično interveniralo u originalni tekst, no on nije prestao izazivati reakcije. Jedan od tekstova nastalih u to doba napisala je Nives Opačić i izložila na znanstvenom skupu Riječki filološki dani⁷. U radu se precizno navode sve izmjene koje je Čopićeva pjesma pretrpjela i vrlo se argumentirano zalaže za povratak originalnoj verziji. Tvrdnjama da su takve promjene u autorskom književnom tekstu nedopustive, te su posljedica neodgovornog politikantskog odnosa prema kulturnom dobru, nitko pametan više nema što dodati. No, vratimo se i njenoj procjeni Čopićevog teksta kao književnog dobra. O tome govori i uvodni ulomak:

Već i samo spominjanje *Ježeve kućice* Branka Čopića izaziva razdragan, pomalo sjetan osmijeh, kakav izaziva svako prisjećanje na sretno djetinjstvo. Naslov koji uživa nepodijeljene simpatije – i to ne samo u mojoj generaciji (šezdesetogodišnjaka) nego i među mnogo mlađima. Oni koji su uz tu dragu knjigu odrastali kupovali su je svojoj djeci, a potom i unucima. Knjiga je od svoga prvog izdanja 1949. odmah prepoznata i prigrljena kao vrijedno štivo za djecu, koje je jasnom i jednostavnom porukom isticalo i domoljublje („To samo hulje, / nosi ih vrag, / za ručak daju / svoj rodni prag!”) i poštivanja vlastitih vrijednosti („Ma kakav bio / moj rodni prag, / on mi je ipak / mio i drag. / Prost je i skroman, / ali je moj, / tu sam slobodan / i gazda svoj.”) (Opačić: 237)

⁷ Nives Opačić: „Veliko pospremanje u Ježevoj kućici Branka Čopića”, u zborniku *Riječki filološki dani* 6.

Manje sretan *Pirgo* Anđelke Martić

Anđelka Martić suvremena je hrvatska spisateljica, rođena 1924. Bila je i dugogodišnja glavna urednica časopisa *Radost* i izdavačkog poduzeća „Naša djeca” u Zagrebu. Premda ona doista jest naša suvremenica, njena djela već pripadaju književnoj povijesti. Sasvim su sigurno rijetki oni koji su u zadnjih dvadesetak godina posezali za njezinim knjigama. Stoga bismo prikaz mogli započeti i u perfektu, ističući kako je ona bila hrvatska spisateljica.

Iako je nedavne 2002. objavila bajke *Tri lisice i šumski car* i *Dječak i div i druge bajke*, njenu je književnu karijeru svakako odredila knjiga *Pirgo*, objavljena 1952. Za one malo starije nije potrebno ništa dodati naslovu *Pirgo*. On je odredio njenu književnu fortunuu.

Generacija Anđelke Martić bila je u prvoj mladosti kada je svijetom protutnjao Drugi svjetski rat. Ona se rano priključuje partizanskom pokretu, i već tada počinje surađivati u različitim partizanskim časopisima. Njene su formativne godine obilježene ratnom stvarnošću, pa i kasnijim grubim vremenima, što čini sasvim razumljivim odabir njene glavne tematske inspiracije. Rat. O njemu govori u nizu djela, *Mali konjovodac* 1951, *Jezero u planini* 1956, *Vuk na Voćinskoj cesti* 1956, *U vihoru* 1958, *Kurir Dragan i njegovo konjče* 1961, *Mali borac* 1964. Formiranje druge Jugoslavije podudara se i s promijenjenim stavovima o odnosu prema kulturi i književnosti koji su vladali u vrijeme njena djetinjstva.

Ukus je ideološka kategorija, a masovna je utopija nakon rata postala pokretačka snaga nove industrijske modernizacije. Ono čega se svi njeni dugovječni vršnjaci sjećaju s razložnom nostalgijom je rijetko privilegirano mjesto koje je tada, pri propagiranju i legitimaciji dominantnih ideoloških vrijednosti, dodijeljeno intelektualcima i kulturi uopće.

Iako je danas sasvim vidljivo kako je to bio način ispunjavanja partijskog programa ranog socijalističkog društva, kojim je tada dominantna ideologija ispunjavala i materijalno potvrđivala snagu svoje simbolične moći, kultura i književnost koristili su se za smanjivanje razlika obrazovanih i neobrazovanih, težilo se je približiti književnost narodu i narod književnosti. Prostor i moć intelektualaca bila je daleko veća, te se činilo da se na plemenit način ostvaruju plemeniti ciljevi.

Tadašnja vladajuća ideja oblikovanja i unapređivanja vlastite kulture može se promatrati kao vrsta populističkog pokreta. Nove su generacije trebale odrastati na svojim tekstovima i oni su uskoro stvoreni. Uz nenadmašnu *Ježevu kućicu* Branka Ćopića (1949), uskoro se svim lektirnim popisima pridružuje i *Pirgo* Anđelke Martić. Za taj roman panegirici nisu prestajali, preveden je i objavljen u čak 37 izdanja (Hranjec 2010: 177). Jednom riječju, kanoniziran. Priča o prijateljstvu malenog dječaka i laneta na upravo šarmantan način govori o pozadinskom zbivanju u ratu, o kontrastu nasilja i nježnosti, svijetu djece i svijetu životinja, onome što je rat sam po sebi stavljao u drugi plan. *Pirgo* istovremeno dodiruje i arhetipsku temu prijateljstva udaljenih svjetova, koju dječja književnost oduvijek koristi.

U jednostavnoj monološkoj ispričanoj priči posebno se ističe liričnost i emocionalnost koja je suprotstavljena stiliziranoj ratnoj stvarnosti. Priča o dječaku i lanetu u partizanskoj jedinici ispričana je u poseve realističnoj matrici u koju je upleteno puno lirske stilizacije. Popularnost te nježne i na kraju tužne priče, uz jasnu pouku i strukturu, svakako je povećavala i aktivnost autorice na mnogim književnim susretima, koji su se u ono vrijeme mahom javno održavali po školama i različitim domovima kulture. Bio je to čest način koji je pomagao čitanost odabranih tekstova, popularizirajući tako i ideje koje su sadržavali.

Bilo je to puno sretnije razdoblje za književnost. Posvećivana joj je velika pozornost, jer je bilo vrijeme masovnog opismenjavanja, uz očiglednu i neskrivenu spoznaju da se knjigom mogu prenositi ideje novog doba.

Iako je postupak populistički, odnos prema knjigama koji se proklamirao još je jasno dijelio žito od kukolja, veliku književnost od šunda. Na pomalo neobičan način smatralo se je da djela velike umjetnosti moraju biti dostupna svima, dok se od onih loših valja zaštititi.

Prema Bourdieu, konzumacija kulture, pa i književnosti, zapravo je način legitimacije socijalnih razlika. Rani je socijalizam deklarativno nastojao izravnati taj jaz, služeći se pritom i književnošću. Riječ je zapravo o pokušaju da se pozitivno atribuiranim pojmom naroda zanemari donedavni nacionalni i zagovara neki nadnacionalni klasni identitet, služeći se sredstvima popularne kulture.

„Trajnim djelom” *Pirga* je označio i Stjepan Hranjec (Hranjec 2010). U opisanom je vremenu on to svakako bio. Knjiga je posve odgovarala ukusu doba u kom je nastala, strukturom i idejom ona prati ideologiju socijalističkog realizma. Za mnoge svoje čitatelje *Pirgo* doista ima trajnu vrijednost. No, djeca koja za njega nisu nikada čula ne znači ništa. Književnost može biti djelatna jedino kroz konzumaciju.

Premda je *Pirgo* postao istoznačnica za Anđelku Martić, ona je autorica jednog od najbogatijih opusa u hrvatskoj dječjoj književnosti. Međutim, taj opus pripada danas nepostojećem vremenu i danas nepostojećoj zemlji u kojoj je, između mnogih drugih priznanja, Anđelka Martić odlikovana Ordenom rada sa zlatnim vijencem, 1969. dobila je Nagradu „Ivan Goran Kovačić”, 1971. joj je u Mariboru dodijeljena nagrada festivala „Kurirček”, a 1972. joj je Savjet za vaspitanje i zaštitu djece Jugoslavije dodijelio Nagradu „Kurir Jovica”.

Poigravanje s ideologijom poslijeratnog veličanja narodne borbe za oslobođenje često je imalo za posljedicu psihološki neuvjerljive likove koji umjesto straha ili čak očaja u susretu sa konačnošću doživljavaju zadovoljstvo, satisfakciju ili čak ravnodušnost. U ostalom dijelu svog proznog opusa Anđelka Martić nije se previše izmicala očekivanjima publike tog vremena. Ona zapravo ispunjava očekivanja popularnog ukusa jasno prezentirajući ideju socijalističkog realizma kao narodonosne umjetnosti. Književnost i kultura tog doba poziva se naime na utilitarnost književnosti, na povezanost književnosti i naroda, a to mora značiti i određeno pojednostavljanje, banaliziranje, čak trivijaliziranje, čemu je dječja književnost i inače sklona. Jasno zauzimanje ideoloških stavova stoga se može donekle opravdati dobno inferiornom ciljanom publikom. Ipak je ideološka isključivost tadašnjih tekstova često uzrokovala pretjeranu jednostavnost izvedbe i pomalo jednodimenzionalan okus tih tekstova, koji ih je odveo u zaborav.

Tada moderna popularizacija književnosti već je samom idejom o sveopćoj dostupnosti zapravo nužno vodila do određene banalizacije, jer ako želimo da tekst mogu konzumirati svi, moramo ga nužno trivijalizirati. Vrednovanje popularne književnosti uopće nije jednostavno, a najviše će ovisiti o tome je li ona integrirana u dominantnu koncepciju kulture ili je pak iz nje izdvojena. Primjer za to su kratke priče Anđelke Martić. U tekstovima je vidljivo dociranje i rodoljublje. Isticanje socijalne problematike vrlo je jednostavno – čistoća, moralnost i vrlina siromaštva nasuprot gospodstvu. Vrlo prihvatljiv ideologem mladog i poprilično siromašnog društva. Ipak, rješenja su često posve neuvjerljiva, jer je zapravo riječ o onodobno razumljivim stereotipovima odraslih.

Kako je s vremenom prostor kulture počeo prihvaćati zapadne vrijednosti i otvarati se, polako ali sigurno, konzumerizmu i potrošnji, vrijednosti koje

su naglašene u ovim pričama počele su biti prihvatljive sve mlađoj djeci, da bi na kraju prestale oslikavati društvenu stvarnost, pa i ideološku matricu svog doba. Iako još neko vrijeme zagovarana literatura od strane onodobnih autoriteta, takva će književnost polako ali sigurno gubiti na popularnosti i konačno postati anakronizam.

Vratimo se *Pirgu*. Iako se i u njemu prepoznaje jednodimenzionalnost i prigodni patriotizam, *Pirgo* je postao dio simboličkog kapitala. Paradigmatski tekst u hrvatskoj dječjoj književnosti. Međutim i paradigme se mijenjaju, a s njima i književni kanoni. Iako se, kao što smo vidjeli, *Pirga* i danas atribuirala kao trajnu vrijednost, ona ipak nije u svim vremenima ista.

Kritika književnosti, i općenito umjetnosti, socijalističkog realizma počela se oblikovati već u prvim desetljećima nakon rata. Kroz promišljanja odnosa pragmatičke i estetske funkcije teksta pomalo se počelo problematizirati različite književne vrijednosti. Iako je književnost evidentno učinkovita pri prijenosu ideja, to joj ne bi smjela biti jedina svrha. Jednobražnost i uniformna ideološkičnost tekstova počinje se gledati podozrivo. Pojavljuje se pojam kiča. Iako se još preporučuju i odobravaju pojedine knjige, odnos prema široko dostupnoj i popularnoj književnosti se, iako dugo ambivalentan, mijenja. I u tim procesima dječja književnost je u malo zaštićenoj niši, pa novokanonizirani tekstovi opstaju. I *Pirgo*. Sve do devedesetih godina dvadesetog stoljeća *Pirgo* je čuvao svoje povlašteno i trajno mjesto u dječjem književnom kanonu, a time i na policama knjižnica i knjižara. A onda se je priča o dječaku i lanetu u ratu našla u novom ratu. Veliku promjenu društvenih i književnih kronotipa, koju uzrokuje posvemašnja promjena konteksta, *Pirgo* ipak nije izdržao. Promjena paradigme promijenila je i paradigmatičnost i značaj *Pirga*.

U vremenima kada se formiraju novi identiteti redovito se prezirno odbacuju oni koji su im prethodili. Bilo je nemoguće, doslovno posve nezamislivo, da se na kanonskim književnim popisima novonastalih zemalja bivše Jugoslavije nađu tekstovi koji su veličali nastanak upravo raspadnute države.

Izmjena stvarnosne dinamike konteksta utječe na recepciju kanona. Na popisu povlaštenih tekstova dječje književnosti više nije bilo mjesta za *Pirga*. Na to zapravo nije utjecala njegova književna kvaliteta. Priča o lanetu i dječaku svidjela bi se doista i današnjoj djeci. Neka su ga djeca sigurno i čitala, vođena rukom nostalgičnih roditelja. Ali ta knjiga više nije mogla ispuniti društvenu, kohezivnu funkciju književnosti. Književni kanoni imaju prepoznatljivu osobinu neodredivosti, nemoguće je sastaviti precizan popis bilo kojeg kanona. S druge strane, iako su ga suvremene teorije sustavno analizirale i rastakale, i dalje je nemoguće zaobići njegov autoritet. Pojmovi koje nam nudi sociologija književnosti uglavnom otvaraju vrata raznim interpretacijama individualnih recepcija pojedinih tekstova, eventualno skupina koje dijele neke slične stavove. Kanonizirani tekstovi su upravo oni koji ipak i dalje izazivaju koheziju među konzumentima. To *Pirgo* danas više ne može. Ali to i dalje uspijeva postojanom ježu. Možda i zato što u njegovoj priči ne nalazimo previše vremenskih odrednica.

Otporni ježić i nestalo lane

Vječna je tema nalaze li se tekstovi na popisu velikih djela temeljem trajnih estetskih vrijednosti, kakvima se djela koja ga čine uvijek i predstavljaju, ili se ipak radi o društvenoj i ideološkoj funkciji tekstova koji se biraju. Ono što se zbivalo sa književnošću kod nas moglo se upravo koristiti kao ogledni pri-

mjer. Neka do tada kanonska djela jednostavno su odbačena i etiketirana na posve očigledan diktat ideologije, dok su druga, donedavno zaboravljena, iznenada zauzela važna mjesta u novoformiranom književnom kanonu. Promjena kolektivnog identiteta uvjetovala je promjene. U nekoliko posljednjih desetljeća svjedoci smo političkih okolnosti koje su utjecale na izbor književnih tekstova s kojima se možemo identificirati, jasne dekanonizacije nekad postojećeg zajedničkog jugoslavenskog književnog kanona i istovremenog formiranja nacionalnih književnih izbora, pri čemu su redovito književnici sortirani prema ključu nacionalne pripadnosti, ali i prema habitusu koji su imali. Istaknuti književnici iz razdoblja ranog socijalizma na tim se popisima nisu mogli naći, ako i postoje neke iznimke onda se uglavnom radi o dijelovima opusa koji su nastali u nekim „prihvatljivijim” vremenima.

Istovremeno s velikim turbulencijama unutar svakodnevnog duhovnog krajolika, promjene su vidljive na svim razinama identiteta koje prepoznajemo, na nacionalnoj, kulturnoj, rodnoj ili simboličnoj razini. Problemi identifikacije postali su zajednički svima. Danas je vidljivo raspadanje intelektualnih i estetskih vrijednosti unutar društvenih znanosti koje dovodi u pitanje vrijednost učenja, pa i status znanosti uopće. Osipanje visoke kulture, koja je ne tako davno bila predmet propagandnih akcija Agitpropa, dovodi u pitanje znanja na kojima se temeljila. U komunikaciji i promišljanju erudicija je izgubila važnost, društvene i humanističke znanosti u značajnoj su mjeri marginalizirane, i sve manje znače društveni ugled i uspjeh.

Zato danas možemo doista razumjeti nostalgiju onih koji su iskusili energiju koju je stvarala vjera u moć kulture i književnosti. Da je nešto od nje ipak ostalo svjedoče čitatelji Ježurke Ježića. U vremenima koja ne drže do knjige i kulture zanimljivo je pi-

tanje bi li se mogao vratiti interes za *Pirga*. Možda. Jer svi znamo da se vremena mijenjaju. Ipak je riječ o tekstu koji je bio vrlo popularan. No, priču o dječaku i lanetu danas bi bilo izglednije ne očekivati u obliku neke knjige ili filma, već računalne igrice.

LITERATURA

- Adrić, Iris i dr. (ur.). *Leksikon YU mitologije*. Beograd: Rende; Zagreb: Postscriptum, 2004.
- Althusser, Louis. Ideology and ideological state apparatuses u: Storey, John. *Cultural Theory and popular Culture: a Reader*. Harlow etc: Pearson Education, 1998, 153164.
- Baumann, Zygmunt. *Tekuća modernost*. Zagreb: Naklada Pelago, 2011.
- Bennett, Tony. *Kultura: znanost reformatora*. Zagreb: Golden marketing, Tehnička knjiga, 2005.
- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Certeau, Michel de. *Invencija svakodnevice*. Zagreb: Naklada MD, 2003.
- Culler, Jonathan D. *Književna teorija: vrlo kratak uvod*. Zagreb, 2001.
- Duda, Dean. *Hrvatski književni bajkomat*. Zagreb: Disput, 2010.
- Eagleton, Terry. Ideology and its Vicissitudes in Western Marxism u: *Mapping Ideology*. London, 1995.
- Guillory, John. *Cultural Capital, The Problem of Literary Canon Formation*. 1994.
- Gorki, Maksim; A. Beljajev; B. Tauber. *Dajte deci literaturu!* Beograd: Novo pokoljenje, 1954.
- Hranjec, Stjepan. *Pregled hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: ŠK, 2010.

- Fiske, John. *Popularna kultura*. Beograd: Clio, 2001.
- Kolanović, Maša. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač. Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Ljevak, 2011.
- Krajačić, Ljudevit. Omladinska knjiga i njeni današnji zadaci. *Narodna prosvjeta*, 2, br. 8–9 (1946): 913
- Mikecin, Vjekoslav. Opaska o masovnoj kulturi i kulturi radnika. *Kulturni radnik*, 1 (1967): 25–33.
- Nazor, Vladimir. Govor počasnog predsjednika Društva književnika Hrvatske i počasnog predsjednika Saveza književnika Jugoslavije. *Republika*, 3 (1947): 10147.
- Opačić, Nives. Veliko pospremanje u Ježevoj kućici Branka Ćopića. *Zbornik radova Riječki filološki dani*, 2006.
- Roth, Klaus. *Slike u glavama. Oglеди o narodnoj kulturi u jugoistočnoj Evropi*. Beograd: XX vek, 2000.
- Said, Edward. Prikazi intelektualaca. *Treći program Hrvatskoga radija* (1998): 79186.
- Solar, Milivoj. *Laka i teška književnost: predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1995.
- Škreb, Zdenko, Ante Stamac. *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*. Peto, poboljšano izdanje. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Tomašević, Nives, Miha Kovač. *Knjiga, tranzicija, iluzija*. Naklada Ljevak, 2009.
- Ugrešić, Dubravka. *Kultura laži: (antipolitički eseji)*. Zagreb: Konzor, 2002.
- Williams, Raymond. Analiza kulture u: Dean, Duda. *Politika teorije, zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Zagreb: Disput, 2006, 35–63

Dubravka S. TEŽAK
Patricia S. MARUŠIĆ

CANON FORMATION AND DISSOLUTION
IN THE LITERATURE FOR CHILDREN

Summary

Literary canons have a distinctive duality. Intended as a list, though they are not quite definable. And after they have been analyzed and dissolved by contemporary theories, it is still impossible to challenge their authority. Displaying artistic value as symbolic rather than economic or material, capital is the first precondition of their existence. The canon of Great works certainly is less shaped by their quality, and more politics of power (Foucault, 1966). Undoubtedly in this acts the aesthetic dimension of texts and many sociological, ideological and political influences. The existence of a canon might not perpetuate, nor shape, without verification of the status through institutions, magazines, literary critics, publishers, a number of influential people within institutions such as academies or universities, but the formation and existence of the canon does not allow none of these instances individually. Canonized texts are those whose prosopography is causing cohesion among consumers. During the twentieth century redrawing the canon of literature for children discover ways and mechanisms of such changes. Rejecting ones and the enthroning of other authors is explained by the changes in the ideological system of values. Fortuna from Anđelka Martić or Branko Ćopić shows a change which Raymond Williams called generational change in the structure of feelings, but also the ways in which institution of literature functions.

Key words: canon, literature for children, ideological values, politics of power

◆ *Тихомир Б. ПЕТРОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет, Сомбор
Република Србија

ЕСТЕТСКЕ ЗАКОНИТОСТИ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Посматрана у општим цртама, књижевност за децу као посебан вид књижевности има своју норму и форму. Основна њена преокупација јесте: шта једну језичку поруку усмерену младом читаоцу чини естетском, у чему се огледа њена самосвојност у поређењу с поруком у књижевности за одрасле. У раду се нуде естетске кодификације на којима се темељи песничтво за децу и младе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, естетско, игра, хумор, машта

Естетске законитости књижевности за децу долазе до изражаја у целом распону – од гукања детета у колевци до књижевног дела. „Законитости” овог вида белетристичке речи занима све оно што чини заједнички садржалац свих врста уметности.

Поетика је у супротстављању света стварности и измишљеног света и у исто време у њиховој чудној и неразделивој помешаности. У књижевности се међусобно не потиру збиљски и измишљени свет. Настало сливањем стварности и фикције, дело није верна слика стварности, већ обликовање препознатљиве структуре, откривање нове истине и креирање нове лепоте.

Укупност свих средстава ради остварења информативних и експресивних ефеката иманентних децјој логици и иначе се своди на приказивање реалног и идеалног, објективног и субјективног; огледа се у представљању у размерама стварносног, вероватног, незакучастог, без хотимичног зажмуривања и у привидном складу с пуким случајем. Посреди је варка која, као и код одраслог, подстиче на илузију реалности и привид аутентичне истине. Онде где преовлађује естетска функција, лепша и узвишенија пројекција, питање истинитости је депласирано.

Темељ дела књижевности за децу и одрасле јесте у субјективним актима свести, којима је својствена потенцијална могућност знаковног изражавања, фиксација и оваплоћење у ликове и догађаје. Аутора замисао, његово виђење света, оријентација и завршна тачка стваралачког процеса, испољавају се у менталним активностима, од перцепције, преко памћења, до виших операција расуђивања и формалног мишљења. Везивање песничких слика, пропорција, јасност, разумљивост, хармонија, детаљи и нијансе, мотивисаност, образложеност и оправданост, плод су свесне контемплације и трезвене уздржљивости. Довођење илузије истинитости до савршенства, готово натуралистички прецизно, обуздавање неукротиве фантазије, дисциплиновање емоција, управљање афективном и вољном тенденцијом, аплицирају заједнички стваралачки именоватељ и скоро заједничку математичку основу. Владање књижевном материјом почива на неодоступању од логоцентричне значењске оријентације, од логичне уређености и једноставности. Уобличавање стваралачком маштом темељи се на „ефекту интенционалности” и интегрисаном смислу и разуму („који у срцу почива”). Без логичке овере, интелектуализовања маште и њеног укључивања у систем умне делатности, дело за децу губи естетску моћ, а слика света је неовверена. Утемељена на законима естетике, који делују с

неоспорношћу закона физичког света, поезија је, као што је речено, прецизна исто колико и геометрија.

Стваралаштво само по себи значи долажење до нечег новог и у сваком смислу привлачног. Књижевност је ризница егземплара за све што је складно, хармонично и лепо, споља и изнутра. Феномен лепог, подједнако близак деци и одраслима али на различите начине, јесте онтолошко естетичко питање првога реда и једина категорија естетичког суда. Произвођење лепоте је спецификум уметности. Све што човек производи чини се по законима лепоте.

Књижевност за децу као естетски „неумањена” језичка уметност јесте свесно стварање лепог. Занимљивост садржине, игра као ненормирано естетско, сликовитост именована и поређења, симпатичност и љупкост, дражесност, згодност, ономатопеичност и сјај форме, оно што изазива најчистији сјај у очима детета – све ово даје тексту печат уметничке логике, нешто од „специјалне”, „подмлађене” естетике. Од лепоте као главне осе привада и посебне стварности, зависи његов интензитет, пластичност и еластичитет. Без нечег што се узима као неразговорна слика једног савршенства, што се само нејасно наслућује, нечег неухватљивог и мисли несазнатљивог, што се на неки начин вешто држи у тајности, не би било грације ни смисла. Естетске законитости имају гравитациону моћ да око себе интегришу и прожму све остале вредности и функције, да окупе и умноже читалачке перспективе. Естетско-забавно је суштинска карактеристика од које зависе друге валидне вредности дела за децу.

Поистовећено с осећањем уживања и с такозваним естетским опажањем, лепо је феномен који пружа задовољство и вечиту радост. Осећање лепог није напросто најљупкији облик задовољства, пријатност и пуки ужитак, било какво свиђање, већ пријатно осећање удружено с разумним судом.

Лепо почива на прикладности, на тачности мисли и опажања, на експресији, метафори и на ономе што је најбоље и од чега не може бити ништа боље. Савршенство је садржај, ред, израз, „конвергенција ефеката”, целовитост и унутарња заокруженост. Степен савршенства одређује лепоту, писали су стари естетичари.

Естетско прикладно младом бићу поистовећује се са лепотом језичке манифестације. Избором и „прерадом” језичке грађе стварају се нова значења и непоновљив склад. Понирањем у најдубље и најскровитије слојеве речи дечји уметник тражи својим сензибилитетом паралелизме међу тим речима и асоцијације слика којима ствара нове вредности. Као формална категорија, естетско је у структури уметничког дела и у чистој игри, будући да није везано ни за какве садржаје. Исказује се у аутономности и апсолутности, у естетским квалитетима чија валидност има основу једино у њима и њима самима је недвосмислено одређена. Нема лепоте без облика.

Уметничко дело за младе или одрасле поседује неки мистериозни унутрашњи квалитет који остаје изван читаочевог видокруга. Естетско као вредност недоступну искуству, „што се састоји само у појављивању”, што се осећа и изазива естетске доживљаје, није могуће супсумирати под било који општи појам, нити га мисаоно пронаћи и одредити. Дубоко у функцији људског живота и бивства уопште, оно може опстати таквим само ако је нејасно, дисперзивно, у обрису, силуети, као нешто што се види кроз мутно стакло, наслућено, у загонетки. Неодређеност и нечитљивост у једном искуственом контексту поседују већу естетску вредност него одређеност смисла. Само су тајанствене ствари лепе.

Стваралаштво као најконструктивнија људска делатност, у својој најдубљој суштини, везује се за промену и разноврсност. Оно је у настојању да се нова мисао и ново осећање изразе на нов и креати-

ван начин. Поетско је у саопштавању неслућеног, у тренутно неостварљивом склопу категорија. Огледа се у указивању на аутентичан и спонтан начин, у изразу покренутом једном неодољивом силом којој се не може измаћи и која одузима дечјем ствараоцу сваку могућност избора; испољава се у осећању малог читаоца да се „друкчије није могло рећи”. Лиценција поетика је, поопштавајући, у слободи избора садржине, стилских изражајних средстава, у слободној употреби, описивању, претварању, обогаћивању и допуњавању познатих дечјих књижевних мотива и тема.

Отвореност ка новоме тесно је повезана са стваралачком природом човека. Књижевност је примарно чулни феномен и зато за њу нема другог пута до личног и необичног, који у себи задржавају читаочев поглед и фикционалност. Без индивидуализма, без дубоке искрености и топле непосредности, књижевно дело за младе губи своју заводљивост и омамљујући магнетизам. Израз спонтаности и искључиво одабраних стваралачких амбиција, лично и необично јесте у освајању језика, у његовим новим изражајним могућностима, у одрицању од очврслих појмовних значења речи и напуштању ритмичких облика који су изгубили своју магијску моћ. Одступање од стандарда, осећање различитости и постојање мимо свих прокламованих праваца и школа, приступ фундиран на основном закону живота – „не понављај се”, иновација, изненађење, превазилажење, оно што нуди могућност самоактуелизације, специфичне чари и нове речи – најдрагоценији је уметнички посед и показатељ вредности у књижевности за младе читаоце.

Уметност је у својој суштини новост. Тако посматрано, у смислу у којем књижевна дела јесу књижевна дела, свако је дело, па и најинфериорније, пише Светозар Петровић, ново, индивидуално и неповољиво. Она дела чија естетска снага никад не

пресуши, која одолевају укусима превртљиве моде, Змајева на пример, носе у себи изворност у најчистијем смислу. Особитост у садржини и форми, као иначе у животу, има цену самим тим што је ретка.

Књижевна уметност за децу и младе припада сфери слободе и имагинације. Слобода у чистој могућности, без нужности и без икаквих условавања, јесте њен фундаментални атрибут, естетска законитост број један. Стваралаштво се по својој жељи исказује у избору теме, начину њене елаборације, компоновању речи у реченицу, у вишезначној синтакси, у исказаној независности, у попуњавању једносмисленог или вишесмисленог песничког света, у дограђивању схеме. Манифестује се у свему допуштеном, ако је функционално, сврховито.

Поетизација света и живота блиских детету застиче се на законима фикције и креације, као живој сили и првобитном покретачу људске перцепције. Употребљена решења за грађење слика, ритма, дијалога и говора малих јунака манифестују се у стваралачком мишљењу обједињеном многим менталним карактеристикама и способностима узајамно прожетим и испреплетеним. Обликовање јесте кључна делатна опипљива датост. Извлачење поезије из живота, белетризација факата, она духовна спрега између уобразиље и свести, тај драгоцени и муњевити тренутак, необјашњив као и тренутак оплођавања, у суштини, своди се на придавање форме изванестетској грађи. Дечји аутор пише спонтано, под налетом прве мисли и из дубине првобитно недефинисаног осећања. Дело је резултат његових свесних и подсвесних снага и сила, естетског и изванестетског, као два сасвим неомеђена подручја која међусобно делују у истом или у супротном правцу, међу којима постоји континуирана напетост, колебање, преплитање, спрега, укрштање и потирање.

Стварање је у савладавању препрека на изузетан и дотад непознат начин.

Креација по законима естетике, савладавање стварности и живота који одговара дечјем хоризонту очекивања, оно што лебди пред очима, суочава са изражавањем ствари по себи неизрецивим, које се не да објективирати у језику. Посреди је скривена уметност у уметности и све оно најпоетичније и најизворније које се само због своје дубине не може изразити. Неодређеност, титравост, осећање и атмосфера, оно што, по Ингарденовим (Roman Ingarden) речима, даје делу „карактер немира и живахности”, душа су поетског и суштински предуслов поетизације.

Уметничко начело: видети и казати јасно – јесте у непрекорачењу границе која дели уметност од неуметности, у осећању за меру и пропорцију.

Немогуће је стваралаштво за децу, а ни стваралаштво уопште, које би било неусаглашено с утврђеним захтевима, без структурних односа, без гипке постојаности граматичких модела. „Оно би било”, каже Јуриј Лотман, „и у супротности са природом уметничког дела као модела и са његовом знаковном природом”. Уметност је зависна од канона, који важе као одређујуће и углавном руководеће основе од значаја за стваралачки чин, али и као чинилац који осујећује инвенцију. Ослобађање од стега и окова ослобађање је стваралаштва, али оно не сме бити без неке основаности, без узрока који се може образложити, и не сме потицати из незнања и непознавања. „За дух је исто толико убиствено имати систем као и уопште немати га. Мора се закључити”, каже Фридрих Шлегел (Friedrich Schlegel), „да те ствари треба сјединити.”

С друге стране, уметност као слободно и неспутано изражавање мисли, осећања и идеја надилази сва ограничења времена и простора. Неподлегање било каквим узорима или фиксираним логичким релацијама чини уметничко дело за децу неукалупљивим и дискурсом без стандарда. Књижевност за де-

цу и младе претпоставља креативно превазилажење ограничења и апсолутну слободу, будући да она није никаква свесна примена јасно постављених норми, те је лепо ван правила.

Естетика није унапред утврђена сума канона и формула уметничког стварања, већ дисциплина изведена индуктивним путем из самих уметничких дела. Уметност за младе сама ствара своје развојне законе и као таква је одређена без обзира на време и околину. Она има своје норме и форме које се свде на језик условних симетрија и распоређивање чињеница по законима вишега реда. Посреди је систем, али сразмерно отворен, слободан, невезан, без помно усклађеног устројства. Реч је о ненаметнутим законитостима обликовања једне форме која произлази из унутарње нужности, о игри чија правила настају у току креације; игри без правила, која се идентификује са свом уметношћу. Књижевност која стоји под властитом закономерношћу, то јест законима лепоте, тачније – слободе у оквиру закона, не рађа се из парадигми, већ парадигме произлазе из ње. „Поетску алгебру чине установљена правила: правила слободне креације, слободног реда маште; правило хармоније, симетрије, пропорционалне линије; принцип стилистике, мерила мање или више општеважећег укуса; подлегање општим правилима дисциплине и реда, као што су економичност и једноставност. Она је неверно поштовање канона, оно што само установљава своје правило” (Фридрих Шилер, Friedrich von Schiller). Уметничке законитости су танане природе, од оних што „не присиљавају на склад, под својим лаким јармом, све непомирљиве ствари” (Перси Биш Шели, Percy Bysshe Shelley). Њихове праве пропорције није лако изразити речима или бројчано представити.

Утврђена естетска мера не поистовећује се са изрецивим регулама, са субординирањем законима каузалности и окорелим догматским концепцијама, већ

са општим консензусом и спонтаном сагласношћу. Један од задатака књижевности усмерене ка непунолетним читаоцима јесте деловање против академских схема и аутоматизма. Неспутаност било којом обавезном правилношћу јесте закон њеног постојања.

Дело за младе читаоце, писано сврсисходно, сагласно законитостима хармоније и равнотеже као естетичким квалитетима вишега реда, уврштава се у ред интелектуалних аката. Књижевни чин је, противно малопређашњој констатацији, плод размишљања (идеја, помисли, сазнања, закључака, претпоставки, судова). Песник ствара стихове у свом уму, напорним трудом, ревношћу и муком духа, као математичар бројеве и логичар појмове. Уметник је „мислени радник” који само набраја ствари. Велика поезија је, констатовано је, најчешће логична. Поетска реч је, у начелу, рефлексивна. Свест је та којој припада завршница.

Тајна и драж песништва лежи у надмоћи речи над смислом и у његовој недоречености, при чему не треба сметнути с ума чињеницу да је смисао, исказан речима, садржан у речима које су саме по себи смислене. Оно што је нејасно, пресудно је и битно за лепоту, која је по себи неразговорно савршенство и осећајно спознавање. Кад би се проблем песништва састојао у разумевању, како је примећено, песници, па према томе и песници за децу, сигурно не би ни писали песме.

Књижевност је симболичка активност која ствари износи на светлост дана мутно и нејасно. Нечитљивост и нејасност се не могу посматрати као неко-респондентност и негативни квалитет, неуспех у постизању савршене јасноће. Несавршеност и неразговорност нису грешка или недостатак визије, већ су више у некој контингентности и општости. Баумгартен (Alexander Gottlieb Baumgarten) је писао „да све не треба да светли једнаком светлошћу и да би таква светлост замарала и учинила песничко дело мо-

нотоним. Стога је често пожељан изванредан степен естетске таме, односно неодређености. Слика и није уметничка кад је на њој *све* издиференцирано, кад се јасно могу распознати *сви* детаљи. Штавише, одређена неиздиференцираност је потребна како би се на битним моментима могла истакнути диференцираност (...), односно да би се”, закључује даље, „постигла максимална уметничка одређеност.” Дело за незреле читаоце одржава се само логиком необјашњивог, као обрнута слика истине.

Књижевно дело одушевљава својом укључивошћу, отвореношћу, неодређеношћу саопштења, недовршеношћу форме, двосмисленошћу, многосмисленошћу, енергијом коју емитује и сличним „светим местима” која га чине неухватљивим свести.

Естетска вишезначност пружа читаоцу, без обзира на његову зрелост и читалачко искуство, могућност уношења властите моћи имагинирања и властитог животног искуства у дело. Непостојање дефинитивне поруке и нужног предвидљивог свршетка нуди изводљивост удубљивања у садржину, ликове и радњу, то јест остварљивост давања конструктивног смисла делу. Мали читалац, сразмерно својим способностима, помоћу фантазије осмишљава и конкретизује текст и уноси у њега ону непостојећу карикату и актуелизује његов семантички потенцијал. Естетска креација му пружа избор и даје могућност слободног разигравања маште.

Игра је корен стваралаштва. Песништво за децу пре свега је игра. Оно се ослања и ограничава на игру као на најузвишенију форму креативности коју живот пружа. Будући супротстављена реалном животу, ослобођена практичне целисходности и трезвог начина поимања света, књижевна уметност за младе своди се на обострану „лудичку” варку. Игра као делатност која управља фикцијом, ослобођена утилитарних циљева, представља суштину

уметности овога вида. Шта је песма до чиста игра облика, или корпус „укрштених речи“?

У књижевности се сваки исказ може посматрати као потез у језичкој игри. Игра духа се огледа у форми, у савладавању речи и звука, у необичном илузионистичко-фиктивном свету који функционише као извор естетског уживања. Манифестује се у извођењу свесних и несвесних игара, сличних онама које, сликовито речено, изводи играч на ужету разапетом над провалијом. Њена претераност и неприродност код модерних српских и европских дечјих уметника речи доводе оно што је само по себи раздрагано (у игри речима, на пример) до крајности, неретко до самоуништења.

У поезији за младе на делу је сваковрсна игра речима. Уношење елемената страних уобичајеној језичкој функцији у нормалну функцију језика, заплитање и расплитање речи и иних предмета, језичке јединице које немају конвенцијом утврђено стабилно семантичко поље; потом регресија језика у заумном изразу, без садржине и слике, освајање новог, друкчијег и незаситог, све се то скупа своди на експеримент. Смењивање секвенци смисла и бесмисла, анаграм, каламбур, нонсенс као праисконска поетска форма, бунцање и замуцкивање, смелост и дрскост на ивици ексцесног и шокантног, дезинтеграција и аутоматизација иза које се (не) да наслути ти смисао узима се као игра поетске имагинације.

Уметност за децу је у великој мери играчка активност. Лудистички концепт је у основи креативног поступка и стваралачке интенције. Игра као изворна делатност и синоним авантуре духа синтеза је свих уметности. Поезија је, гласе најновија сазнања, рођена у игри и наставља да живи у облику игре, „пре свега [је] у себи затворена сфера игре, сасвим посебан свет са својим законима, различитим од сваке стварности” (Волфганг Кајзер, Wolfgang Kayser). Реч је о поступку којим се бира и об-

ликује мотив, развија прича, уводе јунаци, граде занимљива радња и ситуација, коментарише и исказује пишчева имагинација.

Као стваралачко-комуникацијска круна и ауторова енергија, игра је најделотворнији модалитет опхођења са читаоцем. Поетика дечје литературе заснива се на игривим средствима која проистичу из природе детињства и која буде емотивно задовољство. Извртање смисла речи, машта и игра придобијају за себе и погађају најскривеније кутове читаоачеве душе и интима, снове и јаву. У игри, у књижевном смислу речи, писац и мали читалац су играчи.

Игра немогућег и натприродног, сна и јаве, чудног и имагинативног, пријемчиви су срцу малог реципијента. Захваљујући маштовитости дете успоставља комуникацију са уметничким делом. Непознавање језичких јединица, посматрано на поетском плану, приморава на стварање представе као замене за значењске везе. Дечја имагинација је жива, али нестабилна и без система, а код млађег детета пасивна, имитативна и сиромашнија од адолесцентске.

Песништво је у највећем опсегу уметност ведрине и светковине радости. Магија смеха, која иде од лаке игре речима и благе шале која изазива једва приметан осмех на уснама, преко сочних и драстичних духовитости из којих врца искричав и громогласан смех, чине овај књижевни ентитет „уметничким каруселом”.

У хумору блиском детету нема ничег неумесног и неугодног. Фаворизује се дух који одговара веселој природи, у свом чистом елементу. Поимању и маштању младих приличи нешто анегдотско, лако, разумљиво и игралачко, пројекција која зари и буди радост одушевљења. Не искорачује се изван онога што приступа с разумевањем и симпатијама, кадро да изазове реакцију смеха и животни полет. Маштовит, топао, благонаклон, пун опраштања, лак и лепршав, умиљат, игрив, пријатан, враголаст, поетичан, шар-

мантан, ненаштимован, непоткупљив хумор који носи у себи примесу естетске насладе, испуњава детињство ведрим тренуцима, усхићењима, заносом и весељем. Феномен који генерише осећање сигурности и срчану виталност, који „радује срце”, задржава претежно уметничко-забављачку функцију. Хумор је, уз игру и машту, естетска законитост првога реда.

Осим моћи да развија имагинативно-естетске способности и обогати сазнајно-интелектуални развој, књижевност за децу која при читању, у принципу, не тражи мисаони напор, запињање и напрезање, доноси релаксацију и мње. Она на посебан начин обогаћује и пружа врхунско естетско уживање. Уколико би се оспорила њена орнаментална вредност, у значењу украса детињства, уследило би збуњујуће питање о смислу њене егзистенције. Реч је о уметности која лепотом казане речи, стилем и снагом израза објективно разведрава и бодри, приређује пријатност и чаролију. Дете налази велико задовољство кад се свакодневне ствари откривају и показују у новом и непознатом облику, као дотад никад виђене. Уживање произлази из начина стваралаштва и уобличења, из унутрашњег естетског савршенства, из нових израза, нових слика и радњи. Широки спектар пријатних осећања, реч редукована на игру и чисто забављање формом изражавају неописиви оптимизам и радост маштовитог живота. Реч утемељена на игри као чистој естетици, сваки пут нова и магична, заокупљује дух и отрже дете од играчке. Извесно, посредни је релевантна естетска законитост.

Рођена из задовољства, можда и беспослице, а не из неке неопходности, дечја поетска реч је често само пука разонода. Њена је сврха повећавање уживања, осећање угодности и лепоте у животу, сензуално слављење његових непосредних квалитета.

Осећање задовољства игра централну улогу при „конзумирању” творевина подражавања или лудичких израза миметичке делатности.

Естетске законитости конотирају са животним задовољством. Забава, уљуљкивање уметничким милинама и игра представљају законито испуњавање уметничког хтења отелотвореног у делу, а у исто време и темељну књижевну функцију. Песничко дело властитом лепотом, финим и идеалним облицима пружа дуготрајно задовољство младом читаоцу. Лишено интереса у поређењу са реалном егзистенцијом предмета, оно нуди безинтересно интелектуално уживање у истини, блаженство, уметничку екстазу и слична осећања доброг расположења која постоје себе ради, а не зарад неког другог, спољног циља. Поезија нонсенса, као еминентно дечја врста, примарно игра речи као слобода људског духа, не говори ништа ни духу ни срцу, већ производи само пријатно голицање уха; посредни је задовољштина равна највећој, слична љубави.

Младо биће усхићује драж звучних форми. Посматрано у временској сукцесији, њему најпре скреће пажњу звучање, а онда значење на фонолошком, метричком, граматичком и семантичком нивоу. Мелодичност, наизменично спуштање и дизање гласова, смена наглашених и ненаглашених слогова, концентрација вокала, ритам игре, реч, стих и реченица, одмеравају се чулом слуха. Језичке јединице чији се ефекат заснива на учинку појединих звукова у говору, као на пример у популарним разбрајалицама, брзалицама, бајалицама и сличним говорним творевинама, дају дечјој песми посебан интензитет. Реч је најсавршенији звук и јединствени тон из којег „капљу ноте”.

Музика интендира синтагматске спојеве у којима се речи везују на основу звучних подударана, форсира гласове који појачавају покрет и динамику игре, опчињују магијом звука. (Пример поезије Г. Тартаље, Г. Витеза и Д. Лукића).

- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Nikšić: Univerzitetska riječ, 1989.
- Ingarden, Roman. *Doživljaj, umetničko delo i vrednost* (prevela Drinka Gojković). Beograd: Nolit, 1975.
- Marković, Slobodan Ž. *Zapisi o književnosti za decu*. Beograd: Interpres, 1973.
- Петровић, Тихомир. *Увод у књижевност за децу*. Нови Сад: Змајеве деце игре, 2011.

Tihomir B. PETROVIĆ

ESTHETIC PATTERNS
OF CHILDREN'S LITERATURE

Summary

Taken generally, literature for children as a separate kind of literature has its own norm and form. Its principal inquiry is: what makes a linguistic message directed to children aesthetic and in what way literature for children is unique in comparison to literature for adults.

The paper examines aesthetic codification bases of literature for children and youth.

Key words: literature for children, aesthetic, game, humor, imagination

◆ Миомир З. МИЛИНКОВИЋ
Универзитет у Крагујевцу
Учитељски факултет, Ужице
Република Србија

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ ИЗМЕЂУ ЕСТЕТСКОГ И УТИЛИТАРНОГ

САЖЕТАК: У раду се књижевно стварање посматра као продукт пищевог духа и свести који својом садржином истовремено подучава и забавља, пружајући читаоцу обиље информација и могућност духовне релаксације. При том се не запоставља ни књижевноисторијски аспект, који осветљава различите критеријуме естетског вредновања у појединим фазама развоја ове релативно младе уметности намењене малим читаоцима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност, естетско, утилитарно, васпитно

У старој Хелади, када је књижевност била интегрални део реторике, постављало се питање њене сврсисходности у одгоју младих нараштаја. Да ли се функционалност књижевног дела остварује у практичној и утилитарној вредности његових потенцијалних значења, или у духовном задовољству које изазива у осећањима читалаца? Неоспорно је да књижевно дело помера границе човековог искуства, разбуктава машту и подстиче мисао рецепијента, што јој даје извесно преимућство над практичном усмереношћу науке. Наука пре свега образује, а књижевност чини и више од тога – она спаја у чо-

вековој конституцији релације непомирљивих дистанци: сан и јаву, рационално и ирационално, подсвесно и свесно, интелектуално и емотивно. Полазећи од тих ставова, може се рећи да је књижевност универзални облик комуникације, не само на релацији писаца – дела – читалаца већ и на релацији: прошлост – садашњост и будућност.

Однос књижевности и стварности био је у старој Хеллади, међу писцима и филозофима, примарни извор размишљања о духовним и материјалним вредностима људског стварања. У дискурсу тадашњих полемика настала је теорија подражавања, чији се рефлекси осећају и до данас. Притом ваља имати у виду да се тај термин различито тумачио још од Платона и Аристотела, који се сматрају зачетницима теорије мимезиса. Док су једни веровали да је уметност, па према томе и књижевност, пука копија спољашњег света, други су сматрали да је уметност унутрашњи израз живота и лично осећање света, а не проста копија предмета и ствари. То је било време у којем се не може, чак ни у назнакама, говорити о књижевности за децу као посебном виду књижевног стварања. Деца су читала оно што им одреде одрасли, или што сама одаберу. Тако ће, углавном, остати све до XVIII века, до епохе просветитељства, у којој се образовању деце и младих посвећује знатно више пажње.

Грчки филозофи су веровали да човек осећање лепог доживљава превасходно чулима. Аристотел је разликовао духовно задовољство изазвано доживљајем уметничког дела од осећања пријатности створеног биолошком реакцијом чула. Све до позног барока преовладало је рационалистичко схватање лепог, утемељено на рефлексима Аристотелове поетике. Почетком XVIII века теоретичари барокне уметности дају примат ирационалном над рационалним. Они сматрају да прималац уметничког дела запада у стање заноса, када му чувства надвла-

дају ум и ставе га у позицију аутора који изнова ствара уметничко дело. Просветитељи дају предност утилитарном над естетским, мада се и међу њима јављају опречна схватања. Имануел Кант у *Критици моћи суђења* (1790) дефинише различита схватања лепог, истичући да „суд укуса није сазнајни суд, нити суд логички, него естетски; под њим се подразумева суд чији детерминишући разлог не може бити други, до само субјективни”. Доживљај лепог је индивидуални чин, али то не искључује могућност да различити људи имају сличан суд укуса. Реципијент се уживљава у садржину дела, до нивоа на којем се често идентификује са представљеним светом пишчеве фикције.

Читање је први и основни чин у рецепцији књижевног текста. Свет пишчеве фикције трансформише се у свести читаоца у особен стваралачки чин; на тај начин он, аналогно делу, ствара свој, индивидуални свет. По мишљењу Јана Парандовског, читалац је „саучесник у стварању дела и то много пре него што оно до њега допре”. Поруке које сугерише књижевно дело он прима активирањем интелектуалног и подсвесног потенцијала који га посредством емоција и маште води у пределе имагинарних светова. Живот је исувише кратак да би човек доживео све што му нуди свет књижевног текста; због тога је књижевност најважнија тековина људске културе и незамењиво средство у васпитању и подизању младих. Теоретичари је дефинишу као насušну друштвену потребу и својеврсну повест људске цивилизације. Друштвени односи по мишљењу Велека и Ворена профилишу ставове писца, бар онолико колико он својим делом утиче на профил непосредног животног окружења.

