

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година XLIV, број 1,
пролеће 2018.

Редакција:

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

Секретар редакције:

Ивана Мијић Немет

Лектор и коректор:

Мр Мирјана Карановић

Ликовно обликовање:

Катарина Келић

Издавач:

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

За издавача:

Душица Мариновић, директор

Слог:

Ласер студио, Нови Сад

Штампа:

Alfagraf, Петроварадин

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дејих игара
340-11006551-47

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

САДРЖАЈ:

СУБЈЕКТИ, ЛИКОВИ И ИДЕНТИТЕТИ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ (1)

- Љиљана Ж. Пешикан Љуштановић**, „Санак снимоуче ђаче”.
Лик и функција ђака у усменим епским песмама Вукове збирке 3
- Снежана З. Шаранчић Чутура**, Дете – идентитетска и
идеолошка *tabula* (књижевни контекст 1918–1925) 14
- Душица М. Потих**, О анимизму у поезији за децу 26
- Владислава С. Гордић Петковић**, Идентитет појединца и
колективна судбина у роману *Semper idem* Ђорђа Лебовића 35
- Милена С. Зорић**, Језичка карактеризација ликова
у *Снежани и седам џајугака* Александра Поповића 42
- Наташа М. Половина**, Јунаци српске средњовековне прошлости
у романима Слободана Станишића: идентитет и идеологија 55
- Сава Д. Уко**, Растко Немањић – Свети Сава: аспекти идентитета
у идеолошком и културолошком обрасцу 63
- Мирјана С. Карановић**, Летим и спавам.
Дете приповедач, приповедно ја и доживљајно ја 72
- Тамара Р. Грујић**, Идеолошка карактеризација ликова и
колектива у Ђопићевом роману *Орлови рано летје* 84
- Растко Р. Лончар**, Национални као класни идентитет у
књижевности за децу која тематизује Други светски рат 91
- Мирјана М. Стакић**, Језик као медијум психолошке
карактеризације ликова у Андрићевој приповеци „Змија” 99
- Ивана Р. Мијић Немет**, Од хероја до карактера: о протагонистима
у романима за децу Уроша Петровића и Иване Нешић 107
- Јелена П. Вељковић Мекић**, Ликови у романима за децу Игора Коларова 116
- Страхиња Д. Полић**, Фигура учитеља у српској поезији за децу 123
- Миомир З. Милинковић**, Филозофија апсурда као начин
индивидуализације ликова у Андрићевим причама за децу 134
- Тихомир Б. Петровић**, Јунаци у српској књижевности за децу 141

Рецензенти:

- Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
- Проф. др Светлана Томин,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
- Проф. др Виолета Јовановић,
Универзитет у Крагујевцу, Факултет педагошких наука у Јагодини
- Проф. др Сунчица Денић,
Универзитет у Нишу, Педагошки факултет у Врању
- Проф. др Снежана Шаранчић Чутура,
Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору
- Проф. др Бранка Јакшић Провчи,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
- Проф. др Зорана Опачић,
Универзитет у Београду, Учитељски факултет
- Др Лидија Делић,
Институт за књижевност и уметност, Београд
- Доц. др Валентина Хамовић,
Универзитет у Београду, Учитељски факултет
- Др Анкица Вучковић,
Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

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

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418

◆ *Љиљана Ж. ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Република Србија

„САНАК СНИО САМОУЧЕ ЋАЧЕ” Лик и функција ћака у усменим епским песмама Вукове збирке

СУБЈЕКТИ, ЛИКОВИ И ИДЕНТИТЕТИ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: У раду се испитује функција и обликовање лика ћака, на основу тридесет усмених епских песама у којима се, у збирци Вука Стефановића Караџића (бечко, државно и издање из необјављених рукописа), појављује овај лик. Посебна пажња посвећује се песмама у којима ћаци – деца или млађи адолесценти – добијају озбиљну, активну улогу у збивањима.

Показује се да ћак у овим песмама има различиту функцију: од епизодног лика који чини део каталожких набрајања или мање више формулативног пратиоца старијег свештеника / учитеља до пророка и пресудитеља блиског Богу, који добија важну улогу у обликовању духовне вертикале заједнице.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: ћак, самоук, жртва, најмлађи – најстарији, видилац, судија, мученик

Основни повод да као предмет истраживања одаберем релативно оскудну грађу – усмене епске песме Вукове збирке¹, у којима је у различитом виду

¹ Бечко, државно и издање из необјављених рукописа В. С. Караџића. У даљем навођењу користеће се скраћеница СНП (односно СНПр), редни број књиге и број песме.