Између крајње дисонантних ставова о односу лепог и корисног развило се умерено гледиште, по којем књижевно дело истовремено поучава и забавља, пружајући читаоцу обиље информација и могућност

духовне релаксације. На тај начин се смањује дистанца између непомирљивих крајности, што је позиција данашњег гледања на општи карактер књижевне уметности. Такво гледиште има корене у певању Хомера, који сврсисходност поезије налази у њеној способности да истовремено увесељава људе, да хвали јуначка дела и да поучава младе. Рефлекси његове идеје називају се у Аристотеловој *Поетици*, а нарочито у Хорацијевој *Посланици Пизонима*: „Забаве ради што причаш, нек ипак је истини близу!” Никола Боало у делу *О песничкој уметности* размишља слично – књижевно дело истовремено забавља, васпитава и образује: „Нека ваша лира, у мудрости плодна / свугде споји с лепим корисно и часно”. Почетком XVIII века јављају се дела у којима естетско добија примат над утилитарним. О томе илустративно говори роман Данијела Дефоа *Робинсон Крусо* (1719), у коме поред естетског има и религиозних трактата о образовању, васпитању и моралним назорима. Жан Жак Русо је лик Робинсона узео као прототип за Емила у истоименом педагошком роману: „Та књига ће бити прва коју ће мој Емил прочитати, она ће дуго представљати читаву његову библиотеку и увек заузимати у њој почасно место. Према њој ћемо проверавати степен развитка својих судова, и док год наш укус не постане искварен, читање те књиге увек ће нам бити пријатно.”

Писци реализма су такође исказивали своје ставове о васпитнообразовној улози и естетској вредности књижевности. У *Предговору Људској комедији* Балзак говори о писцу који образује и васпитава, што га „чини равним државнику, можда и вишим од њега”. Толстој сматра да су уметници осуђени на испаштање, јер се боре за истину и срећу других. Светозар Марковић се у чланку „Певање и мишљење” (1868) залаже за друштвено ангажовану књижевност: „Од књижевности се захтева да доноси само оно што је заиста корисно друштву; да претре-

са и подиже сувремена питања, да представља истински живот народни са гледишта сувремене науке, једном речи, да је по мислима и осећањима својим сувремена.” Чланак „Реалност у поезији” (1870) је наставак његових размишљања о књижевности и њеној друштвеној функцији: „Живот народни, то је садржина – реалност поезије.” Своје погледе Марковић је формирао под утицајем Чернишевског и његовог романа *Шта да се ради*. Флобер пориче друштвену мисију песника и одлучно диже глас против утилитарног схватања књижевности: „Сад свако дело мора да има свој морални смисао, своју школску поруку. Сваки сонет мора да има филозофско значење, свака драма треба да удара по прстима монархе, сваки акварел да стишава нарави. Свуда се неосетно увлачи надриадвокатисање, страст да се проповеда, да се расправља на дуго и на широко; муза постаје пиједестал за хиљаду похлепа.”

У данашњој књижевности поука је присутна као рефлекс просветитељског размишљања из XVIII века, по коме се значај уметничког дела мерио његовом утилитарношћу или, како Кајзер каже, по томе колико је дело било *excitation à la vertu* (Кајзер 1973: 263). Ту чињеницу не пренебрегава ни савремена критика, иако још увек подозриво гледа на критеријум дидактичности. Ваља нагласити да тај критеријум све више постаје вредносни принцип овог вида уметности. У ретроспективи књижевне историје, од најстаријих епопеја, митова и легенди, преко разноврсних модела из усмене традиције, све до великих бестселера домаће и светске књижевности, може се видети да садржина сваког конкретног дела поучава читаоце порукама или уметничком лепотом. Велика дела, као што су *Илијада*, *Одисеја*, *Еп о Гилгамешу* или *Библија*, драгоцене су поука и колективно искуство људске цивилизације. Дела савремене књижевности, без обзира на ком су језику настала, такође илустративно говоре о томе.

Доба хуманизма и ренесансе такође не познаје књижевност за децу. Тадашњи писци су посвећивали пажњу деци превасходно са становишта педагошких поука. Јан Амос Коменски је у делу *Свети у сликама* (1657) синтетизовао ранија учења на чешком, латинском и немачком језику. У човековом духу, говорио је он, као у језгру семенке, постоји биљка, „што се види кад семе бачено у земљу пусти доле жилице, а горе се гранчице – које касније, гоњене силом природе, израсту у грање – покрију лишћем и оките цвећем и плодовима” (Коменски 1967: 35). Својим погледима и ставовима Коменски је актуелизовао проблем дечјег одгоја, којем у процесу васпитања и образовања ваља дати много више простора. Жан Жак Русо (1712–1778) у своме роману *Емил* опомиње родитеље, учитеље и ствараоце да децу прихвате онаквом каква су, јер ће само тако стећи њихову љубав и поверење. „Дете осећа у себи, може се рећи, тако много живота, да је у стању оживети сву своју околину. Било да ствара или да руши, то је њему свеједно; оно је задовољно тиме што мења стање ствари, и свака промена за њ значи делање” (Русо 1925: 72). Одбрану детета и његове слободе Русо оправдава природним законом који се не може променити, као што прерано убрани плодови не могу бити зрели и укусни. Поремети ли се тај ред, наглашава Русо, „имаћемо младе учењаке и стару децу”. По томе, „ја бих с истим правом захтевао да једно десетогодишње дете буде високо десет стопа, као и да има правилан суд. У ствари, чему му разум у том добу? Он је узда снази, а детету не треба та узда” (Русо 1925: 114). Својим ставовима према детињству и детету Русо је постао истински антиципатор књижевности за децу и младе. У његове погледе уклапа се и Шатобријан, који запажа да је детињство „тако срећно само зато што ништа не зна, а старост тако јадна само зато што све зна”. Током XVII века у Русији се та-

кође посвећује знатна пажња образовању деце и омладине. Из тог времена сачувано је више од двеста анонимних рукописних зборника испуњених подацима и знањима из различитих области. Највише простора заузимале су теме из школског и породичног живота и лепог понашања. Из тог доба потиче и први руски буквар, под насловом *Почетно учење* (1634), који је саставио Кариом Истомин. Истомин се сматра и првим руским писцем за децу. Он је свој *Буквар* у рукопису 1692. године поклонио краљици Наталији, да би га две године доцније штампао са украсима и илустрацијама познатог гравера Леонтија Бунина.

Став да је поука конститутивни принцип структурално-естетског и тематског склопа књижевног дела не треба посебно доказивати. Остаје само да се види како је поука уграђена у функционалну димензију естетских и значењских нивоа конкретног књижевног дела. Ако садржина текста подстиче креативност дечјег духа, развија код деце смисао и склоност за лепо, подстиче вољне навике и друге позитивне склоности духа, онда је сасвим недвосмислена оправданост њене утилитарности. Ако писац превише инсистира на некој идеји, он ствара дело с тезом. Критичари тада оправдано негодују, стављајући ствараоца пред дилему: који метод да одабере у свом уметничком поступку? Како истовремено задовољити критеријум естетског и поучног а да се не изневере закони поетике? Каква, дакле, мора бити поука?

До XIX века од детета се тражило да буде високоморални, узорни лик, у складу са педагошким назорима одраслих. Родитељи, учитељи, писци, а нарочито педагози, заборављали су притом на узрасни идентитет детета, на његову физичку и психичку конституцију, која није кадра да задовољи тако високе захтеве. Много више су тражили од њега но што су му давали. Већ у XIX веку се посредством

бројних листова и часописа и богатијом продукцијом дела за децу полако али сигурно формирао идентитет књижевности за најмлађе. Иако је то било време романтизма и реализма, у делима за децу још увек се осећао снажан утицај просветитељства, па је и целокупно стваралаштво за њих било засићено педагошким поукама. Узрост и идентитет детета снажније утичу на профил и жанровску разноврсност књижевних дела. За дете се пишу песме, приче и романи. Напоредо са фолклорном, развија се и ауторска бајка. Андерсен је отворио широки простор ауторској бајци, која ће наставити свој живот све до данас. Крајем XIX века заживео је роман-бајка, авантуристички, научнофантастични роман, а нешто доцније и роман о дечјим дружинама. У свим књижевним моделима, поред ликова одраслих, често су у улози главних јунака и деца. У бајковитим формама су присутни и јунаци из анималног света и из света наднаравног и фантастичног. Притом, све више преовлађује естетско над утилитарним, што је нарочито карактеристично за продукцију на почетку XX века. Додуше, романи о дечјим дружинама скоро редовно имају наглашену дидактичку, социолошку и етичку линију, јасно маркирану у свим деловима структуре. Поука ових дела ипак није сама себи циљ, већ само једна димензија лепог, која развија истрајност у решавању животних проблема и поспешује племенитост малих читалаца. Дечје дружине су најпродуктивнији вид слободе и социјализације детета, које одраста у оскудним условима живота, често уз неразумевање одраслих.

Када је поука сама себи циљ, књижевно дело губи уметничку лепоту и хедонистички сјај. Деца нерадо прихватају поучителност изван игре, хумора, нонсенса и маште. Поука мора бити сегмент лепоте који подгрева душу и осећања младих читалаца. Лепом и поучном ваља дати уметничку форму, ова-

плоћену у структури књижевног дела. У књижевности за децу те две категорије не могу се раздвајати, јер се на тај начин банализује суштина и смисао књижевног дела и његових слојевитих порука и значења. У делу не треба тражити само духовно задовољство, или, како би рекао Кант „оно што нам годди, а да притом немамо интерес”. Не треба инсистирати на лепоти дучићевског типа, дакле на поезији која би била „одвећ горда да би живела за друге”, нити на лепоти по сваку цену, бодлеровског типа, па макар долазила из пакла. Ваља истрајавати на лепоти која проистиче из унутрашње конституције дела, какву нуди садржина Андрићеве приповетке *Аска и вук*, јер дете није само читалац већ и критичар књижевности коју чита. Мали читалац и те како одбија сувопарност дидактике и лепоречивог празнословља. Позив на игру, машту и смех најбоља су препорука писцу који жели да освоји наклоност малог читаоца, баш као што рече Бранко В. Радичевић: „Хајде да се играмо! Па ћемо у игри рећи један другом и понешто паметно” (Хромаџић 1963, 236). Писац мора безрезервно ставити свој ауторитет у жариште игре. Децу не треба учити шта да мисле, већ како да мисле. Тако се игра претвара у збиљу, јер дете само у заносу игре и смеха безрезервно прихвата наравоученија одраслих.

У књижевности за децу нема истрајавања на лепоти изван социолошког, етичког и дидактичког феномена уметности. Књижевно дело моделује укусу малог читаоца, оплемењује му душу, развија способност расуђивања и естетског вредновања. Рецепција књижевног текста је „парцијална методолошка рефлексија, подесна за надограђивање и упућена на сарадњу” (Vajnrh 1973: 83). Естетска вредност текста потврђује се интензитетом дечјих креативних способности. Друштво и време у којем писац живи утичу на његово дело, али и он својим делом утиче на читаоце и на профилисање њихове индивидуалне

и колективне свести. Књижевно дело нуди различите типове рецепције: дете књижевни текст перципира из перспективе свести и подсвести по мери свог рационалног и ирационалног бића.

Писац је само на први поглед независан од читаоца коме је наменио дело. У ствари, он се покоравља захтевима његовог узраста, афинитету и донетима умних способности. Притом покушава да му се приближи, пре свега избором тема и мотива, начином уметничког обликовања и стилским изразом, у оквиру жанра у коме ствара. Човек се у својим представама одваја од иреалног и тежи ка стварном, свестан својих ограничених домета, док дете од стварног стреми ка иреалном и чудесном. За њега простор и време имају секундарни значај, јер машта поседује неограничену моћ. Такве представе детета одређују и дефинишу тематски, стилски и жанровски профил данашње књижевности за малог читаоца. Добар писац за децу никада у детету не гледа стармалог човека. То је данас преовлађујући став књижевних естетичара, који се у потпуности може прихватити.

Уметнички текст мора имати довољно духовног и естетског како би се уздигао изнад бесмисленог и прозаичног. Такав став не фаворизује духовно над материјалним, нити утилитарно над естетским.

Савремени писци за децу релативизују границу између лепог и поучног, између смешног и забавног, између игре, апсурда, пародије и нонсенса. „Књижевно дело није само извор духовног задовољства, већ потенцијално врело сазнања о природи, свету и његовим појавама. Естетски доживљај мотивише се спонтаном емоцијом која омогућава даљи процес рецепције и артикулацију његових стваралачких и контемплативних могућности. Пут од првих утисака након читања до естетског доживљаја је субјективна операција”, у којој се активирају потенцијалне вредности дела „као хоризонт очекива-

них значења и подсвесне неодређености” (Милинковић 2012: 144). Ако књижевно дело развија креативност читаоца и његов смисао за лепо, ако подстиче вољне и радне навике, онда је недвосмислена сврховитост његове утилитарности. Писац који унапред маркира идеју ствара дело са тенденцијом, која одбија малог читаоца и чини га незаинтересованим за тематику о којој се у делу говори. Данашњи писци добро познају ћуд детета и знају да оно не радо прихвата поучителност изван игре, хумора, нонсенса или чудесног и наднаведеног. Зато настоје да уграде поуку у феномен лепог, игривог или смешног, дакле у све облике и моделе уметничког стварања које оплемењује душу и разбукутава осећања малог читаоца.

ЛИТЕРАТУРА

- Aristotel. *Retorika*, I, II, III, preveo Marko Višić. Beograd: Nezavisna izdanja, 1987.
- Vajnrih, Harald. U prilog jednoj istoriji književnosti. *Teorija recepcije u nauci o književnosti* (priredila Dušanka Maricki). Beograd: Nolit, 1978.
- Velek, Rene, Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit, 1965.
- Ингарден, Роман. *О сазнавању књижевног уметничког дела*. Београд: СКЗ, 1971.
- Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Београд: СКЗ, 1973.
- Коменски, Јан Амос. *Велика дидактика*. Београд: Завод за издавање уџбеника, 1967.
- Марковић, Светозар. *Одабрани списи*. Београд, Нови Сад, 1969.
- Милинковић, Миомир. *Књижевности за децу и младе – њоеџика*. Ужице: Учитељски факултет, 2012.
- Милинковић, Миомир. *Историја српске књижевности за децу и младе*. Београд: Bookland, 2014.

- Недельковић, Драган. Толстојева похвала уметности и књижевности. *Универзалне њоруже руске књижевности*. Нови Сад: Матица српска, 1973.
- Prelević, Rade. *Poetika dečje književnosti*. Mostar: Prva književna komuna, 1979.
- Русо, Жан Жак. *Емил или о васпитању*. Београд, 1925.
- Tatarkjevič, Vladislav. *Istorija šest pojmova*. Београд: Nolit, 1980.
- Хромацић, Ахмет. *Дјечји њисци о себи*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1963.

Miomir Z. MILINKOVIĆ

LITERATURE FOR CHILDREN
BETWEEN AESTHETIC AND UTILITARIAN

Summary

Scholars of literature, especially literature for children and young people, often discuss the purposefulness of this branch of artistic creation: whether the functionality of a literary work is reflected in its utilitarian or aesthetic function? Is a literary work a means of education, a source of spiritual satisfaction, or an end in itself?

In this paper the literary creation is seen as a product of writer's mind and consciousness, which, by its content, simultaneously teaches and entertains, providing the reader with plenty of information and the possibility of spiritual relaxation. At the same time, the historical-literary aspect that highlights the different criteria of aesthetic evaluation in different stages of development of this relatively young art, is not neglected.

Key words: literature, aesthetic, utilitarian, education

◆ Сања В. ГОЛИЈАНИН ЕЛЕЗ
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет, Сомбор
Република Србија

ПЕДАГОШКА ФУНКЦИЈА КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ И ЊЕН ПОЛОЖАЈ У КУЛТУРИ – КАНОНИЗАЦИЈА И ДЕКАНОНИЗАЦИЈА ПОЕТИЧКЕ И ХЕРМЕНЕУТИЧКЕ ПАРАДИГМЕ У ЕСТЕТСКОМ УЦЕЛОВЉЕЊУ ПРОЦЕСУАЛНЕ ФОРМЕ

САЖЕТАК: Сагледавајући кризу интерпретације у модерном и посмодерном времену, Миливој Солар у књизи *Укус, митови и њоетика* даје подстицајно гледиште о неминовности „граница интерпретације” у кохезионој вези са евиденцијом, а распон између евиденције и интерпретације, који је и услов да разликујемо оно што желимо тумачити.

чити од самог тумачења, може осигурати само *укус као моћ нејасног естетског просуђивања*¹. Ова новија књижевнанаучна запажања постају поуздан методолошки путоказ у одређењу аксиолошке премисе поетичког и херменеутичког поља књижевног дела (идентитета, контекста, канона, вредности, идеологије и образовања), овде посебно актуализованог у контексту културолошког аспекта савремене књижевности за децу и њене моделативне интегративности у стваралачкој и критичкој рецепцији, као и стратегији новог курикулума (програмских и натпрограмских истраживања савремених дела).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: савремена књижевност за децу, вредност, идентитет, канон, поезика и херменеутика, култура, дискурс, идеологија, образовање, педагогија

Књижевност као естетска комуникација – реактуализација почетног простора

Пратећи херменеутику кружног кретања повратног дејства *средство–ефекат*, интерпретација је стално настојала да глобалним интуирањем дела „сјај уметности” уверљиво образложи уклапајући делове у целину, у сталном напору да нађе интеграционо језгро доброте, истине и лепоте. Но, иманентност и аисторичност нису доживљене као темељни проблем интерпретације већ као избор и оцена, а обе су зависиле од интуиције: „Тко се латио иманентне интерпретације увијек је морао претпоставити да му се предмет његове интерпретације свиђа, а то се могло оправдати једино интуицијом” (Solar 2010: 27). Дакле, са овог теоријског гледишта, тек распон између *евиденције* и *интерпретације*, као однос између поезике и херменеутике, мита и идеологије, омогућује разложно и непротивречно тумачење, које додуше не доказује, али у неком смислу оправдава интерпретацију: она није могла никада

¹ Овај теоретичар запажа да је у бесконачним интерпретацијама вредносни суд изгубљен за тумачење, а последице су распад моћи укуса и распад свега онога што ће важити као теорија.

утемељити судове укуса, али је њен покушај образлагања морао имати и „повратно дејство” – она је била нешто попут „оруђа” усклађивања укуса јер се тек у расправама о судовима и пракси прихватања обликује укус, а тиме се и одређују поузданије границе (интерпретација постаје евиденција) „лоше бесконачности”:

Једино је укус инстанција која омогућује евиденцију и тиме отвара распон за могуће интерпретације, а уједно и „мјерила” према којем можемо судити о бољим и лошијим интерпретацијама, чак и онда кад није јасно какв је жанр статуса интерпретације (Solar 2010: 37).

Солар даље закључује да књижевност као институција није одржала своју аутономију захваљујући теоријама, које су је објашњавале, тумачиле и оправдавале, него ју је сачувала због владајућег укуса. У основи, овде је (кроз евиденцију и интерпретацију) постулирана и кључна разлика између *поезије* и *херменеутике* у проучавању књижевности: како је поезика заснована на лингвистици текста, према значењу се односи као према нечему што је дато, па треба да објаснимо начин на који је то омогућено, док други (херменеутички) приступ полази од форми које настоји да протумачи и објасни њихово право значење (Kaler 2009: 75). Данас се криза интерпретације огледа у чињеници да се њом не покушавају оправдати естетички судови, већ књижевне теорије.

На другој страни, када је реч о типовима аксиолошких домета интерпретације, Портер Абот у студији *Увод у реторику прозе* разликује *интенционалну интерпретацију* (подразумева се да су идеје и судови које доносимо на основу наратива у складу са сензибилитетом који је ове ефекте на првом месту и осмислио, тиме што посматрамо наратив као целину и покушавамо да схватимо ауторову намеру ми на неки начин стварамо основу за интер-

претацију дела и бранимо његову валидност), *симбиоматичку индерирацију*, у којој „деконструктивистичко читање” (Дерида)² постаје разграђивање интенционалног тумачења да би се следило тумачење које аутор није хтео свесно да изазове и *адаптивну* интерпретацију као креацију. Деконструкција је неизбежан исход сваког пажљивог читања и веровања да тај процес заправо нема правог завршетка:

Приликом читања, гледања или слушања било ког наратива, ми истовремено прихватимо, додајемо, сазнајемо, обликујемо. То у неку руку представља сталан процес у коме у одређеном тренутку увиђамо да оно што називамо интерпретацијом све више почиње да личи на креацију. Критичар Харолд Блум говорио је да су сва велика дела нужно погрешна тумачења великих уметничких дела која им претходе. Овакав став представља изузетан начин да се опише адаптивни процес у стварању, који се очигледно користи блиским везама између креативности и интерпретације. (...) Испричати причу заправо значи разумети је (Abot 2009: 179–180).

Ова запажања су данас несумњиво пресудна научна парадигма инспиративне и функционалне примењивости у научној и наставној аспектуализацији књижевности за децу и омладину, и онда када је посматрамо у њеној широј онтолошкој задатости, али и онда кад говоримо о наставном аспектима проучавања ове књижевности у контекстуализацији „школских писаца”. Изоштравајући поетичку основу интертекстуалности, Мајкл Рифатер и Харолд Блум управо у посебној интертекстуалности (у односу на општу) издвајају једну од основних карактеристика

² Дерида је ову идеју засновао на схватању да је значење бескрајно удаљено од нас, те је стога и бескрајно непоуздано као основа за било какво извесно тумачење света око нас. Међутим, термин деконструкција често се употребљавао у радовима научника и критичара који, бар имплицитно, у одређеној мери и даље верују у референцијалну функцију језика (Abot 2009: 175).

литерарности: значење и представни свет књижевног дела требало би, према виђењу ових теоретичара, да се конституишу пре свега или само у интеракцији са другим језичким делима, књижевном традицијом, односно са читавим универзумом вербалних знакова и конвенција, док би нелитерарни текстови били пре свега миметички везани за спољашњу реалност (Juvan 2011: 14).

Савремени књижевни идентитет између поетике и херменеутике

Књижевне теорије су, у тенденцији да превазиђу партикуларност и једностраност иманентних приступа, засновале своја естетичка гледишта на иманентној продубљености речи – конектора, интердисциплинарности и укупности (општости) феномена којима се сагледава специфичност дела (интенционалност, структура, архетип, књижевна архетипологија). Та врста општости омогућила је синтетичко, свеобухватније тумачење ауторског опуса који се у свом стилском, семиотичком и интертекстуалном (поетичком и херменеутичком) мотивско-тематском, формалном и хронолошком виду сагледава, чита, доживљава и изучава.

Послератна реактуализација конструктивних тенденција међуратне авангарде (виталност маргиналне позиције после историјског слома логоцентричне концепције након Великог рата) аутентичном поетском појавом Душка Радовића (1954) углавном се исказује мером осетљивости фантазије, креативне перцепције, духовне и интелектуалне радозналости, да би се и приповедачки дискурс књижевности за децу крајем прошлог века посебно афирмисао на новим узусима понирања низ стубе у поља дословности и слојевитости књижевне речи и стваралачког дијалога модерног времена са вибрантним тонови-

ма духовне прошлости (похрањене у матрици скаске, историјског записа, легенде, бајке, мита, народне успаванке, обредне песме, или пак у динамичној снопхватици хуморног, питорескног, пустиловног, авантуристичког, хуморескног и мисленог у исти мах) – у динамизму преображаја од говора до писма, у најширем оквиру наратолошког и епистемолошког узуса.

Освртом на генеалогска исходишта основних књижевних жанрова, враћајући се „детењству познатих историјских личности” као у психолошком смислу профилираних *јунака у одраслању*, приповедна дела Тиодора Росића, Драгана Лакићевића, Светлане Велмар-Јанковић, Гордане Влајић и Слободана Станишића теже специфичном поджанру епске фантастике који се именује и као „историја у виду бајке” (Обрадовић 2005). У овим делима увек се бременимо новим ритуалним интензитетом приче у дефинисању исходишта и стваралачких могућности културног и духовно изазовног књижевног подручја. С друге стране, овде посебно издвајамо *дијегетичке* вредносне елементе и такозвану „урбану фантастику” (новије англофоно одређење за дела о двојству светова), засновану на обрасцу бајке, која је у делу Гроздане Олујић актуализована особеном лиризаацијом наратива и поетском згуснутошћу атмосфере дела у семиотичкој задатости двојства примарног и секундарног (чаробног) света, повратка и основних премиса егзистенције кроз симболичку слику усамљености модерног детета у трагању за јединством света, те, коначно, постмодерне мотиве дечака који као литерарни јунак улази у свет књиге као скриптибилне стварности у делу Гордане Тимотијевић (*Владимир из чудне приче*).

Синкретичка жанровска оса је тим уверљивија у делима ових писаца и на широј дијахроној линији кад је посматрамо и као илуминацију матрице која је и генератор експанзионистичких смерница дис-

курсних наслојавања, посебно ако имамо у виду интерференцију усмене традиције као „детењства народа” и књижевних дела насталих из матрице „наивног доживљаја света”. Од модернистичке, фрагментарне, секундарне, посредне, ироничне опсервације света, народна књижевност (и са њом повезана усмена традиција, а данас и илуминативно канонизована поетичка оса савремене књижевности за децу) нас враћа искони језика, његовим изворним потенцијалима митске интегралности. Тако можемо пратити преображај основног идејног усмерења у многим делима која настају под непосредним утицајима традицијског врела. Нови интерес за старе митске теме је, у ствари, рушење класицистичког приступа областима поетске имагинације и стварање нових прилаза, „интегрално људских, дубоко самознајних” (Pavlović 1975: 536).

Полазиште за улазак у читаочево обликовање система културе, који се пројектује на основу *iiiia ciiварања, изазова форме и модела свеiia* у народној књижевности као подстицање доживљајног и интуитивног обухвата целине људског искуства, остварује се и на основу увида у програмску одређеност и у натпрограмска трагања у новом образовно-стратегијском кључу, усклађивањем образовних стандарда са ширим контекстом, посебно актуализованим односом: митологија – фолклористика – историја – религија – језичка слика – књижевност – култура – модел света – теорија информација/кибернетика.³ Нема сумње да се и у програмском избору (и

³ У данашњој фолклористици предања се схватају као појава за себе која се смешта између веровања и уметност речи, тако да се у оквиру усмене прозе издвајају два основна типа: народна приповетка и народна предања. За оба се може употребити назив прича јер им је заједничко то да садрже причање о нечему што се догодило, а основна разлика међу њима састоји се у томе што се у народу приповетке сматрају измишљенима, а предања истинитим причама (Деретић 2002: 305). Ова стручна запажања нису уврштена у програмско и методичко решење уџбеника намењених млађем школском узрасту.

подстицајном натпрограмском трагању за савременим панданима епске фантастике у европској контекстуализацији српске књижевности) издвајају две доминантне естетске категорије са катарзичним (етичким) деловањем и залогом литерарности – *чудесно* и *комично*⁴, а њихова актуализација у програмом предвиђеним текстовима креће се од осе прагматичности до дидактичне и коначно чисте естетске перспективе текста. Процеси интегративних потенцијала књижевних текстова у новијим теоријским приступима померају се ка иманентним везама јединства, које се и у настави језика и књижевности најчешће откривају аналогичном и *сцијалним мейнаморфозама тийшова исказа*, значењских структура и моделативних система⁵:

⁴ чудо (мн. чуда и чудеса) 1. рлг. мит. *појава у којој се огледа деловање најприродних сила, појава која је у сујројности с природним законима; нешто најприродно, фантасично*. – Прича [се] да су се [стари неимари] носили са вилама и свакојаким чудима. *Андр. И. 2. а. оно што изазива оштри чуђење, чудна, необична појава*. – Гледај, гледај чуда невиђена! *Огр*. Дечко је био жељан свијета и свјетских чуда. *Кол*. Ред је да и ви видите варошка чудеса и господске уживације. *Рад. Д. б. велики подвиг, подухват који изненађује величином*. – Партизани ... и код нас чуда праве. *Чол*. в. мн. *разноврсни, необични предмети*. – У бунар беше набацано којекаквих чуда тма бојжа. *Вес*. Извокоше штампиле, оловке и триста чуда. *Хорв. 3*. покр. *Иешко сјање у коме се неко налази, нејрилика, беда, невоља*. (...) 4. (у прилошкој служби) а. *врло много, сила, силесија, тма*: ~ света, ~ људи. б. *чудно, чудновато, необично, неочекивано, зачудо*. – Чудо нисте ишли возом или друмом? *Чол*. (*Речник српскохрватскога књижевног језика*: 900)

⁵ Увидом у програмску грађу уочавамо неколико битних целина које се током првог и другог разреда смењују у основношколском програму.

Први разред : *Ја сам чудо видео* (шаљива народна песма) – тема: Свако има говор свој; *Пас и кућа* (народна прича), *Петко и боје* (народна прича); *Шаљива сјајана* – виц; тема: Пролеће; *Радознали сусед* (народна прича) – тема: Лепо понашање: *Славујак* (народна песма) – Моја кућица – моја слободица; *Лисица и миш* (народна прича) – тема: *Шта ко ради*:

Други разред: изучавање појмова лирика (песма, осећање, стих, строфа – на нивоу препознавања и именовања; епика/фабула – редослед догађаја, главни и споредни ликови, њихове особине и поступци; епска песма, бајка, басна – препознавање; дра-

Поставке о преобликовању жанрова (појам у ширем смислу) путем преобликовања старијих облика у млађе, утемељене су у генетичком погледу Н. Фраја (Фрај 1985: 60), овде с пореклом у миту. Мит путем десакрализације прелази у бајку, еп, роман и друге књижевне облике. Надаље се жанрови изучавају на подлози семиотике (В. Пропп, К. Леви-Строс, А. Грејмас), на књижевној типологији (А. Јолес), на општој књижевној теорији (Кајзер 1973) (Цветковић 2007: 32).

Ова генеалогска истраживања и утврђивања граница жанровског преобликовања као природе текста чине се теоријски дубоко утемељена у тражењу интегралности у калеидоскопском мноштву путева сазнања, откривања почетних веза и припадности предметно „удаљених” појмова у непосредној програмској актуализацији, али и као ваљан подстицај истраживању ширих романескних структура (посебно у трећем и четвртном разреду), у којима се мотивска динамизација нарративне структуре дубоко прожима са интертекстуалним кодовима митолошко-историјских, културолошких и библијских топоса. У таквој поставци рани интердисциплинарни приступ појмовима суштински превазилази фрагментарност тематских и мотивских веза и истражује хомологију структура и система кроз свест о целини и облом јединству света. Прелазак из језика (из *несвесних механизма*) ка књижевном тексту одређује се кроз издвајање казивачког става, образовање јединственог облика из језичких околности (мит,

ма – драмски јунак, драмска радња, сукоб, дијалог, позорница, глумац – на нивоу препознавања. *Марко Краљевић и орао* (народна епска песма) – 3. тема: Ко добро чини, добрим му се враћа; *Старо лијино лукавство* (народне приче) – тема: Летње пустиловине, *Смешно чудо* (шаљива народна песма) – тема: Како се расте; *Бик и зец* (народна басна) – 7. тема: Шта све могу, шта све умет; *Три браћца* (Јакоб и Вилхелм Грим) – 7. тема: Шта све могу, шта све умет. *Седам црквица* (народна приповетка) – 5. тема: Породично стабло. *Мајка Јову у ружи родила* (лирска народна песма) – 5. тема: Породично стабло; *Свети Сава и млад човек* (народно предање) – 8. тема: Летње пустиловине.

бајка, басна, загонетка, изрека) и успостављање коначног ауторског текста ослоњеног на праузоре (моделе).

Посматрана у конкретном тексту, у низу дела или у оквиру хоризонта очекивања реципијента, реализација фантастике у сфери сваког појединачног типа остварује се у оквиру доминантно одређеног жанра. Из ове поделе проистичу и четири основна типа фантастике у српској књижевности: ритуална (обредна), митолошка, епска и фантастика метафоре. Овај тип поделе (естетска канонизација условљава и поетичку, постављајући основе жанровске типолошке матрице) одговара и рашчлањеној слици света народне књижевности (свет животињских нагона, демона, митолошки, легендарни, херојски, витешки, реални свет и свет божанске правде) (Вакотић 1937). Док у делима са периферије уметности речи (као што су веровања, клетве, благослови, басме и обредне песме) елементи фантастике израстају пре из практичне него из естетске потребе, јер је и сам текст ових врста само један елемент у процесу човекове комуникације са природом, где се синкретичност огледа у слабо рашчлањеном јединству несвесно-песничког стваралаштва, првобитне религије и зачетака пренаучног схватања о околном свету као првобитног прелогичког мишљења (Meletinski 1984: 165) – тип митолошке фантастике обједињује паганску и хришћанску матрицу у јединственој представи бајке, есхатолошких, етиолошких, митолошких, демонолошких предања, апокрифних списа и библијских мотива, док се епска фантастика одређује и као степен синхроног и дијахроног удаљавања од историјске чињенице и њене уметничке транспозиције, а у типу фантастике метафоре пресудно је поетско виђење света, када заправо свести о двосмислености нема, када је заборављена или ослабљена веза између означеног и ознаке (загонетке, басне, приче о животињама, вели-

ки део лирских врста) у оквиру статичности слике или описивања стања. На другој страни, митолошка и епска фантастика се препознају по динамичном повезивању елемената, где је сваки сегмент целина за себе, али говори и о целини у коју је уклопљен – сваки тип фантастике се појављује или укршта у складу са утврђеним конвенцијама жанра усмене књижевности и касније илуминативно врхуни у ауторским остварењима двадесетог века и новог миленијума (код нас се тај рецепцијски оквир жанровског прекодирања посебно огледа у дијалогичности дела Уроша Петровића са матрицом толкиновске кохерентности фантастике и њене дубоке семиотичке везе са прототипском стварношћу и лавкрафтовског модела фантастике, од романа *Авен и јазојас* у *Земљи Ваука* до илуминативне матрице хорора у роману *Петти лејџип*). Дакле, систем жанрова и морфологија текста не само да се може јасно одредити у оквиру посматрања и природе фантастичног (говорне ситуације, позиције, улоге и релације према прототипској стварности, миту и религији) већ се на темељу модела фантастике (од ритуалних облика до поетског израза, од усмених облика који израстају из односа човека и природе до тема којима се реализује однос човек–друштво у актуализованој слици света) може са сигурношћу стварати корелација и паралела са свим другим облицима људског искуства и умности, а тиме и истражити илуминативност овог елемента у савременом рецепцијском коду књижевности за децу у теоријским и методичким околностима праћењем жанровске условљености фантастике са становишта узрочно-последичних веза (естетска, прагматична и дидактичка функција).

Уочљива несагласност између дијахронијске основне поетичких модела српске народне књижевности и њене актуализације у непосредном наставном изучавању вишеструко онемогућава целовит рецеп-

цијски контекст и за потоња ауторска дела савременог проседа, перцептивно груписање гледишта, системско праћење битних појединости на основу којих долазимо до креативне генерализације, уочавање богатства формотворних принципа који су у виду цитатне основе илуминативно актуализовани у ауторским делима двадесетог века (нпр. Толкинови цитатни обрасци дубоко су utkани у дијалогичност књижевне чињенице, или се стилско раслојавање језичке матрице динамизује у дијахронијској слојевитости говорне фразе).

Несумњиво је да су велики пропусти, фрагментарност у поетичком одређењу жанровског прецизирања у програмском избору, посматрани и као премисе лакоће и „непосредности” аутентичног читалачког доживљаја као поузданог залога даље рационализације интерпретативног тока. Лелујава методичка апаратура у данас актуелним уџбеницима углавном је тежила обухватнијем доживљају дела у непосредном прожимању са искуственим слојем читалаца. Видљива немарност према *оџианку* и *оџиџианку* у свету текста, у његовој литерарности, унутрашњим законитостима његове структуре из које проистичу и дедуктивне генерализације поетике жанра као премиса модела света савремених дела, овде се не подстичу, нити систематичније развијају. Суштинска предтеоријска знања углавном се заснивају на уочљивом разликовању прозе и стиха. Међутим, слојевитост нараторских одредница, у којима се препознају моделативни обриси човековог односа према естетском, онтолошком и идеолошком пројектовању бића – остају углавном на маргинама наставног изучавања.

Управо се кроз непосредну саображеност жанровског профилирања предања, бајке и шаљиве приче, као темелних наративних структура у програмском одређењу, може непосредније сагледати и интегративни потенцијал нових моделативних свето-

ва кроз дубоко утемељење у историјској поузданости прелазних жанрова, а с друге стране и у тежњи да се њихова фикцијска усмереност веже за изданке првих веровања као сачуваних облика духовности и потоње илуминативно цитатно обликовање у савременом ауторском коду (отварањем контекстуалног оквира за савремене романескне структуре).

Када сагледамо распоред програмске грађе са становишта дубљих поетичких генерализација, уочавамо да је мало шта остало као чврсто полазиште, изуземо ли облигациони оквир сазнајних, васпитних и функционалних циљева који се крећу између ставова да је „историја усменог уметничког стварања неупоредиво дужа од историје његовог бележења, и вероватно сеже у далеки мрак првог певања као исконске људске потребе да се језик користи и изван подручја практичне комуникације” (Кољевић 2005: 13) кроз памћење уснуних метафора говорног језика до оне класицистичке скепсе која се заснива на парадигми моралног развоја човечанства од варварских до просвећених времена (Екерман 1970: 180). Историјски гледано, романтичарско буђење националне свести крајем 18. и почетком 19. века условиће позицију старине народних умотворина као аутентичног стваралачког надахнућа интелектуално легитимне и књижевно употребљиве митологије (Кољевић 2005: 40) и књижевну канонизацију народних умотворина као процес стасавања (принципом веродостојности, избора и вредности) фолклорног материјала у високу књижевност (Деретић 2002). Ова врста научног и примењеног наставног полазишта усклађена је са ставом о прожимању фолклора и високе културе (Јакоб Грим) путем језика као медија кроз који друштво улази у историју, тако да је и сваки филолошки задатак пут ка стварању духовног и националног идентитета народа. На другој страни, „понорничко израћање древних облика и образаца усмене фол-

клорне културе сведочи да се језик, као феникс, не-престано рађа из властитог пепела у многим од нај-већих дела веома различитих уметника писане речи” (Кољевић 2005: 49).

Комплекснији основ текстуалне грађе у ширим прозним структурама актуализоваће се у прожимању читалачког доживљаја *фантасличног*⁶ (у својој првотној задатости манифестованог као чудесно) и даљих импликација текста усмерених на одређење човека и света у жанровском профилирању наративне структуре – од митске основе, предања и легенде до бајке и шаливе приче. Управо у складу са жанровским премисама фантастичног као естетски доминантног вредносног елемента дела остварује се не само степен доживљајног, аналитичког и стваралачког нивоа поетичког и херменеутичког приступа тексту већ се и актуализују прожимања различитих врста сазнања (антрополошких, историјских и културолошких, природних и друштвених) у јединственој слици примарних и секундарних светова „псеудомитологије” (Толкин, Урош Петровић), из језичких ситуација и говорних ставова који се преобликују, морфолошки промећу путем додавања, прелажења у контекст, односно у најсложеније наративне целине које се опет лако враћају полазној језичкој околности.

О оживљеном месту у тексту као еманаацији лепоте која проистиче из духа утиснутог у језик (ду-

⁶ „Термин фантастика – у најширем смислу – покрива сва она књижевна дјела чији је унутарњи свијет замишљен као потпуно друкчији него наш свијет. У том смислу тај се термин односи како на фантастични свијет бајки и легенди, тако и на она дјела савремене књижевности која стварају своје властите свејтове, као роман Толкина или Терија Прачета, у којима су и простор и бића која га насељавају подједнако производ фантазије” (Lešić 2008: 269). Зденко Лешић даље закључује да је појам фантастике у књижевности ипак одређен нашом свешћу о граници која раздваја оно што је могуће по законима природе и по нашем властитом искуству и оно што је неприродно и у нашем свету немогуће.

ховност процесуалне форме) говори се у складу са компаративним сагледавањем фантастике у контексту жанра: од предања у којем су фантастични феномени у служби објашњења природне законитости, преко бајке као жанра антагонизованих светова у којима *чудесно* своје крајње (исходишно, људско) усмерење има у утопијском сну, односно *пожељном* као широј етичкој варијанти односа привида и стварности, битности и појавности, до шаливе приче, где фантастично не изазива напетост већ постаје предмет поруге као „разобличење свега што је изван људског круга” (Павловић 2000). То опалесцентно кретање смисла у матрицама, метафорама и релацијама конекторских речи жанровски се одређује и смисаоно потврђује у новим метаморфозама значења. Тако се невероватан догађај доживљава и тумачи као део структуре оних усмених жанрова који у основи израстају из односа човек–природа, али у другим ситуацијама, када се фантастика естетски обликује у темама које актуализују односе човек–друштво, она губи своје основно обележје напетости између реалних и иреалних елемената и усмерава конотативне везе са карактеристикама духовне игре која је социолошки освештена (типични лагарија и ругалица – шаливе народне песме и приче, где је неочекиваност и епифанија експлозивног комичног ослобађања света увек у функцији социолошког промицања бића).

Процесуална форма хетерокосмике и хомологије као вид поетске духовности – уместо завршне речи

Иако дела савремених писаца за децу сежу дубоко у поље комбиновања различитих нивоа реалности кроз низ тангентних и дијалогских отворених тачака додиром текстова у динамичном преплету

примарних и секундарних светова, ликови често вибрирају укотвљени у психолошку концепцију проседа, тако памћени као јединке у ритуализацији одрастања, где „сви ови ступњевни имају и свој просторни еквивалент, односно симболизују се, или буквално остварују и као запоседање и савладавање одређених простора” (Пешикан Љуштановић 2014: 27). Приповедна ситуација и приповедач су темељни појмови у модерном проучавању наратива иако су они „све чешће оријентисани на акцију, остаје све мање простора за успостављање аркадијског расположења” (Тропин 2006: 21), усмеравајући пажњу читаоца све више од оног о чему се приповеда (*мимези*), ка ономе како се прича (*дијегези*) (отуда су, на пример, и елементи псеудомитологије уверљиво актуализовани цитатном основом Толкиновог дела). И у том домену приповедачко мајсторство не огледа се само у једном динамизму односа сижеа/дискурса према фабули (у антиципацији – *ипролејсису*, ретроспекцији – *аналејсису*, анахронији или пак изостављању информације – *елијиси*) већ и у одабиру *сказа* као облика упућивања на туђи говор, позицијом приповедача и његовим положајем у свету дела (гледшта и знања), кретањем у свим облицима развоја: *иприча* – наративни текст (*време, начин? штачка гледишта и глас? иприповедно лице*) – *нарација* од *хетеродијегезиског* до *хомодијегезиског* и *аудиодијегезиског* (Женет), имплицираним односом казивач (приповедачки глас) – *ликови* (став приповедача према ликовима у степену остварене фокализације) – *читалац* (остварена комуникација између приповедачке свести и читаоца кроз пишчев коментар на метанаративној равни, којом се комуникативно повезују гласови и знања приповедача и јунака као процена некадашњег искуства из савременог тренутка) (Голијанин Елез 2010: 102).

Избегавајући непосредност лирског исповедања у поетском дискурсу, јер „истина није у мојим рука-

ма да би могла постати моја исповест” (Павловић 1981: 188), и наши савремени песници (Радовић, Ршумовић) су отворили нова литерарна гледишта на духовну ризницу националног и светског завештања, градећи на фону диференцијалног квалитета књижевне чињенице (тј. суодносом било с књижевним, било с изванкњижевним низом) нове и неисцрпне могућности семантичког и идејног богатства поетског света сталним актуализовањем (у интертекстуалном односу динамичног прометања) *чуда* и *чудесног* као исходне тачке профилирања међусобно прожетих али и антиподних жанрова и образаца мишљења.

Исходишта и синтетички домети ових анализа отварају и нове истраживачке могућности сагледавања ширег стваралаштва за децу у науци и настави, јер управо на полазиштима савремене стилске полифоније (од ироније до патетике и натраг) ови модерни тонови у савременој књижевности која као реципијенте има децу и омладину доприносе њеном естетском и етичком значају и таква поетска (творачка) реч „поново осваја сан о савршенству, моралној чистоти, савести, критичкој антипесничкој побуди и, надасве, естетској релевантности” (Росић 2007: 12). У облом јединству хетерогених светова и поетичких образаца који на различитим нивоима хетерокосмике граде вишеслојну слику творачке збиље, са становишта типова и хијерархизације исказа, разматрање генезе, жанра и модела света као једног од заједничких именитеља одјека усмене у писаној књижевности (речи) није усмерено само ка *ипредвиђању* већ и ка *испиривању* специфичних синтагматско-парадигматских обележја идентитета, вредности, духовности и културе као креативне оријентације (што подразумева рашчлањивање са виших на ниже нивое ради систематизације истраживаног корпуса, али и индуктивни поступак, са појединачних нивоа дела до опште слике о природи

естетске задатости, идејног и идеолошког концепта, његових својстава и естетских домета).

У жанровској дијахронији од усмене књижевности преко историјских и фолклорних премиса ауторске бајке до полиморфних видова фантастике који су у корелацији са различитим дискурзивним обрасцима романа (у интегративном склопу научне и митолошке грађе) у стварању аркадијског модела света као имплицитног етичког оквира, и сами читаоци (ученици) ће у овом оперативном планирању истражити поетички и херменеутички пут речи *чудо* – од речничког регистра до књижевнотеоријског и културолошког постављања ове речи, као конектора који спаја знакове у времену, крећући се од ритуално-обредног искуства, преко културолошког и дидактичког прелаза предања, до естетског уобличавања у колебљивом свету аркадијског, застрашујућег, узвишеног и комичног, где се одвајање предмета комике и његово просуђивање појављује као предуслов за уживање у комичном (Бајић 2007).

Сви наведени типови преобликовања жанрова на темељу *експанзије* и *конверзије* јединствене *мајрице* – *конектора* омогућавају стваралачку активност читаоца у процесу креативне генерализације. Управо кроз нову примену старог искуства/модела, сагледавањем у новом значењу, отварањем новог поља решења, антиципирањем нових идеја, актуализовањем духовитости као необичности и неочекиваности, флексибилности и флуентности, пред читаоцима/ученицима се и на плану програмом предвиђених текстова и натпрограмских трагања (контекстуализација за непосредније увођење дела епске фантастике у слободан наставников и учеников избор) отвара суштинско јединство света у свеопштој повезаности. С друге стране, интеграција знања истовремено обезбеђује унутрашње јединство предмета у контексту општих знања, интелектуалних операција и социјалних карактеристика, остварујући синергију у проце-

су учења као тражену вредност нове идеје образовања, која разумевање књижевног развоја приказује кроз однос између елемената у делу (*конструктивна функција*), кроз однос између врста и жанрова књижевних текстова (*књижевна функција*), те кроз однос књижевног низа са другим низовима (системима) у култури (*функција књижевног низа* – система) (Петковић 1990: 33)⁷ као параметар илуминације *литерарности* и *естетског укуса*.

ЛИТЕРАТУРА

- Бајић, Љиљана. Рецепција и деловање књижевног текста на ученике. *Норма*, 1 (2007).
- Бајић, Љиљана. *Проучавање хумористичке прозе у настави*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Велек, Рене, Остин Ворен. *Теорија књижевности*. Београд: Утопија, 2004.
- Голијанин Елез, Сања. Књижевност за децу у бермудском троуглу педагогије, психологије и уметности, *Детинство*, 3 (2009): 54–67.
- Голијанин Елез, Сања. Методолошка полазишта интертекстуалне интерпретације. Изазови генетичких, онтолошких и културолошких стремљења у савременој настави књижевности. *Норма*, 1 (2010): 93–108.
- Голијанин Елез, Сања. *Српски језик и књижевност у савременој сипраијеџији развоја образовања*. Сомбор: Педагошки факултет, 2014.
- Данојлић, Милован. *Наивна песме (огледи и записи о дечјој књижевности)*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета, 2002.

⁷ У примени теоријског приступа Новица Петковић се посебно ослањао на дело Јурија Тињанова *Поетика. Историја литературе (Поетика. Историја литературе)*, Москва, 1977).

- Илић, Павле. Школска лектира у функцији свестраног духовног развоја ученичке личности, уводно излагање. *Међународна научно-стручна конференција Естетике и васпитне вредности школске лектире*. Сомбор, 2006.
- Илић, Павле и др. *Читањем ка стварању – стварањем ка читању*. Нови Сад: Градска библиотека, Прометеј, 2013.
- Јунг, Карл Густав. *Архетипови и колективно несвесно*. Београд: Атос, 2003.
- Квас, Корнелије. *Индустријексплуатација у поезији*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Књижевне теорије двадесетог века*: зборник радова (уредник: М. Шутић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2004.
- Књижевно дјело Миодрага Павловића*: зборник радова са научног скупа Пјесничка ријеч на извору Пиве (уредник: Јован Делић). Плужине: Центар за културу, 2005.
- Кољевић, Светозар. *Вјечна зубља, Одјеци усмене уписане књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Милошевић Ђорђевић, Нада. *Заједничка тематско-сигејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*. Београд: Филолошки факултет, 1971.
- Николић, Милија. *Методика наставе српског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.
- Обрадовић, Тијана. *Савремена српска дечја књижевност и жанровске традиције европске књижевности*. http://www.ikum.org.rs/files/biblioteka/obradovic_savremena.pdf 24.12.2014.
- Павловић, Миодраг. *Поетика модерног*. Београд: Вук Караџић, 1981.
- Павловић, Миодраг. *Оглед о народној и старој српској поезији*. Београд: Просвета, 2000.
- Петровић, Михаило. *Метафоре и алегорије*. Београд: СКЗ, 1967.
- Петровић, Михаило. *Феноменолошко пресликавање*. Београд: Српска краљевска академија, 1933.
- Петковић, Новица. *Од формализма ка семиотици*. Београд: БИГЗ, 1984.
- Петковић, Новица. *Огледи из српске поезије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Простор у фантастичном роману за децу. Виолета Јовановић – Тиодор Росић (ур.). *Књижевност за децу у науци и настави*. Јагодина: Факултет педагошких наука, 2014.
- Речник српскохрватског књижевног језика (I–VI)*. Нови Сад: Матица српска, 1976.
- Росић, Тиодор. *Песнички видови ироније*. Београд: Српска школа, 2007.
- Самарџија, Снежана. Жанровска условљеност фантастике у српској усменој књижевности. *Српска фантастика. Најприродно и нестварно у српској књижевности*. Београд: САНУ, 1989.
- Тартаља, Иво. *Теорија књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.
- Толкин, Џ. Р. Р. *Дрво и лист*. Београд: Српска књижевна задруга, 1993.
- Тропин, Тијана. *Мотив Аркадије у дечјој књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Требјешанин, Жарко. Педагошка вредност бајки – мишљење родитеља колико и зашто савремена деца воле бајке. *Књижевност за децу и њена улога у васпитању и образовању деце школског узраста*. Врање: Учитељски факултет, 2013.
- Фром, Ерих. *Заборављени језик*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.
- Цветковић, Томислав. *Методика наставе српског језика и књижевности*. Сомбор: Учитељски факултет, 2003.

- Цветковић, Томислав. Преобликовање жанрова у књижевности за децу. *Норма* 2–3 (2007): 31–36.
- Чомски, Ноам. *Грамаџика и ум*. Београд: Нолит, 1972.
- Чомски, Ноам. *Синџаксичке сџрукџуре*. Нови Сад: Дневник, 1984.
- Abot, Porter H. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Bakotić, Petar. Pojava čuda i zakon reda u narodnoj književnosti. *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*. Zagreb, 1937, 1–66.
- Bužinjska, Ana, Markovski, Mihael Pavel. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Doležel, Lubomir. *Heterokosmika. Fikcija i mogućí svetovi*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Ekerman, Johan Peter. *Razgovori sa Geteom*. Beograd: Kultura, 1970.
- Juvan, Marko. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji. Uvod u savremene studije književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Kaler, Džonatan. *Teorija književnosti (sasvim kratak uvod)*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Levi-Strauss, Claude. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost, 1989.
- Liti, Maks. *Evropska narodna bajka: forma i suština*. Beograd: Orbis, 1994.
- Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.
- Meletinski, E. M. *Poetika mita*. Beograd: Prosveta, 1984.
- Pavlović, Miodrag. Veliki i mali oblici. [priredili: Sreten Marić i Đorđije Vuković]. *Poezija: rađanje moderne književnosti*, edicija: Rađanje moderne književnosti. Beograd: Nolit, 1975.
- Prop, V. J. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.
- Rosandić, Dragutin. *Kurikulski metodički obzori*. Zagreb: Školske novine, 2003.
- Solar, Milivoj. *Ukusi, mitovi i poetika*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Tolkien, J. R. R. *On Fairy-Stories*. <http://worldsstrongestlibrarian.com/12093/onfairy-stories-an-essay-by-tolkien/> – 23.11.2014.
- Tolkien, X. R. R. *Hobit ili Tamo i natrag*. Beograd: Čarobna kwiga, 2012.
- Frojd, Sigmund. *Porodični roman neurotičara i drugi spisi*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Chomsky, Noam. Three Models for the Description of Language. *IRE Transactions on Information Theory*, Vol. 2 No. 2 (1956): 113123.

Sanja V. GOLIJANIN ELEZ

PEDAGOGICAL FUNCTION
OF LITERATURE FOR CHILDREN AND
ITS PLACE IN THE CULTURE
CANONIZATION AND DECANONIZATION
OF POETIC AND HERMENEUTIC PARADIGMS
IN THE ESTHETIC UNIFICATION
OF PROCESSUAL FORM

Summary

Considering the crisis of interpretation in the modern and postmodern periods, Milivoj Solar in the book *Taste, myths and poetics* offers supportive views about the inevitability of "interpretational limits", in a cohesive connection to the evidence. The span between the evidence and interpretation, which is a condition to differentiate that which we want to interpret and the interpretation itself, can be confirmed only by the taste as the only power of immediate esthetic judgment*. These newer observations of the literary

* This theorist notices that unlimited interpretation decimates the interpretation, and the consequences are the dissolution of the power of taste and everything that values as a theory.

science become a reliable methodological guide post for defining the axiological premise of the poetic and hermeneutic fields of literary work, particularly prominent in the context of the culturological aspect of the contemporary literature for children and its modelling and integrative nature in the creative, critical and educational ways of reception.

Key words: contemporary literature for children, values, identity, poetics, hermeneutics, culture, discourse, ideology, education, pedagogy

◆ **Предраг М. ЈАШОВИЋ**
Државни универзитет у Новом Пазару
Одсек Српска књижевност и језик
Република Србија

УВОД У СМЕНУ ПАРАДИГМИ У ОБЛАСТИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Наука о књижевности за децу данас садржи обиман корпус. Зато смо мишљења да треба приступити макар основној типологији тог корпуса, како бисмо будућим истраживачима омогућили да њим лакше овладају. Тако ће бити омогућено успостављање диференцијације између методологије заснивања проучавања књижевности за децу и методологија којима је омогућено превазилажење почетка. Сагледавањем промена зацртаћемо методолошке „преврате”, како у односу на претходницу, тако и у односу на владајућу књижевну методологију, где књижевни израз није предодређен рецепцијом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевна методологија, књижевна парадигма, књижевност за децу и младе

Промишљање приступа књижевности за децу, било да су рађени дијахронијски са историјским претензијама, било дијахронијски са аспекта периодизације овог књижевног корпуса, нису новина. Међу првима је приступе књижевности за децу описао Тихомир Петровић у књизи *Детје и књижевности, кри-*

Ишика о српској књижевности за децу (1991). Он разликује пет приступа: критеријум дидактичности, педагошки приступ, моралистички приступ, аспект прође (књижарски успех) и критеријум тенденциозности (Петровић 1991: 4069). Ова типологија је базирана на методама и интересовању књижевних критичара, па се, природно, и поступци при вредновању односе на захвате и потребе књижевне критике, а не на теоријске приступе једног јасно одређеног, мање или више кохерентног система. Зато у случају ове студије и ауторског подухвата није било могућности да се говори о извесном систему или парадигми, јер је сам узорак, ограничен само на књижевну критику, за сам поступак апстраховања био исувише мали и несигуран.

Што се тиче промишљања појма књижевности за децу и младе, можемо констатовати да је у области уметничке књижевности оно старо колико и сама књижевност. Верујемо да је немогуће створити било шта а да то није већ промишљано. Реч је о томе да уметник ништа не ствара ако унапред, макар подсвесно, није уверен у вредност и сврсисходност онога што ствара.¹ Друго је питање како ће створено дело бити вредновано. Зато на самим почецима проналазимо и прва промишљања овог књижевног израза.² Захарија Орфелин је то радио кад је

¹ Уверени смо да ту треба тражити извор огромном корпусу књижевнокритичких радова и есеја који долазе из пера естаблираних белетристичких писаца. Као што, рецимо, на другој страни, међу књижевним критичарима, нарочито универзитетским професорима, који су руковођени другачијим поривима, неретко наилазимо како на слабе тако и на изузетно велике писце.

² Рецимо, код Луке Милованова у песми проналазимо читав концепт поимања књижевности за децу, где ће у средиште, као начин разумевања, бити смештена игра: „Дјечици младој / играт се радоја / рад сам да знадем / какву да дадем / лутчицу// Дјетенце младо / зна да све радо / мало шта прима, / тиме да има / игрицу”, а играчка ће бити малена, лепа, шарена књига: „Ха! Знам сад што ћу, / писати хоћу / дјечи малену, / лијепу, шарену / књижицу” (стихови песме наведени према: *Анџологија српске поезије за децу предмајевског периода*, прир. Зорана Опачић,

давао упутства учитељима и истицао значај њиховог позива. То већ по себи говори да је истицао, макар и посредно, значај ђака као књижевне публике.

Иако је било аутора који су писали за децу и директно се деци обраћали, као, рецимо, Јован Мушкатиновић своје првенцу у делу *Причиће илићи и ојпростому њословице* (1787), нико то није чинио тако директно као Доситеј Обрадовић. Он ће први јасно истаћи за кога пише и зашто пише. Основни циљеви „начална намјеренија” Доситејевог просветитељског програма експлицирани су тежњом ка остварењу два циља: да пишу „на простом дијалекту” како би свако могао да усваја писане садржаје, и друго – да се сви који говоре српским језиком, без обзира на веру, науче слободи мишљења и слободи изражавања (Ђурић 1961: 1819).

Кад одређује циљну групу којој је намењено његово „писаније”, Доситеј то чини прво према језику: „Моја ће књига бити за свакога који разумева наш језик и ко са чистим и правим срцем жели ум свој просветлити и нараве побољшати. Нећу нимало гледати ко је кога закона и вере, нити се то гледа у данашњем веку просвештеном” (Обрадовић 1961: 66).³ Друго, а за нас од највећег значаја, јесте то да је Доситеј први јасно истакао значај детињства (www.ask.rs/ASK_SR_AzbučnikDela.aspx). Тако је Милованов одредио концепт књиге која је намењена деци. Он јој је одредио обим, навео каква треба да буде садржински, а истицањем да буде шарена он је, заправо, имплицитно истакао значај илустрације за књигу која је намењена деци.

³ На нивоу интерпретације овај експлицит можемо третирати као отворену провокацију упућену читаоцима. Провокација је упућена *здравом разуму*, свим словесним Србима, без обзира на вероисповест, у циљу буђења њихове етничке и интелектуалне свести. Књига, дакле, није за онога који *не разумева наш језик* – ово је интелектуално-етничка провокација, као што није ни за онога који није са *чистим и правим срцем* – ово је етичка провокација. Овако је Доситеј извршио притисак на свест читаоца о себи самом. Пред читаоца је постављена могућност алтернативног одлучивања. Међутим, праве алтернативе нема. Прихватање Доситејевог дела било је од императивног значаја за опстајање и потврђивање нашег народа.

и омладине и да се први обраћао омладини, „српској јуности”, као књижевним реципијентима од којих се нешто очекује у будућности. То према нашем мишљењу значи да се Доситеј, без обзира на метод, хронолошки и методолошки неминовно налази на почетку формирања парадигме књижевности за децу и младе.⁴

Руковођен проналажењем сврсисходности свог живота на платформи европског просветитељства које је искусио, Доситеј је изградио свој просветитељски програм, у чије је средиште, поред писања на народном језику и науке, као циљна група била смештена српска младост. На њу је требало извршити утицај, али не са тенденцијом пасивног примања, већ са тенденцијом активног прихватања и преносења просветитељства будућим генерацијама.

Доситеј младост није третирао као категорију по себи, већ ју је пратио од детињства, као развојну категорију у процесу сазревања човека.⁵ Није пропустио да истакне значајну улогу родитеља у том развојном путу. Поред тога што деца, односно омладина, представљају егзистенцијалну сигурност кроз опстајање,⁶ Доситеј је веровао да се на омладину

⁴ Постоје књиге са књижевноисторијским претензијама у којима се Доситејеви ученици и настављачи узимају као његови претходници, што је из историјског и научног аспекта недопустиво.

⁵ Доситеј овако описује значај детињства и родитељства: „Што дете чује, то учи и прима, како год и својих родитеља језик; што види да се пред њим сваки дан чини, то мора навикнути; тако присвојава обичаје, тако нараве, тако све мисли и мудрованија оних, с којима расти. Са чим се нови суд најпре напуни, тим се напоји; од свију, с којима се опходи, младост прима, ма навластито од родитеља које пре него бога познаје. Родитељи су чадом својим најљубезнији пријатељи, најсрдечнији доброжелатељи, највећи благодјетели и владатељи; они су им први управитељи, водетељи и учитељи” (Обрадовић 1961: 86).

⁶ Добро и васпитано дете је услов за срећну и сигурну будућност: „Воспитаније младости – ствар најнужнија и најполезнија човеку на свету, будући да од ње зависе сва наша доброта или ти злоћа, следователно и сва срећа или ти несрећа, колико телесна, толико и душевна; за које родитељи (о родитељи, слатко и

може ослонити и у погледу ширења науке и књижевне речи: „Даћу повод и приклад возљубљеној јуности српској, коју промисал неба сподоби светом ученија осијати и просветити, да на свој језик преводе, састављају и на штампу што издају; да се постарају за матере своје и сестре, за супруге и кћери, преведећи им изабране књиге учених народа, дајући им на ови начин благопотребну забаву, украшавајући њихове нарави, просвештавајући њихов ум и облагорођавајући њихово срце истинитим благодарством добродетељи и просвештеније разума” (Обрадовић 1961: 79).

Сагледавањем читавог књижевног корпуса књижевности за децу током XIX века у целини, па добрим делом и у првој половини XX века, можемо готово без ограда констатовати да се његово разумевање кретало у правцу Доситејевог концепта књижевности, просветитељства, васпитања и омладине. Он је јасно одредио правац и значај своје просветитељске реформе, која је представљала нову културолошку парадигму, за којом ће кренути не само српски народ већ и све балканске нације.

Његови јасно одређени дидактички циљеви и очекивани педагошки утилитаризам везан за употребу народног језика и стварање књижевности и науке на том језику нису били строго тенденциозни, идеолошки и верски оптерећени. Целокупна реформа је била усмерена ка циљу општег прогреса за све поробљене балканске народе. Посматрано у правцу усмерености Доситејевог просветитељске реформе на децу и омладину, можемо констатовати да је и Змај био Доситејев настављач. Он се више но ико други пре њега залагао за школовање деце без обзира на пол. Као Доситеј, ни он није заговарао претерано мажење деце, али је био против телесних кастово име) највише ваља да се старају да добро воспитаније чадом својим даду, да их не размажавају, да их не кваре, да их од злих ђуди и од колевке и од мајчине сисе одучавају” (Обрадовић 1961: 75).

зни. Од Доситеја се разликовао само по романтичарском штимунгу свога полета. Ипак, неретко је и Змајева поезија за децу била нападана јер се групи његових критичара чинила „премало дидактична, недовољно поучна, неауторитативна – јер је говорила без оне строге, далеке, свезналачке, а ипак тако мало мудре дистанце коју је оновремена педагогија сматрала незаобилазним условом успешног васпитања” (Лесковац 1983: 7). Наравно било је и оних других, попут Мите Нешковића, који ће Змаја истицати као изврсног педагога. У савременој српској науци о књижевности за децу Василије Радикић се најисцрпније позабавио овим питањем. Он је Змајево схватање педагогије типолошки одредио према истакнутом наравоученију⁷, односно према начину саопштавања поучне поруке.

После Доситеја било је доста књижевних критичара који су направили посебан осврт на књижевност за децу, од Лазе Костића, који је препознао поезију за децу као значајан Змајев подухват, до Уроша Петровића и Јаше Продановића, мада за то време, према наводима Драгише Витошевића, није било озбиљнијег рада од огледа Марка Цара *Дечја лијература и чика Јова* (1900). До промене парадигме – од Доситејевог просветитељско-утилитарно-прогресивног концепта књижевности за децу у нову парадигму – долази са студијом Милана Шевића *Дечја књижевност српска* (1911). Циљ ове парадигме је проналажење књижевног прагматизма који представља утемељење књижевности за децу према естетичким нормативима који важе за књижевни праксис уопште. Иако је истицао да је Ђорђе

⁷ Василије Радикић прави типологију Змајевих песама у којима је овај стихом експлицирао своје схватање педагогије. Тако он разликује песме у којима се истиче питање односа *забаве и учења*, песме у којима је *посредована порука*, песме са *експлицитним наравоученијем*, песме са *ауторитарном поруком*, песме са *хипотрофираним наравоученијем* и песме у којима се *поиграва наравоученијем*.

Натошевић први „одвојио дечју књижевност од опште” (Шевић 1911: 11), сам Шевић је највише допринео диференцијацији књижевности за децу као посебног белетристичког дискурса који има своје особености. Сматрао је да су учитељи онемогућили слободно формирање књижевног израза књижевности за децу јер су овај књижевни корпус превасходно посматрали као саставни део педагогије. Руководени тим убеђењем, „они су сасвим смели с ума, да је књижевност за децу васпитна, као што је наука, и као што науку треба да обрађује само онај који је за њу позван и спреман, а то је научник, тако исто и лепу књижевност, па ма она била и само за децу, треба да обрађује једино онај који уопште ствара ту књижевност, а то је песник” (Шевић 1911: 35). „По Шевићу, књижевност намењена младежи претпоставља дела уметничке вредности, независно јесу ли остварења ’дечијих’ писаца или аутора за одрасле. Непризнавање разлика у оквиру књижевне уметности и противљење постојању специфичне дечије литературе, Шевић аргументује постојањем ненаменских остварења која су често погоднија младима. Јер, ’лепом књижевном делу за децу’, каже, ’не може бити други циљ, но лепом књижевном делу уопште” (Петровић 2001: 145). Највећа тековина Шевићеве студије је инсистирање на естетичким вредностима књижевности за децу и њеном изједначавању са корпусом књижевности за одрасле, односно вредновање према вредносним мерилима на којима је засновано вредновање књижевности за одрасле.

Трећу парадигму темпорално везујемо за Милана Богдановића и његов рад *Дечја поезија Змајева* (1929)⁸,

⁸ То никако не значи да смо маргинализовали ангажовање Марка Ристића и његов рад *О модерној дечјој поезији* (1934). Према нашим сазнањима, студија М. Богдановића хронолошки претходи Ристићевом тексту, који је он написао поводом књиге *Дружина „Пет Пейлића”*, што и стоји као поднасловни додаток. Узимамо М. Богдановића јер је у то време он најафирмисанији

а она се временски протеже све до данашњих дана, преко аутора који су практично интелектуално и естетички стасали на овим вредносним мерилима. Богдановић је кренуо од става да оба ова дискурса – и белетристички и књижевнокритички – имају исто извориште. Према томе, књижевност за децу се не разликује битније од опште, тзв. озбиљне књижевности. Истицао је да изразита дидактичност и тежња поучавању одузимају од квалитета књижевности за децу, па је зато треба давати дозирано, с мером.

На истој естетичкој линији налазио се и Сима Цуцић. То је књижевни критичар за чије дело је интересовање обновљено 2007. године, ангажовањем Банатског културног центра. Он је први, јасно артикулишући своје ставове, устао против бесмислене маргинализације књижевности за децу. Своје ставове је објавио 1937. године у три броја *Грађанске школе*, под насловом „Наша дечја књижевност”. Врло отворено, па и смело за то време, писао је да се „код нас о дечјој књижевности врло мало и несистематски писало. Она је више пасторче. Сматра се за доста ’неозбиљан’ књижевни рад. По књижевном ’рангу’ доста низак. Ако је нешто и писано то је било доста узгред, да се нешто и о томе каже. Отуда ми и немамо изразито еминентног дечјег писца: писца који би се цео посветио дечјој књижевности. [...] Књижевна критика, махом неупућена, и сувише је благонаклоно толерирала извесне ’дечје’ писце. [...] Ти ’патентирани’ дечји писци створили су током времена једну особиту врсту дечје књижевности, углавном лажну, нереалну, која је тако далеко од дечје психе и од књижевности уопште” (Цуцић 1951:

књижевни критичар, који је још увек сачувао нешто од Скерлићеве ауторитативности и утицаја на књижевну јавност. Марка Ристића доживљавамо као аутора тзв. *стваралачке критике*, односно књижевне критике коју стварају аутори који су, пре свега, по вокацији белетристички писци (О томе види П. Јашовић, *Писци српског реализма као књижевни критичари*, 2012).

9). Цуцић није наступао тако ауторитативно као Милан Богдановић или Марко Ристић, али није радио ни узгредно. У српској књижевности није представљао етаблиран лик књижевног критичара чије се мишљење прихвата без поговора, али је први, посветивши живот књижевности за децу, својом књижевном критиком допринео јасној диференцијацији овог корпуса. Тако је „обавио пионирски посао јер је уобличавао методе и поступке и уграђивао их у науку о књижевности” (Јилић 2011: 111). То је постигао студијама *Наша дечја књижевност* (1937), *Из дечје књижевности* (1951) и *Детије и књижа* (1974), *Из дечје књижевности* (1974) и *Огледи из дечје књижевности* (1978).

Посматрано са становишта књижевне историје, дело Симе Цуцића добија већу вредност и прави значај (Милинковић 2014: 261). Он је књижевни историчар на размеђи двеју епоха, када се са једног стереотипног наративног вредносног система поступно прелазило на нови, у оквиру којег ће бити поклањана посебна пажња изучавању текста као једином правом носиоцу значења и естетичких квалификатива дела (Јашовић 2008: 9). Цуцић припада старој критичарској школи (Петровић 2011: 518). Он је књижевним чињеницама приступао са унапред задатим нормативима. То је узроковало да је аксиолошки захват добијао своју сврсисходност потврдом норматива који су већ постављени. Уколико нормативи нису задовољени, није критици одрицана валидност, већ је књижевном делу одрицана естетичка вредност (Јашовић 2008: 9). И данас у науци о књижевности имамо опречна мишљења о Цуцићевом књижевнокритичком поступку.⁹ Сигурно је да су до-

⁹ Тако наилазимо на јасно дефинисан став да је Цуцић користио „поједностављен позитивистички и импресионистички приступ делу” (Јилић 2011: 118). Насупрот овом ставу имамо тврђу која се, у односу на одређен Цуцићев стваралачки метод, чини неодрживом: „Сима Цуцић испољава неопходну дозу инвенције коју уграђује увек на најбољи начин у премиси дискурзивног

бар критички нерв, осећај за детаљ и уопштавање садржине, као и конкретност и оштрина при истицању мана и вредности књижевног дела допринели да Цуцић остане упамћен као први прави књижевни критичар књижевности за децу јасно артикулисане оријентације. Најзначајнија тековина његовог ангажовања на овом пољу је сигурно чињеница да је јасно сагледао значај књижевности за децу.

У другој половини двадесетог века после Цуцића делује низ етаблираних књижевних херменеутичара, али углавном су сви остали на основама његовог поимања књижевности за децу. Тако се парадигма на вредносном и методолошком плану није битније променила, осим што су књижевни научници стварали више и са већим полетом. Од седамдесетих година до краја прошлог века чини се да су заснивању и доктринарном развоју овог књижевног корпуса највише допринели Слободан Ж. Марковић и Воја Марјановић. Посебне њихове заслуге су: напуштање метода препривчавања садржаја, лабављење – ако не и укидање – идеолошких стега и постављање књижевности за децу у оквире теоријске заснованости и историографске функционалности.

Слободан Ж. Марковић се преко тридесет година бавио просветном политиком. Одликовао се изузетним организаторским способностима. Његов рад и способности су му омогућили да дуготрајно утиче на читалачку публику, а захваљујући стеченој компетенцији имао је великог утицаја на књижевне ствараоце (Палавестра 2008: 675). Било као ментор или члан комисија за одбрану магистарских радова и докторских дисертација, он је непосредно утицао на доктринарно формирање научног праксиса књи-

мишљења. У том успева да покаже потребну стручну књижевнокритичку компетенцију и да са неопходном дозом храбрости и објективног промишљања доноси ваљане судове о делима која оцењује” (Милинковић 2010: 244). Објективност је, као што знамо, у супротности са импресионистичком понесенешћу критичара.

жевности за децу. Идеолошки је одговарао потребама актуелног тренутка, али то суштински не мења његов значај за књижевну историју, нарочито у области науке о књижевности за децу. Диференцијацијом књижевности за децу, књигама *Зачини о књижевности за децу I–IV*, Марковић је својим претходницима Милану Богдановићу и Сими Цуцићу потврдио сврсисходност ангажовања. Он је дао полет пророчанству које је исказао Душан Радовић речима да књижевности за децу предстоји лепа будућност, а изговорио их је скоро пре пола века, на првој трибини Змајевих дечјих игара.

Воја Марјановић је читав свој стваралачки век посветио књижевности за децу, као мало ко после њега, а готово нико пре њега. Упркос ставу да су његове „критике каткад недоречене и недовршене” (Милинковић 2014: 585), ми бисмо скренули пажњу на то да је заправо његов књижевнокритички рад артикулисан на најбољи и најјаснији начин, али да сам критичар није увек доследан својим ставовима. Оштрина изнесених критичких судова, као и недоследност тим судовима, доприноси да се Марјановићево дело не узима као предмет ширих опсервација, мада је немогуће направити синтетички преглед књижевности за децу без узимања у обзир његових научних студија о Бранку Ћопићу¹⁰ или књижевности за децу.¹¹ Великим интелектуалним прегаштвом, захваљујући добрим критичким опсерва-

¹⁰ О Ћопићу је написао или приредио следеће књиге: *Ћопићев свети дејинство* (1981), *Приповедачка проза Бранка Ћопића* (1982), *Ћопић или присућности* (1985), *Књига о Ћопићу* (1985), *Реч и мисао Бранка Ћопића* (1986), *Бранко Ћопић у светлу књижевне критике* (1987), *Бранко Ћопић* (1987), *Бранко Ћопић данас* (1994), *Животи и дело Бранка Ћопића* (2003).

¹¹ *Поезија дејинства* (1968), *Огледи из савремене књижевности за децу* (1971), *Дечји приповедачи* (1977), *Лице и наличје дечје књижевности* (1979), *Огледала дејинства* (1983), *Портрети црногорских писаца за децу* (1990), *Деца, писци и књиге* (1998), *Портрети српских писаца за децу* (1998), *Дејинство и књижевност* (1998).

цијама и oseћају за детаљ, он је оставио обимну грађу за све историје књижевности које су написане или ће тек бити написане. Иако је Марјановић много задужио књижевност за децу, он као научник није био човек синтезе. Најближе синтетичком захвату јесу његове хрестоматије *Књижевности за децу и младе у књижевној критички* I, II (2007) које је приредио са Милутином Ђуричковићем. Ту је показао изврсно познавање књижевности за децу, како у области теорије књижевности, тако и у области књижевне критике и историје.

Оно што нису могли његови претходници, што нису могли учитељи, урадио је ученик. Тихомир Петровић је својим делом кренуо у заснивање науке о књижевности за децу (Јашовић 2011: 5361). Он је први у књизи *Деце и књижевности* (1991) доктринарно одредио исходишта и границе *књижевне критичке књижевности за децу*, која се бави вредновањем књижевности за децу. Он ће у својој научној студији често критици приписавати ширину науке о књижевности, па није најјасније где се завршава књижевнокритички захват, а где почиње научна опсервација дела. Петровић ће ту границу сводити мером прожимања, а не мером диференцијације.

Петровић је први написао и *теорију књижевности за децу*. Тако је створио основу за даља заснивања науке о књижевности за децу и појмовна одређења овог корпуса. Први је у српској науци о књижевности написао и *Историју српске књижевности за децу* (2001). Овом књигом је дао најпотпунији дијахронијски пресек према нормативима које захтева хронолошки преглед. Сагледавао је чињенице као јединство текста и контекста. Без обзира на то што је могуће овом подухвату упутити одређене методолошке замерке у односу на примењени хронолошки приступ, ми до данас нисмо добили бољу историју српске књижевности за децу. Она је кохерентна и прилагођена језичком бићу српског на-

рода, свака стилска појава је јасно одређена, поетичка превирања су хронолошки разврстана, мада често грубо и круто. Петровић се бавио потврђеним вредностима. Он је балансирао на аксиолошким рубовима, нарушавајући у целини своје дијахронијске синтезе. У сваком тренутку његов став и полазиште су јасни, а историографске информације тачне. Зато и траје. За нас је од значаја то што је он овом дијахронијском синтезом доказао постојање историје српске књижевности за децу (Јашовић 2011: 58).

Петровић је аутор и *Увода у књижевности за децу* (2011). Ова књига, написана есејистички, чини се више са приручничким но са теоријским претензијама, представља својеврсну књижевну теорију књижевности за децу. Петровић приказује сличности, истоветности и разлике између књижевности за децу и, како је сам назива, *сериозне књижевности*. Овом књигом он је заокружио науку о књижевности за децу, иако је нигде тако не именује.

Значајно је истаћи да парадигматско утемељење дисциплине коју одређујемо као науку о књижевности за децу не долази из великих универзитетских и културних центара Београда и Новог Сада¹², већ из унутрашњости, из Врања (где је Петровић радио) и Сомбора (где ради данас). То непосредно говори да децентрализација науке, па и културе у целини, умногоме зависи од инвентивне снаге појединца. Случај Тихомира Петровића намеће се као значајан, али као глас који допире из унутрашњости и учествује у креирању јавног научног мњења није једини. Такви су одједи дела Славољуба Обрадовића, који долазе из Ниша односно из Алексинца и Миломира Милинковића, који допиру из Ужица. Немало нити маргинално дело ових аутора, као и дела Цвијетина Ристановића и Зорице Турјачанин, садр-

¹² Мада је Нови Сад, односно Змајеве дечје игре, свесрдно помогао и подржао рад и дело Тихомира Петровића.

жински баштине резултате Петровићеве заокружене синтезе у свим сегментима науке о књижевности, али суштински почивају на концепту књижевности за децу који је својим ангажовањем зацртао Слободан Ж. Марковић. Њиховим обимним делима и значајним резултатима у области науке о књижевности за децу управо се потврђује сврсисходност Петровићевог прегнућа.

У оквиру ове парадигме, међутим, постоји и напоредни ток, који је по изразу, методу, речнику и начину извођења резултата сасвим другачији. Тај „други ток” – назовимо га тако условно – у оквиру ове парадигме тече напореда са старим. Почетак ових нових струјања се некако поклапа са доласком Јована Љуштановића на чело уредништва *Детинство*, стручног саветовања и научног издаваштва у оквиру Змајевих дечјих игара. Ову појаву је Цвијетин Ристановић још 2009. регистровао као нову генерацију критичара која долази, „боље рећи критичарки књижевности за дјецу, коју не чине само универзитетски професори и асистенти. Осим тога, та нова генерација показује интересовање и за књижевност за дјецу других народа [...] и на тај начин обогаћују тематику савјетовања на Змајевим дечјим играма и садржаје часописа *Детинство*” (Ристановић 2014: 1920).

Сматрамо да се неименована генерација критичарки односи на рад Анико Уташи, Јелене Спасић и Надије Реброње, које су нас проблемски суочиле са појединим мађарским, англосаксонским и турским писцима.¹³ Поред ових ауторки, ту су и Зорана Опачић, Валентина Хамовић, Зорица Хаџић, Тамара Грујић и многе друге. Рекли бисмо да је ту читава плејада релативно младих људи, које је, пре свих,

¹³ Мада ту не треба заборавити ни Милутина Ђуричковића, који је у српску књижевност за децу увео писце из дијаспоре, али и писце књижевности за децу из далеких земаља и нама непознатих књижевности.

око Змајевих дечјих игара окупио Јован Љуштановић.

Са овом групом научника није настала проста смена генерација, већ је дошло и до методолошког заокрета у проучавању књижевности за децу. Утврђени концепт књижевности за децу сада се заиста развија на научним основама.¹⁴ Разлика није у предмету изучавања већ у приступу. Код ове групе аутора, књижевних критичара, теоретичара и тумача књижевне теорије се не употребљавају декорације ради, већ служе као помоћно средство којим се интерпретација доводи до коначног и јасно одређеног поентирања. Теоријски појам се испуњава новом садржином, а сам предмет тумачења се открива у светлу новог значења читањем у херменеутичком кључу нове проблематике која се више не своди само на ниво односа сижеа и фабуле, форме и садржине, лика и односа међу ликовима, односа форме и структуре, већ имамо нова проучавања с аспекта жанрова, наратологије, поетике, имагологије, родне припадности, различитих медија итд.

Код ових аутора је далеко мање ламентирања због непризнавања. Нема тежње за раздвајањем или доказивањем истих естичких извора, мерила и полазишта. Свесни специфичности предмета који изучавају, ту специфичност доказују примером остварене интерпретације. Сходно теоријским и методолошким кретањима у светској науци о књижевности, ови аутори проналазе одговарајуће приступе за нова читања. Тако својим радовима и научним студијама уводе нове теоријске појмове које на конкрет-

¹⁴ Оваквом приступу књижевном делу у области књижевности за децу, пре свих, из аспекта белетристичког писца за децу доприноси Душан Радовић, а наставља до наше савремености Милован Данојлић. У области науке о књижевности у домену проучавања стваралаштва за децу као игре и односа стваралаштва и игре доприноси Милан Пражић студијом *Игра као слобода* (1971), а у области проучавања фантастике и чудесног у књижевности за децу посебан научни допринос даје Ново Вуковић студијом *Иза граница могућег* (1979).

ним примерима интерпретације разрађују и дефинишу, омогућавају њихову даљу употребу и разраду.

Да закључимо. У раду смо показали да постоје концептуалне разлике у тумачењу књижевности за децу, како у области разумевања самог појма, тако и у погледу дефиниције. Те различите концепције приступа одређујемо као парадигме јер су у својим основним тежњама заокружене као системи. Читав корпус разумевања и дефинисања српске књижевности за децу сагледали смо кроз три парадигматске концепције: *просветиљачко-утилићарно-прогресивну* парадигму, *проналажење књижевне сврсисходности* и *књижевнонаучно ујемељење књижевности за децу*. Прва парадигма је значајна јер се у оквиру ње први пут истиче значај књижевности која је намењена деци, те школовање, детињство и младост. Потпуно анонимна маргинализована група деце у претходним епохама овом парадигмом постаје жижна тачка интересовања. Друга парадигма помера интересну сферу са детета на квалитет писаних садржаја који се нуде и на истицање значаја тог књижевног корпуса. Трећа парадигма се своди на заокруживање научног концепта којим ће се заокружити наука о књижевности за децу на критичком, теоријском, историјском и методолошком нивоу.

У овом случају треће парадигме појавила се нова група истраживача коју је на размеђи векова, углавном око Змајевих дечјих игара, научних трибина и издаваштва окупио Јован Љуштановић. Међутим, чврсте, методолошки и научно јасно одређене темеље овој групи суштински су дали Милан Пражић и Ново Вуковић у науци, а у области тзв. стваралачке критике то су били Душан Радовић и Милован Данојлић. Овај потоњи је својим студијама превазишао многе књижевне критичаре и научнике. Ови ствараоци су деловали напоре са ствараоцима који су методолошки и садржински одредили трећу пара-

дигму, али тој парадигми никада нису заиста припадали, ни делом ни приступом књижевности за децу.

Тај нови приступ паралелног тока у оквиру треће парадигме према нашем мишљењу практично почиње књигама *Змајево џесништво за децу* (2003) Василија Радкића, *Роман у српској књижевности за децу* (2005) Христа Георгијевог и *Наивна прича* (2005) Петра Пијановића. Ови аутори су омогућили превазилажење хронолошке баријере, као методолошке окоснице у разумевању књижевности за децу. Они су непосредно, својим књигама, дали полет генерацији која долази. Отуда већ у насловима појединих књига, као што је, рецимо, *Наивна свесћ и фикција* (2011) Зоране Опачић, можемо препознати трагове Нова Вуковића, а проназимо их и као резултат изучавања књижевности за одрасле, на пример код Саве Дамјанова у области проучавања фантастике. Нонсенсне играрије Душка Радовића, као савремено онеобичавање садржине научних књига, можемо препознати у насловима *Црвенкапа грлица вука* (2004), *Принцеза лупина замком* (2009), *Брисање лава* (2009) Јована Љуштановића, или *Госпођи Алисиној десној ноzi* (2012) Љиљане Пешикан Љуштановић. После књига ових аутора, које су од круцијалног значаја за новију српску науку о књижевности за децу, али, у методолошком смислу, и за науку о књижевности уопште, нема слабе књиге која долази из пера нове генерације и круга окупљеног око Змајевих дечјих игара.

ЛИТЕРАТУРА

Ђурић, Војислав. Доситеј Обрадовић, у: Доситеј Обрадовић, *Живот и причљученија*, СД, књ. 1, приредио Ђуро Гавела, Београд: Просвета, 1961, 558.

Јашовић, Предраг. Аксиолошки погледи Симе Цуцића, *Сима Цуцић, књижевник и критичар*,

- зборник радова, Ново Милошево: Банатски културни центар, 2008, 922.
- Јашовић, Предраг. Ка диференцијацији појма науке о књижевности за децу, *Детињство*, год. XXXVII, бр. 1, пролеће 2011, 53–62.
- Ковачек, Божидар. Предговор у: Јован Јовановић Змај, *Песме и приче за децу*, Нови Сад: Матица српска, 1983, 716.
- Лилић, Милица. *Критички темељи и димети, ситуација о Сими Цуцићу*, Ново Милошево: Банатски културни центар, 2011.
- Милинковић, Миомир. *Историја српске књижевности за децу и младе*, Београд: Bookland, 2014.
- Милинковић, Миомир. *Нацрти за периодизацију српске књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.
- Обрадовић, Доситеј. *Животи и прикљученија*, Београд: Просвета, 1961.
- Опачић, Зорана (прир.). *Антологија српске поезије за децу предзмајевског периода*, www.ask.rs/ASK_SR_AzbučnikDela.aspx, 27.01. 2015.
- Палавестра, Предраг. *Историја српске књижевне критике II*, Нови Сад: Матица српска, 2008.
- Петровић, Тихомир. *Дейе и књижевности, критика о српској књижевности за децу*, Лесковац: Дом културе „Жика Илић Жути”, 1991.
- Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*, Врање: Учитељски факултет, 2001.
- Петровић, Тихомир. *Увод у књижевности за децу*, Нови Сад: Прометеј, 2011.
- Ристановић, Цвијетин. *Вредновање књижевног текста*, Београд: Свет књиге, 2014.
- Цуцић, Сима. *Из дечје књижевности*, Нови Сад: Матица српска, 1951
- Шевић, Милан. *Дечја књижевности српска*, оглед историјског прегледа, Нови Сад: Електрична штампарија учитељскога Д. Д. Натшевић, 1911.

Predrag JAŠOVIĆ

PARADIGM SHIFT IN STUDY
OF LITERATURE FOR CHILDREN

Summary

In this paper we have shown that there are conceptual differences in studies of literature for children, both in the area of understanding the term itself, but also in terms of definition. The entire corpus of understanding and defining Serbian literature for children we looked at through the three paradigmatic concepts: enlightened-utilitarian-progressive paradigm, finding literary expediency, literary and scientific foundation of literature for children. The first paradigm is significant because inside of it the first time is highlighted the importance of literature intended for children, education, childhood and youth. Completely anonymous marginalized group of children in previous eras with this paradigm becomes the focal point of interest. The second paradigm shifts sphere of interest of the child on the quality of written contents that are offered in highlighting the importance of this literary corpus. The third paradigm is reduced to the rounding of a scientific concept where will be rounded the science of literature for children in critical, theoretical, historical and methodological level. There is a new group of researchers at the turn of two centuries, which is gathered mainly around Zmaj's children's games, scientific forums and publishing by Jovan Ljuštanovic. Their work differs in its approach. This new approach, in our opinion, practically start with the books *Zmaj's poetry for children* (2003) by Vasilije Radikić and *Novel in Serbian literature for children* (2005) by Hristo Georgijevski and *Naive story* (2005) by Petar Pijanović. These authors enabled overcoming the chronological and methodological barriers. They directly gave the upswing to the next generation with their books.

Key words: literary methodology, literary paradigm, literature for children and youth

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

ЕСЕЈИСТИЧКЕ МАРГИНАЛИЈЕ ИЛИ ПРИЛОЗИ ОБЛИКОВАЊУ ЈЕДНЕ ПЕСНИЧКЕ ПАРАДИГМЕ? (Ј. Дучић, М. Црњански, В. Петровић, И. Андрић, М. Павловић и Љ. Симовић о поезији за децу Ј. Ј. Змаја)

САЖЕТАК: У раду се разматрају есејистички текстови Јована Дучића, Милоша Црњанског, Вељка Петровића, Иве Андрића, Миодрага Павловића и Љубомира Симовића о поезији за децу Ј. Ј. Змаја, односно, њихови ставови о њеној природи, значају, рецепцији, вредности, месту у песничком опусу и историји српске књижевности уопште.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Јовановић Змај, поезија за децу, есејистика, Јован Дучић, Милош Црњански, Вељко Петровић, Иво Андрић, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић

Премда је мисао о поезији за децу критичара попут Љубомира Недића, Богдана Поповића и Јована Скерлића доказ да је „ова врста литературе”, управо захваљујући Ј. Ј. Змају, на почетку XX века „досегла одређен културни значај” (Љуштановић 2009: 53), она и даље остаје у простору упитног вредновања и разумевања. Да ли ту недоумицу поткрепљује или разрешава библиотека огледа, студија, монографија посвећених и књижевности за децу и поезији Ј. Ј. Змаја, питање је које превазилази намере овог рада. Овде се пажња усмерава на знатно сведенији сегмент, на есејистику песника и писаца XX века – Јована Дучића, Милоша Црњанског, Вељка Петровића, Иве Андрића, Миодрага Павловића и Љубомира Симовића, дакле на једну, условно речено, непристрасну и неинтересну категорију стваралаца чије мишљење је могло померати казаљку на скали књижевних вредновања и утицати и на позиционирање песничтва за децу Ј. Ј. Змаја, и књижевности за децу уопште. Да ли се тако може поткрепити теза да књижевност за децу јесте „у систему” (или бар видокругу) оних који систем и творе, или се баш овим путем таква теза подводи под категорију једва нађених есејистичких пабирака који не говоре много ни о есејистици и критици самих аутора, ни о књижевности за децу – остаје отворено, али, чини се, не и залудно питање.

Пажња се најпре усмерава ка запажањима Јована Дучића, која би се, у најопштијем смислу, збила у исказ да је „дечја поезија Змајева била само једна слава више за овог песника” (1982: 21). Текст „Змај. Поводом деведесетогодишњице” (1929) Дучић пише као гесту поштовања према песнику ког доживљава „националним већма него индивидуалним”, у духу заноса узоритим моделом друштвеног ангажмана уметности.¹ У такву концепцију уклапа се и поези-

¹ Онако како је Ј. Скерлић писао о Ј. Ј. Змају као песнику „народних задужбина”, песнику који је био „у традицијама наше-

ја за децу, па Ј. Ј. Змаја препознаје „као песника велике и мале деце: и песника омладине коју треба повести у ослободилачки рат, и песника деце у чију душу треба усадити здраве клице љубави за веру, за родитеље, за народ, за кућу, за природу, за животиње” (Дучић 1982: 341). Функционалност песме за децу као васпитног, моралног, етичког инструмента – недвосмислено говори о Дучићевом поимању и вредновању. Готово по аутоматизму, оно дозива препознатљив, скерлићевски поглед (уз извесну мекоту у формулацијама о „нашем најмилијем песнику”²), на дело које ће младима до двадесете године бити „песничко еванђеље”, а након тога „један монумент идеализма и расне силе” (Дучић 1982: 342). С друге стране, свест о Недићевом значају, тежини „огрешења” подједнако колико и „похвала”, изострава Дучићеву пажњу, макар и закратко, на Недићево „откриће”. Уверен да песник за децу нема „мање духа и талента него песник љубави и патриотизма” (1982: 341), Дучић овај део литературе, бар декларативно, посматра у јединственом поетском систему и на особен начин „поравнава” доминантне песничке линије Ј. Ј. Змаја.

Дучићеве узгреднице о могућем компаративном одмеравању дечје песме Ј. Ј. Змаја и оних из европског круга, дате уз личну гаранцију врсног познаваоца европских књижевности, а посебно француске, немају само реторичку тежину.³ Наглашавањем га XVIII века, када се цела књижевност радила 'на ползу народа' и када је књижевник узимао титулу 'рода васпитатељ'. И Змај је за пола века био еолова харфа целог српског народа (...)" (1956: 361).

² Таквим ће га назвати многи, рецимо Богдан Поповић (1963: 74), Вељко Петровић (1958: 388)...

³ Каже: „Змај је дао дечје песме пуне топлоте, грације и духовитости какве нема ниједна европска литература, и ја то ево тврдим с пуним личним уверењем. Узмите француске и немачке детиње песме које уче наша деца по страним дечјим школама, и упоредите их са Змајевим, па ћете осетити колико има нежности словенске и духовитости српске у тим стиховима, наоко тако безазленим. А колико уџбеничке сладуњавости и бапског пра-

„топлоте, грације, духовитости и нежности” он скицира средишње поетичке одлике песничтва за децу, које ће, деценијама након објављивања овог есеја, бити језгро аналитичких размаха. Такође, ако је Дучићева импресионистичка критика утемељена на уверењу да је сврха књижевног дела искључиво лепота, односно „аутентични израз једне племените душевности” (Протић 1979: 28), онда се и поменути квалитети дечје песме Ј. Ј. Змаја дословце уклапају у поетичку и критичку платформу Јована Дучића, те се још постојаније укоренењу уверење о јединственом „духу и таленту” из ког поезија, ма коме намењена, настаје.

Дучићево вредновање дечје песме Ј. Ј. Змаја могуће је тумачити с једне стране као вид прикривене полемике са Богданом Поповићем, а с друге као (не)очекивано приклањање Скерлићевим гледиштима. Да ли је знао за текст Милана Богдановића о Ј. Ј. Змају, из исте 1929. године, и да ли је, хипотетички, имао удела у оваквом промишљању песничтва за децу, чини се мање важним у поређењу са важношћу успостављања истоветно афирмативног приступа. Како год, осврт Дучићеве пажње ка овом делу песниковог опуса представља више од свечарске потребе да се поезија за децу Ј. Ј. Змаја само похвали. Иако би се, у суштини, могао сматрати тек фрагментима песничке импресије, он се прикључује „жустрој одбрани поезије за децу и одбрани Јована Јовановића Змаја” у полемички ужареној међуратној српској књижевнокритичкој сцени (в. Љуштановић 2012: 75–76). То, по себи, није ни мало, ни споредно.

У истом контексту могу се посматрати и помени поезије за децу Ј. Ј. Змаја у есејистици и критици Милоша Црњанског. Његово интересовање за романтичаре, као и код већине послератних модерниста, схвата се као свесно опредељење за традицију знословља у тим песмама за младеж француску и немачку” (Дучић 1982: 341).

„свргнутих хероја”, која се у песничкој мисли и осећању нових генерација помањала као „српска ренесанса” (Раичевић 2004: 28 – 32). Отуда не изненађује оптика вредновања дела и значаја Ј. Ј. Змаја у три есејистичка записа Милоша Црњанског. Песништво за децу, истина, заузима простор дигресије, али је нужан аспект без ког промишљање Црњанског не би имало пуноћу чврсто постављеног става. Тако ће он, на пример, у пригодом изазваном тексту „Песник живота” (1929), рећи само да су песме за децу Ј. Ј. Змаја „незаборавне” (1991: 103), да су суштински везане за непосредност и чистоту доживљаја, ефемерно више него умно, да су сачувале „поетичност зимских вечери наших варошица, пролећа, сав један живот прошлог столећа” (1991: 104), или, како би Милан Богдановић рекао, једно „фино осећање” грађанског менталитета (Bogdanović 1961: 140). У још једном пригодом дозваном тексту, „Јован Јовановић Змај” (1933), Црњански, хвали „одлуку министра просвете да се одрже предавања, у свим школама, у знаку сећања на Змаја као песника дечјег” као прилику за стварање новог одушевљења за књижевност (1991: 109) и тако потцртава свест о значају, ширини и последици једног песничког ангажмана и деловања. Такво гледиште, ма колико саображено тренутку и поводу, сведочи о спознању културолошке важности и песника и стихова за децу, и уклапа се у опште доживљавање Ј. Ј. Змаја као националног барда. Премда им „поезије немају никаквих додирних тачака”, као ни животи, „Црњански веома воли Змаја”, између осталог и због његовог беспопштедног давања животу (Удовички 1972: 319 – 320), оног „расипања”, „уситњавања” поетског злата, које ће готово свим потоњим тумачима интензивно привлачити пажњу. Демистификован поглед на песника који је „као најбољи момак у селу, увек оран за песму и шалу, задобио сва срца у нас”, који је имао

„у својој поезији, скоро бисмо рекли, црту домаћег лекара који нас зна и прати од детињства, познаје добро и лечи од сваке боли, у свакој прилици, пригодно” (Црњански 1991: 109 – 110), посредно одговара и на питање о томе како Црњански види поезију за децу – и као колективно добро и као интимно наслеђе.

Но, један детаљ у завршетку делује важније: реч је о песнику који је, како каже, „при крају живота сав смисао књижевног рада схватио као бескрајну скромност песме за децу” (Црњански 1991: 111). Став о згушњавању песничког дара Ј. Ј. Змаја управо у непретенциозној поезији а са претенциозним учинком приближава Црњанског гледиштима, рецимо, Љубомира Недића.⁴ Делотворна „бескрајна скромност” једног лирског начина јесте вид њеног признања као *summa summarum* свеколиког песничког талента, стила, визије, поједнако колико је прилог тачности уверења да је Црњанског фасцинирала понајпре популарност Ј. Ј. Змаја, његова моћ саображавања властитог, личног света са колективним, националним потребама (Раичевић 2004: 39).⁵ Синтагма „бескрајна скромност”, са низом асоцијација које дозива, води спекулацијама о једном општијем, прећутном начину на који је Црњански осећао и схватао поезију за децу – ма колико значајна, она управо по тој особини нужно остаје у „угловима” литературе, као њен неспорно присутан али

⁴ По Недићу, Ј. Ј. Змај је овде „најсрећнији” као песник, он је „створио ову врсту поезије у нас, и тиме задужио српску школу и учинио услугу српском подмлатку” (Недић 1960: 93).