заступљен лик ђака – био је покушај да се пронађе термин који је везан за старосну сепарацију детета/детињства јасније и у већој мери него, на пример, деривационо гнездо именице дете, деца или синонимски ред формиран око ње.² Пошла сам, дакле, од претпоставке да у већини случајева када има важну улогу у песми, *ђак* јесте ознака за дете или *млађећ* *адолесценција*, који се, природом свог животног избора, унеколико издваја из иницијацијског низа дете – млади јунак / неофит – зрели јунак, какав успоставља Драгољуб Перић у својој студији о младом јунаку (2011: 3–12; види, такође, Сувајчић 2010: 29–63).

Узрасна сепарација детета, када је о ђаку/ђацима реч, не мора значити да се они, попут *нејакоћ* или *лудоћ* детета, своде на „статус пасивних јунака”, који се „налазе [...] ван епског кодирања, заједно са женама и старцима, убрајајући се у нејач” (Перић 2011: 4). У суштини, овде се суочавамо с нужним проширењем граница епског и мимо домена јуначког. Ступајући на пут учења/образовања, ђак, чак и када је „лудо дете”, иако не улази у домен ратника, ипак излази из домена *робља* и *нејачи* – оних

² „Деривационо гнездо чине лексеме које имају исту основу, а могу припадати истој или различитој врсти речи” (Драгићевић 2007: 240); *синонимни низ* „сачињава више лексема, обично сличног значења” (Драгићевић 2007: 248); а *синонимни ред* „сачињавају речи сличног значења” (Гортан-Премк 2004: 140, према Драгићевић 2007: 258).

И само прибирање поетске грађе показује да синонимски ред формиран око именице *дете*, *деца* није искључиво, па чак ни претежно, узрасно одређен. Врло често се именица дете у усменој епизи поклапа с одредницом млади јунак, неофит, па се, као облик именовања или као вид породичног односа (битног за јунакову пуну легитимност), може везати и за зрелог, ожењеног и вишеструко доказаног и оствареног јунака. Рецимо, у варијанти песме о невери Грујичине љубе, записаној у *Ерлангенском рукопису* (ЕР: бр 117), Грујо Новаковић је ожењен, отац, Турци не смеју да му приђу ни кад спава, али га и даље зову „диете Грујица”, што по свој прилици рефлектује његову формулативну везу с оцем Старином Новаком (о томе види Реџићан-Љуштановић 1994: 76–83. и, проширено: Пешикан-Љуштановић 2007: 144–155).

који су осуђени на пасивно трпљење. И када страдају од насиља јачих, страдање ђака самоука или деце ђака ближе је мучеништву – страдању због вере и непоткупљиве истинољубивости. Природа њиховог отпора неправди и насиљу особена је – више се остварује у домену духовног него у домену ратничког.

Перић (2011: 3–12) с правом указује на особену асиметрију животних статуса јунака – ратника у усменој епизи, где су детињство и младост краћи, а период од стицања пуне социјалне зрелости женидбом до смрти јунака – дужи. Када је о ђаку реч, можемо, упркос релативно оскудној грађи, закључити да је ова несразмера другачије природе: и као одрасла особа, ђак, док год остаје у том статусу, остаје *нечији* ђак, задржава према *учиоцу* позицију *млађећ* (слично односу детета према родитељима у традиционалном систему вредности).

Наговештај двојности, где насупрот ратничкој сили („четири табора”) стоје „књиге староставне”, у којима су записане и прошлост, и будућност, и то „на коме је царство”, али и духовна суштина постојања, битнија од самог царстава³, слутимо у песми *Урош и Мрњавчевићи* (СНП II: бр. 34). Иако је давно одрастао, Марко Краљевић је за старца протопопа још увек пре свега његов ђак, царев писар и зналац и чувар светих књига.⁴ Као *син* и као *ђак*, Марко се неће супротставити оцу, који га гони око цркве, а Вукашин ће, заслепљен земаљским царством, ранити божјег анђела који штити његовог сина. У улози ђака, зналца и чувара заветних књига,

³ „Ја сам св’јетла цара причестио,
„Причестио и исповједио,
„Ал’ га нисам питао за царство,
„Већ за грије, што је саг’рјешлио...” (СНП II: бр. 34. Подвукла Љ. П. Љ.) О томе види и Карановић 1989: 42–52.