⁵ Међу „етичким идеалима” авангарде „спонтана, импулсивна физиолошка егзистенција представља основну и највишу културну вредност” (Радуловић 1995: 123), у шта се, на свој начин, уклапа и чулна конкретност, животна непосредност песме за децу. Такође, и став авангарде да је „личност потпуно бесмислена ако не служи и остварењу колективних утопија, вере у будућност” (Радуловић 1995: 123) има свој одраз у начину на који се дејство поезије Ј. Ј. Змаја најчешће доживљавало у критичкој мисли.

„стидљив” део. Колико је то контрадикторно свему претходно реченом, колико самог песника у очима Црњанског (нехотице) смешта у други крај вредносне скале, или, можда, у смирај који наивно гледање света може дати прегаоцу Змајевог типа; колико се тиме наговештава будуће промишљање о природи песме за децу чија иманентна поетичка концепција и не претендује на велике превратничке смене књижевних токова – тешко је тврдити, али остаје утисак да извесне слутње у том правцу нису посве без смисла.

С обзиром на то да „однос према традицији јесте онај кључан духовни мотив, битан културолошко-филозофски проблем у чијем се решавању и интерпретацији Модернизам и Авангарда неповратно раздвајају у два противположена уметничка тока упркос могућним сличностима и сродностима на поетичком и стилском плану” (Радуловић 1995: 102), песма за децу Ј. Ј. Змаја, бар када је реч о начину на који су је видели Дучић и Црњански, остаје „неокрзнута”. Као и Дучићев, и став Црњанског обележава аналитичка уздржаност (или незаинтересованост): без упуштања у поетику песништва за децу, оно је, мање или више, распознато у домену одреживања „времена нежности” и активног националног наслеђа сваке читалачке генерације.

Такав тон још изразитије обележава Андрићеву мисао у интимистички интонираном тексту „*Певанија*. Књига детињства, књига живота” (1954). Из сећања на топлину змајовинског стиха, поезију из које, како каже, „веје нешто старо и заборављено, а увек присутно” (Андрић 1976: 203), овај текст по маља се из Андрићеве есејистике као потенцијално занимљив. Не због жанр-сличице којом отпочиње,⁶

⁶ „Многи је од нас, лежећи потрбушке на јевтином ћилиму или још јевтинијој крпари родитељске куће срицао слова дебеле књиге у црвеном или златном повезу са насловом *Певанија Змај-Јована Јовановића*. Та *Певанија* је детету од шест година изгледала као брег, ’зачарани брег’, а кад је данас потражи у библи-

не због декларативног постављања песника као колевке српске књижевности XX века, или бар Андрићеве генерације и самог Андрића,⁷ па ни због релативизовања сврсисходности „педантске распре старих критичара” о томе да ли је и колико је Ј. Ј. Змај био песник (Андрић 1976: 204). Утисак је да се вредност овог Андрићевог есеја понајвише смешта на местима на којима пише о дечјој рецепцији и функцији поезије. Побројавањем „узбудљивих открића” које је *Певанија* доносила Андрић је представља као песнички уџбеник из ког се сазнало, између осталог, за „велику, топлу благодат смеха који долази од стиха”; да се каткад није могла „разумети свака поента”, али је постојала задивљеност пред сликама и речима; тврди да се баш ту наслутила „први пут и магија риме и римовања која ће нас, несхватљива и недостижна, пратити кроз живот све до дана данашњег” (1976: 204).⁸ Има у Андрићевом погледу и искреног поштовања и куртоазије, но има и задирања у суштинско: у хумор из версификацијске и стилистичке лакоће, пре него из садржине; у магију звука и ритма као феномена ватоцеи, он не може да се начуди како је то обична старинска књига мало већег формата, у старомодном повезу, са дирљиво невештим предговором добронамерног Антонија Хаџића” (Андрић 1976: 203).

⁷ „Да, сви смо ми прошли кроз Змајево дело мислећи (погрешно) да смо изашли из њега заувек и без трага. Да, сви смо ми израсли доста брзо из Змајевог стиха, али чињеница да смо даље расли, па и то како смо расли, све је то зависило, бар једним делом својим, управо од тог чика-Јовиног стиха, све је то било и остало у вези с њим, више него што смо то, често, и сами знали и признавали и себи и другима” (Андрић 1976: 203).

⁸ О риме, у једном другачијем контексту, Андрић ће писати иронично као о потреби „старих пјесника” да „са завидном стрпљивошћу слажу ријечи у стихове и гледају при том – колико пажње и марљивости – да им стихови свршавају сличним ријечима. Они мора да су познавали тајну љепоту римоване ријечи, јер је иначе неразумљиво да се неко упушта у неблагородан посао да подрезује своје истине” (Андрић 1976). Распон од четрдесет година, које деле овакав од горе наведеног схватања, отвара и питање стваралачког, критичког сазревања уметника, али и питање функционалности и ефектности риме у структури поезије за децу.

жнијег од смислености, разумевања. Оваква реконструкција дечје рецепције у извесном смислу одговара на питања шта јесте велико и трајно у Змајевој поезији за децу. У том контексту Андрић пише и о етичкој димензији *Певаније*.⁹

Тон сећања на негдашње читање поезије Ј. Ј. Змаја и однос према каснијем, зрелом одјеку тог читања Андрић, засигурно, дели са многима. Од мелодије, ритма и хумора до ангажоване и политичке песме Ј. Ј. Змаја – обухватни је лук који оцртава и притом распознаје песму за децу и као „сећање свачијег детињства” и као живу песничку традицију која тек временом добија на пуноћи, која се тек у зрелости читаоца целовито уобличује. То је, може бити, онај најважнији прилог који овај есеј даје питању позиционирања и вредновања поезије за децу. Тиме, иако на препознатљиво сугестивној, деценијама маркантној линији Скерлићевог доживљаја и процене,¹⁰ Андрић уједно и превазилази такве међе. Писан у фази коју обележава окренутост ономе „што је већ издржало пробу времена” (Milanović 1981: 357), овај текст „мемоарског карактера” наводи „на једну помало чудну мисао: као да је негдашњи исмјевач ’старих песника’ оном свом давном младалачком напису против Ђачке лектире хтио, послије то-

⁹ „Из ње смо, не схватајући још право ни потпуно, сазнавали и то да у свету, као ни у земљи у којој живимо, није све добро ни у реду, и да има људи који о томе размишљају и певају, и раде и боре се да буде друкчије и боље. И да су то прави људи” (Андрић 1976: 205), или, касније, још и да: „Ми тада, наравно, нисмо могли разумети ни иронију стихова ’Босни треба име друго / Јер ни један странац дуго / Ту не иде бос’. Али нисмо ту иронију заборавили; носили смо је негде у себи све док нам се, доцније, нису отвориле очи за многе стварности око нас, па и за ту” (Андрић 1976: 205).

¹⁰ „Змај је био песник деце, и у коликој мери то може рећи сваки од нас који су на чика-Јовиним песмама ломили језик и учили читати. (...) И он је испевао тако оне многобројне дечје песме, старе, прве знанце из нашега детињства, лепе песмице са лаким стиховима, где се казују мила и благородна осећања без трунке школске педагогије” (Скерлић 1956: 363).

лико година, да дода и оно што се у њој вољело” (Milanović 1981: 358).¹¹ Можда ненамерно, постигнуто је и нешто далекосежније. Дечја песма показала се као непрекидно дочитавана енига и као слојевита структура. Тако позиционирана, она се наметила и као изазов критичкој мисли обликованој од педесетих година XX века у знаку „потискивања духа без рефлексije”, чија се активност „исцрпљивала у формули: *шражење у оквиру иронађеног*” (Егерић 1990: 338), а која ће своје врхове имати, рецимо, у есејистици Миодрaга Павловића и Љубомира Симића.

Потрази другачијег кова, такође, допринели су и есеји Вељка Петровића „О педесетогодишњици смрти Змајеве” (1954) и „О дечијој поезији Ј. Јовановић-Змаја” (1958). О њему је писао и 1929. и 1933. године,¹² тада и о поезији за децу као „чистој уметности” чију „тепаву безазленост тек заправо и поново уживају посукнуле главе” (Петровић 1958: 383). Но, есејистички радови из педесетих година бивају знатно исцрпнији. У првом, „О педесетогодишњици смрти Змајеве”, Петровић поставља овај део песничког опуса у исходиште љубави и разумевања за свет деце, а нарочито родољубља и једног „доместичног” служења народу, али са чудесном, „култивисаном хипнотиком” која се отелотворила у „савршеним, лепршавим, ритмичним и грациозним” песмама (1958: 377). Спајање функционалног (педагошког) и естетског (лирског) указује на потребу да се књижевност за децу самерава као феномен чије равни не морају бити међусобно погубне. Овакво, рекло би се, компромисно гледиште добија на значају посебно ако се има у виду време када је изречено, време живих, заоштрених јавних ра-

¹¹ Мисли се на Андрићев текст из 1914. године о А. Ашкерцу.

¹² Притом ваља имати на уму да се Петровићеве есеје о Ј. Ј. Змају посматрају као текстови који „ширином и новином својих увида надмашују оно што су истим поводом рекли неки значајнији песници, рецимо, Дучић и Црњански” (Гордић 2000: 63 – 64).

справа о (не)могућој естетској аутономији књижевности за децу (в. Љуштановић 2009: 103–111). Но, оно је битно и ако се посматра само у контексту у ком је изречено. Питање међуодноса васпитног/поучног и уметничког/лирског у делима Ј. Ј. Змаја вероватно је једно од најчешћих, а од одговора је, неретко, зависила и коначна процена њихове вредности. Искрпнији одговор Вељка Петровића уследиће у есеју „О дечијој поезији Ј. Јовановић-Змаја”, у ком образлаже став да је управо у поезији за децу Ј. Ј. Змај достигао „највишу меру песничког осећања и артистичког израза” (1958: 391). Ту више није реч о уздржавању већ о директном вредновању, и то с аспекта једне од најзаступљенијих недоумица: има ли у Ј. Ј. Змаја искрене, дубоке осећајности, има ли уметности?

Петровић најпре отвара питање узрока због којих се о Змајевој поезији за децу није „нарочито” писало. Проналази их и у критичкој перцепцији „мрких ерудита” који тек каткад дају себи одушка па уживају у поезији за децу, као што „с времена на време дирнуто слушају и кабаретске шансоне и шлагере, али им не пада на памет да их унесу у своје хрестоматије и антологије” (Петровић 1958: 390).¹³ Други разлог произилази из природе ових стихова, њихове унутарње магије и моћи да, већ првим читањем, приону „уз нашег човека”, тако да излишно бива било какво промишљање. У сваком случају, питање рецепције од које зависи и судбина песме за децу – једно је од средишњих поља које есеј Вељка Петровића поставља. Уверењем да нема разлога да књижевност за децу буде „у периферијским, ’гето’-вским оградама човекове, човечанске поезије, кад их склада прави песник” (Петровић 1958: 396), по-

¹³ Тиме се прикључује гласним настојањима књижевности за децу педесетих година, у некој врсти „љутње због неостварене чежње за прихватањем”, да избори равноправан статус, „да се што пре интегрише у књижевност уопште, што не пролази без одређених отпора” (Љуштановић 2009: 108–110).

нуђен је, више начелан него прецизно аргументован, одговор на још једно суштинско питање: како и када дечја песма јесте део „система”. Такво је и његово сагледавање поменуте највише мере „артистичког израза” коју је песник баш овде досегао. Аналитичка нит Вељка Петровића тиче се тзв. почетних позиција („сугестивно приступање детету”, „неснисходљив, искрено сроднички тон”), потом занатског умећа, стилизације и технике („беспрекорни слух”, „мајстор ритма и стиха и вештог поентисања”, „неискрпна инвентивност, лепршава досетљивост”, „неприметно уплете поуку”, „раскошна духовитост, језичка свемоћ и наоко лаки спонтанитет” – 1958: 394), а коначно и остварене емоције, пре и изнад свих других – осећања раздраганости (1958: 391–394). Оно и одводи мисао Вељка Петровића у бујицу нескривеног усхита, некакве драгости која се не да суздржати, међу Тицијанове „пупаве анђелчиће”, „разигране ножице, ручице и гукање” (1958: 390, 395), међу шарм свега што је „малецко” (1958: 379)... Можда је баш то и доказ да претходно речено није била поза, да се ова поезија искрено воли (и вреднује), између осталог, баш због таквог ефекта, буђења некакве милине, наивности, слаткости. Па ако тај ефекат и није аргумент, ако је парафраза импресије, то по себи није ни врлина ни мана, већ карактеристичан есејистички приступ оснажен и специфичним контекстом. Оно што из њега исходи, побуна против ставова који у овој поезији виде „стиховану илустрацију илустрација и цртежа” из тадашњих часописа за децу, још јаче подстиче Петровићеву „одбрану”. У споју песничке вештине, непатворене емоције и ванредне рецепције, по виђењу Вељка Петровића, и јесте највиша „мера артизма” коју је Ј. Ј. Змај досегао. У извесном смислу и овај текст чита се као прикривена борба са ауторитативним судовима (понајпре Богдана Поповића), али, подједнако, и као потрага за иманент-

ним бићем поезије у духу савремене теоријске мисли о књижевности, која, између осталог, поставља питање смислености и могућности њеног тумачења у јединственом поетском систему.

То питање јесте привлачило и Миодрага Павловића и Љубомира Симовића. Њихови огледи о Ј. Ј. Змају отворили су низ старих и низ нових недоумица, и то у времену које обележава увелико измењен положај књижевности за децу у националној култури (в. Љуштановић 2009: 225–266), али, како се показало, не и недвосмислено дефинисан. Комплексност и значајност есејистичке мисли Миодрага Павловића потврдила су уверења да његова реч бива и „приспеће, али и путоказ, чин и налог“ (Гордић 1983: 71), да је остварио критички и есејистички опус „готово без премца у српској књижевности XX века“ (Деспић 2013: 555). У том светлу посматрају се и његови ставови о поезији за децу Ј. Ј. Змаја, дати, махом, између редова, узгред или тек накнадно распознати, уз сву опасност коју таква читавања (ако су читавања) и (упитне) спекулације носе са собом. Такав ризик посебно је присутан када се у Павловићевом огледу „Јован Јовановић Змај“ из 1968. године трага за местима која би могла бити важна са становишта ове теме. Уочено је већ да, без обзира на то што промишља питање песникове „полифоничности“, Миодраг Павловић овде не узима у обзир његову поезију за децу (Деспић 2010: 582). Ипак, чини се, могуће је њено присуство наслутити, дакако само посредно, у сегментима у којима се бави питањем ангажоване и пригодне поезије Ј. Ј. Змаја, а посебно питањем одређених стилских и поетских решења. Наиме, Павловић је види као део духа епохе, створену и обликовану негде у сплету романтичарског култа природности, народног, народњачког, наивног, намерног поједностављивања израза зарад тежње за приступачношћу што широј публици, типичне непосредности и дијало-

шког односа са читаоцем (1992: 115–117). Премда ово не делује на први поглед одвећ афирмативно, запажање јесте значајно: одвајањем поезије за децу Ј. Ј. Змаја од приватне песникове потребе, интимне склоности дечјем свету, љубави „за све што је мало“, подједнако колико и од свесног ангажмана у подизању подмлатка, она бива препозната као једно од исходишта општијих струјања у српској и европској књижевности XIX века, коначно и у поетици Ј. Ј. Змаја. Ма како та струјања и тенденције биле вредноване, поезији за децу дају другачије уприште, виде је као саставни део једне технике, израза, стилизације, манира, као део историјских токова. Друга битна ствар проналази се у Павловићевом ставу да повремена упуштања Ј. Ј. Змаја у филозофске теме и неизрецивости остају каткад само „метафизичке слутње детета, космогонија коју баке причају крај дечје постеле, нихилистичке резигнације осећајног дечака“, уопште, трансценденција у „облику невиности“ (1992: 117). Можда није посве несувисло прочитати ово, иако опет не одаје утисак афирмативног исказа, као интригантно повезивање два особена дела Змајевог опуса и начина певања, која би, по природи ствари, морала бити суштински удаљена. Да се тиме поезија за децу и њена поетика (безазлено чулног, конкретног, опипљивог, дневног света, нежности) указује Миодрагу Павловићу као кобна по потенцијални песников размах у свет дубоког, сновидног, ирационалног, херметичнијег, па нека буде и модернијег гласа, није спорно. Но, чини се, није спорно да у оваквом читању Змајевог дела остаје простора и за запитаност у којој мери, заправо, поетика песме за децу прожима (и сажима) укупну поетичку визију Ј. Ј. Змаја.

Спекулације постају, бар делимично, мање сумњиве када се у разматрање укључи други оглед Миодрага Павловића, „О тумачењу Змајевих песама“ (1975), у ком се поезија за децу и идентификује и

именује као таква. Питајући се постоји ли „заједнички именитељ” многоструким стваралачким областима, темама, донетима, начинима, међу којима је и „Змајева дечја поезија која је добила заслужена признања” (1979: 144), Павловић оживљује вечиту недоумицу да ли јесте или није реч о „разноликим и разнородним литерарним појавама” (1979: 144), а потом, потцртавањем једног од суштинских, иманентних својстава поезије за децу, и питање могућности и сврховитости тумачења нечега што је „на први поглед чиста јасност и једносмисленост” (1979: 145). Део одговора назире се у његовом виђењу познатог *Булића* („Ала ј леп / Овај свет...”) као „наивног”, „једноставног”, пуног „декларативног оптимизма”, „малог ремек-дела идиличног песништва, песме, ни за децу ни за одрасле, чија непротивречна, светла обојеност може да нас и одбија, али чија заобљеност јесте на прагу савршенства”, а да истовремено, „за наш данашњи слух, ова песма има призив и нечег ироничног, пародичног” (1979: 148 – 149). По Павловићевом схватању, истовремено примењивање различитих интерпретација и метода нити је могуће, нити води до спознавања „тоталитета” једне песме (нити је оно, у крајњој линији, икако остварљиво). Тиме се не пориче многоликост, семантичка слојевитост поезије и потенцијал разнородних читања, већ се наглашава улога аналитичког полазишта као креатора идентитета одређеног дела. Одабрани методолошки кључ увек нешто откључава, али је изазов у томе што је поезију Ј. Ј. Змаја тешко „тумачити једним кључем, једном поетиком”, увек истом стваралачком логиком. Павловић то показује и када промишља везу Ј. Ј. Змаја и усмене књижевне традиције, при чему поезију за децу види у светлу опонашања фолклорног начина (пресудног узрока осујећене ирационалности и загонетности у песми *Ух! Ух! Ух!*), и када у песми *Туга и жалост једног миша* распозна и позитивно

вреднује напон трагикомичног, баладног, пародичног, спој и резултат достојан било које европске књижевности (1979: 151–152). Тиме, иако не посвећено, заговара став да је поезију за децу Ј. Ј. Змаја (па и поезију за децу уопште) немогуће, илузорно посматрати као кохерентну целину јер се она, очигледно, разлаже у различитим тематско-стилистским комплексима, како ће то (истих година) формулисати Славко Гордић (Gordić 1978: 38).

Уверен да се поезија овог песника „није слегла у облик једне кристализације”, у „једну поетско-културолошку формулу”, да је разнолика и разноврсна, да се не одриче ни имагинације, ни лиризма, ни осећајности, ни националног ангажмана, ни рационализма, ни сатире, ни хумора, ни васпитно-педагошког деловања, Миодраг Павловић, начелно, сугерише важност јасног методолошког избора потоњих тумача Змајевог песништва. То би значило да, као што „Змаја сатиричара” ваља мерити мерилима сатиричне поезије, и Змаја песника за децу (што изричито не каже) треба процењивати поетиком песме за децу. Све остало била би методска грешка. Да ли је оваквим посредним ишчитавањем посредно казаног тачно појмљен његов однос према књижевности за децу као аутономном поетском простору у позитивном вредносном смислу, питање је без прецизног одговора. Но, са сигурношћу се може тврдити да сагледавање поезије за децу Ј. Ј. Змаја, у овом случају, доноси једно од најпродорнијих разгртања устаљених мишљења, да и са оном плодноном полемичком провокативношћу (посебно при промишљању односа Ј. Ј. Змаја и усмене књижевности)¹⁴ доводи до нове запитаности над тајном његове природе, до актуелизације у времену када се чинило да су ствари, једва једном, решене.

¹⁴ Тиме се најопсежније бавила Тамара Грујић у књизи *Змајево песништво за децу и усменокњижевна традиција* (2010).

Тој актуелизацији посебно је допринео и есеј Љубомира Симовића „Змајева поезија” (1981), у ком он полази од два уверења. Најпре, да песничко дело, управо по јасности и једноставности, пружа прилику и доказе за тачност свих, ма колико контрадикторних тврдњи о његовој вредности, а потом и да је ту исту постојану црту којом се ова поезија најлакше идентификује могуће тумачити као варљиво својство, посебно изражено ако се песма за децу „ослободи од зависности од читаоца”, ако јој се скине „етикета” која је „затвара у један мали и тесан резерват” (Simović 1983: 60). Искључивањем једног од најмаркантнијих дистинктивних обележја песме за децу Симовић укида „границу могућег књижевног подручја – песме за децу припадају поезији уопште” (Љуштановић 2012: 14). Али – питање је да није то уједно и пут ка њеној негацији, да није распознавање другачијег потенцијала песме за децу пут ка асимилацији као нестајању. Ако се књижевност за децу начелно узима као један „задатак” или „контекст” (Simović 1983: 61), чије изузеће поједине песме Ј. Ј. Змаја од „љупке песмице” води ка кафкијанским алегоријама, дадаистичкој поезији, театру апсурда, ибијевској гротесци и фарси, читању новог „самиздатског, илегалног Змаја” (Simović 1983: 61–63), остаје питање шта она јесте ако се не издваја из „контекста”, ако остане у рецепцијском „резервату”, ако ту уопште није реч о „контексту” и „резервату”. Утисак је да је Симовић доживљава двојако: као један од облика који је подрио или „неутрализовао” комплексност песничке инвентивности, некакав баласт који је спутавао и песника и развој српске поезије, али уједно и као део карактеристичне ширине Ј. Ј. Змаја, део без ког он не би могао бити „наша песничка основа” (Simović 1983: 84). Ако се овде тражи одговор о савременом позиционирању књижевности за децу, онда он засигурно подлеже под тежином парадок-

салне ситуације. Њен идентитет може да се заврши у синтагми „љупке песмице”, а с друге стране, ако јој се негира и „љупкост” и „песмица”, обриси успостављеног идентитета расплињују се у властитој негацији. Отуда есеј Љубомира Симовића доноси промену платформе са које се поезија за децу тумачи: у извесном смислу, он представља други пол упоришта које је обликовао Милан Богдановић, понајпре уверењем да је реч о поезији која је настала „ради деце и само њима има да служи”, да све друго долази у категорију „једног обесвећења” (Богдановић 1929: 588). Симовић даје „и те како новог Змаја, толико читаног, а недочитаног” (Гордић 2003: 725, 279), али даје понешто важно и начелном схватању природе и судбине књижевности за децу. Богдановићев зазор од аналитичких и интерпретативних „апстраковања” и посматрања мимо примарног начина и нарочитог „удешавања” може се учинити посве разложен. Савремена критичка и есејистичка мисао идентитет поезије за децу Ј. Ј. Змаја, по све му судећи, с једне стране отвара, с друге стране збија у условности. А условност је двоструко сечиво: колико брише границу према поезији у најоштријем смислу, толико релативизује песму за децу по себи и за себе. Јер с њом као да се не зна куд би се дунуло, посебно ако се прихвате мишљења да се и она сама опире „институционализовању”, да чува аутсајдерски комодитет, да, онако данојлићевски, неће (и не може) да „порасте” а да уједно не престане да буде то што јесте.

Део есеја о којима је овде било речи јесте пригодног карактера.¹⁵ Мешавина формалног и нефор-

¹⁵ Поводом обележавања двадесет пет година од смрти Ј. Ј. Змаја, у септембру 1929. године у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић” говорили су и Јован Дучић, и Милош Црњански, и Вељко Петровић (уз њих још и Аница Савић Ребац, Светислав Стефановић и Тодор Манојловић). Петровићев есеј „О дечјој поезији Ј. Јовановића Змаја” јесте предавање одржано у Каменици, јуна 1958. године; Андрићев есеј о *Певанији* подстакнут је обележавањем пола века од песничке смрти.

малног, интимног утиска и његовог директног казивања другима, одсуство теоријских експликација, не чине текстове Дучића, Црњанског, Андрића и Вељка Петровића произвољним узгредницама које су се, једва некако, дотакле и овде битне теме. С друге стране, далеко су и од капиталних, превратничких мишљења и откровења. Утисак је да су, пре свега, важни зарад учачавања поступности и континуитета промишљања о књижевности за децу, да су сведочанство о њој као изазову, а не само као „нујној” одраслом читаоцу.¹⁶ То посебно бива јасно када се у разматрање укључе текстови Миодрага Павловића и Љубомира Симовића. Истина, сви они могу бити појмљени као згодно средство за „дизање цене” и књижевности за децу и напорима оних који се њоме баве. А могу се читати и без таквог призива, као путеви уобличавања и одговора и недоумица о њеној суштини управо преко начина на који се у XX веку кристалисала песничко-критичка визура поезије за децу Ј. Ј. Змаја. Ти начини јесу различити. Дали су различите интонације (најчешће посредном) *разговору угодном* са ставовима „официјелне” критике, посебно жариштима које је створила критичка мисао модерне, ако се тако може рећи, „кров на четири воде” који је покрио Змајево дело (Љ. Недић, Б. Поповић, Ј. Скерлић и М. Богдановић), и различите одговоре на питање о природи, вредности и позиционирању песме за децу и у опусу Ј. Ј. Змаја и у историји српске књижевности. У том смислу, она се обликује као парадигматичан пример снаге клатна, које се, дуже од века, љуља с краја на крај књижевнокритичких скала, али сваки пут, силином нових замаха, досеже нову тачку, нови испитивачки видик, показује се као жива провокација „великог система” српске литературе и културе.

¹⁶ Уз све остало, и тако ју је, својевремено, доживео и назвао Вељко Петровић.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво. *Есеји II*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 13, приредио Радован Вучковић. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1976.
- Гордић, Славко. *Слажање времена. Преиспитивање критичких постојања*. Нови Сад: Матица српска, 1983.
- Гордић, Славко. *Огледи о Вељку Петровићу*. Београд: Завод за издавање уџбеника, 2000.
- Гордић, Славко. Есејистика Љубомира Симовића (контекст, теме, увиди). *Зборник Матице српске за књижевност и језик 3* (2003): 719–730.
- Деспић, Ђорђе. О есејистици Миодрага Павловића. *Зборник Матице српске за књижевност и језик 3* (2003): 545–557.
- Деспић, Ђорђе. Павловићев есеј о Змају. *Песничтво и књижевна мисао Миодрага Павловића – зборник радова*, (ур.) Јован Делић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учительски факултет, 2010, 565–586.
- Дучић, Јован. *Књижевне импресије*. Изабрана дела – књига пета. Приредио Стојан Ђорђевић. Београд: Слово љубве, 1982.
- Егерић, Мирослав. *Дела и дани III*. Нови Сад: Матица српска, 1990.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лава. (Поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године)*. Нови Сад: ДОО Дневник – Новине и часописи, 2009.
- Љуштановић, Јован. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Недић, Љубомир. *Студије из српске књижевности*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1960.

- Павловић, Миодраг. *Есеји о српским ђесницима*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.
- Петровић, Вељко. *О књижевности и књижевницима*. Нови Сад: Матица српска, 1958.
- Поповић, Богдан. *Огледи и чланци из књижевности*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1963.
- Протић, Предраг. Писци као критичари пре Првог светског рата. Предговор, у: *Писци као критичари пре Првог светског рата*, приредио Предраг Протић, *Српска књижевна критика*, књ. 12, Београд: Институт за књижевност и уметност; Нови Сад: Матица српска, 1979, 7–55.
- Радуловић, Милан. *Класици српског модернизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1995.
- Раичевић, Горана. Есеји Милоша Црњанског о српским романтичарима. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 1 (2004): 27–58.
- Скерлић, Јован. *Писци и књиге I*. Београд: Просвета, 1956.
- Црњански, Милош. *Есеји и прикази*. Изабрали и приредили Бошко Петровић и Стојан Трећаков. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1991.
- Удовички, Иванка. Есеји Милоша Црњанског. *Књижевно дело Милоша Црњанског – зборник радова*, (ур.) Предраг Палавестра и Светлана Радуловић. Београд: Институт за књижевност и уметност, БИГЗ, 1972, 313–340.
- Bogdanović, Milan. *Stari i novi I*. Beograd: Prosveta, 1961.
- Gordić, Slavko. O prirodi Zmajevog pesništva za decu. *Detinjstvo*, 1 (1978): 37–43.
- Milanović, Branko. Eseji i kritike Ive Andrića. *Ivo Andrić u svjetlu kritike*. Priredio Branko Milanović. Sarajevo: „Svjetlost”, 1981, 335–362.
- Pavlović, Miodrag. *Ništitelji i svadbari*. Beograd: BIGZ, 1979.
- Simović, Ljubomir. *Duplo dno*. Beograd: Prosveta, 1983.

Snežana Z. ŠARANČIĆ ČUTURA

ESSAYISTIC MARGINS OR
WAYS OF CREATING A POETIC PARADIGM?

Summary

This paper discusses the essays written by leading poets and writers of Serbian literature: Jovan Dučić, Miloš Crnjanski, Veljko Petrović, Ivo Andrić, Miodrag Pavlović and Ljubomir Simović about poetry for children of J. J. Zmaj. Although they were not writers for children, or literary critics in the academic sense, their reflections could have affect the positioning of children literature in the overall cultural awareness.

Key words: J. J. Zmaj, poetry for children, essays, Jovan Dučić, Miloš Crnjanski, Veljko Petrović, Ivo Andrić, Miodrag Pavlović, Ljubomir Simović

◆ **Јелена Г. СПАСИЋ**
 Висока школа струковних студија за
 образовање васпитача, Нови Сад
 Република Србија

КЊИЖЕВНОСТ ЗА МЛАДЕ (YOUNG ADULT LITERATURE) – ПУТ ОД МАРГИНАЛИЗОВАНОГ ДО ЈАСНО ДЕФИНИСАНОГ ЖАНРА

САЖЕТАК: Овај рад се бави књижевношћу за младе, жанром који се, од граничног и маргинализованог феномена који је припадао и књижевности за децу и књижевности за одрасле, у огледалу данашњег издаваштва и књижевне критике претвара у самосталан жанр, а у раду се разматрају његова књижевна вредност, стил и језик приповедања, реакција књижевне критике, тематски опус, као и бројни поджанрови. Долази се до закључка да је књижевност за младе жанр у развоју, али да га чека сигурно место у теорији књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, књижевност за одрасле, књижевност за младе, канон, читалачка публика, узрасни идентитет

Жанровско одређење књижевног дела према узрасту одувек је доносило много дилема. Приликом анализе серијала романа попут *Харија Поттера* Џ. К. Роулинг или *Серије несрећних догађаја* Лемонија Сникета, веома често се истицало да читалачка публика ових дела припада и млађој и старијој популацији, те да припадају граничној књижевности¹, „која доноси вишеструко сложену причу у којој се препознају и деца и млади и одрасли, како мушкарци, тако и жене, те она... доноси архетипске мотиве уткане у нашу цивилизацију” (Спасић 2013: 54). Чини се да ова и многа савремена дела захтевају редефинисање и да постоји потреба да се један недовољно дефинисан и маргинализован жанр промовише на виши ниво. Са становишта књижевне критике овај процес је започео и на хоризонту се појављује жанр под називом *књижевности за младе*.

Термини које користе англосаксонски критичари су бројни (*adolescent literature, juvenile literature, junior books, children’s literature, books for teens, books for t(w)eeners* и, најчешће коришћен, *young adult literature (YAL)*, Cole 2008: 49), али им је једно заједничко: сви се односе на текстове писане за младу читалачку публику, најчешће одређену термином „тинејдери”, које они читају у своје слободно време и по свом слободном избору (Faulconer 2010: 1). При томе, нису битне само године циљне читалачке групе већ и начин на који се ти текстови обрађају читалачким потребама (Liang 2008: 5). Према Бет Кепарт (Beth Kephart), књижевност за младе доноси „причу испричану из перспективе тинејдера и она је ограничена на области важне за тинејдере у тој фази њиховог живота” (Petrilla 2012: 42). Суштина раздвајања традиционално шире схваћене књижевности за децу и новонастале књижевности за младе лежи у померању граница схватања периода младости. Наиме, према широко прихваће-

¹ Упор. Спасић 2011: 53.

ној подели *књижевности за децу* намењена је читалачкој публици узраста од рођења до тринаесте године, а од тринаесте до осамнаесте године чита се *књижевности за младе*. Савремено схватање детињства и младости у контексту одређења жанра полази од претпоставке да свако коначно одређење граница онемогућава увид у променљиву природу, како књижевности тако и читалачке публике, која се стално развија и мења. Ментални и емоционални ниво деце и младих требало би посматрати не из колективног већ из индивидуалног аспекта, што значи да издавачи, библиотекарски, наставници и критичари, са својим различитим приступима књижевности, наилазе на младе људе са различитим читалачким искуствима и интересовањима, која су у XXI веку значајно другачија него раније. Традиционална подела и дефиниције не описују савремене младе читаоце, пошто смо сведоци мултигенерацијских књига за узраст до 25, па и до 35 година, што се данас такође сматра младошћу. У том смислу, „савремена књижевност за младе укључује штампана и нештампана дела која младим читаоцима доносе задовољство и развијају поимање света око њих, пружајући им могућност да истражују сопствени идентитет и открију своје место у савременом свету” (Knickerbocker et al. 2012: 5). Као таква, она са собом носи парадокс јер успева да задржи свој идентитет иако се преклапа са свим књижевним жанровима – од књига за децу до оних намењених одраслима – а тиме се и квалификује за статус јасно издвојеног жанра и књижевног канона.

Књижевна вредност један је од основних и најочигледнијих предуслова за стварање канона – нема великих дела без јасно уобличеног стила, у потпуности формираних ликова, као и позивања на људско искуство. Канон књижевности за децу можда нема корене у Чосеровом добу, али је овај жанр прошао огроман развојни пут током векова

(Stevenson 2009: 108–110). Кључна дела књижевности за децу добила су своју шансу да буду вреднована и анализирана, учвршћујући тако свој положај класика.² У поређењу с њом, књижевност за младе постоји једва педесетак година. Елисија Лијанг (Elysia Liang) наводи да је ова врста књижевности често у прошлости сврставана у *књижевности за децу*, те да је тек тридесетих година XX века Америчко удружење библиотека (American Library Association – ALA) препознало „младе читаоце” као циљну публику, различиту од деце и одраслих (Liang 2008: 7), да би тек након Другог светског рата издавачи постали свесни да тинејџери, услед послератног економског процвата, имају џепарац који могу да троше, те су почели да штампају наслове намењене младалачкој култури и укусу (Cart 2013: 4–5), а 1957. године основано је и Удружење библиотекарских служби за младе (Young Adults Library Services Association – YALSA), чиме је први пут указано на потребу за новим жанром, који добија на популарности седамдесетих година XX века. Многи наводе да је он почео тихо, са ликом Холдена Колфилда из Селиндеровог романа *Ловац у жмију* (*The Catcher in the Rye*, 1951). Иако је ово роман намењен одраслим читаоцима, и прича и главни лик су допринели развоју новог реализма (Knickerbocker et al. 2012: 5) и *књижевности за младе*, у којој се шездесетих година XX века јављају ликови који се суочавају са сиромаштвом, насиљем, трудноћом у пубертету у романима попут дела *Аујсајдери* (*The Outsiders*, Hinton, 1967) и *Прошљивник* (*The Contender*, Lipsyte, 1967). Седамдесете и осамдесете године прошлог века донеле су мајсторски написане, изазовне романе за младе у којима се ликови суочавају са друштвено релевантним темама и ситуаци-

² Упор. Спасић 2013. У овој студији показано је како преплитање књижевности за децу и књижевности за одрасле доводи до учвршћивања класика у књижевном канону.

јама сазревања, као у роману *Иди ишијай Алису* (*Go Ask Alice*, анонимни аутор, 1971). Деведесете године XX века донеле су фантастику, ужас, мистерију и магију (*Хари Поттер*, Ц. К. Роулинг; *Серија несрећних догађаја*, Лемони Сникет), док је почетак XXI века унео садржаје за старије тинејџере, као и експериментисање жанром, подстицане широко прихваћеном књижевном наградом „Мајкл Л. Принц” (Michael L. Printz Award). Данас, „уз све већу пажњу усмерену ка читалачким интересовањима зрелих тинејџера дошле су и много софистицираније теме, оштрији језик, отворенији сексуални садржај и језик одраслих (укључујући и непристојне речи) – и, сматрали ми ове развојне правце добрим или лошим, они су ту пред нама и неће нестати” (Gallo et al. 2011: 2). Очигледно, савремени трендови не доносе само нове теме већ и нове приступе класичним садржајима, задржавајући субверзивност као сталну одлику, при чему субверзивност значи супротстављање правилима и људима који установљавају правила, у овом случају одраслима (Almarig 2009).

Књижевност за младе доноси и специфичан стил и језик приповедања. Пошто је циљ ових приповести да се нагласи важност појединца, да би читаоци могли да стекну увид у приповедачева најдубља осећања, понекад неисказана другим ликовима из прича, приповеда се у првом лицу, уз аутентичан младалачки жаргон, који не би требало сматрати исквареним језиком за одрасле већ једном посебном издвојеном врстом језика уобличеног страховима и инхибицијама, пуним термина вршњачке групе, тајних кодова и акронима (Knickerbocker et al. 2012: 4). Управо овакав језик уобличен животним искуствима доприноси упечатљивости ликова и приче. Аутори и издавачи знају да адолесценти могу бити нестрпљиви читаоци. За романе *за младе* је, више него за романе *за одрасле*, важно да закупе пажњу читалаца већ првим пасусом или првим страницама

(нпр. „Одрастао сам возећи ракету”, Chris Critcher, *King of the Mild Frontier: An Ill-Advised Autobiography*, Henry Collins, New York, 2003) (Cole 2008: 65). Док књижевност за младе нуди изузетно изазовне почетке прича, изузетни завршеци су ређи. Многе романе критикују због завршетка који се одвијају исувише брзо, или исувише глатко и предвидљиво. Овај проблем постоји из више разлога. Најпре, општеприхваћено уверење да приче треба да буду оптимистичне утиче на избор краја. Док добри писци избегавају завршетак типа „и живели су срећно до краја живота”, многи још увек теже да ублаже догађаје на крају приче. Исто тако, дужина приче и њен временски оквир (типично неколико недеља из живота јунака, једно лето или једна школска година) не омогућавају дубљи развој лика и, што је важније, нису довољни да би се ликови изборили са свим породичним и личним проблемима (Cole 2008: 65). Крај је затвореног типа, а порука је та да, иако је адолесценција тежак и мучан период, адолесцент ће успети да превазиђе проблеме. На овај начин нуди се охрабрење младима да истрају у својој потрази за идентификацијом (Knickerbocker et al. 2012: 5).

Могло би се стога закључити да су следеће особине типичне за књижевност за младе: а) протагониста је тинејџер; б) догађаји су везани за протагонисту и његову борбу да разреши конфликт; в) прича је испричана из перспективе младог приповедача; г) прича од стране младих људи за младе људе; д) књижевност је маркетиншки промовисана за младу читалачку публику; ђ) прича нема срећан завршетак, што је одлика књижевности за децу; е) родитељи су или одсутни или су супротстављени младима; ж) теме се баве одрастањем; з) књиге обично имају од 200 до 300 страница (Cole 2008: 49).

Доступност и разноврсност овог жанра редефинишу потрошачке навике адолесцената. Упркос ста-

вовима да амерички тинејдери не читају, извештаји показују да је читање из задовољства (читање за „своју душу“) остало стабилно, или чак да је у успону. Фицџералд (Fitzgerald 2009) говори о томе да, док продаја књига за одрасле опада, продаја књига за младе расте са очекиваним порастом од 30% сваке године. Овај феномен у потпуности је прихватљив ако прихватимо став да промену у књижевности за младе одражавају и трајне друштвене промене и тренутни модни трендови, тако да тржиште штампаних дела за младе, настало 60-их година прошлог века, када су тинејдери препознати као значајни потрошачки сегмент, доживљава свој процват током 80-их година XX века, када се појављује велики број јефтиних џепних издања, да би се касније тржиште књига повезало са играним филмовима, анимираним филмовима и другим аспектима потрошачког друштва који постају све доступнији младима, с тим што вишетома издања серијских романа (*Хари Потер*, *Серија несрећних догађаја* и сл.) омогућавају издавачима поуздану читалачку публику.

Књижевна критика је такође један од значајних показатеља постојања одређеног књижевног канона. Књижевност за младе ретко добија снажан одраз у огледалу књижевне критике. Док читалачка публика, издавачи и библиотекари прихватају ове романе те продаја цвета, а библиотекари их сврставају на посебне полице, академска критика је донедавно занемаривала ова дела и реаговала крутим ћутањем. У складу са проблемом теорије одређења границе између књижевности за децу и за одрасле, озбиљна анализа прозе за младе, са изузетком мноштва радова о Харију Потеру, готово да не постоји (Liang 2008: 8). Овај недостатак књижевних критика, који је у почетку оспоравао књижевну вредност жанра, чини се да нестаје последњих неколико година, пошто се објављује све више научних члана-

ка, али и дужих студија. Робин Е. Хауел (Robyn E. Howell) у свом раду *Књижевности за младе: детаљи и трендови* (*Young Adults Literature: Details and Trendsetting*, Howell 2011) нуди прву исцрпну и свеобухватну студију која се бави дефинисањем и развојем, поджанровима као и важношћу бављењем овом врстом књижевности, пошто управо контроверзност књижевности за младе указује на феномен који не можемо оспоравати, већ пре прихватити као основ за установљење нових приступа комуникацији са младима.

Упркос свим препрекама (недостатку књижевне поузданости, одсуству књижевне анализе, релативно слабој примењености у школској лектури), како то тврди Елисија Лијанг, канон књижевности за младе је несумњиво у процесу формирања. Поједина дела налазе одјека код младих читалаца, што се показало у истраживању које је спровела ЈАЛСА. Наиме, дошло се до спознаје да постоји осмишљена, добро написана проза за младе. Без обзира да ли је формално призната или не, листа романа за младе који захтевају признање је дугачка (Liang 2008: 8), а неки од новијих аутора су Сузан Колосанти (Susane Colosanti), Бет Кепарт (Beth Kephart), Стјуарт Гибс (Stuart Gibbs), Лиза Ен Сандел (Lisa Ann Sandell), Мелиса Јенсен (Melissa Jensen), Џордан Соненблик (Jordan Sonnenblick) (Petrilla 2012: 43). Чак и у повоју, канони носе са собом могућност да развију оригиналну разноврсност, доносећи романе са протагонистима из различитих етичких и социоекономских окружења, да се поистовете са потребама сваког читаоца и осликају различите породице и места. А ако канон треба да се састоји од текстова који су сведочанство људских успона и падова, најбоље место за овакве наслове јесте у жанру у ком одрастање, најважније и најтеже од свих искустава, чини суштину и језгро одакле све остало проистиче (Liang 2008: 8).

Робин Е. Хауел истиче да целовитости формирања новог жанра доприноси и одређивање формата у којима се тај жанр манифестује (Howell 2011: 55). Књижевност за младе има шта да покаже и у овом смислу. Поред типично прозног романа, постоје многи други формати, као што су прозно-поетска структура и структура графичког романа, али и поджанрови, као што су реалистичка проза (realistic fiction), тинејџерски љубавни романи (teen romance), дистопијски романи (dystopian society novels) и романи мешаног жанровског одређења (mixed genres novels). Сваки поджанр прозе за младе нуди бројне и препознатљиве наслове, као и познате теме у оквиру идеја за романе, при чему, ипак, реалистичка проза чини 85% награђиваних и најомљенијих наслова. Преузимајући помало тамне стране књижевности за одрасле, они не улепшавају ситуације и настоје да приказују снажне, аутентичне тренутке одрастања – тинејџери су у потпуности свесни насиља, конфликта, одбијања и туге. Реалистичка проза одражава управо ове упечатљиве тренутке. Све ово указује на то да циљна публика – млади читаоци – овог пута има за горњу старосну границу чак 25 година, што је узраст када људски мозак достиже своју зрелост (Cart 2011: 2831). Исто тако, то је и период суочавања са одређеним животним ситуацијама, те се проза усмерава ка емотивним, интелектуалним и развојним компонентама младог човека у стварном и књижевном свету.

Говорећи о трендовима у књижевности за младе, Пети Кембел (Pathy Campbell) упоређује књижевност за младе са реком, те каже: „Река књижевности за младе управо сада плави своје обале. Од неколико књига у почетку, пре готово 40 година, претворила се у моћну бујицу квалитетног штива за читање. Допуњена притокама нових форми, нових тема и пролазних трендова, преживела је сушу деведесетих година XX века и постала један од главних

токова светске књижевности” (Campbell, у: Cole 2008: 66). Трендови се мењају, али и писци и дела овог новог жанра постају све познатији и признајутији, и није далеко дан када се ремек-дела књижевности за младе неће сматрати дечјим књигама већ једноставно великим делима књижевности уопште.

ЛИТЕРАТУРА

- Спасић, Јелена. Узрасни идентитети у одразу књижевности за децу. *Детињство* 1 (2011): 46–53.
- Спасић, Јелена. *У илустрацији за скривеним благом (енглески авантуристички роман XVIII и XIX века)*. Сремски Карловци: Каирос, 2013.
- Almario, Ani Rosa. Defining Young Adult Literature. *Education* 111X (2009). Internet izvor: <<http://www.ldt.stanford.edu/aalmario/definition%20>> na dan 25. XI 2014.
- Anderson, Nancy A. *Elementary Children's Literature: Infancy through Age 13, 14/E*. New York: Pearson, 2013.
- Cart, Michael. A New Literature for a New Millennium? The First Decade of the Printz Awards. *Young Adult Library Services* 8.3 (2010): 28–31.
- Cart, Michael. *The Value of Young Adult Literature*. Internet izvor: <<http://www.ala.org/yalsa/guidelines/whitepapers/yalit>> na dan 20. XI 2014.
- Cole, Pam. *Young Adult Literature in the 21st Century*. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2008.
- Faulconer, Johna. *Adolescent Literature*. Internet izvor: <<http://www.napomle.org/Adolescent%20Literature>> na dan 20. XI 2014.
- Fitzgerald, C. *What Teens Want?* 2009. Internet izvor: <<http://www.publishersweekly.com/article/438390-WhatDoTeensWant.php>> na dan 20. XI 2014.

- Gallo, Don, Mathaway, Jennifer, Wood, Kazem, Fink, Liza. Ice Cream/ I Scream for YA Books. *Voices from the Middle* 17.4 (2010): 814.
- Howell, Robyn, F. *Young Adult Literature: Details and Trendsetting*. University of Central Missouri, 2011. Internet izvor: <<http://www.centuralspace.ucmo.edu:8443/xmlni/handle/10768/106>> na dan 19. XI 2014.
- Knickerbocker, Joan L, Brueggeman, Martha A, Rycik, James A. *Literature For Young Adults: Books (and More) for Contemporary Readers*. New York: Holcomb Hathaway Publishers, 2012.
- Liang, Elysia. *Canonical Angst in Young Adult Literature*. 2008. Internet izvor: <<http://www.midwayreview.uchicago.edu/a/8/2/Liang>> na dan 25. XI 2014.
- Petković, Danijela Lj. *Književnost za mlade, adolescencija, fantastika i (subverzivna) didaktika: nekoliko primera*. Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet. Internet izvor: www.filfak.ni.ac.rs/index.php na dan 25. XI 2014.
- Petrilla, Molly. What's 'YA'. *The Pennsylvania Gazette* (July/August 2012). Internet izvor: <<http://www.upenn.edu/gazetta/0712/feature2-1.html>> na dan 20. XI 2014.
- Stevenson, Deborah. Classics and Canons. *The Cambridge Companion to Children's Literature*, ed. M. O. Greny and A. Immel. New York: CMP, 2009.

Jelena G. SPASIĆ

YOUNG ADULT LITERATURE –
FROM MARGINALIZED TOWARDS
CLEARLY DEFINED GENRE

Summary

This paper deals with young adult literature, a genre which is being transformed from a marginalized and border phenomenon, belonging both to children and adult literature, into an independent genre, in the view of a publishing market and literary criticism. Hereby the author analyses its literary merit, style and language of narration, reaction of literary criticism, thematic opus, as well as numerous sub-genres. It has been concluded that young adult literature is a young genre, but it is certain that it deserves its own place in the theory of literature.

Key words: children literature, adult literature, young adult literature, canon, readership, age identity

◆ **Анкица М. ВУЧКОВИЋ**
 Универзитет у Новом Саду
 Педагошки факултет, Сомбор
 Република Србија

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ У СИСТЕМУ КУЛТУРНИХ ВРЕДНОСТИ – ИСКУСТВО МАРГИНЕ

САЖЕТАК: Есеј се бави различитим аспектима који утичу на положај савремене књижевности за децу у српској култури. Разматра се позиција детета у друштву са социјалног, културолошког и економског становишта, а затим се утврђује оквир унутар којег се крећу савремена схватања о поетици књижевности за децу. Циљ овог рада је да се допринос покретању дијалога о актуелним питањима везаним за укупан статус дечје књижевности данас у Србији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: социокултурни контекст савремене српске књижевности за децу, поетске тенденције и вредносни оквири, рецепција и презентација књижевности за децу

1.

Маргинална позиција српске књижевности за децу у актуелном моменту је чињеница која настаје као производ великог броја чинилаца из различитих сфера, а чије је дејство кумулативно. Резултанта (и

последица) свих тих „сила” које се хибридују у пољима естетског, културног, социјалног и, не мање важно, политичког и економског, јесте да модерна српска књижевност за децу функционише унутар једног релативно организованог и изграђеног система, који, нажалост, не производи довољно користан рад, ако под „корисним радом” подразумевамо да она недвосмислено и без препрека служи на радост и „ползу” деци, као примарно њихово власништво.

Статус књижевности за децу не може се посматрати ван свести о укупној позицији детета у модерном друштву. Ових дана на порталима и друштвеним мрежама често је преношен део интервјуа Милана Гутовића, који је недвосмислено изрекао да деца нису интересантна категорија за телевизију пошто не поседују непосредну економску моћ: „Образовног програма више нема, јел’ тако? Ниједна телевизија нема образовни програм, или га ја нисам видео. То је зато што образовни програм не зарађује тренутно. Све на телевизији је прављено да овог тренутка направи паре”.¹ Овим исказом познати глумац, који је 80-их година често играо у изванредним серијалима за децу, антиципирао је важну чињеницу да логика неолибералног концепта, у којој економски капитал добија примарну позицију подјармљујући друге облике капитала (културни и симболички), улази у све сфере друштвеног живота, па тако и у медијски и културни простор намењен деци. Овај аспект ретко је дискутован у контексту књижевности за децу или културе намењене деци, а у ширим друштвеним расправама његов утицај се или потцењује или прецењује. Недостатак новца већ више од двадесет година је крунски аргумент за рестрикцију садржаја намењених деци, па

¹ Реч је о делу изјаве коју је Милан Гутовић дао за телевизијску станицу Студио Б, а која је добила највише гласова читалаца на конкурс за изјаву године портала BIZLife (извор: <http://www.bizlife.rs/vesti/75231-ovo-je-izjava-godine?source=Pravac.com>).

ипак, не би било сасвим тачно рећи да су материјални разлози пресудни за то да деца буду потиснута у статус пригушене групе. Другим речима, економски неповољнији положај детета није узрок већ последица измене његове симболичке позиције у модерном друштву. И док још увек у колективној свести живи идеја да су „деца украс света”, од контекста њихове сакралне позиције, у којем је крајем 70-их година Љубивоје Ршумовић написао те стихове, у пракси данас тешко да се ишта може наћи. „Једна од великих тешкоћа данашњег детета је”, каже писац Игор Коларов, „што се наше друштво претворило у свет одраслих. Деца само формално имају нека одређена права, али су избрисани пре свега из културне политике. Оно мало културе и времена што су посвећени деци је занемарљива и формална ствар” (Југовић Јовановић 2013).

Тако, рецимо, најгледанија комерцијална телевизија уопште не препознаје детињство као посебан животни сегмент заштићен различитим облицима примерене сепарације – напротив, редовни програмски садржаји за одрасле на њој се само споља инфантилизују тако што се у њих уводе деца као актери. Међутим, на тај начин се на децу само трансферишу животни модели који одговарају одраслом човеку и то у познатој тривијалној, линеарној и кич форми, који су за дечју свест и емоционалност често агресивни и свакако недовољно подстицајни.

Међутим, иако се слободно може рећи да Пинк и сличне телевизије представљају контракултурне појаве у односу на то како наше друштво кроз курикулум канонизује и етаблира вредности које заступа, животни стилови² које они афирмишу би се више могли сматрати феноменом него проблемом када би постојао јасан контрапункт таквој концеп-

² Афирмисање лаке забаве уместо културе, замењивање етике рада идеологијом простог поседовања и потрошње и потпуно искључивање свега што спада у домен науке и знања.

цији ван официјелног програма у школи, првенствено у данас тако важној медијасфери.

Национална телевизија, афирмисана средином прошлог века као ексклузивни дечји учитељ преко Школског програма који је децу едуковао путем садржаја селектованих по критеријуму изврности и обрађених у уметнички захтевним формама које су изискивале појачан емотивни и интелектуални ангажман младог реципијента, са циљем максималног развоја и обогаћивања персоналних економија (Вигдије 1999), али и изграђивања „укупног националног културног идентитета” (Kaler 2009: 65) као главног стуба грађанског друштва, сама себе практично суспендује из те позиције на самом почетку 90-их, под алибијем економског дефицита. Међутим, занимљиво је да ни у периоду материјалног раста након две хиљаде године није освештена важност враћања школског и дечјег програма у програмску схему. Додуше, у том периоду јесте настало неколико серија (недовољно савремених и занимљивих), али је телевизија генерално потиснула чињеницу да неколико сати континуираног програма посвећеног деци ствара темељ за заједничку културу, која постаје, последично, базично поље комуникације унутар вршњачке групе, али и трансгенерацијско, за којим се у савременом друштву толико трага.

Логику културе (у етимолошком значењу) као „оне која ће бити негована”³, дакле програмски циљано и на дуге стазе, у нашем друштву не само да не следе медији (који су нам у контексту приче о књижевности за децу важни и из аспекта традиционално успостављеног синкретизма са чисто литеарним жанровима – Радовић), него ни друге институције. Један од најмаркантнијих феномена у том смислу је то што ниједна музеолошка поставка у зе-

³ Реч *cultura* је именица изведена од будућег партиципа (*culturum*) латинског глагола *colo*, који у преводу значи гајити, неговати, штитити, поштовати.

мљи није прилагођена деци, за разлику од институција истог типа у свету које своју развојну улогу препознају као један од примарних циљева.

Положај модерне књижевности за децу у Србији у контексту је позиције коју она дели са целокупном културом намењеном деци – дакле без довољне препознатљивости и ефекта у широј друштвеној заједници. Она је данас буквално искључена из медија, али и из институција, тако да, на пример, писци који стварају само за децу нису примљени ни у једно од два књижевна удружења у Србији (УКС и СКД). Појединачно пак неко дело може стећи широку популарност, па чак бити пренето и на филм, али без стварног и озбиљног културолошког контекста у који би се уклопило, „један *Петти лејџир* не чини пролеће”.

На почетку есеја истакли смо да су разлози за маргинални положај књижевности за децу многобројни и кумулативни. Један број њих конституише се у социјалном, културолошком и економском контексту, а други, који је суштинскији, у пољу „дискурса вредности” (Guillory 1994 – у естетском, етичком, формалном, садржинском ...). Узуси лепог и књижевно релевантног се мењају кроз време и уклапају се у стил епохе. У наредном поглављу покушаћемо да, у светлу књижевности за децу, размотримо унутар којих оквира се крећу данашња промишљања о уметности.

2.

Уметност у свим својим облицима, па тако и књижевност, врста је праксе обележене снажним парадоксом – с једне стране, идеал уметности је потпуна независност од институција и свих других социокултурних аспеката који би на било који начин ограничавали апсолутну стваралачку слободу, а с друге стране, без активног учешћа друштвених

механизама (институција, организација, медија...) готово да је немогуће да дело заживи у јавној сфери. Међутим, која ће и каква дела бити посредована зависи од степена и облика *вредности*⁴ који се у датом моменту артикулишу у једном друштву. Књижевна дела могу да се вреднују на различите начине, али најважнија потврда њиховог легитимитета јесте одабир у канон. Књижевни канон је крајње исходште онога што Бурдије назива културни капитал⁵ – то су дела која сачињавају школски план и програм на једном од три образовна нивоа – основношколском, средњошколском или универзитетском (Kaler 2009; Guillory 1994). Основни критеријум за одабир које ће дело ући у канон током готово триста година дуге историје модерног друштва (од XVIII века до почетка 90-их година XX века) била је њихова „изузетност”, пре свега у естетском смислу, али подједнако у филозофском, социјалном, психолошком, формалном и иновативном. Дакле,

⁴ „Вредности су скуп свих општих уверења, мишљења и ставова о томе шта је исправно, добро или пожељно. (...) У динамичком погледу вредности представљају својеврсну организацију човекових потреба, жеља и циљева међу којима се успоставља одређен систем приоритета и хијерархија важности. Та организација омогућује појединцу да се лакше снађе, одлучи и интегрише у одређену заједницу, систем или културу, па се стога вредности могу схватити и као критеријуми приоритета и избора који усмеравају човеково понашање” (Koković 2000: 32).

⁵ Бурдије говори о три врсте капитала: економском, симболичком и културном. Економски се односи на материјална добра и повремено може бити заснован на чистој рачуници, али најчешће се у друштву јавља као резултанта садејства са културним и симболичким капиталом. Културни капитал представља интелектуалне способности, знање, укус, поседовање школских диплома, а понекад и потребу поседовања скупоцених уметничких дела, док је симболички означен кроз друштвене везе, углед, част и престиж. „И економски, и културни, и симболички капитал могу бити сврстани под исти појам капитала утолико што их друштвени актери могу уложити, увећати, умањити, па и преносити, што и они, у одређеним случајевима, могу бити међусобно замениви (примера ради, економски капитал може бити извор угледа, исто као што постоји могућност да се јак културни капитал уновчи)” (Pajević 1999: 247) .

естетске теорије обликују важеће представе о уметности у грађанском друштву, на основу чега се развијају и специфични животни стилови који се приказују кроз повећање културних потреба буржоазije. Те потребе се не очитују само преко фреквентности коришћења услуга из уметничких домена (посете позориштима, музејима, читање, архитектура, мода ...), већ постају уопштени обрасци културе (culture patterns) који у хијерархији животних и друштвених вредности на првом месту истичу *естетско и хуманистичко* усмерење. То значи да су у целом том дугом периоду симболички и културни капитал управљали економским, што је за основни циљ имало идеју развојности и напретка. У намери да репродукује, промовише, а пре свега заштити освојени систем вредности, грађанско друштво је осмислило институције.

Почетком 90-их година све институције, па тако и институције културе, доживљавају битну трансформацију или се гасе. У постсоцијалистичком друштву оне су превасходно доживљаване као управљачка и поља арбитрарне цензуре, те је њихово „уклањање” значило и у симболичком смислу елибертацију. Сем тога, постале су прескупе и сувише троме за нов начин презентације уметности, тако да се она из њих сели у мање арене – галерије, алтернативне позорнице, културне центре, приватне издавачке куће, што је почетком 90-их тренд и у свету.

Продукција се на тај начин вишеструко умножава и није је лако пратити и оцењивати. Када се у јавности говори о савременој српској књижевности за децу као недовољно репрезентативној, па чак и вредносно инфериорној у односу на традицију, јер у њој у последњих двадесетак година, како се верује, није настало готово ништа што би био естетски еквивалент поетикама Душана Радовића, Десанке Максимовић, Бранка Ћопића или Јована Јовановића Змаја, заправо се у многоме антиципира (субјектив-

ни) доживљај рецепијената да недостаје тако недвосмислена објективизација вредности какву могу да пружи само институције када нешто означавају *уметничким делом*.

Иако су у два изразито кризна доба у историји човечанства – времену индустријске револуције, када се становништво масовно селило са села у град, одвајајући се од својих аутентичних културних пракси, што је могло довести до новог робовласништва у помахниталој журби за акумулацијом капитала и други пут, у периоду након Првог светског рата, чији је ужас довео до расапа свих врста идентитета – управо култура и образовање засновани на врхунској уметности постали кључни регулатив у борби против дехуманизације⁶, седамдесетих година XX века филозоф Пјер Бурдије и низ његових следбеника доводе у питање демократичност таквог концепта. По њиховом уверењу, култура заснована једино на елитном (па био то и елитизам духа) репрезентује само укусе и потребе највише класе, док се сви остали друштвени сегменти подређују акултурацији, односно прихватају без личног учешћа и користи наметнуту естетику и етику, а преко њих, посредно, и уверење да друштвени поредак какав јесте мора остати стабилан и не сме се мењати. Бурдије-

⁶ „Култура је пружала скуп стандарда на основу којих се индустријска цивилизација могла позвати на одговорност пред ‘вишим судом’, што је, између осталог, током XIX века подстакло на стварање нових институција културе које би биле материјални доказ и гарант тих виших вредности које надирући капитализам, модернизација и технолошка интервенција у живот људи озбиљно и темељно угрожавају. Тако се широм Европе отварају библиотеке, музеји, концертне дворане, уметничке галерије са циљем очувања највреднијих традиција и успостављања система вредности на основу којих се граде и развијају идентитети модерних нација” (Ђорђевић 2009: 27). Такође, захваљујући идејама Адама Смита у XVIII веку висока уметност и научност постају темељ образовања. Исти принцип се поновио у Британији тридесетих година XX века када је уз огромно залагање Ф. Р. Ливиса, курикулумом заснованим на истим темељима, заустављен тренд послератног пада и постављена брана масовној култури.

ове мисли снажно су утицале на развој идеје да се постулиране вредности морају преиспитати, те померити из позиција елитног ка репрезентативном (интересантни постају радничка култура, расе, феминизам, колонијална књижевност...).

Седамдесете године заправо постају кључне за измену начина сагледавања света који нас окружује – тачније, долази до прелаза са модерног на постмодерни начин размишљања. Постмодерна је испочетка била софистицирани правац у уметности који се поигравао свим модернистичким (грађанским) постулатима, изврћући их, иронишући, доводећи у контекст изузетно и тривијално у циљу свеукупне релативизације вредности. Тако постмодернисти у уметности често кокетирају са масовном културом, али не нихилистички, већ напротив, они инсистирају да их читалац прати кроз разне нивое асоцијација, од тривијалних (рекламе, другоразредне серије, љубићи, шоу-програми...) до елитизма високе културе, уз честу примену ироније и парадокса у сврху ослобађања од стереотипа и освајања нових поља слободе, што од рецепијената изискује нарочиту концентрацију и компетенцију. Међутим, у периоду који је уследио (нарочито 90-их година) постмодерни концепт је изашао из свог искључиво уметничког и пародијског контекста, те је општа релативизација вредности, која суспендује идеју високе културе као узорне друштвене врлине, често са социолошког и културолошког становишта, у литератури означавања као предуслов за свеукупни пад симболичког и културног капитала. Тако настаје оно што Лиотар назива „постмодерним стањем”, а које се ван уметности доживљава или потпуно из песимистичког угла, као изразито негативни раскид са свим познатим и стабилним вредностима чија је релативизација у директној служби мултинационалног капитализма и тривијализације медија, знања уметности и друштва, или напротив, из авангардног

аспекта (слављенички постмодернизам), који је кореспондентан са утопистичким виђењем света у будућности, у којем су након разбијања модернистичког тоталитета освојене нове слободе унутар којих управо (проказани) медији, технологија и потрошња нуде нове креативне могућности.

Након свега описаног, јасно је да ће у XXI веку највећи изазов унутар уметности, али и ван ње⁷ бити да се изнађу начини како да се хармонизује потреба човечанства за јасном структуром и недвосмисленом хијерархијом вредности (што је најтемељније наслеђе модерног) и постмодерна суспензија било каквих оквира у име неограничене слободе као врховног цивилизацијског домета, у којем би се и најлибералније омеђавање могло једино доживети као наметање цензуре.

Ако се посветимо проучавању награђених књижевних дела за децу⁸ на почетку XXI века (јер су награде по својој суштини вредносни судови), у одлукама жирија видећемо управо снажан рефлекс лутања између ова два система размишљања, па се тако наизменично афирмишу дела која су у блиској вези са традицијом и она која праве радикалан раскид са њом.

На овом месту долазимо до веома важног, а чини се потпуно маргинализованог поља у бављењу модерном књижевношћу за децу – неизграђеног односа према блиској традицији. Тако се, рецимо, према већини универзитетских курикулума писци који су стварали средином прошлог века означавају као савремени аутори, а поетике млађих углавном нису укључене у њих. Та чињеница је чворно место на којем се отвара питање: *Шта је данас савремено?*, а на које критичари и аналитичари дају различите и углавном произвољне и конфузне одговоре, који

⁷ Култура је одувек и поље политичких борби.

⁸ Из практичних разлога ограничићемо се само на награђене романе за децу у периоду 2000–2010.

додатно компликују пут књиге до оних којима је намењена. Иако у садашњем времену (ако XXI век разумемо као доба избора) није нужно да се књижевност за децу посматра из дијахроне перспективе, контекстуализација модерних (*les modernes*) у заједнички систем са старима (*les anciens*) показала би према Елиоту (Eliot 1963: 35) „поредак” који би у делу сваког појединачног писца осветлио и смисао за ванвременско, али и за савремено (модерно). Другим речима, ако писце из 70-их, који су последњи нашли своје место у монографијама и историјама српске књижевности за децу, замислимо као дивове⁹, лакше бисмо могли сагледати колико далеко виде патуљци на њиховим раменима и да ли нам и какав модернистички прогрес доносе.

Посматрајући књижевност за децу из овог угла, можемо рећи да је готово половина награђених романа у првој декади XXI века показала (изразиту) везу са поетиком Душана Радовића.¹⁰ Радовићева традиција се у делима млађих писаца реактуелизује управо из домена чисте естетичности и велике одговорности када се пише за децу. Овај, слободно можемо рећи, квинтесенцијални дечји песник поставио је озбиљне захтеве у домену стилске перфекције, лингвистичког капитала, лудистичког принципа (игре смислом, значењима, звучањима...) церебралности и дијалогичности. Тако и данас под тим утицајем настају дела високе уметничке вредности, то јест дела готово савршене формалне и садржинске кохеренције чије је значење универзално, без обзира на то да ли је реч о поезији, роману или некој

другој књижевној врсти. Међутим, поставља се питање колико је ова врста литературе кореспондентна савременој деци, када већина кодова са којима се они срећу у свакодневном животу не одговара овако сложеним значењима и структурама. Да би дела о којима говоримо могла истински да комуницирају са децом у актуелном времену, нужно би било успоставити ближу и континуиранију сарадњу писаца и медија по моделу који је управо Радовић промовисао, верујући у делотворност изградње осећаја за лепо, хумано, али и у моћ дивергентног мишљења путем додира деце са чистом уметношћу¹¹, за шта телевизија даје бесконачан потенцијал као високосинкретичан медиј, који је уз то и јефтин и у могућности да оствари синхрони контакт са најширом публиком.

Крајем 80-их осетило се прилично засићење због преминације само једне врсте писања за децу, ма колико она била успешна, па се тако у нашој књижевности јавио правац који се базирао управо на опозитним вредностима. Јован Љуштановић га је означио као „инфантилну утопију”, јер је у романима тог типа „на делу поступак иницијације, али онакве какву сањају дванаестогодишњаци, без много препрека и муке: ’Ко куца, отвориће му се’” (Љуштановић 1998а: 16). У овој врсти нерадовићевске поетике нема односа према официјелном систему друштвених вредности, нема пренесеног значења, нити било какве лингвистичке стилизације која би ометала директну комуникацију са децом. У

⁹ Ханс Роберт Јаус у својој *Естетички рецепције* користи метафору Бернара од Шартра да су модерни патуљци који седе на раменима дивова. Тако се исказује дивљење према горостасној прошлости, али и према далековидој модерности (Jaus 1978: 173).

¹⁰ Радовићево име овде користимо и у пуном, али и у метонимијском значењу као утемељивача докси које су прихватили писци друге половине XX века, попут Александра Поповића, Љубивоја Ршумовића, Драгана Лукића и многих других.

¹¹ Своју свест о снази чисте (високе) уметности у служби неговања највиших општих циљева Радовић је доследно спроводио као уредник са својим сарадницима у Редакцији програма за децу и омладину: „Ми смо веровали пре свега у песнике, за њима смо трагали и са напором их окупљали, претпостављајући да ће песници спонтано и једноставно остварити прави хуманистички и дечји програм. Кад кажем песник – мислим на сваког уметника и сваку личност која обогаћује објективан свет маштом, интелигенцијом, хуманизмом и професионалним знањем” (према Абрамовић 1999: 62).

том типу писања нема ни дубљих значења, ни психологизације, јер је он сав усмерен на радњу и у њој се исцрпљује. То су обично романи са јасним комерцијалним статусом, често писани на брзу руку, тако да се у њима ни не успоставља прави „телос” романа (Љуштановић 1998б: 49). Суштина успеха оваквих књига код публике јесте њихова водвиљска структура, то јест хумористичност и идејност који се најчешће исцрпљују у елементу забаве, без великог емотивног и рационалног ангажмана и без уписа естетског. Иоле скрупулознија анализа показала би да су ова дела ближа тривијалној него озбиљној књижевности, а да се њихов допринос нашој књижевности за децу може заправо наћи једино у проширењу тематских поља и истицању елемената забаве у први план.

Поетика „инфантилне утопије” без дилеме је радикална промена у односу на традицију која покреће многа питања, и текстуална и контекстуална, о квалитету савременог пробоја који је донела. Проблем у сагледавању и тумачењу опуса аутора романа „инфантилне утопије” налази се, вероватно, највећим делом у критици која није била довољно спремна да одговори на изазов који је пред њу ставила ова врста прозе. За разлику од читалаца (свих узраста), који у први план истичу уживање у једноставној садржини и форми које им доносе смех, laku забаву, релаксацију, критичари нису могли сасвим да прихвате тривијалност и забавност као основне естетске принципе, те су покушали да знају компромисни херменеутички модел који не би направио велику дистинкцију у односу на узусе лепог који су доминирали до краја 80-их година, правдајући такав избор репрезентативношћу, будући да је овај облик писања у кратком времену стекао велику популарност.¹² Међутим, уместо да анали-

¹² Само је први роман Градимира Стојковића *Хајдук у Београду* продат у пола милиона примерака.

тичари изграде критички и методолошки апарат који би био прилагођен новом правцу, они су се определили да створе „фузију хоризоната” (Gadamer 1978: 409) између естаблираног вредносног система у блиској традицији и нове књижевности за децу. Овај одговор критике у својој основи је парадоксалан, јер је разлаз са осамдесетим толико маркантан да је тешко наћи праву повезницу. Она је на крају, суштински, исконструисана на нивоу актуелног односа према времену и месту, али је остала кључна недоумица да ли се при томе мислило на укорененост у конкретном времену и простору у смислу реалне хронотопичности, или је, напротив, реч била о књижевном укусу као репрезенту епохе (пошто је ближе истини да та врста дела тематизује хиперреалност по угледу на холивудске филмове, а не да трага за правим социјалним вертикалама).

Та недоумица се драстично пресликава у домену апликације на конкретна књижевна дела, отварајући питање о суштини вредносног односа, не само према делима „инфантилне утопије” него и према књижевности за децу, па чак и општој књижевности. Тако критичарка Оливера Шијачки (2006: 68–70) у свом есеју „Романи који су обележили право детињство” доводи у везу романе *Маја у облацима* Градимира Стојковића и *Ринџишилл: морска шема* Драгомира Ђулафића са романом *Гласам за љубав* Гроздане Олујић. Сви текстови се третирају само као забавне фабуле које ће привући пажњу адолесцената тематизовањем тинејџерске љубави, што је врхунски парадокс, пошто се они могу ставити у однос једино као идејни, формални и жанровски контрасти. *Гласам за љубав* је комплексна социјална драма, политички ангажована и авангардна, која настаје практично истодобно са Селинџеровим *Ловцем у жици* и британским покретом „гневних младих људи” (Angry young men) и показује исти сензитивитет у оштрој критици друштва из угла младог човека.

Естетски бриљантан, храбар и радикалан рез у ткиво нове касте социјалистичке елите, настале од заслужних бораца, имао је озбиљне последице по статус Гроздана Олујић на нашој јавној сцени, па чак и по њена грађанска права, тако да већ из тог аспекта довођење у јукстапозицију опуса ове списатељице и инфантилних мелодрама попут дела *Маја у облацима* и *Ринџишиил: морска шема* делује буквално бизарно и игнорантски. Међутим, став Оливере Шијачки није издвојен – Христо Георгијевски (2005) и Данијела Лекић (2005: 30–36) налазе дубоке и вишезначне идејне и формалне естетске структуре, лингвистички капитал, па чак и друштвену ангажованост у Стојковићевим романима. Полазећи из тог угла, Данијела Лекић тврди да су романи о Хајдуку завредели да се ставе у исту раван са *Малим принцем*, *Дружином њеј њејлића*, Нушићевим *Хајдуцима* и опусом Мике Антића. Образложење таквог става је више декларативно него уверљиво и информативно (веза се аргументује једино примереношћу узрасту), са тенденцијом да се учине чак и научни прекршаји – „Стојковићев тип хумора је махом заснован на парадоксима, са елементима гротеске (нпр. сцена са бравом и ролшуама из друге књиге)” (Лекић 2005: 40). У конкретној сцени, у којој Хајдук (реч је о књизи *Хајдук против вејрењача*) покушава да обије врата тако што, залетевши се на ролшуама, улеће директно у кућу и завршава на тоалет шољи „у смешној позицији”, нема ничег гротеског, јер се тим термином у књижевној теорији означава „карикатурално-фантастична и искривљена слика стварности, која не изазива комична, већ застрашујућа осећања” (РКТ 1992: 48). Још мање је јасно шта у тој секвенци, познатој из цртаних филмова, критичарка налази као „парадоксално”.

Ово су само неки из бесконачног низа примера које бисмо могли изнети као илустрацију данас тако распрострањене површне, неаутентичне и неодго-

ворне критике коју је Славољуб Обрадовић (2009: 34) духовито и прецизно означио као куртоазну¹³. Таква критика настаје као последица тренда који се развија још 70-их година, када Теорија долази у први план засењујући Дело. Међутим, проблем данас је што се искуства постструктурализма злоупотребавају тако што се свде на манир, те записи о књигама настају по једноставном рецепту прекомерног цитирања теоријских мисли, а затим насилним извођењем закључака – и то не индуктивних већ дедуктивних – да се управо то што је цитирано препознаје у делу. Углавном је реч о доказивању простог присуства структуралних елемената, на основу чега се тврди „изузетност” дела баш у тим доменима (на пример, ако у делу постоји фабула, оно је аутоматски узбудљиво; ако су ликови истог узраста као читаоци, идентификација је нужна; ако је писац користио средства из комичног регистра, успешно или не, текст се проглашава смешотресним). Речју, уместо да се искуства науке о књижевности користе са циљем да илуминирају стварне вредности и аспекте текста, текстуални елементи се парцијално и површно користе као илустрација теоријских постулата, често насумично одабраних.

Какве су последице овакве (зло)употребе Теорије? Првенствено, позиција дела у оваквим радовима је толико маргинализована да оно практично постаје ирелевантно без обзира на своје (не)квалитете, а затим се и смисао постојања саме теорије доводи у питање, о чему је сјајно писао Џонатан Калер у књизи *Теорија књижевности (сасвим крајњак увод)*¹⁴. Напоредно објављивање аутентичних радо-

¹³ „Ипак, треба истаћи да је ова критика често куртоазна, необјективна и површна. Наука о књижевности не познаје *куртоазну критику*, али требало би нам много простора да набројимо куртоазне критичке текстове објављене само на почетку 21. века” (Обрадовић 2009: 34).

¹⁴ Калер (Kaler 2009) тврди како је прекомерна и неадекватна цитатност настала под утицајем студија културе које су пози-

ва у стручним часописима и зборницима са научних скупова и заиста великог броја ових маниристичких есеја има за последицу маскирање правих ауторских гласова и значајних спознаја, што у крајњем резултату, нажалост, и чак неоправдано, показује пад у укупном нивоу проучавања књижевности за децу у актуелном моменту. Четврти и по нама најважнији негативни аспект оваквог приступа јесте то што се губи из вида да је задатак оних који се баве литературом и културом за децу да уклоне све препреке између детета и његове књиге – напротив, они су често (свесни или несвесни) опструенти који њоме манипулишу као играчком у сопственим рукама, задржавајући је, послужимо се метафором Уроша Петровића, на „међустаници“.

3.

На крају, позабавимо се још једним аспектом који се обавезно мора имати у виду када се размишља о механизмима посредовања литературе за децу. Јасно је да, када бисмо имали прецизнију спознају шта су савремене вредности у књижевности за децу, били бисмо мотивисанији да уложимо више енергије и ентузијазма у промоцију. Међутим, да ли би то имало тако једнозначан позитиван ефекат на децу као што се веровало у периоду модернизма? Недавно је познати британски писац Нил Гејмен¹⁵ изнео занимљиво размишљање управо на ову тему које вањем на стручну литературу желеле да дају виши значај свом проучавању углавном тривијалних тема. Књижевна теорија данас мора да се врати свом примарном циљу – естетици, односно делу. Она мора бити присутна како би проширила поље размишљања, а не као сврха себи самој.

¹⁵ Реч је о изванредном предавању у Барбикан центру у Лондону (14. октобра 2013) у оквиру пројекта The Reading Agency. У питању је вишегодишњи пројекат (од 2012) унутар којег водећи писци и мислиоци Британије размењују оригиналне и изазовне идеје о читању и библиотекама.

представља алтернативу у односу на уобичајено поимање. Наиме, Гејмен каже да су деца сасвим различити читаоци од одраслих јер из дела узимају тачно оно што им треба, те је дело које дете само изабере управо идеално за њега, без обзира на то да ли га сматрамо изузетним или тривијалним. За децу је најважније да преко књижевног дела „уђу у језик“ и постану читалачки радознали, а сфере размишљања и укуса могу се проширити и касније, и то не само преко литературе.

Ипак, наглашава Гејмен, у свему томе постоји изразита одговорност писаца за децу. Два су ултимативна захтева које он упућује својим колегама – морају говорити истину и не смеју бити досадни деци. „Ми писци – поготово писци за децу, али и писци уопште – имамо обавезу према својим читаоцима – обавезу да пишемо истините ствари, што је нарочито важно када креирамо причу о људима који никада нису постојали и о местима на којима никада нису били, јер наш је задатак да помогнемо у разумевању да истина није оно што се дешава, већ оно што нам кроз дело говори ко смо ми. Фикција је, на крају крајева, лаж која говори истину“¹⁶ (Gaiman 2013).

Неистина се може изрећи на низ начина, довољно је само да се, као што се често чини, изабере корелатив који није објективно сагледан и да се заиста неко чије је искуство битно мање од искуства одраслог човека доведе у заблуду¹⁷. А површност (у свим облицима) као нужност једна је од највећих заблуда савременог доба, у односу на коју теорија

¹⁶ „We writers – and especially writers for children, but all writers – have an obligation to our readers: it’s the obligation to write true things, especially important when we are creating tales of people who do not exist in places that never were – to understand that truth is not in what happens but what it tells us about who we are. Fiction is the lie that tells the truth, after all“.

¹⁷ Много је примера у самим делима, те их овог пута морамо заобићи.

и уметност у „кооперативној активности” (Eliot 1963: 53) могу понудити алтернативу. Добра и одговорна критика морала би подстаћи литературу која настаје одоздо (искључиво из уметничких разлога) уместо одозго (пригодно и утилитарно).¹⁸ Такође, могла би вратити са маргине низ тема које се односе на стварносно, психолошко, урбано, различито¹⁹, као и потпуно протерану иронију и прави хумор. Наручу јој свакако иде чињеница да се већ у првој декади XXI века појавило неколико одличних писаца који у својим делима спајају естетско, забавно, истинито и савремено (Игор Коларов, Владислава Војновић и Урош Петровић). Еклектички дух њихових романа даје довољно простора за уживање али и за размишљање и младим и одраслим читаоцима. Такође, могло би се очекивати да се поетске линије које су покренули и естетски ниво који су вратили и продубили у нашој књижевности за децу у њиховим новим делима и делима писаца који долазе у будућности оваплоте у заиста модерне и моћне уметничке творевине, које би надаље инспирирале и друге уметности, као што је већ сад случај са филмом.²⁰

Да резимирамо, деци треба дати слободу да бирају, али их истовремено треба заштити од „терора избора” који проистиче из анархије понуде. Посленици који се баве културом намењеном деци морају да утичу на издавачке куће да јасно профилишу своје едиције, да изнађу начине да деци приближе књигу кроз разне врсте интеракција (и ван престолице!), да инсистирају на отварању медија према потребама детета и да подижу свест друштва о нужно-

¹⁸ Ове термине нуди Јелена Ђорђевић у књизи *Посткултура* као ознаке за аутентична и исконструисана дела.

¹⁹ „Различно” у значењу мањинског, супкултурног, транснационалног... али и као позив да се литература писана на језицима мањина или на српском ван Србије уврсти у централни ток.

²⁰ Можда није нерално надати се и првом децем мјузиклу на српском језику.

сти да се дете и његова култура покрену са маргине. Основни предуслов за квалитативну промену јесте да се о свим овим питањима поменути у есеју, али и о многим другим, отвори озбиљан дијалог. Можда је управо овогодишње саветовање Змајевих децијих игара право место да се он иницира.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Абрамовић, Драгана. Лик детета у играним серијама Телевизије Србије (1958–2000). *Детињство* 4 (1999): 62–64.
- Георгијевски, Христо. *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве децијигре, 2005.
- Југовић Јовановић, Јелена. Игор Коларов – наш омиљени писац (интервју). <http://www.osmb.edu.rs/18-intervju/14-igor-kolarov-intervju> 5. 6. 2014.
- Лекић, Данијела. Стваралачки поступак Градимира Стојковића у романескном циклусу *Хајдук*. *Детињство* 3/4 (2005): 36–47.
- Љуштановић, Јован. Разгрананање романа. *Детињство* 1/2 (1998а): 14–18.
- Љуштановић, Јован. Чекајући постмодерног Нушића. *Детињство* 3/4 (1998б): 48–53.
- Шијачки, Оливера. Романи који су обележили право детињство. *Детињство* 3/4 (2006): 68–70.
- Burdije. Pjer. *Nacrt za jednu teoriju prakse*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999.
- Gadamer, Hans Georg. *Istina i metoda*. Beograd: IP „Veselin Masleša”, 1978.
- Gutović, Milan. Izjava godine. <http://www.bizlife.rs/vesti/75231-ovo-je-izjava-godine?source=Pravac.com>. 12. 1. 2014
- Đorđević, Jelena. *Postkultura*. Beograd: Clio, 2009.
- Eliot, T. S. *Izabrani tekstovi*. Beograd: Prosveta, 1963.

- Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit, 1978.
- Kaler, Xonatan. *Teorija književnosti (Sasvim kratak uvod)*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Koković, Dragan. *Kultura i umetnost*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2000.
- Pajević, Milica. Pogovor u: Burdije, Pjer. *Nacrt za jednu teoriju prakse*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999.
- RKT 1992: 711 – V[eselin] K[ostić]. Grotoska. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992, 248
- Gaiman, Neil: Why our future depends on libraries, reading and daydreaming <http://www.theguardian.com/books/2013/oct/15/neil-gaiman-future-libraries-reading-daydreaming>. 15. 10. 2013.
- Guillory, John. *Cultural Capital (The Problem of Literary Canon Formation)*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

Ankica M. VUČKOVIĆ

CHILDREN'S LITERATURE
AMONG CULTURAL VALUES

Summary

The essay deals with different aspects having influence on the status of contemporary children's literature in Serbian culture. The child's position in society is being considered from the social, cultural and economic point of view, establishing the frame of contemporary conceptions of children's literature poetics. The objective of the essay is to contribute to initiating a dialogue on current issues related to the overall status of children's literature in Serbia today.

Key words: social and cultural context of contemporary Serbian children's literature, poetic tendencies, values, reception and presentation of children's literature

◆ Maja S. VERDONIK
Učiteljski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Republika Hrvatska
Petra S. ŠTIGLIĆ
Oš „Rikard Katalinić Jeretov”, Opatija
Republika Hrvatska

POJAVNOST IGROKAZA U ZBORNICIMA I ANTOLOGIJAMA DJEČJE KNJIŽEVNOSTI – PRINOS USUSTAVLJIVANJU KNJIŽEVNE VRSTE

SAŽETAK: Epitet zapostavljenog književnog žanra u teoriji hrvatske dječje književnosti pojavljuje se uz dječji igrokaz – književni žanr namijenjen čitanju i uprizorivanju na kazališnoj sceni. Radom se predstavlja deset izbora dječjih igrokaza, objavljenih u razdoblju od 1968. do 2012. godine. Cilj je rada analizom predstavljenih zbornika s obzirom na namjenu i vrste uključenih tekstova pokušati odgovoriti na pitanje pridonose li i na koji način ovi zbornici usustavljivanju dječjeg igrokaza kao književnog žanra dječje književnosti. Priređivačke koncepcije analiziranih zbornika pokazuju

pomak usmjerenosti od promatranja dječjeg igrokaza kao književnog teksta ka izvedbenoj komponenti ostvarivoj u dječjim i lutkarskim kazalištima, ujedno potičući pitanje terminologije iz područja lutkarstva.

KLJUČNE RIJEČI: dječji igrokaz, zbornici dječje književnosti, dječje kazalište, lutkarstvo

Riječ igra, sadržana u nazivu žanra dječjeg igrokaza, odnosi se na dječju kao i na kazališnu glumačku igru, pa je razumljivo što kazivanje igrom čini dječji igrokaz jednim od djeci najprihvatljivijih umjetničkih izraza (Diklić, Težak i Zalar 1996: 325). Pišući o vrstama dječjeg igrokaza u povijesti hrvatske dječje književnosti, Stjepan Hranjec upućuje na postojanje usmenih dječjih igrokaza u koje ubraja igre sa sjenama, lutkarske igre, igre s maskama i scensko-glazbene igre (Hranjec 2006: 29). U hrvatskoj dječjoj književnosti, prema riječima Dubravke Težak, prvim pisanim igrokazom smatra se u vrijeme nastanka neobjavljeni rukopis Jurja Dijanića *Narođeni dan*, napisan 1796. godine.¹ Tijekom 19. stoljeća, nastavlja autorica, igrokazi izlaze u dječjim časopisima *Smilje*, *Bršljan* i *Bosiljak*, dok su jedine knjige igrokaza objavljene 1866. godine s naslovima *Knjižica za mladež* Antuna Truhelke i *Igrokazi za mladež* Ivana Filipovića. Tijekom 20. stoljeća, usprkos češćem objavljivanju igrokaza, kao autori se pojavljuju književnici poznatiji po svojim proznim ili pjesničkim djelima namijenjenim djeci (Težak 2006: 314–315).²

Deset knjiga dječjih igrokaza, objavljenih u obliku zbornika i jedne antologije hrvatske dječje književnosti u razdoblju od 1968. do 2012. godine, odražava poglede njihovih priređivača – teoretičara dje-

čje književnosti, književnika i kazališnih stručnjaka – na dječji igrokaz kao književnu vrstu predodređenu za scensko izvođenje te namijenjenu djeci – čitateljima, glumcima (i drugim stvarateljima kazališne predstave) i gledateljima. Kronološkim slijedom objavljivanja u radu se predstavljaju analizirani zbornici i antologija s obzirom na njihovu strukturu, namjenu i žanrovske odrednice dječjeg igrokaza u kontekstu dječje književnosti. Kao priređivač i autor teorijskih promišljanja najčešće se pojavljuje Joža Skok (1968, 1980, 1985, 1990, 1994), a zbornike su priredili i Petar Prpić (1986), Zvezdana Ladika (1997), Ana Đokić Pongrašić (2005) i Marija Tudor (2012). Zvezdana Ladika autorica je redateljskih napomena uključenih u pojedine zbornike (1968, 1980, 1994, 1997).

Književni tekstovi u knjizi *Izbor recitacija i igrokaza za školske svečanosti u osnovnoj školi* (Skok 1968) podijeljeni su u dva poglavlja s naslovima „Recitacije” i „Zborne recitacije, scenski prikazi i igrokazi”. S obzirom na nedostatak prikladnih scenskih djela za scenske dječje i omladinske pozornice, priređivač Joža Skok posegnuo je, osim za igrokazima, i za pjesničkim tekstovima pisanim u obliku dijaloga, koji pružaju mogućnost scenskog izvođenja, kao što je pjesma Grigora Viteza *Dohvati mi, tata, Mjesec* (Skok 1968: 147), što predstavlja osebnost ovog izbora (Skok 1968: 334–335). Recitacije, kao i zborne recitacije, scenski prikazi i kraći igrokazi namijenjeni su učenicima mlade školske dobi, a zatim slijede veći dramski tekstovi, primjerice *Omedeto* Milana Čečuka (Skok 1968: 232–247) ili *Plava boja snijega* Grigora Viteza (Skok 1968: 248–273) za učenike starije školske dobi.

U pogovoru *Zbornika igrokaza* priređivač Joža Skok (1980) piše o i dalje prisutnoj zapostavljenosti dramskog stvaralaštva za djecu, usprkos sve razvijenijoj izdavačkoj djelatnosti na području dječje knji-

¹ O tome je više pisao Joža Skok u tekstu „Juraj Dijanić i počeci hrvatske dječje kajkavske književnosti” (2007: 5–12).

² O hrvatskom dječjem igrokazu 19. stoljeća pisao je i Milan Crnković u studiji *Hrvatska dječja književnost do kraja 19. stoljeća* (1978: 152–154).

ževnosti: „...produkcija dječje dramske literature još uvijek (je) skromnija od pjesništva ili proze, a ono što je objavljeno najčešće je nedostupno priređivačima i izvođačima dramskih priredbi” (Skok 1980: 475). Igrokazi u ovom zborniku namijenjeni su učenicima osnovne škole, starijim grupama predškolskih ustanova i omladinskoj pozornici. Riječ je o tekstovima koji prikazuju dječji život, te ih djeca kao glumci mogu vrlo lako interpretirati (Skok 1980: 475–476). Konceptija *Zbornika* zasnovana je na karakterističnim dramskim žanrovima i vrstama, ali je u sistematizaciji tekstova primijenjeno i načelo prigodnosti i tematske aktualnosti (uz Dan dječje radosti) i specifičnosti (scenski prikazi s tematikom NOB-a). Uobičajene vrste dječjeg igrokaza dopunjene su i proširene narodnim dječjim igrama čiji je zadatak upozoriti na izvorne dramske tekstove i scensku maštovitost anonimnih autora. Bez obzira na scensku realizaciju, Joža Skok drži da je poznavanje ovih tekstova prijeko potrebno za stjecanje šire dramsko-scenske kulture učenika (Skok 1980: 475–476). U *Zborniku* su zastupljene dramske narodne i umjetničke lutkarske igre, jednočinke, veća dramska djela, dramatizacije, monolozi i scenski prikazi. Priređivač je u izbor uključio žanrovsku novost: monološke tekstove, kao što je npr. tekst Mome Kapora *Dva monologa jedne Ane* (Skok 1980: 457–467), kao poticaj za monodramsku izvedbu, a u pogovoru knjizi upućuje i na nove, nadolazeće moderne oblike igrokaza: radio-igru i dječju televizijsku dramu (Skok 1980: 477).

Izbor igrokaza za knjigu *Od riječi do igre* (Skok 1985) proizašao je iz korpusa tekstova pristiglih na stalni natječaj za dramske i lutkarske tekstove namijenjene dječjim kazalištima Jugoslavenskog festivala djeteta u Šibeniku, pokrenut 1973. godine. Temeljne propozicije natječaja bile su slobodna tema i namjena dramskih tekstova gledateljima osnovnoškolske

dobi, a lutkarski tekstovi namijenjeni su djeci predškolske dobi i nižih razreda osnovne škole. Priređivač Joža Skok rukovodio se kriterijima tematske privlačnosti tekstova, njihove žanrovske raznovrsnosti, jugoslavenske reprezentativnosti i zastupljenosti autora, a posebice kriterijem izvedivosti tekstova na školskim pozornicama. Knjiga je primarno namijenjena radu školskih dramskih družina za pripremu dramskih i lutkarskih priredbi, s naglascima na umjetničkoj vrijednosti izabranih tekstova te sadržajnoj i scenskoj maštovitosti koja će omogućiti izvođačima da ostvare kreativne dramske i lutkarske igre. Najšira dostupnost tekstova ujedno je njihov nesumnjiv prilog ne samo osuvremenjivanju dramskog i lutkarskog repertoara nego i poticanju i razvoju suvremenog dječjeg igrokaza, koji svoje značajno mjesto ima i u novom programu osnovne škole i u cjelokupnom odgoju mladih (Skok 1985: 57).

U pogovoru ove knjige, naslovljenom „Žanrovske odrednice dječjeg igrokaza”, Joža Skok definira dječji igrokaz kao „treći žanr dječje književnosti, uz dječju liriku (pjesmu) i dječju prozu, ali i kao sinonim i ključni termin za oznaku dramske vrste u kojem je riječ igra s razlogom prvi dio terminološke označnice, neodvojiva od svog drugog člana koji upućuje na njezino prikazivanje. Dječji igrokaz se tako manifestira kao relativno autonomno žanrovsko područje u korpusu dječje književnosti, no javlja se i kao vrsta koja nosi temeljna strukturna obilježja dramske književnosti (kao što su) dijalog, odnosno dijaloško razradivanje teme, reducirani monolog, dramska napetost i zaokruženost radnje, sukobi između lica, ideja i životnih stavova” (Skok 1985: 248–249). Pored primarno scenske, prikazivačke strukture, zasnovane na dijalogu i dramskim situacijama, u dječjem se igrokazu može prepoznati i narativni diskurs koji je u osnovi svakog dramskog djela. Prema Skoku bitno je svojstvo dječje dramske knji-

ževnosti njezina uvjetovanost scenskom izvedbom, kao što je i cjelokupno dramsko stvaralaštvo u pravilu beletristički predložak kazališnom činu kojim se provjerava i potvrđuje. Dječji igrokaz ne prima se i ne doživljuje čitalački, već realiziranim scenskim govorom i kazališnom interpretacijom koja uključuje, kao ključnog činitelja kazališnog čina, i primaoca – publiku. Tekst kao beletristički predložak nije subordiniran u odnosu na kazališnu izvedbu, već je poticaj, izvorište i uporište njezine jezične autentičnosti i životnosti, kreativno dramsko djelo za djecu koje u sintezi sa scenskom izvedbom postaje sredstvo estetske kulture, autentičan umjetnički doživljaj (Skok 1985: 249–250). Po formalnom obilježju dječji igrokaz pripada kategoriji malih dramskih formi među kojima dominiraju jednočinke i radnja vremenski uvjetovana mogućnostima percepcije djece gledatelja. Kratka forma pri tom je samo izvanjska označnica, a ne i vrijednosna subordinacija, zaključuje autor. Dramatizacije su, još jednom, u nedostatku izvornih igrokaza, najproširenija vrsta dječjeg igrokaza, a često i stvaralački domet usprkos ograničenjima prijenosa iz narativnog iskaza u dramski i scenski izraz. Autor dijeli dječji igrokaz na: lutkarski igrokaz, igrokaz-bajku (scensku bajku), akcijski igrokaz, fantastični igrokaz i humoristički igrokaz (humorističku jednočinku ili skeč, vodvilj) kao temeljne dramsko-scenske oblike ovog žanra zasnovanog na autentičnoj, optimističnoj, dječjoj viziji života. Dodatno, i dječja radijska i televizijska igra pokazuju nove akustičke i vizualne mogućnosti dječjeg igrokaza, uvjetovane karakteristikama suvremenih medija u kojima se ostvaruju. Skok uključuje u okvir dječjih dramskih vrsta i scenarij dječjeg igranog filma u njegovoj dramaturškoj dijaloškoj razradi, zaključujući pregled žanrovskih odrednica dječjeg igrokaza spominjanjem dječjeg mjuzikla, operete, glazbenih igara pa i dječje opere, u kojima je dominantno izražajno

sredstvo glazba, a čija je dramska poveznica okvirna kompozicija radnje i priče (Skok 1985: 251–257). Postojanje brojnih vrsta dječjeg igrokaza navodi na opravdani zaključak da je „igrokaz za djecu afirmirao svoju žanrovsku posebnost i raznolikost, te potvrdio svoju integralnu pripadnost dramskoj literaturi, ali i specifičnost koja proistječe iz poetike dječje književnosti” (Skok 1985: 257). Među tekstovima uvrštenim u zbornik *Od riječi do igre* prevladavaju lutkarski igrokazi. Riječ je o tekstovima *Šešir i šeširiša* Ivana Bakmaza (lutkarska igra za djecu), *Kad ne možemo biti djeca* Ljudevita Daba (lutkarska igra), *Tajna galerije slika* Nade Iveljić (lutkarska igra), *Sjajan rođendan* Branke Jurce (lutkarska igra), *Žutokapa* Ranka Pavlovića (lutkarska igra), *Njihaljka* France Puntara (lutkarska igra) i *Mala princeza ili kako magarac umalo nije postao car* Ksenije Stojanović (fantastična lutka-igra).

Za razliku od drugih priredivača, koji se u uvodnim tekstovima uz odabrane igrokaze obraćaju odraslima, Petar Prpić se kao priredivač knjige *Kazivanje igrom* (1986) obraća učenicima – uputama za čitanje igrokaza i pripremanje predstave, te za odlazak u kazalište. Prema Prpiću, likovi u dječjim igrokazima najčešće su dječaci i djevojčice, ali ponekad to mogu biti i predmeti i životinje koji u igrokazima poprimaju ljudske osobine. Prpić izdvaja lutkarske igrokaze u kojima su najčešći likovi, uz spomenute, i nadnaravna bića (patuljci, vile, svemirci, vještice), te se u takvim tekstovima ističu bajkovitost i fantastična događanja koja djeca rado gledaju. U drugoj vrsti igrokaza prikazane su dječje zgode, igre, snovi i sve ono što je djeci blisko, te je ostvareno na realističan način kako bi djeca-glumci mogla bez poteškoća savladati zahtjevne radnje. Kao osobito zanimljive Prpić ističe one igrokaze koji donose zaplet na šaljiv način. U ovoj knjizi su to, prema njegovim riječima, *Plava boja snijega* Grigora Viteza i *Šaraba-*

ranje kuće Paje Kanižaja. Danas su djeci privlačni dječji mjuzikli ili dječje operete, koji sadrže razne oblike scenskog izraza: recitaciju, glumu, ples i ritmiku. Prpić upućuje na dječju operetu s naslovom *Velika čoprarija*, za koju je glazbu skladao Ivo Lhotka Kalinski prema libretu Branke Hudobe i na dječji mjuzikl *Ivan od leptira* skladatelja Alfija Kabilja i libretista Milana Grgića. Uz tekstove autora među kojima su Zlatko Krilić, Dušan Radović, Anđelka Martić i drugi u knjigu je uvršten i igrokaz *Ekološka bajka* Davora Markovića, učenika VIII. razreda, iz 1984. godine.

Antologija hrvatskog dječjeg igrokaza *Harlekin i Krasuljica* (Skok 1990) donosi „zanimljivu sliku književnopovijesne geneze žanra i to na odabranim primjercima iz (po)prilično dugog kronologijskog slijeda” (Skok 1990: 385). Ovom antologijom napravljen je korak dalje u utvrđivanju početaka hrvatskog dječjeg igrokaza: Joža Skok ističe izvorište žanru u okrilju hrvatske kajkavske dramske tradicije potkraj 18. stoljeća, ali i u dodiru s tada aktualnim začecima jedne samosvojne književne poetike. Nakon anonimnih pučkih igrokaza *Narođeni dan*, dječji igrokaz Jurja Dijanića pisan kajkavskim narječjem, iz 1796. godine, tako stoji na početku izbora umjetničkih tekstova. Autor je za ovu antologiju odabrao one tekstove koje je još uvijek moguće scenski ostvariti, pretvoriti u živu sliku i riječ na pozornici, bez obzira na vremensko razdoblje u kojem su nastali, te navodi kako je „antologija u funkciji izbora za neposrednu scensku provjeru koja će u konačnici opravdati njegovu funkcionalnost” (Skok 1990: 385). U antologiju su uvršteni tekstovi Viktora Cara Emina, Dragutina Domjanića, Vladimira Nazora, Zlate Kolarić-Kišur, Grigora Viteza, Vesne Parun, Sunčane Škrinjarić, Zvonimira Baloga i drugih. U okviru reprezentativnosti, književnopovijesnog kontinuiteta i kronologije priređivač afirmira i načelo žanrovske razno-

vrsnosti, pa su se tako u izboru ove antologije našli: lutkarski igrokazi, realistički dječji igrokazi, igrokazi bajke, fantastični dječji igrokazi, radio-drame za djecu i slične suvremene dramsko-scenske vrste (Skok 1990: 385–386).

Zbornik igrokaza *Razigrane riječi* (Skok 1994) prirodan je nastavak *Zbornika igrokaza* iz 1980. godine, čija je temeljna namjena sada ponajprije dosljednija i logičnija žanrovska podjela odabраниh tekstova, a potom i bogatiji sadržaj te tematska aktualizacija, što je sve omogućeno razvitkom žanra dječjeg igrokaza postignutom u vremenu između izlaska dvaju zbornika (Skok 1994: 404). Izbor je obogaćen novim tekstovima, posebno u žanru lutkarskih i pantomimskih igara, a uz scenske bajke znatnije je proširen i izbor dramskih i akcijskih dječjih igara, te je kvalitetniji i izbor prigodnih scenskih tekstova. Priređivač Joža Skok uvrstio je u zbornik djela afirmiranih hrvatskih dječjih književnika i novih mladih autora koji su se u razdoblju od nastajanja *Zbornika igrokaza* iz 1980. godine do nastajanja ovog zbornika afirmirali na području dječjeg igrokaza, što svjedoči o očekivanoj reafirmaciji žanra dječjeg igrokaza (Skok 1994: 404). Tako se u ovom zborniku mogu naći djela Zlatka Krilića, Željke Horvat-Vukelje, Sunčane Škrinjarić, Zvonimira Baloga i drugih. Zbornik je podijeljen na četiri dijela, prema vrstama igrokaza. Prvi dio, ujedno dio najbogatiji tekstovima, odnosi se na lutkarske i pantomimske igre. Drugi dio sadrži scenske bajke, treći donosi dramatizacije poznatih prozних književnih djela, a četvrti dio sadrži dramske i akcijske dječje igre.

Zbornik *Kazališni vrtuljak* (1997) priredila je redateljica Zvezdana Ladika, namijenivši ga školskim dramskim grupama, dječjim kazališnim studijima, dramskim grupama koje rade u okviru dječjih knjižnica i dječjih društava, te svima onima koji se bave djecom i razvijanjem njihovog scenskog stvaralaštva.

Zbornik je sistematiziran s obzirom na školsku dob djece kojoj je namijenjen u skupine od po dva razreda osnovne škole, s naslovima poglavlja primjerice „Igrokazi za djecu prvih i drugih razreda osnovne škole” itd. Priređivačica je nizu tako raspoređenih igrokaza dodala igrokaz *Bjelkica* Višnje Stahuljak, koji je nazvala hrvatskim *Snom ljetne noći* za djecu, namijenivši ga dječjim kazalištima i kazališnim grupama (Ladika 1997: 8). U zborniku *Kazališni vrtuljak* nisu zastupljeni lutkarski igrokazi, osim teksta *Zvonce traži sreću* Željke Horvat-Vukelje (Ladika 1997: 33–36), u kojem se kao jedan od likova pojavljuje predmet – zvonce. Priređivačica prepušta dječji-glumcima odabir načina na koji će ovaj lik utjeloviti na kazališnoj sceni (Ladika 1997: 8).

Zbornici *Lutkarski igrokazi za djecu 21. stoljeća* i *Kazališne bajke za djecu 21. stoljeća*, objavljeni 2005. godine, sadrže igrokaze suvremenih autora kao što su Hrvoje Kovačević, Sanja Lovrenčić, Lada Martinac Kralj, Milica Lukšić, Zoran Pongrašić i Ana Đokić Pongrašić, koja je i urednica oba zbornika. Na žanrovsku pripadnost igrokaza upućuju sintagme „lutkarski igrokazi” odnosno „kazališne bajke”, istaknute u naslovima zbornika, a u pojedinim primjerima pripadnost žanru utkana je i u naslove igrokaza. Tako npr. naslov igrokaza *Prizemne basne* Milice Lukšić upućuje na svojevrsno preklapanje elemenata žanrova basne i igrokaza.

Zbornik *nagrađenih tekstova natječaja za najbolji dramski tekst za lutkarsko kazalište i kazalište za djecu Mali Marulić 2009–2011.*, urednice Marije Tudor (2012), objavljen je kao rezultat Natječaja „Mali Marulić” za najbolji dramski tekst, raspisivanog u razdoblju od 2009. do 2011. godine u okviru istoimenog festivala hrvatske drame za djecu. Natječaj je potaknuo produkciju velikog broja novih dramskih tekstova za dramsko i lutkarsko kazalište za djecu, te je, što je prema riječima urednice najveća potvrda nje-

gove vrijednosti i svrhovitosti, doveo do scenskog uprizorenja pet nagrađenih drama u profesionalnim kazalištima za djecu, kao i radijskih izvedbi četiriju drama u Dramskom programu hrvatskog radija.³ Žanrovske odrednice igrokaza objavljenih u ovom zborniku istaknute su u njihovim podnaslovima, kao što su primjerice *Sablasni šešir*, *Dramsko-lutkarski tekst za djecu* autora Omera Raka i *Pupoljak*, *Igra za lutke i glumce* autorice Lade Martinac Kralj, ili se pak podnaslovima upućuje na namjenu dobi gledatelja: *Ispod zvončića se rodio kraljević*, *Igrokaz za djecu ranog školskog uzrasta – I. do IV. razred* autorice Nives Madunić Barišić. Ovaj zbornik namijenjen je prvenstveno kazalištima, što se očituje u terminologiji uporabljenoj već u njegovu naslovu, gdje su istaknuti termin „dramski tekst” i vrsta kazališta kojem je tekst namijenjen za izvođenje.

Analiza deset izbora dječjih igrokaza, objavljenih u okviru hrvatske izdavačke djelatnosti namijenjene dječjoj književnosti u razdoblju od 1968. do 2012. godine, najčešće prema uređivačkoj koncepciji cijenjenog antologičara Jože Skoka, upućuje na sljedeće rezultate i zaključke, te potiče nova pitanja.

Prema dosadašnjim istraživanjima, početak hrvatskog dječjeg igrokaza označava igrokaz Jurja Dijanića *Narođeni dan* iz 1796. godine, objavljen u antologiji hrvatskog dječjeg igrokaza *Harlekin i Krasuljica* (Skok 1990). U ranije objavljeni *Zbornik igrokaza* (1980) istog priređivača uključene su, uz umjetničke, i narodne lutkarske igre, kao svojevrsna prethodnica umjetničkom dječjem igrokazu.

Predstavljeni zbornici većinom su namijenjeni učenicima i nastavnicima osnovnih škola za pripremu školskih priredbi, osim *Zbornika nagrađenih tekstova natječaja za najbolji dramski tekst za lutkarsko kazalište i kazalište za djecu Mali Marulić 2009–*

³ Popisi radijskih i kazališnih izvedbi nagrađenih dramskih tekstova priloženi su na kraju ovog zbornika (Tudor 2012: 256–257).

–2011., u kojem je već u naslovu istaknuta namjena uvrštenih tekstova izvođenju na kazališnoj sceni.

Temeljitu teorijsku razradu i definiranje dječjeg igrokaza kao trećeg književnog žanra dječje književnosti, uz dječju poeziju i prozu, ponudio je Joža Skok u tekstu „Žanrovske odrednice dječjeg igrokaza”, sastavnom djelu izbora dramskih i lutkarskih tekstova *Od riječi do igre* (Skok 1985: 248–257). Skokove žanrovske odrednice dječjeg igrokaza u varijacijama se pojavljuju i u drugim ovdje predstavljenim zbornicima, te su i danas u uporabi. Pri tom, s obzirom na osebujnost dječjeg igrokaza kao književnog ali i kao dramsko-scenskog žanra, valja uzeti u obzir da se primjerice lutkarske predstave mogu izvoditi i prema drugim vrstama dječjeg igrokaza koje predlaže Joža Skok, pored lutkarskog, ako je riječ o tekstovima koji posjeduju tzv. „lutkarskost” – osobinu koja uključuje likovnost, glazbu i glumu, a koja se najbolje izražava lutkom (Kolar 1992: 6). U tom smislu znakovita je i prihvatljiva podjela dječjih igrokaza prema vrsti kazališta u kojima je moguće njihovo izvođenje, primijenjena u naslovu *Zbornika nagrađenih tekstova natječaja za najbolji dramski tekst za lutkarsko kazalište i kazalište za djecu Mali Marulić 2009–2011.* (Tudor 2012). Takvom podjelom dječjih igrokaza ovaj zbornik upućuje na postojanje dviju vrsta kazališnih uprizorenja za djecu – lutkarskih i, uvjetno rečeno, glumačkih uprizorenja (bez sudjelovanja animiranih lutaka). Pri tom povezuje i zaokružuje niz predstavljenih zbornika i antologija dječjeg igrokaza implicirajući, na planu lutkarstva, i pitanje postojanja lutkarskih uprizorenja za odrasle. Može se pretpostaviti da će budući zbornici i antologije dramske književnosti namijenjene djeci ponuditi odgovore na ovo, kao i na mnoga nova književno-teatrološka pitanja.

LITERATURA

- Crnković, Milan. *Hrvatska dječja književnost do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga, 1978.
- Diklić, Zvonimir, Dubravka Težak i Ivo Zalar. *Primjeri iz dječje književnosti*. Zagreb: DiVič, 1996.
- Hranjec, Stjepan. *Povijest hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2006.
- Kolár, Erik. *Sto i jedno poglavlje o lutkarskoj režiji*. Zagreb: Zajednica KUD Zagreba, Scena kazališnih amatera, 1992.
- Ladika, Zvezdana. *Kazališni vrtuljak, Zbornik hrvatskih igrokaza za djecu*. Zagreb: ABC naklada, 1997.
- Pongračić Đokić, Ana. *Lutkarski igrokazi za djecu 21. stoljeća*. Zagreb: Autorska kuća, 2005.
- Pongračić Đokić, Ana. *Kazališne bajke za djecu 21. stoljeća*. Zagreb: Autorska kuća, 2005.
- Prpić, Petar. *Kazivanje igrom, Izbor dječjih igrokaza, Lektira za četvrti razred osnovne škole*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Skok, Joža. *Izbor recitacija i igrokaza za školske svečanosti u osnovnoj školi*. Zagreb: Školska knjiga, 1968.
- Skok, Joža. *Zbornik igrokaza*. Zagreb: Školska knjiga, 1980.
- Skok, Joža. *Od riječi do igre, Izbor dramskih i lutkarskih tekstova*. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
- Skok, Joža. *Harlekin i Krasuljica, Antologija hrvatskog dječjeg igrokaza*. Zagreb: Naša djeca, 1990.
- Skok, Joža. *Razigrane riječi, Zbornik igrokaza*. Zagreb: Školska knjiga, 1994.
- Skok, Joža. *Izvori i izbori iz hrvatske dječje književnosti*. Varaždinske Toplice: Tonimir, 2007.
- Težak, Dubravka. Čarolija igrokaza u: Stahuljak, Višnja. *Bijeli zec i drugi igrokazi*. Zagreb: Školska knjiga, 2006, 313–319.
- Tudor, Marija. *Zbornik nagrađenih tekstova natječaja za najbolji dramski tekst za lutkarsko kazalište*

i kazalište za djecu Mali Marulić 2009–2011.
Split: Gradsko kazalište lutaka Split, 2012.

UDC 821.163.41.09 Andrić I.

Maja S. VERDONIK
Petra S. ŠTIGLIĆ

THE MANIFESTATION OF PLAYS IN COLLECTIONS
AND ANTOLOGIES OF CHILDREN'S LITERATURE
– THE CONTRIBUTION TO SYSTEMATIZATION
OF LITERARY FORM

Summary

The epithet of less-favoured literary genre in Croatian theory of children's literature is associated with children's play – literary genre intended for reading and representing on theatre stage. This paper shows ten collections of children's plays, published between 1968 and 2012. By analysing the collections in view of their final purpose and forms of included texts, the main goal of this paper is to answer the question if those collections, and in what way, contribute to systematization of children's play as a literary genre of children's literature. Text editor's concepts of analysed collections show the movement from observing children's play as a literary text only to final component achievable in children's and puppet theatre, encouraging at the same time the question of terminology in puppetry field.

Key words: children's play, collections of children's literature, children's theatre, puppetry

◆ Медиса А. КОЛАКОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

КЊИЖЕВНО ДЕЛО ИВЕ АНДРИЋА У ЧИТАНКАМА ИЗМЕЂУ ДВА РАТА: 1918–1945

САЖЕТАК: Предмет истраживања на коме је заснован овај рад јесу прва укључивања дела Иве Андрића у читанке за основне и средње школе у периоду од 1918. године до краја Другог светског рата. Корпус истраживања чине међуратне читанке и избори књижевних текстова за српске и југословенске школе. Читанке су притом посматране као приручници који својом специфичном концепцијом и наменом презентују одређени, у суштини антологијски избор књижевних дела и систем културних вредности свог доба. Управо због тога сматрали смо да је значајно то што је у њима заступљено дело Иве Андрића, тада младог писца. Пошли смо од претпоставке да је укључивање дела у читанке условљено укрштањем унутрашњих, поетичко-естетских разлога, са спољашњим – историјским, друштвеним и културним околностима. Ово истраживање показује како се у времену пуног расцвета модерних књижевних, друштвених и културних кретања (модерна, експресионизам, авангарда, надреализам) артикулише, доживљава и презентује дело Иве Андрића у оквиру школске праксе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: читанка, Иво Андрић, Србија, школа, 20. век

Од самих почетка литерарног живота, дела Иве Андрића била су предмет интересовања књижевних посленика. Импресиван је велики број монографија, зборника, научних чланака и других радова чије су теме, директно или индиректно, везане за живот и рад Иве Андрића. Поменимо само два капитална дела новије продукције: књигу *Мост и жртва* Јована Делића (2011) и *Библиографију Иве Андрића: 1911–2011* (2011).

Предмет нашег истраживања, скроман по својој природи, наметнуо се, условно речено, сам од себе, пре свега својом релативном „непокривеношћу” у густој мрежи истраживачких приступа Андрићевом делу. У оквиру истраживања о антологијама и изборима народне књижевности за школску употребу у Србији између два светска рата, прегледајући корпус читанке за српске и југословенске школе, средли смо релативно рано и име Иве Андрића. Да смо прегледали корпус из неког каснијег интервала, ово запажање не би било ни по чему специфично. Међутим, Андрићева појава у читанци из 1924. године била је вишеструко значајна.

Преглед литературе почео је, наравно, са до сада најобухватнијом *Библиографијом Иве Андрића*. Но, приређивачи ове књиге истакли су, поред већ уобичајених напомена, да „приликом израде *Библиографије...* у грађу нису ушле докторске дисертације, магистарске тезе (осим оних које су касније објављене као монографске публикације), прилози из енциклопедија, лексикона, *прилози из уџбеника за основну и средњу школу* (подвукла М. К.), посебни отисци, кратке новинске вести, аудио-визуелна грађа” (2011: 15). Ово је било откриће за себе. Значи ли то, онда, имплицитно, да читанке нису *важне*? Нису *бишће*? Читанка је дуго, све до данас, била једина лектира, први и једини књижевни избор за знатан део становништва. Ово посебно важи за раније фазе културног развоја, када су се огра-

ничена писменост ширих слојева друштва, као и ограничена доступност књижевних дела, умногоме надокнађивали управо овом врстом штива. Ако знамо васпитно-образовни, културолошки и историјски карактер читанке као приручника, ако знамо да се помоћу ње формира примарни књижевно-естетски укус читавих генерација, али посредно и њихови морални ставови, онда можда и није сасвим оправдано одсуство овог сегмента при изради *Библиографије*. Писац који „уђе у читанку” постаје, у извесном смислу, писац из неименоване али веома важне антологије. Јер читанке то јесу, и поред своје утилитарности оне увек откривају и лични афинитет, укус и обавештеност приређивача. Сетимо се само књиге *Цвећник српске словесности: читанка за више гимназије у Аустрији* из 1853. године, коју је саставио Јован Суботић, изједначавајући у наслову антологију и читанку. Од времена када су ушле у школску употребу, читанке пролазе кроз бројне трансформације, условљене, опет, разним друштвенополитичким и историјским променама, али и развојем националног школског система. Дуг је пут који су читанке прешле, од морализаторских преко енциклопедијских до национално-литерарних избора.¹ На том путу често су, до данас, васпитно-педагошка мерила односила победу над естетско-вредносним.

Знамо да је избор књижевних дела у читанкама у великој мери подређен тежњама да се осавремене педагошка методологија и наставни програми, али и да се кореспондира с културним и друштвеним струјањима. Педагошко-васпитни аспект читанки досад је, углавном, довољно изучен, али су, мање-више, занемарени књижевно-естетски и културолошки аспекти, испитивање књижевних садржаја који у читанке улазе и преко њих се посредују. С обзиром на историјске, социјалне и културне промене које настају у периоду од 1914. до 1945, тада и до-

¹ Види: Колаковић 2008.

лази до изразитих промена у броју, садржини и дистрибуцији читанки, па тиме и до промена у презентацији и рецепцији књижевности за школску употребу. Посматрајући корпус одабране грађе на репрезентативном узорку (читанке које су се користиле на територији Србије одобрене од Главног просветног савета), уочили смо и врло рану заступљеност дела Иве Андрића.

Пре него што се посветимо изабраној теми, овде морамо направити још једну дигресију. У Вишеграду, 25. и 26. јуна 1978. године, под окриљем манифестације „Вишеградска стаза”, у организацији књижевног часописа *Одјек*, одржан је симпозијум „Андрић у школи”.² У току дводневног скупа прочитано је 30 реферата, чији су аутори, између осталих, били и Зорица Турјачанин, Бранка Брленић Вујић, Драшко Ређеп, Крунослав Прањић, Разија Лагумџија, Димитрије Машановић, Муниб Маглајлић, Шпиро Матијевић, Саво Пујић, Чедо Радовић, Исо Калач, Угљеша Кисић, Блажо Милићевић, Зоран Глушчевић, Иво Зримшек, Франце Приберник, Љубо Андрић, Сулејман Грозданић, Миле Стојић, Џемалудин Алић, Милица Иванишевић, Владета Вуковић, Нихад Агић... Нажалост, нисмо успели да утврдимо да ли је заиста и остварена намера организатора да приложени радови буду штампани у посебном зборнику. Оно што смо упели да пронађемо на страницама *Одјека* није давало много материјала за нашу тему. Тема скупа била је ускостручно профилисана, а радови (бар они објављени у *Одјеку*) су били знатно општије конципирани и више су

² Поред културних и друштвенополитичких радника, манифестацији су присуствовали и бројни гости, представници разних секретаријата, новинари, али и представници Задужбине Иве Андрића: Вера Стојић, Милан Ђоковић и Миодраг Перишић. Радним председништвом Симпозијума руководио је проф. др Касим Прохић, док су чланови били: Химзо Демир, Милан Ђоковић, Љубо Јандрић, проф. др Разија Лагумџија, Миро Ласић, проф. др Крунослав Прањић и Анђелко Вулетић.

се бавили естетским и значењским аспектима Андрићевог дела него школом као посредником. Најприближнији теми скупа јесте рад Блажа Милићевића „Андрићеви текстови у уџбеницима за основну и средњу школу у Социјалистичкој Републици Босни и Херцеговини” (Милићевић 1978: 437–440). Међутим, и у овом раду се говори о *савременим* уџбеницима. По речима Радована Вучковића, „није било писца у међуратној књижевности Југославије који је више изазивао позорност критике од Андрића” (*Библиографија* 2011: 9). Међутим, интересовање за заступљеност његовог дела у школи у поменутом периоду некако је изостало. А то је, чини се, тема вредна промишљања.

Прва читанка у којој је заступљен Иво Андрић јесте *Читанка српског или хрватског језика и књижевности за први разред средњих школа* коју је приредио Драгутин Костић.³ Читанка је штампана 1924. године у Београду. Своју интенцију и мишљење о томе какве треба да буду читанке и која им је сврха, као и образложење своје концепције, Костић даје у „Предговору”. Имајући у виду важност улоге читанке у укупном образовању и развоју ученика, он наводи да је „средњошколској читанци народног језика задатак, пре свега, да ученицима омили народну књигу, да им васпита књижевни укус, отвори вољу и даде упутства за стварање својих књижица” (Костић 1924: III). Међутим, свим овим циљевима он надређује један, који сматра најзначајнијим – „то је задатак правилног националног васпитања у духу народног јединства, у вези с верском и покрајинском трпељивошћу”, док тек на треће место долази „директно школски, практичан задатак”, а то је да одабрани текстови буду погодни за „обраду граматичку, књижевнотеоријску, књижевноисторијску, у вези са поучком о народном животу у садашњости и прошло-

³ У моменту изласка из штампе ове читанке, 1924. године, Драгутин Костић се потписује као професор Војне академије.

сти”. Такво становиште сврстава ову читанку у ред национално-литерарних, али и оних које промовишу и тада актуелну идеју југословенства, националне и верске толеранције.

Имајући у виду све наведене циљеве, Костић истиче да се поука не сме наметати већ се мора дати, а најбољи начин за то види у избегавању „научнички, обично сухопарно писаних чланака” и уношењу у читанку народних и уметничких приповедака, јер како каже, „главни циљ овој Читанци јесте поука забавом” (Kostić 1924: IV). Интересантно је да је Костић у свој избор штива које ће „васпитава-ти књижевни укус” унео и део из Андрићевог дела *Ex Ponto*. Ту се види да је Костић, поред личног афинитета према народној књижевности, чији је значајан изучаваца био, имао слуха и за новог, тада широј јавности недовољно познатог ствараоца, који ће у годинама које су следиле добити и светску потврду свог талента. Одељак из збирке *Ex Ponto* носи наслов „За Великог рата: како су се мајке и деца борили с глађу, док су се људи борили међу собом”. Њему претходи кратка биографска цртица, у којој се наглашава Андрићево страдање и тамновање. Сам одломак садржи потресну слику из ратне свакодневице. Разговор мајке и детета изазива јаку емотивну реакцију. Фокус се код Андрића помера са националног на општељудски план, на трагедију оних који се у рату не боре. Овом тексту претходи текст Бранислава Нушића о краљу Петру, а следи песма *Без домовине* Милутина Божића. У целом одељку читанке, резервисаном за величање борбе за национално уједињење и за подсећања на борбе за ослобођење, цртица Иве Андрића издваја се као лирски, интимни, дубоко потресни глас који подсећа на цену рата. Читанка не садржи методичко-дидактичку апаратуру и због тога не можемо знати да ли је Драгутин Костић управо то сматрао битним при обради овог текста, али чини

нам се да је он свесно ставио младог писца тамо где ће се истаћи самосвојност и индивидуалност његовог гласа.

Након четири године (1928), Зора Вуловић, професор Друге женске гимназије у Београду, уврштава два одломка из дела Иве Андрића у читанку за четврти разред средњих школа. Оба текста делови су Андрићеве приповетке *Рзавски брегови* и налазе се у одељку „Кад жито и грожђе зри”. Први одломак, насловљен „Суша”, налази се између песама *Жетивоци* Проке Јовкића и *Христос на џуџу* Милете Јакшића, док је други одломак – „Рзавски брегови” – заузео место између *Усјомена* Ксавера Шандора Ђалског и *Заласка сунца* Јована Дучића. Исти је распоред и у другом издању. Тако Андрић, захваљујући Зори Вуловић, у читанци бива заступљен одломком из приповетке која је изашла у оквиру књиге објављене тек четири године раније.

Исте године (1928), за читанку за IV разред средњих школа Јаша М. Продановић такође бира један одломак из Андрићеве приповетке *Љубав у касаби*. Одломак је насловљен „Жега и суша”. Продановић бира и прави сопствени „дескриптивни колаж”, који је потпуно деперсонализован. Нема ни трага основној причи, нема помена Рифке, ни Леденика, ни Милана Гласинчанина – остаје само опис жеге и суше. Иако бисмо очекивали да ће Продановић (бар за четврти разред) ученицима понудити пунију информацију о самом делу (податак из које је приповетке одломак узет), још једном се потврђује да се инструментализацијом и приређивачким интервенцијама остварује васпитна и сазнајна димензија али се, истовремено, ученици лишавaju потпунијих сазнања о врхунским књижевним остварењима. Ако је за утеху, опис суше дат је на највишем приповедачком нивоу.

Следећи приређивач који је у читанку уврстио дело Иве Андрића јесте Милош С. Матовић. Реч је

о Читанци за четврти разред основних школа у Краљевини Југославији из 1934. године.

Матовић је, такође, одабрао да у одељак насловљен „Из наше прошлости” уврсти део из Андрићеве приповетке *Рзавски брегови*. Изабрани одељак пре-насловљен је као „Рат”, а у појашњењу на крају текста наводи се да „овај чланак описује ратно доба у Босни” (Матовић 1934: 239). Текст, у ствари, описује повратак војника након извојеване победе. Наглашавање да је реч о Босни вероватно је имало за циљ да успостави равнотежу између изабраних текстова, пошто Андрићевом одломку претходи текст *На Крфу* Ферија Пизанија, а следи песма *Брајско коло* Симона Грегорчича. Као и у раније поменути читанкама (Костић, Вуловић), и овде изостаје методичко-дидактичка апаратура, али је ипак, поред функционализације задате насловом одељка, очигледно да је овај одломак имао естетску функцију, односно да је изабран и због лепоте приповедања.

У приређивачком смислу, читанке Миливоја Павловића доносе значајне иновације. Његове читанке омогућују нови приступ обради градива у настави књижевности и српског језика. За разлику од читанки из претходног периода, у којима је акценат стављан на литерарно-естетски критеријум, Павловић приређивачку концепцију заснива на грађи која ће бити подесна и за методичку обраду наставних јединица и из књижевности и из области граматике и језика.

Павловићева намера била је, пре свега, да читанка буде „добра ручна књига за учење правилног књижевног језика, али у исто време и књига која ће дати најосновнијих појмова потребних за неопходно опште образовање, која ће развијати начин мишљења, и која ће пре свега тога остати ручна књига, пуна корисних савета, за младиће који се одају једном корисном друштвеном позиву” (Павловић 1925: LV).

Павловићева тежња да се језик текстова у читанци уједначи узроковала је незнатне измене, по ауторовим речима ситније, али са крајњим циљем да ученици упознају „правилни књижевни језик”. Ипак, ово није доследно спроведено јер су у читанци остале, пре свега, народне песме и неки текстови написани „јужним наречјем”, да би „ученици осетили шта су поједини народни говори” и једна басна на словеначком, „како би се добило појма о другом државном језику”. Сам избор текстова прилагођен је будућим трговцима, да им буде од користи, док су чланци из књижевности, одабрани од „наших најбољих писаца”, првенствено ту као лектира и као препорука за касније самостално читање.

Текстови су методски конципирани тако да прате развој ученика, а њихов поредак наставни план и програм. Односно, груписани су тако да наставник може комбиновати текстове из књижевности уз граматичко градиво, које је такође прилагођено узрасту и плану. Текстове прати методичко-дидактичка апаратура. Павловић наводи основне податке о ауторима текстова, али су изостављени извори из којих су текстови преузети. Изабрана штива подељена су двоструко. Прво на естетска штива и штива за граматичка вежбања, а потом на четири различито насловљена одељка, намењена различитим узрастима. У оквиру естетских штива Павловић издваја одељак под насловом „Недељно штиво”, као својеврсни предлог за лектуру.

У читанку за други разред Павловић је уврстио одломак из Андрићеве приповетке *Пути Алије Берзелеза*, односно „Берзелез у хану”. Одељак у којем се нашао овај текст насловљен је са „Шумови и слике”. Део приповетке који је одабран доиста изванредно осликава Андрићево приповедачко умеће, приближавајући ученицима хан и људе у њему потпуно пластично, са јасноћом која ангажује читаочева чула. Препуна звукова, мириса и боја – слика ха-

на коју Андрић даје, а Павловић преноси својим младим читаоцима, задовољава и најистанчаније естетске критеријуме. С друге стране, пошто у одабраном одломку потпуно изостаје Ђерђелезово присуство, јасно је да је Павловићева идеја при одабиру била потпуно у складу са насловом одељка. На крају Павловић штуро, али сасвим јасно, хвали Андрића, наводећи да је он „врло истакнут међу нашим новим писцима” (Павловић 1938: 119). Посредно и непосредно, Андрићево дело се овде користи и као подстицај за будући естетски и културни развој ученика.

Још једна читанка из овог периода садржавала је Андрићево дело. То је *Српскохрватска читанка за четврти разред средњих и њима сличних школа* коју 1938. године потписују Крешимир Георгијевић, Младен Лесковац и Бранко Магарашевић. Ова читанка представља савремени уџбеник, који својим избором успешно балансира између утилитарних и естетских захтева.

Подужи одломак из Андрићеве приповетке *Мост* на *Жеи* дозвољава ученицима да осете сву лепоту и умеће Андрићевог приповедања, а истовремено осветљава и основну идеју приповетке. Овоме умногоме доприноси дидактичко-методичка апаратура, која развија читалачке компетенције ученика.

Одабир овог одломка значајан је и због његове тематике и симболике. Прича о мосту, о градитељу и везиру, унутрашњим немирима и, пре свега, о односу према уметности – доноси пред ученике низ нових рецепцијских изазова. Аутори ове читанке, као и Павловић, истичу важност и потенцијал Андрићевог стваралаштва, карактеришући га као „једног од првих уметника наше савремене књижевности”.⁴

У доба када је нова држава живела у вртлогу политичких и социјалних промена, процвата културних формација, сукоба и суживота старог и новог,

⁴ Нав. дело, стр. 194.

дела Иве Андрића издвојила су се својом изузетном вредношћу, постајући и део школског система. То што је шест година после објављивања књиге *Ex Ponto* (Андрић 1918), четири године по објављивању *Немира* (1920) и у години објављивања *Приповедака* (1924) Иво Андрић постао „писац из читанке” био је, свакако, један од првих корака његовог укључивања у канон српске књижевности. То је сигурно допринело да се у годинама које су следиле читаве генерације ученика упознају са врхунским приповедачем, и да он утиче на формирање њиховог књижевног укуса и културног хабитуса.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво. *Приповећке* [књ. 1]. Београд: Српска књижевна задруга, 1924.
- Вуловић, Зора В. *Читанка: за четврти разред средњих школа*. Београд: Рајковић и Ђуковић, 1928.
- Георгијевић, Крешимир, Младен Лесковац и Бранко Магарашевић. *Српскохрватска читанка: за 2 разред средњих и њима сличних школа*. Београд: Кредитна и припомоћна задруга професорског друштва, 1938.
- Делић, Јован. *Иво Андрић: мост и жртва*. Нови Сад: Православна реч; Београд: Музеј града Београда, 2011.
- Библиографија Иве Андрића: (1911–2011)*. Аутори: Љиљана Клевернић (координатор), Ката Мирић, Меланија Блашковић, Весна Укропина, Даниела Кермеци, Слађана Субашић, Марија Вап; главни уредник Миро Вуксановић. Београд: Задужбина Иве Андрића, Српска академија наука и уметности; Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2011.
- Колаковић, Медиса. *Народна књижевност у књизи за народ: облици народне књижевности у чи-*

танкама за српске основне и средње школе од 1800. до 1914. године. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2008.

Матовић, Милош С., *Читанка: за четврти разред средњих школа у Краљевини Југославији*. Београд: Ј. Целебџић, 1934.

Магарашевић, Бранко, Крешимир Георгијевић и Младен Лесковац, *Српскохрватска читанка: за 4 разред средњих и њима сличних школа*. Београд: Кредитна и припомоћна задруга професорског друштва, 1938.

Продановић, Јаша М., *Читанка: за четврти разред средњих школа*. Београд: Г. Кон, 1928.

Павловић, Миљивој, *Читанка за ученике трговачких школа трговачких омладина*. Београд: Београдска трговачка омладина, 1925.

Павловић, Миљивој, *Читанка са грамањиком српскохрватског језика: за дружи разред средњих школа према најновијем програму: са уметничким репродукцијама*. Београд: Г. Кон, 1938.

Andrić, Ivo. *Ex Ponto*. Zagreb: Književni jug, 1918.

Andrić, Ivo. *Nemiri*. Zagreb: St. Kugli, 1920.

Kostić, Dragutin. *Čitanka srpskog ili hrvatskog jezika i književnosti: za prvi razred srednjih škola*. Beograd: Vreme, 1924.

Milićević, Blažo. *Andrićevi tekstovi u udžbenicima za osnovnu i srednju školu u Socijalističkoj Republici Bosni i Hercegovini*. Referat na Simpozijumu „Andrić u školi”, Višegrad, 25–26. jun 1978. U: *Naša škola* 7/8 (1978): 437–440.

Medisa A. KOLAKOVIĆ

LITERARY WORK OF IVO ANDRIĆ IN READERS
BETWEEN TWO WARS: 1918–1945

Summary

The topic of the research presented in this paper has originated in the need to establish the first inclusion of literary work of Ivo Andrić in primary and secondary schools in Serbia from 1914 until the end of World War II in 1945. The material analyzed in the research comprises readers for Serbian and Yugoslav schools approved by the Main Educational Council which were used in the territory of Serbia. The readers were analyzed as handbooks which selections created literary taste and played a normative role in the creation of the aesthetic literary canon.

Considering historical, social and cultural changes which occur in the period between 1914 and 1945, in “the new state”, battle and coexistence between “old” and “new”, it was interesting to see when and what of literary work of Ivo Andrić was became part of the school system. Short period of time between his first editions and inclusions in readers (6 years after *Ex Ponto*, 4 after *Nemiri* and same year when his *Pripovetke* were publicized) made Ivo Andrić “author from readers”. Heaving all that in mind, it was Andrić’s first step of inclusion his literary work in canon of Serbian literature. Whole generations were come to know with the work of genius novelist, and for sure, that had influence in creations of his literary and cultural habitués.

Key words: Ivo Andrić, readers, school, Serbia, Serbian literature, 20th century

◆ **Тамара Р. ГРУЈИЋ**
*Висока школа струковних студија
 за образовање васпитача, Кикинда
 Република Србија*

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И УСМЕНА КЊИЖЕВНОСТ У КЉУЧУ КОМПАРАТИСТИКЕ

САЖЕТАК: У раду се анализира бајка као жанр усмене књижевности који се рефлектује у уметничкој књижевности за децу. Бајка по природи самог жанра може да испуни потребе и очекивања најмлађих читалаца и да живо и уверљиво прикаже радњу, али и да помогне детету на путу одрастања.

Трансформација жанра интерпретира се од самих зачетака српске књижевности за децу, односно Змајевог поетичког дискурса, преко савремене српске прозе за децу у последњим деценијама XX века, до савременог фантастичног романа за децу. У раду су посматране везе усмене и писане књижевности у компаративном кључу преко савремених изучавалаца ове области.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: усмена бајка, књижевност за децу, савремени роман, фантастика, дете

Усмена књижевност је заступљена у књижевности за децу директно, у виду преузимања одређених

жанрова, поступака и модела, и индиректно, као извор инспирације, односно кроз употребу традиционалних предлогака у новом, писаном контексту. Оба поступка преузимања усмене књижевности показала су да је усмена књижевност добар модел за стварање нових, оригиналних дела. То су уметничка дела у корпусу књижевности за децу која припадају различитим жанровима (поезија, бајка, роман) и стилским епохама (романтизам, реализам, модерна, савремена књижевност).¹ „Митови о боговима прелазе у легенде о јунацима; легенде о јунацима прелазе у фабуле трагедија и комедија; фабуле трагедија и комедија прелазе у фабуле више или мање реалистичке књижевности” (Fraj 1979: 65).

Однос према бајци и трансформацију жанра можемо да посматрамо од самих зачетака српске књижевности за децу, односно Змајевог поетичког дискурса, преко савремене српске прозе за децу у последњим деценијама XX века, до савременог фантастичног романа за децу. Рефлексе усмене књижевности у књижевности за децу можемо да пратимо у различитим лирским и прозним жанровима, међутим определили смо се за бајку јер она по природи самог жанра може да испуни потребе и очекивања најмлађих читалаца и да живо и уверљиво прикаже радњу и помогне детету на путу одрастања, али и зато што усмене бајке децу „више задовољавају но све остале приче за децу” (Bettelheim 1979: 20).

Јована Јовановића Змаја посматрамо као прекретницу у развоју српске књижевности за децу и полазимо од његовог става према бајци. Змај нега-

¹ Предмет нашег интересовања јесте стварање бајке у духу усмене књижевности или дела са рефлексима усмене књижевности у савременој књижевности за децу, јер свака интертекстуална веза усменог стваралаштва и уметничке књижевности отвара могућност компаративног приступа.

О везама усмене и писане књижевности више видети у: Пешикан Љуштановић (2009; 2012), Љуштановић (2012), Опачић (2011а; 2011б), Шаранчић Чутура (2006), Грујић (2010).

тивно карактерише приче из прошлости, нарочито „женске приповијетке”², односно бајке, јер је песник сав окренут знању, напретку и будућности, и „у *Невену* (је) неговао приче са моралним поукама, док бајкама (нарочито браће Грим) и сујеверју места нема, као ни појму страшног у дечјем стваралаштву. Змај захтева од сарадника да остану у сферама реалног и поучног, јер читаоцима *Невена* ’треба што зрелије духовне хране’” (Грујић 2010б: 74). На основу бајки које је објавио у *Невену* закључује се да је Змај остајао у сферама рационалног, а да је бајке схватао уско реалистички.

Василије Радкић (2003: 32) уочава Змајев двојструки однос према бајци на примеру песме *Две ириче* (Јовановић 1933а: 312), где песник још у самом наслову указује на два типа бајке, од којих је један подобан, а други неподобан за младе читаоце, односно онај од којег се малим слушаоцима „кожа жежи” док „узверени гледе” у баку: „Покаја се бака / Што их упрепасти; / П’ онда ће им другу / Лепшу причу каз’ти”. Овом песмом Змај поручује да „уместо прича са морбидним, тешким садржајима, деци треба казивати лепе, а то значи веселе, лирске и оптимистичке приче, ослобођене тешких садржаја” (Радкић 2003: 32). И у песми *Сирашина ирича* (Јовановић 1933б: 89) песник такође показује свој негативни став према причама о натприродним бићима, односно бајкама.³ Змај није желео да се препусти машти и имао је негативан однос према појму страшног, јер му дидактичност није дозвољавала

² Вук Караџић не користи термин бајка, већ као синоним немачком *Märchen* ставља термин *зайка*: „Женске су приповијетке оне у којима се приповиједају којекаква чудеса што не може бити (и по свој прилици само ће за њих бити ријеч *зайка*, Њемачки *Märchen*)...” (Предговор издању из 1853, у: *Српске народне приповијетке, сакупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић*, Караџић 1928: XXI).

³ О рефлексима веровања о натприродним бићима, рефлексима демонолошких предања и легенди у Змајевом песништву за децу више видети у Грујић 2010а: 153–160.

да бајку доживи као причу у којој су бића колективне имагинације и мотив страшног композициони елементи жанра бајке. Бајку посматра са моралног аспекта, као васпитно-поучну причу са утврђеним обрасцем позитивног/негативног понашања и наглашеним истицањем традиционалних вредности.

Змај је из педагошких разлога био опрезан када је бајка у питању и није имао разумевања за чудесно, јер „чим ступимо у свијет бајке, поништавамо свијет стварности” (Jolles 1978: 172), а Змајева поезика се првенствено заснива на рационалности и дидактичном принципу. Према Змајевом мишљењу бајка подстиче сујеверје и непросвећеност, а „веровање у натприродна бића за Змаја је празноверица” (Грујић 2010а: 153); својим садржајем може и негативно да утиче на дете, поруке нису увек у функцији васпитања будућег нараштаја, те је био склон њеном модификовању и удаљавању од традиционалног жанра бајке. Змајева намера је била да дете ослободи страха, да га охрабри и усмери ка знању и књизи, свету образованог грађанина.

„У свим Змајевим песмама за децу у којима су присутни рефлекси веровања о натприродним бићима, демонолошких предања и легенди, уочава се песничко прилагођавање традиције властитој поетици стварања за децу. Змај најчешће остаје у оквирима реалног света, чак понекад и на штету дечје маште, можда и зато што ’оностранни свијет митске предаје плаши и фасцинира у исти мах’ (Bošković-Stulli 1991: 169). У овим песмама, више него у било којој другој групи Змајевих песама за децу, уочава се дидактички моменат и наглашена жеља за знањем и образовањем младог нараштаја” (Грујић 2010а: 160). Змајев утилитарни однос према бајци проистиче из времена у којем је песник живео и радио и заштитничког, родитељског односа који је имао према својим читаоцима, јер „многи родитељи верују како детету треба давати само свесну реалност или пријатне

слике које испуњавају жеље – да га ваља изложити само светлој страни ствари” (Bettelheim 1979: 21). „Чак и жанрове који садрже фантастичне мотиве (бајка и предање) Змај прилагођава сопственој поезици стварања за најмлађе, било да их критички разобличава као ’приче старих бака’, било да их користи као повод за песничку игру која се на крају ипак снажно окреће реалности” (Грујић 2010a: 162).

Змај као уредник *Невена*, који је деци давао савете и указивао на добре моделе понашања, опрезан је био и са значењем Андерсенове приче *Хелда*, што „одлично илуструје сву амбивалентност односа према бајци, па и према Андерсеновом делу, у српској култури друге половине XIX века” (Љуштановић 2012: 29). Андерсенову бајку *Ружно њаче* Змај интерпретира у песми *Туђе њерје* (Јовановић 1933a: 222), модификујући је у басну о чавки која се кити туђим перјем, са наглашеном моралношћу која се свела на дословност пословичког исказа како се не треба китити туђим перјем.⁴

Само годину дана пре *Невена*, 1879. године у Сомбору почиње да излази *Голуб* – лист за српску младеж, чији је дугогодишњи уредник био учитељ Јован Благојевић. *Голуб* је конципиран у складу са временом у којем је излазио и био је изразито националне оријентације.⁵ У листу нема прича са чуде-

⁴ О Змајевом односу према Андерсеновим бајкама више видети у Љуштановић 2012: 30–32 и Радикић 2006: 95–107.

⁵ Пропагира се школа и учење, слога и јединство; заступљени су различити жанрови усмене књижевности са реалистичким мотивима и јасном поруком, прилози из српске историје – о историјским личностима, о српским локалитетима; савети о здравом животу и биљу; рубрике „Српска места”, „Здрава зрна” – у виду пословичног казивања, „Нове књиге и листови” – препорука нових издања, са акцентом на поучној литератури. У рубрици „Голубов писмоноша”, у којој се одвија комуникација између уредника и сарадника листа, нарочито се истиче српски национ: „А што нам не пишете нашом ћирилицом“ (број 1/1884: 176); уредништво песму неће објавити макар била и најлепша, јер слављење имендана није српски обичај, већ је српски обичај крсно име (број 12/1884: 191).

сним мотивима, јер „чудесно подразумева наше урањање у свет са законима потпуно различитим од оних који владају у нашем” (Todorov 2010: 162–163); нема прича које подстичу машту, све је подређено образовању, моралности и традиционалним вредностима.

И *Невен* и *Голуб* су оличење реда и дисциплине, утилитарности српске литературе у периоду романтизма, и јасно показују да жанрови у којима се излази из сфере реалног нису погодни за српску децу. Уредник *Голуба* бајке не објављује у свом листу, док Змај то чини опрезно, интерпретирајући овај жанр увек са утилитарног становишта и уносећи елементе који му дозвољавају да оствари свој педагошки циљ.

Сличан однос према бајци, који се може генерализовати и за целокупну српску културу у другој половини XIX века, Јован Љуштановић уочава и у *Вилиној књижи* Симе Матавуља: „...бајци се приступа из рационалистичко-реалистичког угла, затим, са становишта ’духа народа’, при чему се ’дух народа’ схвата и као национални и као демократско-народњачки, и све се то прожима бригом о утилитарно-педагошкој сврси бајке, недвосмислености и истакнутости оних њених семантичких интенција које су се у том часу препознавале као друштвене вредности” (Љуштановић 2012: 33).

Јован Скерлић (1964: 133) прави разлику између односа према бајци браће Грим и Вука Стефановића Караџића, који иду за „познавањем прошлости и стварањем душе народне”, наспрам Андерсена који је „причао малој деци лепе и нежне приче”, са жељом „да забави маште својих малих читалаца, да их подигне из жалости свакидашњице и прошири њихова мала срца у љубави за лепе ствари”.

Скерлић укида рационалистичко-реалистичко и педагошко поимање бајке у српској књижевности и култури, које се завршава са Змајем и Матавуљем,

иако се у *Вилиној књижи* уочава да Симо Матавуљ препознаје значај бајке као врсте за децу и жели да допринесе конституисању ове врсте као савременог ауторског жанра књижевности за децу.

Према мишљењу Маје Бошковић Стули, одбацивање бајке са становишта рационализма и васпитности може „довести до коначног суда да су народне приче понор пун окрутности, ужаса садизма и мрачног празновјерја с натражном педагошком интенцијом улијевања страха и језе” (Bošković-Stulli 1971: 29). Насупрот одбацивању бајке стоје истраживачи који истичу да је бајка нарочито интересантна деци и да је деца воле. Тако Ново Вуковић сматра да је бајка „најважнија врста у дјечјој литератури. По просјеку умјетничког нивоа, по дужини временског периода у ком се дјеца за њу интересују и по интензитету тог интересовања са њом се не може упоредити ниједна књижевна врста; уз то бајка је, на извјестан начин, одувијек припадала свијету дјетињства, па и онда кад, формално узето, дјечје књижевности није било” (Vuković 1996: 162). Бајке, према Бруну Бетелхајму, „наговештавају детету слике којима може да структурише своје сањарије и да уз њихову помоћ да бољи смер своје животно” (Bettelheim 1979: 21). На таквим становиштима заснована су и дела у савременој књижевности за децу која настају као рефлекси усмене бајке.

Канонизација бајке у српској култури везује се за „конструкт детињства”⁶, када је „нарочито (...) подстицано интересовање за децу као друштвене актере и детињство као одређену врсту друштвене

стварности” (Prout and James 2004: 59). „Открићем детињства“ Аријес (Philippe Aries) „показује да је детињство историјска категорија и да је у модерном грађанском друштву Запада детињство ’откривено’ кроз историјски процес ’сепарације детета’ у посебну антрополошку и друштвену категорију” (Љуштановић према Аријесу 2011: 255). Романтизам уводи парадигму социологије детињства, посматрајући детињство као независну категорију, а дете као активни субјект праксе одрастања, док Змај својом поетиком не дозвољава детету да конституише своју субјективност, не дозвољава му слободу и сопствено откривање света, већ жели чврсту спрегу између детета и родитеља и снажну породицу коју види као основ доброг друштва. Укидањем рационалистичке и педагошке парадигме детињства и увођењем „нове осећајности“, као потпуно нове перспективе кроз коју се одвијају и доживљавају односи између детета и његове породичне околине у грађанској класи, бајка се конституише као жанр погодан за испољење дечје субјективности и слободе. Томе је нарочито допринео Андерсен „писац који је, можда, у највећој мери, пре свега својом сликом света и својим књижевним вредностима, прелазисо рационалистичка и утилитарна ограничења XIX века. (...) Тако је Андерсен, од великог писца који у српску културу долази са стране, постао аутор који непосредно утиче на њу” (Љуштановић 2012: 35).

На основу истраживања Нова Вуковића, Љиљана Пешикан Љуштановић истиче да бајка као жанровска одредница у књижевности за децу остаје у приличној мери нејасна и да је жанровски разноврсна: „од бајки које су структуром, тематски и семантички тако чврсто везане за усмену бајку да трајно отворено остаје питање њихове припадности, преко бајки насталих под утицајем народног стваралаштва и познавања митологије, до прича које су аутопоетички именоване бајкама или имају неке елементе

⁶ Зачетке „конструкта детињства”, карактеристичног за српску културу друге половине XIX века, Јован Љуштановић препознаје у Костићевој *Књижи о Змају*. Ту се „појављује зачетак оног мишљења по коме је детињство не само антрополошки већ и историјски феномен” (Љуштановић, 2011: 256). О „конструкту детињства” више видети у: Кон 1991; Ненадић 1998: 677–697; Prout and James 2004: 51–76; Tomanović 2004: 7–48; Требјешанин 2012: 195–205.

бајке, али су по низу својстава ближе фантастичној приповеци, симболичко-алегоријској прози, или обликоване аналогно усменом предању, па чак и до категорије романа означене одредницом роман-бајка (Пешикан Љуштановић 2009: 910).

Српска ауторска бајка представља рефлекс традиционалног жанра бајке⁷, композиционо и стилски се удаљава од усмене бајке, прилагођава се модерним поетикама, што је нарочито наглашено у односу чудесно – фантастично, јер „однос према чудесном и фантастичном прелази границе теоријског или поетичког питања и почиње да одражава својеврсну неспособност човека модерног доба да се сусочи са светом који обједињава људско, нељудско и надљудско” (Пешикан Љуштановић 2009: 13). Из тих разлога настаје нова, савремена парадигма која ауторску бајку с једне стране приближава реалности, а са друге фантастичној причи. Творци ауторске бајке заузимају стваралачки однос према усменој бајци и стварају сопствену приповедну поетику високих уметничких домета. „Ма колико аутор свесно прихвата поетику фолклорне традиције, толико прихвата и поетику савременог стварања за децу” (Шаранчић Чутура 2006: 53). Ивана Брлић Мажуранић полази од усмене бајке и словенске митологије, стварајући приче које одишу словенским духом, али у исто време одражавају дух времена у којем је ауторка стварала. Приче о антропоморфизованим бићима природе уочавамо у бајкама Стевана Раичковића, Бранка В. Радичевића, у делима Десанке Максимовић, Гроздане Олујић. У ауторским бајкама присутна су нова тематска одређења: уводи се мотив природе, све више се указује на значај породице, јунак се индивидуализује, чудесно нестаје и

⁷ Драгана Вукићевић (2006) прати процес трансформације жанра бајке и фолклорне фантастике, односно њену „дезинтеграцију” у периоду српског реализма. О одређењу ауторске бајке и развоју српске ауторске бајке више видети у Опачић 2011а: 9–57; Опачић 2011б: 63–69.

радња се приближава реалности, тежи се симболизацији, изостављају се „страшни” мотиви.

„Ауторска бајка као жанр углавном има изразито еkleктичан однос према усменим жанровима, па и према представама традиционалне културе” (Пешикан Љуштановић 2012: 35). Образац ауторске бајке знатно се трансформисао у односу на усмену бајку, измењен је и проширен другим приповедним жанровима, али не раскида везе са традицијом, већ се прилагођава „ауторској савремености и вредносном систему његове културе” (Пешикан Љуштановић 2009: 17).

Крајем XIX и почетком XX века фантастична прича се трансформише у фантастични роман за децу,⁸ у којем се „специфичном игром и преплитањем реалног, чудног и чудесног” (Pešikan Ljuštanović 2005: 2699) наставља цитатни однос са усменом књижевношћу и традицијом, али се „у извесном смислу прелази пут супротан ономе који се, уопштено гледано, остварује у ауторској бајци, у односу на усмену” (...) „до изражаја долази ’рационални дух модерног доба’ који ’намеће строже раздвајање реалног и иреалног’” (...) „’и коначно тањи веза с усменом бајком’” (Пешикан Љуштановић 2012: 108–109).

Време фантастичних романа за децу доноси још јаснији однос реалног и иреалног и овај жанр „креће од фантастике, схваћене као продор оностраног,

⁸ „За најновији ступањ фантастичне наративе још се није усталио термин. У страниј литератури наћи ћемо називе које бисмо могли превести као висока фантастика, савремена фантастика, посттолкиновска фантастика и новодобна фантастика. Сви се слажу да тај смјер фантастике започиње с Толкиновим *Господаром њрџенова* (1954–55). То дјело се одвојило од пријашњег развојног ступња фантастике, фантастичне приче, прије свега с неизмјерно повећаном сложеностју фантастичног свијета. (...) Главна публика посттолкиновске фантастике покрива широки добни распон од предадолесцентске дјеце до одраслих” (Тежак 2010: 4). Љиљана Пешикан Љуштановић у посттолкиновску фантастику убраја српске и хрватске романе за децу (и одрасле): *Авен и јазоис* у *Земљи Ваука* и *Пейши лејицир* Уроша Петровића, те *Прозор зеленог бљеска* и *Мрље Звонка* Тодоровског.

натприродног, у стварност, али се, тамо где фантастика 'за одрасле' свом читаоцу предочава чудо као 'претећу, опасну агресију, која подрива стабилност света' (Кајоа 1971: 62), враћа утешном, активистичком оптимизму бајке" (Пешикан Љуштановић 2012: 109).

Авантуристички конципираним фантастичним романом савремени аутори вешто обликују приче о новом и тежњи за упознавањем и сазнавањем другог и другачијег света и тиме упућују младог читаоца да трага за остварењем сопственог сна. Потребно је откривати симболе и следити их, јер смисао живота може се наћи на сваком кораку, само треба бити отворен и спреман на све могућности. Жеља за сазнавањем и откривањем, жеља за циљем јесте оно што повезује усмену и ауторску бајку, фантастичну приповетку и фантастични роман за децу и чини да бајка и даље буде најпопуларнији жанр у књижевности за децу.

ЛИТЕРАТУРА

- Вукићевић, Драгана. *Писмо и прича. Српска реалистичка приповејка и фолклорна традиција*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2006.
- Грујић, Тамара. *Змајево песничко наследство за децу и усменокњижевна традиција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010а.
- Грујић, Тамара. Дух грађанског васпитања. *Детињство* 4 (2010б): 72–75.
- Јовановић, Јован Змај. *Песме*. Сабрана дела Јована Јовановића Змаја, I–XVI, књига V, приредио Јаша М. Продановић. Београд: Издавачко и књижевско предузеће Геца Кон, 1933а.
- Јовановић, Јован Змај. *О деци за децу*. Сабрана дела Јована Јовановића Змаја, I–XVI, књига VI, приредио Јаша М. Продановић. Београд: Издавачко и књижевско предузеће Геца Кон, 1933б.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне приповејке* (за штампу спремио Миливоје М. Башић). Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1928.
- Кон, Игор Семионович. *Дете и култура*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1991.
- Ненадић, Миле Н. Социолошко виђење детињства и права детета. *Насијава и васпитање* 4 (1998): 677–697.
- Љуштановић, Јован. Конструкт детињства у *Књизи о Змају* Лазе Костића, у: *У спомен на Лазу Костића (1841–2011)*. Зборник радова (ур. Ивана Живанчевић Секеруш). Нови Сад: Филозофски факултет, 2011, 253–262.
- Љуштановић, Јован. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Учитељски факултет, 2011а.
- Опачић, Зорана. *Наивна свест и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011б.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа. *Усмено у ишаном*. Београд: Београдска књига, 2009, 9–28.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној десној ноzi*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Радкић, Василије. *Змајево песничко наследство за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2003.
- Радкић, Василије. Змај и Андерсен – могућност паралеле. *Норма – часопис за теорију и праксу васпитања и образовања* 2–3 (2006): 95–107.
- Скерлић, Јован. Стогодишњица Андерсена. *Писци и књиже VI*. Београд: Просвета, 1964, 131–133.
- Требјешанин, Жарко. Нова представа детета и детињства у антропологији, историји, психологији и психоанализи. *Годишњак Учитељског факултета у Врању* 3 (2012): 195–205.

- Шаранчић Чутура, Снежана. *Нови животи сјајне приче*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2006.
- Bettelheim Bruno. *Značenje bajki*. Preveo Bruno Vučićević. Beograd: Prosveta, 1979.
- Bošković-Stulli, Maja. Svijet bajke i dijete. *Umjetnost i dijete* 1920 (1971): 28–32.
- Bošković-Stulli, Maja. Fantastika u usmenoj prozi (Kazivanja Srba iz Hrvatske). *Pjesme, priče, fantastika*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Zavod za istraživanje folklora, 1991, 160–184.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za decu*. Podgorica: Unireks, 1996.
- Golub www.biblioso.org.rs/golub.php?Ing=sr.> 28. 01. 2015.
- Jolles, Andre. *Jednostavni oblici*. Prevod Vladimir Biti. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1978.
- Kajoa, Rože. Od bajke do science-fiction. *Književna kritika* 56 (1971): 61–62.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. Krhke granice realnosti. *Znak Sagite, Science Fiction, Fantasy, Horror* 15 (2005): 2699–2701.
- Prout, Alan, Allison James. Nova paradigma za sociologiju detinjstva? Poreklo, obećanja i problemi, u: *Sociologija detinjstva* (priredila Smiljka Tomanović). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 51–76.
- Težak, Dubravka. Pisanje Jože Horvata kao nagovještaj suvremene fantastike. *Детиньство* 12 (2010): 3–10.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevod Aleksandra Mančić. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Tomanović, Smiljka. Sociologija o detinjstvu i sociologija za detinjstvo, u: *Sociologija detinjstva*, (priredila Smiljka Tomanović). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 7–48.
- Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Prevela Giga Gračan. Zagreb: Naprijed, 1979.

Tamara R. GRUJIĆ

LITERATURE FOR CHILDREN AND
ORAL LITERATURE
HIGHLIGHTED COMPARATIVE RESEARCH

Summary

This paper analyzes the fairy tale as a genre of oral literature, which is reflected in the artistic literature for children. The nature of the genre of fairy tale can meet the needs and expectations of the youngest readers and show the plot lively and convincingly, but it can also help a child during his/her way of growing up.

The transformation of the genre is interpreted from the very beginnings of Serbian literature for children, or from Zmaj's poetic discourse, contemporary Serbian prose for children in the last decades of the twentieth century to modern fantastic novels for children. The paper observed relationships between oral and written literature in a comparative way with the help of modern researchers of this area.

Key words: oral fairy tale, literature for children, contemporary novel, fiction, child

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

АЗЕРБЕЈЏАНСКА КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ ИЗМЕЂУ КУЛТУРНОГ СРЕДИШТА И МАРГИНЕ

САЖЕТАК: У овом раду биће речи о азербејданској књижевности за децу и младе између културног средишта и маргине, будући да је ова литература у совјетско време била врло занемарена и у другом плану, да би тек државним осамостаљењем, развојем демократизације и унапређењем целокупних друштвених прилика у земљи и региону постала познатија и признатија у светским оквирима. Ради се, наиме, о особеној и жанровски богатој књижевности, добрим делом заснованој на традицији и фолклору, односно на митолошком и историјском наслеђу старом неколико векова. Иако релативно новијег датума, уметничка азербејданска књижевност за децу временом прераста у јединствену идејно-тематску целину, са разноврсним и препознатљивим мотивима за младе читаоце свих узраста. Поред канона и маргине, рад истовремено осветљава генезу и развој, поезију и кратку прозу за децу, као и поједине поетичко-стилске карактеристике и стваралачке специфичности ове евроазијске литературе.

Културно средиште и маргина

Азербејданска књижевност није толико позната и доступна нашим читаоцима и проучаваоцима. Она по много чему заслужује одређену врсту културолошке и рецепцијске рестаурације, будући да је годинама и деценијама била у сенци доминантне – канонске – совјетске литературе, те се као маргинализована и занемарена дуго борила за своју аутономију, стваралачку, националну и језичку препознатљивост.

Стварана и негована под снажним утицајем ауторитативног патријархалног кодекса и доминантног маскулиног дискурса, ова литература (нарочито она за децу и младе), изван главних естетичких токова и културног средишта, таворила је извесно време, да би се тек крајем прошлог века изборила за своје место под сунцем, односно за нову перцепцију, улогу и уметнички статус у друштву. Тежња за њеним издвајањем из друштвенополитичког контекста и ревизија новог читања захтевају накнадна тумачења, критичке приступе и теоријска промишљања, а све то у циљу укључивања у посебан канон и другачији семантички контекст. Ради се, наиме, о литератури која је, бартовским језиком речено, настала као дијалектички производ одређених политичких, класних, социјалних, родних, верских и националних интереса, али и као естетска чињеница чија је нормативност и самосвојност непобитна.

Азербејданска књижевност се, дакле, као маргинализована и потиснута налазила наспрам глобалне совјетске (дихотомија: мало–велико, локално–опште), залажући се постепено за демитологизацију постојећих стереотипа и идеолошких културних вредности (лењинизам, комунизам). Са високим сте-

пенем свести о матици и геополитичком положају, о властитим националним интересима, о значају традиције и наслеђа, азербејџански писци за децу полако али сигурно трасирају пут конституисању канона књижевности за младе, који укључује и бригу о тзв. књижевној догађајности, владајућим поетикама, стваралачким феноменима, међусобним утицајима, као и свему ономе што чини литерарни живот једног раздобља уопште и његових конститутивних чинилаца. Настала у процесима веома сложене интертекстуалности и друштвеноисторијских околности на европском и азијском континенту, азербејџанска књижевност за децу и младе и те како поседује атрибуте који квалификују неко дело као *канонско* (поетичка самосвојност, изражајно умеће, стваралачка имагинативност, идејно-тематска разноврсност), а које истрајава у свом ходу кроз време и простор (*Стирашине ирриче*, 1912).

За деконструкцију и нову парадигму ове националне литературе неопходно је, пре свега, вишеструко разумевање књижевних и културних процеса карактеристичних за егзистенцију и комуникацију у совјетској заједници (1920–1991), што је и разумљиво када је реч о државном (политичком), језичком и стваралачком издвајању у јединствен и препознатљив идентитет. Некад третирана као регионална и мањинска, а сада, у време транзиције и светске глобализације, као потпуно равноправна и самосвојна, азербејџанска књижевност умногоме дели и прати судбину других евроазијских литература са сличном проблематиком, пореклом и перспективом. Па ипак, она је сасвим легитимна и релевантна, довољно издиференцирана у поетичком, стилском и жанровском смислу, те идејно и методолошки разрађена као систем и целовит комплекс, коме тек предстоје бројна књижевноисторијска и компаративна тумачења, преводи и интеркултурална упознавања.

Крећући се и стварајући између маргине и канона, азербејџански писци за децу и младе развијају свест о припадности одређеном поретку, језику и архетипу, који и те како има удела у коначном профилисању културног средишта и универзалних духовних вредности (морал, родољубље, завичај, породица, детињство). Обликовање књижевног канона (*canon formation*) у азербејџанској литератури за децу и младе показује да се ради о привлачном и захвалном подручју за проучавање његове генезе, континуитета и развојног тока, заснованог не толико на идеолошким и политичким елементима (изолација, инфериоризација) колико на естетским судовима и уметничким вредностима дела (народне умотворине, први буквари, школски уџбеници). У легитимацији сопственог културног идентитета и канонском обликовању, односно креативној препознатљивости и аутономности, азербејџанска књижевност за децу и младе у последње време постиже завидан степен афирмације и популаризације, не само на матерњем већ и на руском језику (превод превода).

Као носилац одређених културних вредности, канон је истовремено и средство за интеграцију заједнице и дистинкције унутар ње, а језик, књижевност и историја чине интегрално јединство за пројекцију националног идентитета. Са таквим претпоставкама азербејџанска литература за децу и младе се развија и негује између културног средишта и маргине, при чему се истовремено залаже за еманацију поуке, игре, забаве и васпитања (часопис *Школа*, 1900).

Генеза и развој

Као и многе друге, азербејџанска књижевност за децу и младе настала је на основама и утицајима

народне књижевности, чији су жанрови и врсте (нарочито приче, бајке, песме, успаванке) одиграле велику улогу у њеном духовном и етичком конституисању. Културном и просветном препороду допринела су многа национална удружења, издавачка предузећа, библиотеке, школе... Писци за децу објављивали су литерарне прилоге на страницама уџбеника, школских приручника и листова за младе који су били, углавном, прагматичног и васпитно-образовног карактера. У жељи да унапреди школство и образовање деце и омладине, Н. Нариманов је 1899. године написао *Крајњу синтаксу турско-азербејџанског језика*,¹ у којој је представио књижевни језик и јединствени правопис (ортографију). Године 1896. он и С. М. Генизаде били су иницијатори покретања часописа за децу са сличицама под називом *Совгаи* (Поклон), а 1900. и месечног научно-педагошког часописа *Мектеб* (Школа). У књизи *Дечји врџић* (1898) Р. Б. Јефендијев је обухватио оригинална и преведена дела, грађу о географији, историјским догађајима и структури свемира, а све то са циљем да обједини наставу и васпитање. Дуго су у школским уџбеницима (*Дечје наочари*, *Рођени језик*) били сабирани најбољи примери из националне литературе за децу и младе, као и преводи са других језика.

Конституисање уметничке и професионалне књижевности за децу и младе започиње почетком 20. века. С. Ахундов пише *Сирашине приче* за часопис *Мектеб*. Серијали тих прича излазили су од 1912. до 1914. и били су веома популарни и код деце и код одраслих.² Овај писац и учитељ описивао је сиромашан живот породица у Азербејџану предреволуционарног периода, тежак живот деце и узроке

¹ Đurišić, Dušan: *Izvor radosti. Iz azerbejxanske književnosti za djecu*. Podgorica, Udruženje književnih prevodilaca Crne Gore, 2014, str. 117.

² Исто, стр. 118.

тих недаћа. У намери да надомести недостатак литературе за младе, Мирза Алекпер Сабир ствара обиље стихова и прича (*Дејте и лед*, *Школска њесма*, *Ода науци*) са различитим темама, углавном поучног и дидактичног садржаја. Овај просветни радник стварао је у време рада нових школа, када се у читавом Азербејџану славе наука и прогрес човечанства. Велика пажња посвећивала се развоју просвете, школских уџбеника и учила, а с друге стране нису изостали ни описи мукотрпног живота деце, немогућности развоја њихове игре и безбрижности детињства. То се нарочито може запазити у делима тзв. реалиста просветитеља (Р. Јефендијев, С. Ахундов, А. Шаиг, С. Генизаде, И. Мусабеков), који су се наизменично бавили уметничким и педагошким радом.

У тој генерацији стваралаца посебно се истицао учитељ С. Ахундов, који је написао велики број позоришних комада и кратких прича за децу: *Успомене из детињства*, *Сирашине приче*. Абдула Шаиг се, такође, истакао као песник, прозни писац и драматург, а био је познат и као народни учитељ, педагог и друштвени радник. Почетком 1906. године за предшколску децу пише кратке стихове о животињском свету, са јасним и новим садржајима на чистом народном језику (*Дејте и зец*, *Сироти и шилићи*, *Зец*, *Једна ишлица*, *Јагањци*).

Дела А. Сахата означила су нов догађај и прекретницу у азербејџанској књижевности за децу и младе. Он је писао песме (*Отац и син*, *Мајка и дејте*, *Два дечака*, *Ученик*, *Љењивац*), приче, басне, позоришне комаде, а бавио се и преводима из руске и западне књижевности. Поред осталог, пропагирао је школу, образовање, науку и просвету. У представнике генерације писаца до револуционарног периода, а са богатим литерарним искуством, убрајају се: Џ. Мамедгулзаде (*Две јабуке*), А. Хагвердијев, Т. Шахбази, Џ. Џабарли, С. Гусејн и други. У

књижевним процесима 20. века писци су посебну пажњу поклањали васпитавању деце, а јавио се и одређени број песникања које су дале свој допринос развоју стваралаштва за децу и младе.

Од савремених писаца издвајају се: Н. Сулејманов, Б. Гасанов, А. Ахмедова, Т. Ељчин, Ф. Садих, З. Халил и други, чије су песме и приче писане по мери данашњег детета и у складу са модерним сензибилитетом. Такође, појављују се и дела са темама и мотивима из научне фантастике, која унеколико прате техничка достигнућа светске цивилизације (Е. Махмедов, Н. Абдулајев). У последње време све је више писаца који своје стваралаштво посвећују деци и младима, обогаћујући на тај начин издавачку продукцију за читаоце свих узраста.

Песме за децу

У заједничкој антологији Десанке Максимовић и Јованке Хрваћанин (*Дечја поезија народа СССР-а*, 1987) први пут се срећемо са стиховима азербејџанских песника за децу (Илијас Табдент: *Чимназ игра*, Хаби Хазри: *Пролеће сам ја*, Мехти Сеидзаде: *Устјани сунце*), мада је и пре тога у нашој периодици за младе било појединачних и спорадичних превода (*Змај*, *Полиџика за децу*, *Весела свеска*). Ови стихови азербејџанских песника преведени су са руског језика.

Међутим, тек у књизи *Извор радости* (2014), у преводу и препеву са руског Душана Ђуришића, налазимо право обиље стихова и народних и уметничких прича за децу азербејџанских писаца. Његова антологија представља до сада најобимнији избор из азербејџанске књижевности за децу и младе који је објављен на просторима некадашње Југославије. Поред поезије и народних и уметничких прича, *Извор радости* (133 стр.) обухвата биографије и

фотографије заступљених аутора, илустрације у боји, есеј о азербејџанској књижевности за децу, напомену преводиоца, као и рецензије Жарка Ђуровића и Милутина Ђуричковића. Избор сачињавају песме и приче 33 писца, који су рођени у временском размаку од 1862. до 1934. године.

Један од зачетника азербејџанске литературе за децу и младе свакако је Мирза Алекпер Сабир (1862–1911), који се прославио као изузетан и оригиналан сатиричар. Уметничко деловање започео је лирским стиховима и продужио да пише до краја живота. Био је истакнути народни трибун, који се у својим делима трудио да уједини народ, објасни му његова права и упути га у борбу за правду. Његови стихови су романтичарски узнесени, писани у славу живота и природе, љубави и рада (*Пролећни дани*), а има и стихова са наративним дискурсом и хумористичком тематиком (*Дечак и лед*).

Абдула Шаиг (1881–1959) је песник, прозаиста, драматург и публициста. Своје стваралаштво започео је превођењем и песмама у форми газеле, али његово прво објављено дело била је песма за децу *Лајлај*. Оживео је делатност просвете. Запажене збирке песама и прича су му: *Дужност*, *Раздражљив човек*, *Анабаџи*, *Араз* и др. Азербејџанско позориште за младе и издавачка делатност за децу били су део његовог рада. Годинама је радио у позоришту и написао мноштво позоришних комада (*Хасај*, *Народни син*, *Домовина*, *Инириџа*, *Џиџанчица*). Писао је стихове са темама из животињског света (*Коза*, *Кокошић*), али и оне родољубивог карактера (*Домовино моја*) и са идилично-пасторалним сликама (*Славуј*). Обиље стилских фигура, раскошна експресивност, наративна распричаност, тематска разноврсност – само су неке од основних одлика овог националног класика поезије за децу и младе.

Расул Рза (1910–1981) својим првим стиховима привукао је пажњу као лиричар, одликујући се са-

временим духом. У зборнику песама *Цвеће* преовлађују разне теме и мотиви, а понајвише духовност, симболика, асоцијативност. Дела су му преведена на многе светске језике. Песма *Седам љајана* на симболичан начин илуструје антејску приврженост завичају и родној грудни, упркос свим недаћама и разним силама:

*Што си, вејре, љоман љако?
Разбиће љвоја сила што креће
смарадне листове нежне,
ал' седам љајана сломити неће!*

Једна од првих и значајнијих азербејданских песникиња за децу и младе свакако је Мирварид Дилбази (1912–2001). Њена породица се 1921. године преселила у Баку и она је ступила у женску богословију. После завршетка богословије била је учитељица, а радила је и у вишој педагошкој школи. Додељено јој је почасно звање Народни песник Азербејџана. Прва њена песма штампана је 1927. Запажене књиге су јој: *Наш глас* (1934), *Рана јесен* (1937) и др. Песме су јој врло сликовите, мелодичне и метрички усклађене (*Песма класја, Љубичица, Голуждравци*). Усхићена чарима природе, песникиња слави њену лепоту и живот, описујући родна поља, птице, вртове, реке (*Песма оранице*):

*Јајо љицица небом крили.
Снегови се истийили.*

*А љролећно сунце чило
врайчиће је љробудило.*

*Па крилима машу баш!
Оранице, оранице,
љробуди се како знаш!*

Наби Хазри (1924–2007) је романтичарски песник, веома активан 60-их година прошлог века. Патриотизам и љубав су најчешће теме његових пе-

сама за децу и младе, које су често компоноване. Песме и поеме су му објављиване и превеђене на разне светске језике, па и на српски. Бавио се и преводаштвом. У антологијској дескриптивној песми *Злајна јесен* приказано је емотивно стање лирског субјекта које се поистовеђује са расположењима природе и јесењег времена:

*Какав љризор! Природа бојајна,
не може се разгледајти, ево.
Где ће да смести ти љолико злајна –
расија га десно и лево.*

Али Керим (1931–1969) је песник и књижевни преводац. Убраја се у најистакнутије представнике азербејданске поезије. Завршио је Московски институт књижевности „Максим Горки“. Основне теме у његовој поезији у романтичарском стилу су вечне вредности, као што су љубав, човек, хуманизам, рад и сл. Програмска песма *Плајан и клен* прати раст две биљке, чије се стасавање симболички употређује са развојем деце школског узраста. Стихови поседују изразиту наративну ноту, а написани су у првом лицу једнине („Стојим, на прозорску даску / браду ослоним“) и множине („Кад смо још / прваци били“).

Класицима националне литературе за децу и младе припада песник и књижевни преводац Мамед Араз (1933–2004), један од најистакнутијих представника азербејданске поезије 20. века. Многе песме су му компоноване. У његову част установљена је књижевна награда „Мамед Араз“ (1993). Носталгична песма *Остајте здраво* на сетан и елегичан начин дочарава одлазак из родног краја. Четири складно римована и сликовита катрена поседују романтичарску интонацију и рефренско понављање „Остајте здраво“, при чему се песник евокативно обраћа свим живим бићима, стварима и појавама из свакодневног окружења.

Познати песник и приповедач Иљас Гапдиг (1934) започео је књижевни рад у студентским данима. Основне теме његовог стваралаштва су сеоски живот и природа. Оиграо је велику улогу у обогаћивању азербејданске књижевности за децу. Године 1972. и 1979. посетио је Чехословачку и Мађарску, као представник националне литературе за младе. Лепоту природног искона осликао је у насловима *Које је то дрво*, *Подземно дрвеће* и *Јелење језеро*, док породичне односе, комичне ситуације и необичне призоре описује у песмама: *Бакин унук на брежуљку седи*, *Подземно дрвеће*, *Пиле се с њилејом њосвађало*, *Музуља*, *Стрижа* и др.

Ханимана Алибајли пише стихове са (не)скривеном васпитном и поучном димензијом, те у змајјовинском стилу указује деци на неопходност одржавања свакодневне хигијене и здравља (*Као сунце ћеш да сијаш*). За разлику од ње, песник Алекпер Алиоглу је изразити модерниста са алогично-нонсенсним приступом у обраћању деци, при чему ствара необичне и несвакидашње ситуације, пуне хумора и неочекиваних обрта (*Саће*, *Риболов*). Сличне тематике и интонације су и стихови Аламзара Ализадеа (*Смоква*):

*Појео сам медну смокву.
Тој укуса нигде нема,
као да се слајко
на дрвету сирема.*

Језгровите и елиптичне стихове исписује Гашан Нацафхадзе, који у форми дијалога између именованих актера (отац, ћерка, стриц) ствара заводљиве и хумористичке детаље са ефектним мисаоним порукама (*Паиће њишце*, *Песмица*, *Кесјен*, *Мрави коњаници*).

Међу значајне азербејданске песнике за децу и младе спадају свакако и Самед Вургун (*Планине*), Зејнал Џабарзаде (*Воз*), Тејмур Ељчин (*Зимска њесмица*), Фикрет Гоџа (*Овчарски њас*), Аламдар

Гулузаде (*Девојчица у њродавници*, *Мамина мајњмајњика*), Захид Халил (*Разнобојно море*), Шах Исмаил Хатаи (*У њролеће*), Гашам Исабејли (*Жејњва*), Тофик Махмуд (*Гусан бициклњста*), Сабир Мамедзаде (*Ја сам морнар*), Микаил Мушфик (*Телеграфски водови*, *Вейрови*), Севинџ Нуругизи (*Мишица*), Сабир Рустамханли (*Извор*), Мехти Сеидзаде (*Башијован дрвеће сади*, *Касијско море*, *Усијњ сунце*, *Скачи лојњишце*, *Река*, *Мак*), Абас Сахат (*Башија*), Рефик Јусуфоглу и многи други.

Приче за децу

Кратка прича је веома развијена у азербејданској литератури за децу и младе. Настала је под непосредним утицајем усмене приче, а нарочито бајке (*Учена мачка*), басне (*О дружењу ждрала и жабе*, *Лав и лисац*), анегдоте (*Реј у њорби*), легенде и др. Неколико одабраних примера из азербејданске народне књижевности показују опште карактеристике усменог и древног приповедања, које се преносило са генерација на генерације и које је и те како имало удела у васпитавању и образовању деце. Блискост народног приповедања са оним што се ствара и намењује деци можда најбоље илуструје анегдота *Реј у њорби*, која донекле подсећа на наш усмени хумор и приче о Ери.

Једног дана одвео Моло магаре на пазар да га прода. Идући путем примети да је магарећи реп прљав. Не размисљајући много, закључи да то може да умањи цену његовог магарета. Зато му пресече реп и сакри га у торбу.

Купци су примећивали да магаре нема реп, па су питали Мола:

– Моло, зашто твоје магаре нема реп?

– Реците ви колико дајете, па, ако се погодимо, лако је за реп. Нема потребе да за њега идемо далеко: он је ту, у торби.

Азербејданске народне приче су по много чему занимљиве и поучне, пуне мудрих порука и животних истина које имају општу духовну и естетску вредност. Веома су језгровите и динамичне, са кратким и бритким дијалозима, а без сувишних описивања и скретања са главне семантичке окоснице.

Тек почетком 20. века уметничка кратка прича за децу и младе успела је да се осамостали и издвоји као посебна врста, а добила је велики број присталица и међу писцима за одрасле (тзв. реалисти просветитељи).

Публицисткиња, књижевна преводитељица и драматуршкиња Азиза Ахмедова (Баку, 1932) завршила је студије новинарства на Азербејданском државном универзитету. После завршеног школовања запослила се у издавачком предузећу. На азербејдански језик превела је дела В. Гауфа, А. Куприна, А. Гајдара, И. Франка, Ц. Барија, А. Рибокова, А. Линдгрена и других. Бави се и научноистраживачким радом у области књижевности за децу. Одбранила је докторску дисертацију 1984. године. Пише и под псеудонимом Азиза Туркјан. Њена авантуристичка књига *Доживљаји Карлсона, који живи на крову и кућног духа, који живи у сулундару* (1985) изазвала је пажњу књижевне критике и младих читалаца. Заступљена је у антологији светске приче за децу и младе *Чаробни млин* (Београд, 2013).

Сажета антологијска прича *Долазе кише* описује наизглед једноставан разговор између девојчице Ђултене и њене мајке, а с друге стране илуструје радознали и немирни дух детета, који се налази у почетној фази откривања света, његових природних тајни и лепота. Без много дигресија и скретања главне радње, у свега неколико потеза и кратких реченица, списатељица у епилогу ове цртице објашњава како заправо настаје киша, при чему засвођује завршну мисао типичним дечјим исказом: „Како је то чудно!”

Типолошки занимљиве и атрактивне приче у форми дијалога пише неколико азербејданских писаца. *Разговор са сином* Салима Бабулаоглу такође показује снагу и проницљивост дечје радозналости, која је неспутана и пуна неочекиваних питања о свему и свачему. Наиме, син и отац разговарају о породици, о Богу, о раду, о животу, да би се на крају све завршило детињим наивистичким захтевом да се купи сладолед. Сличне структуре је и римована прича *Зашићо одмах није рекла* Јусуфа Гасаубека, али овога пута разговарају мачка која стално мјауче и дете, које само поставља питања и даје одговоре уместо своје саговорнице. Наравно, имагинарни разговор на крају добија коначно решење, односно духовиту поенту са инфантним и реторичким исказом детета:

*Зашићо мјаукај ти ишуйоғлаво,
ишћо одмах ниси казала:
„Мјау!”*

Драмска обележја, психолошка напетост и изненадни преокрети чине основне композиционе особености ових двеју прича, заснованих на кратким међусобним разговорима двају протагониста (син и отац, мачка и дете).

Типичан представник кратке приче за децу је Гјуљхусејн Гусејноглу (1923). Дуги низ година био је политички затвореник, а потом је помилован. Прва његова прича, *Мајка*, штампана је 1944. године, а прва песма у прози, *Лејенда*, 1946. Познат је као особени творац песама у прози, а његова дела су превођена на многе стране језике. Његова прича *Разлика* говори, пре свега, о породичним односима и васпитању три детета различитих година (Севинч, Сурхај, Таран), чије релације у игри и понашању помно прате отац и мајка. Као што то обично бива, најмлађем детету се скоро све пушта на вољу, па отуда потичу многе недоумице и непознанице, са ефектним и духовитим преокретима.

Кратка прича за децу, нарочито за ону нижег узраста, све је развијенија и присутнија међу савременим азербејданским писцима, који се све више окрећу новим и модернијим темама урбаног сензибилитета.

Закључак

Евроазијска књижевност за децу и младе, па самим тим и азербејданска, углавном је непозната нашим читаоцима и критичарима. Међутим, захваљујући труду и новим преводима Душана Ђуришића у прилици смо да потпуније упознамо ову литературу за децу и младе са богатом традицијом и фолклорним наслеђем. Избор под називом *Извор радости* по много чему представља прворазредан издавачки и преводачки подухват, не само због обиља лепих песама и прича (народних и уметничких), већ и због тога што се на извештајан начин илуструје однос између културног средишта и маргине, који није толико изражен и у првом плану. Он се, међутим, назире у покушајима писаца да се обликује национални канон књижевности за децу и у стваралачким напорима да се надомести одређени дисконтинуитет у развојном току и афирмацији ове литературе, која све више стреми ка центру и ослобађању од колонијалног дискурса. Хибридизација и међусобни утицаји и те како су присутни у азербејданској литератури за децу, али и за одрасле, а своје корене вуку из совјетског времена. Но, упркос свему, она се изборила за сопствени историјски и културолошки идентитет, што је допринело јачању свести о традицији, фолклору, уметности и другим духовним вредностима.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахундова, Ала. *Родник*. Москва: Детскаја литература, 1981.
- Ђуричковић, Милутин. *Даривање лепој*. Антологија светске поезије за децу и младе. Београд: Bookland, 2003.
- Ђуричковић, Милутин. *Чаробни млин*. Антологија светске приче за децу и младе. Београд: Bookland, 2013.
- Максимовић, Десанка и Хрваћанин, Јованка. *Дечја поезија народа СССР-а*. Крушевац: Багдала, 1987.
- Ђуришић, Душан. *Izvor radosti. Iz azerbejdžanske književnosti za djecu*. Podgorica: Udruženje književnih prevodilaca Crne Gore, 2014.
- Petrović, S. *Kanon, Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 1986, 311–314.

Milutin B. ĐURIČKOVIĆ

AZERBAIJANI LITERATURE FOR CHILDREN BETWEEN THE CULTURAL MAINSTREAM AND MARGINS

Summary

In this paper we will discuss Azerbaijani literature for children and young people between the cultural mainstream and margins, since in the Soviet era this literature was rather neglected and set in the cultural background. Only after winning national independence, the development of democracy and improving overall social situation in country and the region has it become much better known and more recognized in the world. It is, in fact, literature rich in genres, largely based on tradition and folklore, i.e. centuries old mythological and historical heritage. Although relatively new, artistic Azerbaijani literature for children eventually grew into a unique conceptual and thematic unity, with diverse

and distinctive motifs for young readers of all ages. In addition to the canon and margins, the paper also describes its origins and development, poetry and short fiction for children, as well as certain poetic and stylistic features and creative specifics of this branch of Eurasian literature.

Key words: Azerbaijan, literature, children, folklore, culture, poetics, canon

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

СКАЗНОВИДНОТО ВО ТВОРЕШТВОТО НА СЛАВКО ЈАНЕВСКИ, СО ПОСЕБЕН ОСВРТ НА ТРИЛОГИЈАТА ЗА ПУПИ ПАФ (*Пупи Паф во Шумшул град, Пупи Паф гледа од вселената, Пупи Паф господар на соништата*)

АПСТРАКТ: Во овој труд авторот се осврнува кон творештвото за деца на еден од најпознатите македонски писатели за деца, Славко Јаневски, со посебен акцент врз неговата трилогија посветена на ликот на Пупи Паф. Во понатамошната анализа, авторот се осврнува на сказновидните елементи во оваа трилогија, поточно го користи сонот како литературно средство со чија помош ги меша кодот на реалното и кодот на фантастичното, моќ да се разбираат мислите на животните и да се разговара со нив телепатски и сл.

КЛУЧНИ ЗБОРОВИ: сказна, литература за деца, Славко Јаневски

1. Вовед

Славко Јаневски, прозаист, поет, член на Македонската академија на науките и уметностите, роден е во Скопје во 1920 година. Во текот на својот работен век ги има основано и уредувано списанијата за литература (Хоризонт), за хумор (Остен), и за деца (Пионер, во 1945 година). Се занимавал и со сликарство, со филмски сценарија и со режија на краткометражни филмови.

Во позначајните литературни дела што се произлезени од перото на Јаневски се вбројуваат романите: *Село зад седумтте јасени*, *Две Марии*, *Месечар*, *И бол и бес* и особено романите што го следат животот во Кукулино, а секако не ги заборавил и најмладите во неговата позната *Шеќерна приказна*, *Сенкајта на Карамба Барамба*, *Марсовци и глупци* и многу други.

2. Одликите на литературата за деца

Литературата за деца е мошне сериозен сегмент на секоја национална литература во светот. Нејзината подразбирлива, но секако секундарна дидактичност не ја намалува првичната и несомнена естетска вредност. Двојната рецепција на литературата за деца – таа го респектира т. н. детски аспект сакајќи да биде разбрана од децата-читатели. Но таа е разбирлива и за возрасните кои ја надраснале детската возраст – овозможува мошне широка рецепција.

Литературата за деца има благородна функција. Притоа не мислам на нејзината имплицитна и подразбирлива дидактичност. Најблагородната функција на литературата за деца е можноста на децата мошне рано да им се пријде со разбирлива, соодветна уметност која ќе може, во иднина, да го насочи нивниот вкус, навиките, вредносните критериуми.

Затоа, не е неважно со кои текстови ќе го почнеме ова влијание врз најраната детска возраст (Владова 2001).

Сонувањето во будна состојба е својствено за децата. Во пределот на сонот децата доживуваат најголеми и највозбудливи авантури, изведуваат разни спасоносни потфати, другаруваат со најопасните животни, патуваат во предели родени само во детската имагинација. Сонот е место каде детските желби, тешко остварливи на јаве, се реализираат со леснотија во сонот или во една од оние состојби блиски на сонот, кога детето им верува на сликите од својата имагинација како на објективна стварност (Вуковиќ 1979: 97).

И македонските писатели често го користат сонот како литературно средство со помош на кое се случува преодот од реално кон иреално. Според Зорица Турјачанин, во романите за деца, сонот е невидлива капија низ која малиот јунак влегува во шареноликите предели на надреалните можности. Во романите за деца, меѓу заспивањето на почетокот на делото и будењето на неговиот крај, меѓу тие две единствено цврсти определби на одвивањето на фабулата, се наоѓа просторот на „изместената стварност“ во која, на фантастичен и сказновиден начин, се разрешува реално поставениот судир (Турјачанин 1978: 36).

3. Анализа на сказновидното во трилогијата за Пупи Паф на Славко Јаневски

Во романот за деца и млади *Пупи Паф гоѕгодар на сониииттајта*, Славко Јаневски го користи сонот како литературно средство со чија помош ги меша кодот на реалното и кодот на фантастичното, односно Славко Јаневски го користи сонот како помошно средство за преод од реално кон иреално.

Всушност, повеќето настани опишани во *Пуџи Паф господар на сониишта* од Славко Јаневски се фантастични, чудесни, иреални. Имено, уште во самиот почеток ние читателите дознаваме дека ќе читаме нешто што е невозможно да се случи, не-возможно да се доживее тоа во реалноста:

Како и да е, во едно сум сигурен. Оние што ќе седат над оваа книга ќе се забавуваат. Некои и ќе воздивнуваат – О, само да можев и јас тоа да го доживеам!

Да можеше, но не можеше. Настаните за кои станува збор се дел од животот и од сонииштата на жителите од мојата улица... (Јаневски 1996: 7)

Времето и просторот/местото на одвивањето на дејството во оваа книга се недетерминирани или поточно непостоечки, нешто што е возможно само во детската фантазија. Всушност, местото на одвивање на дејството е наведено – на улицата Пупипафија. Но, кога подоцна авторот не го пишува точното име на раскажувачот туку ни го претставува со друго име Пупи Паф, не наведува да се посомневаме за вистинитоста на името на улицата Пупипафија во која се одвива дејството.

Главен лик во ова дело е Пупи Паф. И всушност тоа е ликот кој ќе не наведе да се замислиме за вистинитоста на раскажаните настани. Пупи Паф е момче на десет години, со големи уши, тенки нозе и бушава глава. Но она што го прави Пупи Паф различен од другите деца е неговата чудесна моќ. Тој има моќ да ги разбира мислите на животните, како што е случајот со мачорот Чом – Пупи Паф може да разговара со мачорот без да употребува зборови туку само со мисли, односно да воспоставува телепатски врски... и најважното Пупи Паф е господар на сонииштата. Зошто господар на сонииштата? Затоа што Пупи Паф може да влијае врз сонииштата на другите деца или луѓе, тој може да направи да сонуваат убави работи или пак да имаат кошмари.

Пупи Паф, исто така, може да избере и да си „нареди“ себеси што да сонува. Тој верува дека она што тој го сонувал во минатото му се случува денес, или оние сониишта кои што ќе ги сони денес можат во иднината навистина да се случат и на јаве.

Во тоа е мојата волшебничка моќ. Можам да сонувам кога сакам и својот сон подоцна да го доживувам како вистински настан. (Јаневски 1996: 13)

Така тој, на јаве или на сон, тргнува на пат со цел да го спаси Салеп Каја, татко на Мис Алва, и се соочува со многу тешки препреки и противници, како и во секоја сказна. Пупи Паф запознава многу ликови од неговите претходни сониишта, тој патува во земјата на демоните и таму се запознава со демоните Ропотамо и Топорамо, кои се ликови од неговите сониишта. На тој пат Пупи Паф има помошници и противници. Во улогата на помошник се јавува ликот на Мис Алва, Рамотомија... а противниците се јавуваат во ликовите на Топорамо, цвеќињата во реката кои всушност биле крвожедни пирани и сл. Во *Пуџи Паф господар на сониишта* е застапена и една митолошка тема – метаморфозата. Таа е присутна во делот кога Пупи Паф заедно со Мис Алва и мајката на демоните Ропотамо и Топорамо ја минуваат реката со чун, каде во водата забележуваат многу убави цвеќиња, но подоцна се уверуваат дека навидум убавите цвеќиња се само за гледање, а доколку се посегне по некое од нив, тоа се преобразува во пирана жедна за крв.

Преку сите овие ликови на демони, Ропотамо и Топорамо, подоцна ликовите на цудињата со кои не запознава авторот Славко Јаневски, потоа со чудесната вода, преку двете влакна од брадата на демонот Топорамо, едното бакарно, а едното сребрено, преку моќта на сребреното влакно е претставен фантастичниот код во ова дело.

Дури и самите имиња на ликовите во *Пуџи Паф гостодар на сонииџаџа* не се реални туку чудни. Имињата: Тутуле, Пупи Паф, Мис Алва, Срчофилд, Помак Рикче... се имиња кои не се употребуваат за именување на дете или воопшто човек во нашата средина. И, токму кога ќе помислиме дека имињата се такви какви што се затоа што авторот не сакал да ни го открие вистинскиот идентитет на лицата, кон крајот на делото се случува нешто што уште еднаш не наведува да се размислиме за границата помеѓу реалното и фантастичното или чудесното во ова дело.

Тоа се моментите:

И – нели се настаните низ кои минав само сон во некој мој сон? (Јаневски 1996: 133).

Никој, па дури ни јас, не ќе објасни на кое место е меѓата меѓу стварноста и сонот во доживувањата низ кои минав, од средбите со близнаците Ропотамо и Топорамо до двобојот меѓу ‘рѓата и нејзиниот противник во пештерата. (Јаневски 1996: 134)

Вака завршува ова прекрасно дело на Славко Јаневски кое не остава во недоумица и не сме сигурни дали настаните со Пупи Паф навистина се случиле или тоа се само негови сониишта, сониишта кои немаат граница, сониишта кои ги претпоставуваат желбите на секое дете овојпат претставени преку желбите на *Пуџи Паф гостодар на сонииџаџа*.

Во вториот дел од трилогијата, со наслов *Пуџи Паф гледа од вселената*, Славко Јаневски продолжува да ни ги раскажува и опишува авантурите на Пупи Паф и на другите деца и возрасни од улицата Пупипафија.

И во овој роман, како и во претходниот Славко Јаневски го користи сонот како средство со кое се случува преод од реалното во фантастичното, но овој податок за сонот го дознаваме кон крајот на делото.

Самото дело започнува така што авторот ни го наведува името на раскажувачот/нараторот во делото преку кое ќе ги дознаваме настаните, а токму тој раскажувач е Пупи Паф. Уште на почетокот Пупи Паф ни кажува дека ќе раскажува за неверојатни настани и затоа можеме да очекуваме дека и во оваа книга ќе се раскажува за фантастични, чудесни настани кои се невозможни во реалноста: „Се викам Пупи Паф и ќе раскажувам за неверојатни настани” (Јаневски 1996: 7).

Во овој роман местото на главниот лик повторно го зазема ликот на Пупи Паф, кој се наоѓа во улога на раскажувач. Пупи Паф и овде ги има своите способности, но овојпат авторот ни обработува една друга тема, тема за погледот на децата кон светот, за спознавањето на светот, за созревањето на децата преку најразлични настани...

Децата од улицата, Пупи Паф, Тутуле, Боки Тантурак и останатите се залубуваат, растат преку ноќ, созреваат. Кај нив се раѓа желбата за откривање на светот како и прашањето каков е светот.

Каков е светот? – строго праша (Јаневски 1996: 8).

За да одговори на ова прашање Славко Јаневски ќе го искористи патописот како литературно дело. Патописот е посебен публицистичко-литературен вид во кој се опишува тоа што е видено и доживеано во друга. Патописот не е објективен опис, туку авторот внесува свое видување, свои доживувања, свои претходни знаења и идеи. Конкретно во ова дело, ликовите ќе патуваат во најразлични, за нас непознати и измислени земји, како и во вселената. Еве кои се тие места: Термиталија, Улицата на факирите и сл.

Фантастичното во ова дело го согледуваме уште во самиот почеток со доаѓањето на *Тој* (Јаневски 1996: 32).

За да ја опише таа фантастична, чудесна појава, авторот ја употребил метаморфозата како митоло-

шки елемент. Кога сите деца се заедно и зборуваат за тоа каков е светот, кај нив доаѓа птица која потоа се преобразува во силна светлина, а потоа во човек, во Тој. Со појавата на Тој, започнува развојот на дејството. Дејството се одвива преку неколку развојни линии, т.е. преку патувањата на различните ликови во различни чудни, необични земји. На тоа патување ги води токму Тој.

Најпрвин Пупи Паф патува во вселената и стигнува до вселенската кугла каде завршува неговото патување и започнува неговото раскажување. Имено, тој во таа кугла има голем екран на кој има можност да ги види своите пријатели и нивните доживувања во некои измислени земји. Пупи Паф може само да ги гледа, а не може да влијае на настаните кои ќе ги доживеат неговите драги личности.

Втората развојна линија се развива преку опис на настаните кои ги доживува Боки Тантурак. Овде дознаваме дека Боки патува во една земја која се вика Термиталија, тоа е земја на термити. Авторот го става Боки во најразлични опасности од кои на крајот тој успешно се извлекува.

Третата развојна линија е претставена со Улицата на факирите. Тоа биле многу чудни суштества кои не постојат во вистинскиот свет. Значи оваа улица и настаните кои Тутуле ќе ги доживее таму не можат да бидат реални/можни.

Во *Пупи Паф гледа од вселената* забележуваме и појава на многу необични суштества, но и појава на суштества кои ги има во реалноста, само се малку поинакви. Таков е случајот со Модра Чурилка. Станува збор за една свиња која има моќ да ги маѓепса луѓето. Ова е еден податок од кој согледуваме дека и денес има луѓе кои веруваат дека постои нешто натприродно, нешто што може да влијае на човековата судбина.

Друг сказновиден елемент е и музејот на живи предмети. Станува збор за музеј во кои има најраз-

лични предмети, кои со допир од определена личност можат да оживеат и да дејствуваат како сосема живи и разумни суштества. Овој сказновиден елемент е во делот кога Пупи Паф ни раскажува за случките кои ги доживува неговиот пријател Рокче. И овој како и останатите настани Пупи Паф ни ги раскажува откако претходно ги гледа на големиот екран во вселенската кугла.

И на крај, ова дело не би имало сказновидни елементи доколку не заврши сказновидно, фантастично, среќно. Откако ќе го завршат истражувањето на светот во најразлични земји, главните јунаци чувствуваат носталгија за дома и посакуват да се вратат во својата Пупипафија. А тоа е токму она што Славко Јаневски го прави, ги враќа дома.

Сосема на крај, авторот не враќа во старата кукичка во која претходно беа собрани Пупи Паф и останатите и ги буди.

Во куката, низ чии проретчени ќерамиди се назираше предвечерното небо, со мене беа Боки Тантурак, неговиот братучед Тутуле, Помак со својот скакулец Роби и Рокче.

Ми се стори дека се будат од некој сон што никогаш не ќе го запомнат. Не знаеја какви настани видов на екранот во вселенската кугла и низ какви патешествија тие минале. Не знаеја. (Јаневски 1996: 129)

Ова е моментот кога дознаваме дека всушност се било сон и ништо од настаните и случувањата не е точно. Тоа било само сон кој го сонил Пупи Паф. Но што ако Пупи Паф навистина има моќ буден да сонува? Што ако има моќ да влијае врз сонштата на другите? Што ако тој е навистина господар на сонштата?

Третиот дел од трилогијата на Јаневски е со наслов *Пупи Паф во Шумикул град*. Како и во останатите два романи и во овој роман преовладуваат фантастично-сказновидни елементи. Речиси и да нема реалистични моменти. Уште од самиот наслов претпоставуваме дека местово на главниот лик во ова дело

му припаѓа повторно на Пупи Паф. Пупи Паф овој пат раскажува за неверојатни настани кои ги доживеал на Земјата, но на некои сосема измислени места. Всушност тоа е и еден од сказновидните елементи – дејството се одвива на место кое во реалноста не постои.

И во *Пупи Паф во Шумшул град*, главниот јунак на патот кон својата цел се сретнува со многу помошници и противници, така што и овде, како и во сказните, можеме да направиме шема со која би ги одредиле објектот, субјектот, противниците и сл.

Во улога на субјект е токму Пупи Паф кој има своја цел. Имено тој тргнува на пат околу светот и доаѓа до едно измислено место, наречено Шумшул град. Таму жителите се несреќни поради едно необично суштество кое ги одделува од своето родно место и ги носи далеку да работат за туѓи цели. Така Пупи Паф како хумано дете ќе се обиде да им помогне на луѓето од Шумшул град и да го уништи чудовиштето наречено Мортенија. Така објект станува неговата цел.

Кон остварување на таа цел Пупи Паф стекнува помошници кои се доста необични. Во улога на помошници се јавуваат владетелот на пајациите којшто бил доста необичен, односно главата му била од злато и имал волшебна пајажина, потоа и жеравот кој, исто така, е необичен. Тој е со големина помала и од скакулец и со лилава боја. Токму тој е оној кој го предупредува Пупи Паф на опасностите кои можат да го снајдат.

Доста интересна и досега најнеобична појава е појавата на куќата што воздигнува. Не, не е метафора или персонификација, туку станува збор за вистинска, необична куќа што зборува. Освен што зборува таа има моќ и да претскажува, и токму ова е куќата што предвидела дека ќе се појави некој кој ќе ги спаси жителите на Шумшул град од рацете на Мортенија, а името на спасителот е Пупи Паф.

И како помошник ќе се појави и едно антропоморфно битие, тоа е детето Додо со кого Пупи Паф ќе се запознае во рудникот за дијаманти.

Овде не завршуваат сказновидните елементи и митови. Тие се присутни и во ликовите кои се во улога на противници, оние кои ќе се обидат да го спречат Пупи Паф да ја постигне својата цел и да ги спаси жителите на Шумшул град.

Главниот противник на Пупи Паф е чудовиштето Мортенија.

...Од една врата влеговме низ друга и веќе бевме во широка одаја, не премногу осветлена, но сепак dostatно за да видам необично суштество, прилично слично на полип: огромна многуока глава, од која се протегаа долги пипаа. Мортенија, за која пред тоа не знаев каква е, не беше ништо друго туку чудовиште од кое и камен ќе се наморничавеше... (Јаневски 1996: 104)

Токму така изгледала Мортенија. Но подоцна ќе дознаеме дека таа не била чудовиште туку робот кој работи на струја. Со оваа појава на робот во делото на Славко Јаневски тој веќе навлегува и во една друга сфера на пишување, тоа е научно-фантастичната сфера, каде појавата на ваков тип на суштества-роботи е сосема нормална појава.

Информацијата дека Мортенија е робот ќе ја искористи токму Пупи Паф и ќе ја уништи Мортенија. За да го постигне тоа тој и го исклучил напојувањето и таа престанува да живее, а со тоа Пупи Паф ја исполнил својата цел. Ги ослободил жителите на Шумшул град од многувековното ропство.

Како дополнителни противници на Пупи Паф се и гардистите на Мортенија, кои ги извршуваат безусловно нејзините наредби. Тие не биле ни свесни дека и самите тие се робови на Мортенија. Робови на еден робот – машина. Но, со уништувањето на Мортенија, Пупи Паф ќе ги ослободи и гардистите и ќе ги насочи кон едно место каде што ќе можат

мирно и чесно да си го заработуваат својот леб, занимавајќи се со лов, риболов и земјоделство.

Интересна појава е и присуството на еден доста необичен човек. Човек со два гласа кои постојано се караат меѓусебно, и изгледа како тој човек да има двојна свест и секој од гласовите си зборува поединечно за својата. Дури и кога човекот спие, гласовите зборуваат.

Вредна за споменување е и шумата на четирите годишни времиња, која не е многу чест елемент во сказните, или во делата со сказновидни елементи.

Деновите во шумата на четирите годишни времиња не траеја долго. А ни ноќите. Колку што умеев да пресметам, се сменуваа на секои четириесет секунди. (Јаневски 1996: 89)

И во ова дело, како и во останатите делови од трилогијата за Пупи Паф, главниот лик има моќ да комуницира со најразлични животни, птици и сл. Дури може да се разбира со нив без да зборува, туку само со помош на мислите. Неговата моќ како господар на соништата во ова дело не е многу изразена.

Како една важна филозофска идеја на ова дело можеме да ја истакнеме присутноста на темата за хуманост. Пупи Паф е пример за тоа. Тој ќе си го стави својот живот во опасност само за да им помогне на другите, и тоа да помогне на личности кои воопшто не ги познавал и претходно не постоеле во неговиот живот. Со ова Славко Јаневски на децата, а и нам на возрасните, ни пренесува една важна порака – треба да се биде хуман и да им се помага на луѓето секогаш кога ќе можеме, затоа што доброто со добро се враќа. Во овој случај, доброто на Пупи Паф е возвратено со добро. Тој се стекнал со многу пријатели кои ќе му бидат должни додека се живи. Пријатели кои доколку Пупи Паф е во опасност нема да се мислат дали да го ризикуваат својот живот за да му помогнат нему. Пораката е да токму за ова вреди да се живее – за стекну-

вање на вистински пријатели кои би направиле се за нас.

Во трилогијата за Пупи Паф, во сите овие три дела, Славко Јаневски вметнува песнички. Тие се користени во моментите кога ликовите сакаат да кажат некоја сказна, да комуницираат меѓу себе, кога Пупи Паф им поклонува соништа на своите пријатели и сл.

Пример:

*... И ќе дојде такаво време,
Морџенија се ќе земе.
Од Ливерпул до Ајџина
границиие ќе се кинаџи.
Границиие ќе се кинаџи
Од Перу до Арџениина.
Од Чикаго до Оџава
Морџенија ќе ја славаџи.
Ќе се џее на сџо сџрани:
„Госџодарка наша сџани!“
Накусо
на сџџе луџе,
живоџџни и расџџенија,
госџодарка ќе им биде
џолемаџџа Морџенија
(Јаневски 1996: 41).*

Заклучок

Трите книги во кои се опишуваат авантурите на Пупи Паф и на другите од улицата Пупипафија во некој наш град се последни дела на Јаневски и претставуваат своевидна трилогија, испреплетена со хумор и со фантастика, во проза и во стихови.

Овие книги избобилуваат со необични ликови, животни, карактеристики на ликовите кои се несекојдневни. Се вбројуваат во делата за деца затоа што се опишуваат авантурите токму на едно дете. И кој ако не дете ќе го разбере Пупи Паф најдобро од сите!

- Владова, Јадранка. *Литература за деца*. Скопје: Ѓурѓа, 2001.
- Вуковиќ, Ново. *Иза граница моѓућеџ*. Београд: Научна књига, 1979.
- Денкова, Јованка. *Книжевности за деца*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“, 2011.
- Јаневски, Славко. *Пуџи Паф во Шумиул град*. Скопје: Детска радост, 1996.
- Јаневски, Славко. *Пуџи Паф гледа од вселенатиа*. Скопје: Детска радост, 1996.
- Јаневски, Славко. *Пуџи Паф гостодар на сонии-таија*. Скопје: Детска радост, 1996.
- Турјачанин, Зорица. *Роман за дјецу*. Сарајево: Завод за уџбенике, 1978.

Jovanka D. DENKOVA
Mahmut I. ĆELIK

FAIRY TALE ELEMENTS IN THE WORK
OF SLAVKO JANEVSKI, WITH SPECIAL
REFERENCE TO THE TRILOGY ABOUT PUPI PAF

Summary

In this paper the author refers to the work of one of the most famous Macedonian writers for children, Slavko Janevski, with special emphasis on his trilogy dedicated to the character of Pupi Paf. In further analysis, the author addresses to the fairy tale elements in this trilogy, using the dream as a literary tool with which to mix code and the actual code of the fantastic power to understand the thoughts of animals and talk to them telepathic etc.

Key words: fairy tale, children's literature, Slavko Janevski

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

СОЦИЈАЛНИОТ КОНТЕКСТ ВО РАСКАЗИТЕ ЗА ДЕЦА И МЛАДИ ОД ЕСАТ БАЈРАМ

АПСТРАКТ: Во делата од детската литература, развојот на личноста на децата треба да е во согласност со општествениот и социјален развој. Со делата од детската литература, потребно е децата да се спознаат себе си, да се соочат со другите луѓе од нивното опкружување, да научат како можат да пронајдат решение за можните проблеми со кои ќе се соочат во текот на животот, да ги разберат културните, општествените и социјалните вредности, се со цел да ги воочат вредностите за да можат да формираат свое сопствено мислење врз основа на стекнатото искуство и да постапуваат во согласност со истото. Поради ова, делата од детската литература имаат важен придонес кон општествената и културна социјализација на децата. Во овој контекст Есат Бајрам, еден од турските писатели во Македонија, во својата книга Аливели со раскази за деца, ја проучува детската социјализација и факторите кои влијаат на неа. Како резултат на ова, книгата со раскази за деца Аливели на Есат Бајрам, во време на Бившата Југославија, претставува значајно дело со кое писателот направил голем придонес кон развојот на социјализацијата на децата и самиот пристап кон истата.

КЛУЧНИ ЗБОРОВИ: дете, литература, социјализација

Вовед

Според (Наувер 2001: 3), по Народно-ослободителната борба во Македонија, во составот на новата државна организација, во состојба на реорганизација и формирање на нови иницијативи, се нашле и многу различни народи кои учествувале во реализацијата и реорганизацијата на системот. Овој нов систем се остварува и благодарение на образованието и неговите реформи. Поради ова новоформираната влада му посветила многу поголемо внимание и значење на образованието, настојувајќи да бидат издадени што повеќе книги за деца. Сите писатели биле заинтересирани за овие обиди од страна на владата. Во Македонија, и од страна на турските писатели и од страна на сите писатели од сите народи во бивша Југославија, со преведувањето на делата од детската литература на турски јазик за кратко време успеале да ја збогатат литературата за деца.

Социјалната функција на книжевноста за деца и млади

Во Македонија, во поглед на турската детска литература, издадени се многубројни раскази кои се со богата, но кратка содржина. Во овие раскази главно биле давани совети за тоа како децата да се научат на почит, љубов, споделување, како и тоа дека во расказите биле пренесувани и пораки за меѓусебна толеранција. Исто така, место заземале одредени теми кои со нивно прифаќање од страна на децата биле збогатени и со детските игри, потреби од љубов, пријателство и нивните соништа и желби (Çelik 2012: 2). Современата детска литература треба да е во согласност со детето и да биде соодветна со него. Треба да придонесува за културниот развој на детето, развојот на детските соништа и стекнувањето на навики за читање (Sever 2008: 17).

Од првиот момент кога започнувате да зборуваат за скромноста и добронамерноста на луѓето, тој може да направи да се чувствуваат повредно од останатите. Во литературните ликови на Есат Бајрам и во неговите дела може да се увиди вистинската личност и карактеристики на луѓето од реалниот живот преточени во неговите литературни ликови. Содржината на делата е во хармонија со добронамерноста која се рефлектира во целост во самото дело. Следствено, ова претставува и еден вид на творење инспирирано од народната литература. Настаниите во делата на Есат Бајрам, кој давал многу големо значење на гласот на народот, т. е. на неговите ставови, размислувања и потреби, можат да се толкуваат како навистина многу добронамерни, хумани, алтруистички настроени кон човекот. Намерно со некоја нему својствена филозофија ја истакнал важноста на добронамерноста, хуманоста и вредноста на животот. Во книгата, поезијата и статиите кои ги пишувал ја рефлектира потребата на човекот да се однесува разумно. Една од најважните карактеристики е стремежот да не се одвои од народниот стил и да се гледа самиот себе како дел од народот (Aruç 2006: 1).

Литературата за деца претставува литература преку која се одвиваат растењето на децата и развојот на имагинацијата, чувствата, мислите и задоволствата, учејќи и образовајќи се децата учат да се забавуваат, се со цел да се придонесе кон подобар развој и подобра прифатеност (Bilkan 2005: 7). Со читање на делата од литературата за деца може да се научи како да се развие детето во поглед на неговото созревање, неговата самоувереност и развивање на чувство за спознавање на самите себе, да се спознаат и доживеат различни животни искуства, да се развие чувство за перципирање на различни насоки и можности во животот, да научи да сочувствува со другите (сочувствителност, емпатија), да

можат да размислуваат повеќенасочно, да се развие чувство за одговорност, да имаат различни перспективи, критичко размислување и способност за отворена дискусија. (Аукас 2012: 255).

Хероите од расказите претставуваат едни од најконкретните примери за детето во неговиот самостоен детски свет. Детето претставува центар на се, т.е. тоа се наоѓа во центарот на случувањата, па додека ја слуша приказната од самиот говор на тело на читателот може да земе пример и да има целосна слика за расказите. Според гестовите, мимиките и тонот кои ги користи читачот на расказот, детето може да ја определи важноста на настаните во расказите. Читателот, за да ги засили и зацврсти чувствата и мислите на детето, во вистинско време и на вистински места треба да може да ги почувствува емоциите кои се потребни и истите да може да ги пренесе на детето и да успее и тоа да ги почувствува. На овој начин детето, под влијание на настаните, полака започнува да ги преплетува добрите карактеристики на хероите од расказите. Со оживувањето на настаните се поттикнува и самата социјализација на децата, бидејќи детето земајќи примери од расказите со имитирање на истите настани и движења од приказните, ќе биде прифатено од страна на неговите другари и на тој начин ќе помогне при расфрлувањето на семето на социјализацијата. Затоа хероите од расказите за деца имаат важна улога во формирањето на животите на нашите деца. Писателот во своите дела има огромно влијание во поглед на социјализацијата или асоцијализацијата на децата. Велејќи „Дрвото на која возраст се искривува“ не треба никогаш да заборавиме на горе споменатите констатации.

Социјалните аспекти во расказите за деца на Есат Бајрам

Книгата со раскази за деца *Аливели* на Есат Бајрам е составена од три дела, и тоа: *Али и Вели*, *Годинаџа и Сонцеџо* и *Мајкаџа Седмица и децаџа*.

Делот *Али и Вели* е составен од тринаесет раскази. Главни ликови во расказите се Али и Вели. Во другите два дела од книгата, од самите нивни наслови *Годинаџа и Сонцеџо* и *Мајкаџа Седмица и деновиџе*, може да се разбере дека приказните се нагласени на комичен, а во исто време и дидактичен начин. Во нив е направен краток опис на годината, месецот и седмицата.

За време на бивша Југославија, кај писателите, па и кај Есат Бајрам, се забележува дека било придавано многу малку внимание на социјализацијата како процес и потреба. Насловите на темите, содржината и заплетот на настаните главно се однесуваат на разговорите (дијалозите) меѓу Али и Вели, како и нивните учители, а свртуваат внимание со тоа дали однесувањето е позитивно или негативно. Надвор од ова, за извлекување на лекција од расказите, нагласени се солидарноста, како и повикувањето на толеранција. Сепак, се увидува дека нивното нагласување не е во доволно отворена форма. Направените описи не се доволни и се премногу кратки за да можат успешно да го привлечат вниманието врз себе. Типичен пример за тоа е расказот *На час*: „Но учителу, јас ја кренав левата рака, и тоа ја кренав за да излезам надвор. Инаку како што еднаш имате кажано оние кои го знаат материјалот за предметот треба да ја кренат десната рака“ (Бајрам 1990: 7).

Расказите го нагласуваат односот меѓу учениците и наставниците, како и тоа дека секогаш за да се дојде до збор треба да се крене рака. Ако ги следите правилата ќе имате можност за кратко време

да го добиете она што го сакате. Во исто време, ако во вашата околина има некој кој е почитуван, прифаќајќи ги општествените односи ќе одите чекор подалеку. Надвор од ова, како што веќе видовте во примерите, во нарушувањата на изразите како и во редоследот на елементите има многу невистинитости. Направените кратки и прости описи не се доволни за привлекување на вниманието на учениците. Во овој поглед, поради кратките описи на писателот не може да се каже дека книгата остава доволно силен впечаток кај учениците.

Писателот во приказната *Меѓусебно помагање*, потенцира дека „има пријателство, а пријателите треба да си помагаат, зар не рековте? Реков ама вака не реков, ова веќе станува лошо помагање и лоша услуга. На ова не можеме да кажеме дека е меѓусебно помагање, ќе кажеме дека е готов залак, потоа се шепкање не се помага, со бучен глас се помага. Исто така, ова се прави дома со заедничко работење” (Ваугам 1990: 9). Она што може да се разбере од расказот е дека е потребна соработка и меѓусебно помагање меѓу учениците, а за оние кои не помагаат тоа можат да го надминат со јасни методи. Со направените неправилности во изразите, недоволните описи и формирањето на реченици, расипан е заплетот на приказната.

Покрај ова, користењето на авторот на само два карактера претставува посебна точка на гледиште. Фактот дека социјализацијата е сведена на само два карактера во угледна училишна средина привлекува внимание. Во една ваква состојба на учениците може да им се даде негативна порака, што може да претставува пречка во нивната социјализација. Поради неможноста за критичко размислување кај детето, во ваков случај пријателството на две момчиња може да се прифати. Освен тоа, внимание привлекува и местото кое жената го зазема во расказите. Нејзината улога и значењето во турската кул-

тура, обичаи и традиции е многу голема, а секако дека жената – мајка има големо значење во општествениот и социјален развој (Akdeniz 2012: 249). Може да увидиме дека жената претставува клучен фактор во социјализацијата. Формирањето на врски меѓу две лица, формирањето и одржувањето на семејството, децата и опкружувањето ,а и поради поголемата чувствителност, жените имаат значително влијание врз детето и неговата социјализација. Почнувајќи од семејното опкружување, па се до развојот на меѓусебните односи меѓу децата, жените заземаат мошне важно место. Од моментот на отворање на очите на овој свет на детето, жените трошат голем напор за нивно културно и социјално развивање. Во овие приказни ќе го увидиме степенот на важност на жената.

Но за жал, за време на бившата Југославија јазичното образование и развивање не било доволно и влијателно користено. Ако во развојот на еден жив јазик, во неговото збогатување, е присутно умножување на правописот и грешките при изразување, згора на тоа со најмногу 150–200 зборови, сиromашен, ограничен и произведен од невкусни текстови, имајќи ги предвид и книгите со раскази, се ова придонесува кон едно отежнување во развојот на нашата култура за читање. Преживеаните неуспешни искуства се причина за губење на интересот и стремежот за читање и довербата во јазикот кај младите а претходното непознавање на задоволствата кои произлегуваат од јазикот и читањето, прави децата и младите читатели сосема да се оддалечуваат од јазикот и читањето.

Есат Бајрам, темелејќи се на народната литература, во своите книги со прози и поезија за деца главно се трудел да пренесе пораки за почитување, љубов, несебично споделување и толеранција. Под влијание на Социјалистичката Република, Есат Бајрам се обидел, од малкуте останати дела во тој пе-

риод со кратки и прости приказни, да ја нагласи потребата за социјализација на турските дечиња.

Есат Бајрам имал голема одговорност при приклучувањето кон фелата на писатели, преведувачи, уредници и издавачи од тој период. Ја презел врз себе одговорноста турскиот јазик да се користи побаво, повлијателно и со поголемо чувство за естетика и вредност. Ова прашање претставувало основен проблем за турската литература во Македонија. Лишувањето на естетската вредност на текстовите претставува најголем проблем, а исто така и пречка во ширењето на јазикот и пишаните творби. Јазикот ја гради целата динамика на општеството, креирајќи ја културната и социјална животна спирала, поврзувајќи го целиот систем во една целина. (Soysal 2012: 232).

Во денешно време, од младите, а посебно од адолесценти за време на војни, изразено насилство, високо развиена технологија и лесна достапност до се, е скоро нелогично и невозможно да се очекува да користат книги и текстови како што го правеле порано, за разлика од сега кога се е достапно на интернет.

Заклучок

Без разлика дали е во позитивна или негативна насока, може да се каже дека делата на Есат Бајрам обезбедиле голем придонес за успехот на турската литература за деца.

Во времето во кое живеел писателот, без разлика колкава и да била цената, вршењето дејност во служба на турскиот јазик било достоинство за восхит и пофалба. Книгата со раскази за деца *Аливели* станала водич за децата во поглед на збогатување на нивниот свет на соништа и имагинација, со настојување да ги научи на љубов, заемна почит, ме-

ѓусебно помагање и толеранција. Трудот на писателот, светот да се перципира естетски, како и создавањето на навика чувствата да се искажуваат на хуман начин, претставува труд кој не може да се игнорира.

ЛИТЕРАТУРА

- Акдениз, Сафије. Бехич Ак, *Свесті за живојната средина*, книга за деца. 3. Национален Симпозиум за детска и младинска литература, Печатница на Универзитетот во Анкара, 2012, 248.
- Аруч, Нуман. *Културата и литературата на Турција во Македонија*, Есат Бајрам, Списание Хикмет, 2006.
- Билкан, А. Ф. Литература за деца – Поим и квалитет. Слог д., бр. 104–105 (2005): 7.
- Север, Седат. *Деца и литература*. Измир: Тудем Публикации, 2008.
- Сојсал, Мине. *Рефлекси на современата настава во литературата за деца и млади*. Печатница на Универзитетот во Анкара, 2012, 232.
- Хајбер, Абдулкадир. *Литература на Турција во Македонија и Косово*. Истанбул, 2001.
- Челик, Махмут. *Социјализацијата на децата во турскиот приказни во Македонија*. Списание Хикмет, 2012, 1–5
- Аукаџ, Mürtaza. Özerk Benlik Duygusunun Gelism Sürecinde Çocuk ve Edebiyat İiskisi. 3. *Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu, Ankara Üniversitesi Basımevi s. 255*, 2012.

Mahmut I. ČELIK
Jovanka D. DENKOVA

UDC 821.111-93.09

SOCIALIZATION IN THE STORY BOOK *ALIVELI*
BY ESAT BAYRAM

Summary

In the works of children's literature, personality development of children should be in accordance with the social development. With the help of the works of children's literature, children need to know themselves, to face other people from their surroundings, to learn how they can find a solution to the possible problems that they will face in life, to understand the cultural, political and social values, in order to perceive the values so that they can form their own opinion based on experience and to act in accordance with it. Thus, the works of children's literature have an important contribution to the social and cultural socialization of children. In this context, Esat Bayram, a Turkish writer in Macedonia, in his book *Aliveli* with stories for children explores the socialization of children and the factors that influence it. As a result, the story book, in the time of former Yugoslavia, represents a major work with which the writer made a great contribution to the development of socialization of children and the treatment of the same.

Key words: child, literature, socialization

◆ Бранко Р. РАНКОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

ПРЕДСТАВЕ О МЕСЕЦУ У ТРАДИЦИОНАЛНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ СА ЕНГЛЕСКОГ ГОВОРНОГ ПОДРУЧЈА

САЖЕТАК: Рад појашњава процес реконтекстуализације усменокњижевних форми путем мотивског наслојавања, као и процес реконструкције изворног наратива путем уочавања елементарних релација којима се одликује традиционално поимање света унутар новог контекста. За примере овог процеса одабрано је неколико мотивски сродних традиционалних дечјих песама са енглеског говорног подручја. Препознавањем и тумачењем очуваних елемената традицијске перцепције открива се изворно значење ових творевина и њихов евентуални обредни карактер.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Мајка Гуска, наслојавање, Месец, лунарни циклус, дечја књижевност

Феномен традиционалне заједнице, иако различит у својим манифестацијама, конституисан је ску-

пином универзалних чинилаца кроз које се успоставља и одржава. Иако се међу заједницама аспект поимања света не показује као аналошки, његова универзалност ипак долази до изражаја кроз аналитички приступ. Сасвим је очекивано да различите традиционалне заједнице развију засебне културне концепте, али се ти концепти најчешће показују као варијетети у оквиру исте скупине реалности које чине основу традицијског поимања света. Универзалност тог аспекта, према томе, допушта одређени диверзитет, који је условљен специфичношћу сваке заједнице понаособ.

Виталност концепта традицијског поимања света могуће је посматрати кроз процесе алтернације усменокњижевних форми. Уколико као пример узмемо генезу лирских народних песама са мотивом братско-сестринског инцеста, уочићемо да њене зачетке можемо пратити од најопштијих космогонијских представа, конструисаних дехуманизацијом и апстраховањем процеса репродукције који се манифестује кроз спајање два принципа оличена у бићима повишене моћи, које резултира непосредним ослобађањем плодности и креативне енергије. Када овакав концепт изгуби своју обредну основу, он почиње да губи и рецептивни потенцијал у оралном преношењу, те долази до његове реконтекстуализације – актери се конкретизују у ликовима мушкарца и жене, а њихова првобитна суштинска сродност, која долази од заједничког, надљудског порекла, у братско-сестринском односу. У овој фази, међутим, песма и даље није у стању да успостави услове за дугорочну рецепцију, имајући у виду да њена конкретизација описује инцестуозни однос, али не укључује моралну осуду. До стварања коначне, рецептивно одрживе варијанте долази се увођењем категорије морала, чиме се песма у потпуности прилагођава новим социјалним оквирима. Притом, треба имати на уму и да, с обзиром на несталност самих

оквира, овај процес никад са њима не остварује потпуну хармонизацију, нити се завршава кристализовањем некаквог коначног, стабилног облика, већ се његова функција остварује управо кроз континуитет у ком одговара на алтернације назора друштва.

Овај процес нам, пре свега, говори о изворишту виталности традицијске културе, које је у суштинској вези са непроменљивим делом људске природе. Традиционална заједница је културни конструкт, успостављен као конституент суживота сфера природе и културе. Као део тог конструкта, традицијска основа представља скупину универзалних и свевремених одлика и тежњи бића. Она је део амбивалентног бића човека који припада сфери природе и који опстојава као константа. На овој основи перцепција света традиционалне заједнице одржава виталност, и сваки пут кад социјалне околности угрозе опстојање те перцепције она реагује одбрамбеним механизмима, прикривајући своје основе у творевинама измењеног контекста.

Резултати овог процеса условљени су широким спектром фактора, и као такви тешко су предвидиви у његовом зачетку. Препознавање његових резултата је, с друге стране, далеко остварљивије, и подразумева уочавање суштинских традицијских релација унутар новог контекста. Имајући у виду чињеницу да измена контекста усменокњижевних форми које одражавају космогонијске представе првобитне заједнице у одређеном смислу подразумева банализацију, књижевност за децу јавља се као често жанровско одредиште творевина које на овај начин настају. Песме за децу о којима ће овде бити речи долазе из опуса традиционалних песама за децу са енглеског говорног подручја, обједињених под заједничким насловом *Мајка Гуска*¹. Разноврсне по пореклу и облику, није извесно да све творевине ко-

¹ О пореклу наслова, првим појавама и критичким приступима више у Прошић Сантовац 2008.

је спадају у овај опус датирају из дубоке старине. Релацију између Мајке Гуске, бића неодређене природе, и поменутих традицијских архетипских реалија би, стога, испрва требало тражити у песми у којој се она сама јавља као лик:

*Old Mother Goose,
When she wanted to wander,
Would ride through the air
On a very fine gander.*

*Jack's mother came in,
And caught the goose soon,
And mounting its back,
Flew up to the moon.*

Под претпоставком да се ради о песми у потпуности измештеној из изворног контекста, приликом приступања њеном тумачењу неопходно је скренути пажњу на мотиве који би на тај контекст могли упућивати. Овом приликом важно је узети и обзир и могућност мотивског раздвајања које се често јавља као последица реконтекстуализације. У студији *Миџи о рођењу јунака* Ото Ранк (Otto Rank) истиче фазу у развоју мита у којој фигура оца, за коју се везује анимозитет условљен траумом рођења и која се у раним фазама манифестује у лику краља, јунаковог противника, пролази кроз процес мотивског померања и бива удвојена, реализујући се на даље у пређашњем лику краља и лику оца јунака чије порекло није племенито и у чијој је реализацији суспендован претећи фактор (Rank 1914).

Сличан вид мотивског умножавања везује се и за фазу преласка са анималних на хуманоидне представе о бићима повишене моћи. Након антропоморфизације Дажбога у словенској митологији, његова првобитна инкарнација, вук, почиње да се јавља као његов пратилац. Коментаришући овај феномен у оквиру расправе о врховном богу у старој српској

религији, Веселин Чајкановић запажа да је „такав процес прелажења териоморфног божанства у антропоморфно познат [...] и из других природних религија”, допуњавајући ту тврдњу појашњењем да „нови бог није увек успевао да истисне старог, териоморфног бога, него је овај на неки начин сачувао своју егзистенцију, или бар успомену на себе” (Чајкановић 1973).

Имајући у виду универзалност процеса, први елемент наведене песме који привлачи пажњу читаоца јесте слика антропоморфно представљеног бића које лети на леђима гусана. У потрази за аналогијом ове слике са архетипским реалијама од помоћи је и последњи стих песме, који говори о непознатој особи, „Џековој мајци”, која на леђима истог гусана лети на Месец. Како су једине доступне информације о гусану да се креће небом „кроз ваздух”, и да је „врло фин”, кроз ову представу се природно долази до аналогије са Месечевом путањом. Месец, као предмет вишеструке фасцинације у традиционалној заједници, заједно са Сунцем, у сталном смењивању моделује суштинске оквири традиционалне свести која перципира и описује стварност, са цикличношћу и бинарном опозицијом као подразумеваним категоријама. У наведеној песми уочавамо обе. Прва значајна информација у том смислу је чињеница да Мајка Гуска у песми, судећи по прва два стиха, није у стању сталног кретања, већ се креће небом „кад жели да лута”. Оваква перцепција потпуно је у складу са традиционалним ставом да се Сунце и Месец, када нису на небу, налазе у некој врсти стања мировања, које је у различитим културама различито контекстуализовано. У другој строфи песме манифестује се свест о спрези цикличног смењивања и непомирљиве амбивалентности. У студији о присуству мотива Месеца у песмама за децу енглеског говорног подручја М. Кејн (Matt Kane) наводи бушманско предање које говори о Месецу као

човеку који је наљутио Сунце, које је затим својим зрацима одсецало од њега део по део, док скоро цео није нестао и остао је само мали део некадашње целине. Месец је тада молио за милост и Сунце га је оставило у животу. Предање се завршава етиолошки, тврдњом да Месец од тада вечито нараста и поприма свој некадашњи облик, а Сунце га сасеца да га подсети на преступ који је учинио.² На подручју словенских земаља забележен је обичај ритуалног ударања у наковањ који је директно везан за предање које на нашем поднебљу говори о Ђаволу који читаве године гризе ланац којим је везан и Светом Сави који ланце, једном годишње, ударцем утврђује, у тренутку када Ђаво треба да се ослободи. Различита у контексту, ова предања сведоче о цикличној основи традицијске перцепције и свести о константној наизменичности која у оквиру те цикличности опстојава. Други део ове песме, дакле, описује биће које је описано као „Декова мајка”, како хвата „гуску” и на њеним леђима лети на Месец. Нејасно је, притом, да ли је реч о размени животиње на којој путују, или је у питању Мајка Гуска, по свему судећи антропоморфно биће које у песми путује на леђима гусана. Уколико узмемо у обзир вишеструко мотивско померање до ког је дошло током процеса наслојавања, у стању смо да, независно од одговора на пређашњу дилему, поменути наизменичност идентификујемо у самом мотиву промене, било да је реч о директном превладавању једног бића над другим, било о промени власништва над животињом. Иако би недостатак јасног разграничења домена дневног и ноћног у овој песми мо-

² Аналогију са наведеним предањем успоставља и аборицинско предање о човеку-месецу, који је био витак, а затим постао лењ и угојио се, након чега су га његове жене секле секирама, постепено га стањујући. Иако са истим завршетком који имплицира цикличност, ово предање у себе укључује и тродневни период између два месечева циклуса, тумачећи га као смрт и васкрсење човека-месеца.

гао изгледати као мотивска диспозиција, када је реч о симболици гуске, међутим, Мет Кејн у поменутој студији даје још једно виђење. Истичући соларну симболику животиње, он између осталог наводи веровање да Амон-Ра, египатски бог сунца, може преузети форму гуске, као и обичај жртвовања гуске у време зимске равнодневнице присутан на северу афричког континента. Ова песма се, према томе, семантички отвара као обредна форма везана за дневно-ноћну смену, а лица која се у њој помињу као несумњиви остаци бића повишене моћи која су са њом била повезана.

Унеколико семантички богатија је песма *Goosey Goosey Gander*, која такође садржи мотив гуске:

*Goosey goosey gander,
Whither shall I wander?
Upstairs and downstairs
And in my lady's chamber.
There I met an old man
Who wouldn't say his prayers,
So I took him by his left leg
And threw him down the stairs.*

Иако позната у овој форми, ова песма нарочито је интересантна по томе што представља спој друге две оралне творевине. Најранији познати облик ове песме гласи:

*Goose-a, goose-a, gander,
Where shall I wander?
Up stairs, down stairs,
In my lady's chamber;
There you'll find a cup of sack
And a race of ginger.*

Уочљиво је да је представа гусана који се пење и силази низ степенице дата у овој песми у складу са већ утврђеном соларном симболиком. Стихови „In my lady's chamber” имплицирају поновно пења-

ње, на тај начин потенцирајући цикличност, док завршни стихови песме представљају инкорпорације које служе промени контекста. Друга песма, која је садржана у наведеној форми, позната је под називом *Old Father Long-Legs*³ и односи се на интернационални мит о човеку који је прогнан на Месец због неопростивог преступа, који је у варијантима бележен још од доба старог Рима, а једна од његових распрострањених варијаната је прича о човеку који је купио пруже на сабат, уместо да се моли (Baring Gould 1877). Попут човека из мита, старац у песми такође бива бачен низ степенице јер одбија да изговори молитву.⁴ Прецизно описан начин санкционисања преступа, међутим, упућује на још једно мотивско исходиште. Наиме, старац приликом

³ Old father long-legs
can't say his prayers:
Take him by his left leg
And throw him down the stairs.
And when he's at the bottom,
before he long has lain,
Take him by the right leg,
And throw him up again.

⁴ Предање о прогонству на Месец, притом, такође је делимично подвргнуто процесу реконтекстуализације. Узимајући у обзир бројна предања у којима се месец антропоморфизује у сврху етиолошког појашњења, показује се као врло вероватно да и наратив о прогонству има етиолошку основу, те да се у основи ради о предању о настанку Месеца. Овоме у прилог говори и логика традиционалне перцепције. Посматрајући поменуто аборицинско и бушманско предање, видимо да антропоморфизовани Месец у њима бива подвргнут непосредној казни у виду сечења и, имајући у виду сталну цикличност као једну од његових основних карактеристика, бива осуђен да ту казну издржава вечно. Примећујемо, дакле, да је и у случају поменутих предања, као и у случају предања о прогонству, реч о манифестацијама концепта митске ретрибуције. Разлика између предања о прогонству и предања о сечењу се, према томе, своди на одсуство етиолошког фактора, и управо узимајући у обзир њихову суштину сродност тај недостатак можемо приписати наративној реконтекстуализацији, која, као и у раније наведеним примерима везаним за мотив инцеста, тече у правцу рационализације и постепеног одбацивања апстрактних концепата, са циљем одржања рецептивног потенцијала.

бацања бива ухваћен за леву ногу. Ситуација наносења повреде која је концентрисана на леву ногу и везана за санкционисање преступа нужно упућује на аналогију са мотивом сакаћења, односно хромости. У традиционалној заједници хромост је поимана као својство богова и тумачена као божански белег,⁵ а њену везу са Месецем наговештава постојање мноштва божанстава у чији домен спада управо Месец, као и ноћ или својство хтоничности.⁶ Постоји, међутим, још један начин на који су ова два феноме-

⁵ Разлог за такво схватање могуће је увидети посматрањем појединих представа о хромим божанствима које су сачувале и веровање о пореклу те карактеристике. Према астечком миту, када је бог Тескатлипока раздвојио небо од примордијалне воде, у њој је и даље пливало чудовиште Тлатекватли. Како би намамио чудовиште да изађе, Тескатлипока је пружио десно стопало и тако га изгубио, али је и приморао Тлатекватли на борбу у којој јој је откинуо доњу вилицу, онемогућивши јој тако да се икад врати у воду. У овом миту, чији крај говори о стварању света од делова тела Тлатекватли, препознајемо космогонијски модел који у основи има борбу бића повишене моћи за стварање посвећеног простора, за разлику од раније поменутог модела, који се базира на спајању двају ентитета и успостављању примарне плодности. Када је реч о својству хромости и разлогу њеног атрибуирања боговима, показује се да та карактеристика представља саставни део барем једног космогонијског модела. Представе о свету у традиционалној заједници, будући детерминисане непосредним нужностима које су условљене корелацијом између потреба заједнице (које су углавном универзалне) и њихове остварљивости у датом окружењу, у крајњем исходу нужно бивају различито моделиране. Разумљиво је, према томе, да заједнице формиране у околностима сталне борбе за посвајање простора хромост првенствено опажају као последицу борбене повреде, која уједно представља и сведочење о храбрости свог носиоца и о његовој жртви за заједницу. Бивајући, у наведеном смислу, позитивно конотирана, хромост као феномен испуњава услове да, заједно са представама о борби за посвајање простора, буде пројектована у апстрактну раван и инкорпорирана у космогонијски модел. Једном атрибуирана божанству, она се, последично, унутар заједнице почиње сматрати божанским белегом и када се јави по рођењу.

⁶ Поред Манија, скандинавског бога Месеца, међу примерима хромих божанстава које М. Кејн наводи у поменутој студији између осталог се налази и син Бајаме, аборицинског бога – творца, Дарамулан, чије име у преводу значи „једноног”, а коме се Месец такође приписује као један од атрибута.

на повезана. Указујући на чињеницу да реч „синистер”, којој је у енглеском језику примарно значење „злокобан”, долази из латинског језика у ком носи значење леве стране (што јој је и секундарно значење у енглеском језику), Кејн као могући фактор утицаја на семантички развој ове позајмљенице истиче аналогију са смењивањем Месечевих фаза на северној хемисфери, које се крећу са десне на леву страну, тако да је лук полумесеца у последњој фази пре новог месеца повијен налево. Имајући у виду наведене елементе санкције, хромости, односно обогаљивања, и цикличног континуитета који се везују за етиолошка предања о Месецу, као вероватно у традиционалној перцепцији се показује и уочавање аналогије оваквог полумесеца са дисфункционалном левом ногом. Такође, фактор континуитета, који подразумева неограничен временски период, пружа објашњење за идентификовање санкционисаног човека из песме као старца.

Индикативна је и вишеструко интересантна и информација да је пруће које старац сакупља у појединим предањима описано као закривљено, стварајући тиме директну асоцијацију на полумесец, који је у предањима тумачен као један од мноштва исечених делова пуног месеца. Друга суштинска повезаност односи се на саму природу закривљених грана, које представљају делове дрвета. Контекстуализован у наратив, овај сегмент недвосмислено евоцира елемент цикличности који је неизоставни део лунарних етиолошких концепција.

Још један аспект који чин сакупљања прућа чини јако значајним може се уочити у аналогији са другим варијантама наратива. Поређењем ове варијанте са другом варијантом са подручја Северне Фризје у којој је човек прогнан на Месец јер је крао купус (Baring Gould 1877), долазимо до значајне информације. Чињеница да је у другој варијанти преступник осуђен да заувек на Месецу носи купус

на леђима представља дефинитиван доказ да основа за одабир предмета који је са њим повезан лежи у реконтекстуализацији конкретних месечевих манифестација, те да је она у бити етиолошка. Према томе, било да је аутор предања облик купуса асоцијативно повезивао са самим пуним месецом, или, што се такође чини вероватним, са месечевим пегама, чињеница да предмети које прогнаник покупи са земље фигурирају у етиолошком објашњењу нас упућује да се запитамо о значају прућа у етиолошком контексту. Показује се да је аналогија о којој је у овом случају реч везана за феномен светлости и за низ предања која говоре о ватри на Месецу⁷, односно Месец идентификују са светлошћу ватре која прати санкционисаног прогнаника.

Традиционална перцепција лунарног циклуса уочљива је у бројним усменокњижевним творевинама из опуса Мајке Гуске, у којима је предмет различите реконтекстуализације. Тако феномен хромости уочавамо у песми од четири стиха познатој под називом *Diddle, Diddle, Dumpling, My Son John*,⁸ која говори о дечаку који после оброка одлази на спавање изувши само једну ципелу. Важно је уочити да ова песма за централни мотив има управо оброк. У

⁷ У аборицинској традицији позната је прича о ловцу Џапари, чију је жену, док је он био у лову, човек по имену Парукаполи опчинио причом, тако да јој се дете удавило у реци. Кад се Џапара вратио кући, у бесу је убио жену и Парукаполија, задобивши у борби са њим многе ране. Након што је племе осудило његов поступак, Џапара се вратио на место убиства, са ког су тела убијених била нестала. Знајући да су их духови однели, Џапара им се обратио, говорећи о свом кајању и жељи да опет буде са женом и сином. Након тога, духови су му дозволили да им се придружи у небеском свету, али тек када их сам пронађе на небу. Ова прича праћена је веровањем да Месец представља одраз Џапарине ватре и да се мења како Џапара своју ватру помера по небу тражећи породицу, а да линије видљиве на Месецу представљају његове ожиљке.

⁸ Diddle, diddle, dumpling, my son John,
Went to bed with his trousers on;
One shoe off, and the other shoe on,
Diddle, diddle, dumpling, my son John.

претходним примерима смо уочили постојање праксе да се промене у облику Месеца у наративу везују за поступак сечења. У зависности од природе промене, међутим, поједине заједнице стварале су предања у којима се на месту тог поступка јавља мотив једења Месеца. Индикативно је у том смислу предање којим су Инке објашњавале помрачење, а које говори о јагуару који периодично напада Месец и једе га, што је уједно објашњавало и црвену боју која је у току помрачења уочљива. Једење и сечење се, притом, у овом контексту јављају као јако сродни поступци, имајући у виду да је у оба случаја реч о постепеном нестајању објекта. Веза са мотивом једења Месеца наговештена је и у садржини оброка дечака из песме. Храна која је заступљена у његовом оброку (за који се имплицира да се одвија током ноћи, или непосредно пре наступања ноћи, јер дечак након њега одлази на спавање) јесте округло пециво са воћним пуњењем, у чијем би се облику могла наслутити манифестација пуног месеца.⁹ Ова могућност чини се толико вероватнијом због своје сличности са распрострањеним обичајем светковања богова чији је атрибут Месец и служења хране која је обликом и сликовним представама недвосмислено упућивала на обредни карактер.¹⁰

⁹ Могућу основу ове песме у лунарним представама уочио је М. Кејн у наведеном делу и у образложењу изнео неке од аргумената који су и овде наведени, нарочито истичући присуство мотива хромости и аналогију облика пецива и самог поступка једења са другим усменим творевинама везаним за Месец.

¹⁰ Како је Месец у многим старим религијама фигурирао као божанство или атрибут божанства, овакав поступак се јавља као сасвим очекиван. Сигурно је да је перцепција традиционалне заједнице уочавала аналогију између цикличног нестајања Месеца и постепеног нестајања пецива у процесу исхране. Имајући у виду универзалне обрасце комуникације са бићем повишене моћи, природан след догађаја подразумева да заједница тој аналогији, након стицања свести о њој, додели обредни контекст. Овакав исход утолико је вероватнији ако се узме у обзир чињеница да би тај манир поред жртвеног аспекта обредности садржавао и имитативни, фигурирајући у комуникацији са божанством и као дар и као антиципација ударја.

Као веома значајна за разматрање овог феномена показује се и шкотска народна песма за децу под насловом *There was a man who lived in the moon*. Ова песма описује одећу човека по имену Ејкен Драм (Aiken Drum), који је „живео на Месецу”, наводећи различите врсте хране од којих је сачињен сваки од одевних елемената. Након дугог појединачног описивања делова одеће, долазе последње строфе песме које говоре о човеку по имену Вили Буд (Willy Wood), који је живео „у другом граду” и који је јео један по један део одеће Ејкена, док није умро, задавивши се панталонама. Будући да се у песми ради о једењу које није довршено, аналогија са предањима о сечењу Месеца јавља се као очигледна, те у овој песми налазимо још једно сведочење о сродности концепција једења и сечења Месеца, као и о утврђености и распрострањености праксе аналошког повезивања исхране и наизменичног увећавања и смањивања Месеца током лунарног циклуса.

Поред поменутих, у скупини народних песама за децу са енглеског говорног подручја налазе се још многе творевине са потенцијалом да додатно расветле разматрану проблематику и укажу на многа питања о којима овде није било речи. Наслојавањем ови садржаји постају све даљи од свог изворног значења (за шта је добар пример и песма о Ејкену Драм, која у својим најновијим варијантама више не помиње једење, нити чува мотив вршиоца митске санкције), те су неки од њих већ у тренутку бележења били изгубили много од свог пређашњег значења. Императив који оваква реконструкција поставља, стога, упућује на гледање иза жанра и датог контекста, са циљем да се увиде изходишта наратива и да се уоче елементарне релације у широком спектру контекстуалних варијација.

ЛИТЕРАТУРА

Прошић Сантовац, Данијела. Различити приступи англо-америчким дечијим песмама из корпуса *Мајка Гуска. Дечињскиво* 3 (2008): 72–76.

Чајкановић, Веселин. *Мити и религија у Срба*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

Baring Gould, Sabine. *Curious Myths of the Middle Ages*. London: Oxford and Cambridge, 1877.

Kane, Matt. *Heavens Unearthed in Nursery Rhymes and Fairy Tales*. Altoona, Pennsylvania: Golden Egg books, 1999.

Rank, Otto. *The Myth of the Birth of a Hero*. New York: The journal of nervous and mental disease publishing company, 1914.

Branko R. RANKOVIĆ

REPRESENTATIONS OF THE MOON
IN CHILDREN'S LITERATURE
IN ENGLISH LANGUAGE

Summary

The paper explains the process of recontextualization of oral forms by motif alternation, and the process of reconstruction of an original narrative by gaining insight into the basic relations that are characterized by the traditional perception of the world, within a new context. For the examples of this process, several related traditional children's songs were selected. The original meaning of these structures and their possible ritual character is being revealed through detecting and interpreting preserved elements of the traditional perception.

Key words: Mother goose, Moon, lunar cycle, children's literature