⁴ „А до Марка, до мојега ђака,
„Код мене је књигу научио,
„Код цара је Марко писар био,
„У њега су књиге староставне,
„И он знаде, на коме је царство...” (СНП II: бр. 34).

Марко досеже један од моралних и духовних врхунаца у укупном певању о њему, а да притом ниједном не прибегава сили. На општем плану, угрожавање горњег свештеног поретка у име пролазног земаљског царства и моћи коју оно доноси води заједницу ка „пошљедњем времену” и косовском слому (види Пешикан-Љуштановић 2007: 133–143; Пешикан-Љуштановић 2010: 151–174).

Један од основних задатака мог истраживања било је испитивање претпоставке по којој ђак (нарочито *самоук*, или *лудо дете*), као ближи Богу, видио лац и пророк, па тиме, потенцијално, и биће повишене моћи, може активно учествовати у суштински важним збивањима и подухватима из јавног живота заједнице, који припадају свету одраслих. Такође, требало је истражити чини ли он то сам, као део колектива, или у пару, особеном савезу са старцем свештеником, или с млађим службеником (ђаконом), с дна црквене хијерархије, али високо моралним. Ово је, даље, отварало питање коме се ђак или ђаци супротстављају, и с којим последицама по себе и по заједницу.

Лик ђака јавља се у тридесет песама Вукове збирке, и то у различитим улогама. Тако су, у неколико песама „новијих времена, о војевању за слободу”, ђаци именоване или неименоване жртве ратних сукоба (*Луко Лазаревић и Пејзо* – СНП IV: бр. 34⁵; *Јунаштво и смрт Лојушине Вука* – СНП IV: бр. 54⁶;

⁵ „Тешко су вас преварили Турци,
Петковицу поробили цркву,
Исаију старца уватили, (...)
Три су њему ђака погубили,
А тројица у гору утекла...” (СНП IV: бр. 34)

⁶ Опет Усо пристиже Брђане,
Па у стражње јуриш учинио,
Те уфати два попова ђака,
Поведе их натраг за перчине... (СНП IV: бр. 54).

Овде је двоструко наглашен нератнички статус ђака, они су на зачељу брђанске чете, а сем тога ненаоружани су и не опирају се.

Ударац Омер-пашин на Црну Гору – СНП VIII: бр. 73⁷).

Ђаци се у седам песама само помињу као пратиоци, писари и саслужиоци свештенства и црквених људи (*Смрт Марка Краљевића* – СНП II: бр. 74 и СНП II: бр. 62⁸; *Гријех Дуке Сенковића* – СНП II: бр. 62⁹; *Пријенос ивијела владике Петра II с Цетиња на Ловћен (1855)* – СНП IX: бр. 9¹⁰; *Смрт Арсена патријарха* – СНП III: бр. 70 и бр. 71; и *Аманети владике Петра Првога* – СНП IV: бр. 30¹¹).

На пример, у обе варијанте песме о смрти патријарха Арсенија III Чарнојевића у Бечу (СНП III: бр. 70 и бр. 71), уз умирућег патријарха наводе се и „два ђака, два писара млада, / Једно српски, а друго латински”. У обе песме ђаци су идентично именовани: Соколовић Теша и Латинин Тома (СНП III: бр. 70), односно, „Српски је Соколовић Теша, / А латински Томаше Петровић”.¹²

Све ове песме, које ђаци опевају као пратиоци и саслужитеље старијих и угледнијих свештених лица, могу се довести у везу с успостављањем типског пара *свѣти сѣарац* (протопоп, калуђер, игуман, па-

⁷ Жртве Омер-пашиног напада јесу и „унуче Војводића Ђока, / Младо ђаче од петнаест љета” и „Видак, манастирски ђак”.

Овде су, за разлику од претходно наведених песама, ђаци равноправни учесници у борби.

⁸ Бак Исаија је у обе варијанте песме о смрти Марка Краљевића пратилац светогорског калуђера који налази и сахрањује Марка: СНП II: бр. 74; СНП II: бр. 62.

⁹ Анонимни пратиоци дванаесторице калуђера.

¹⁰ Пренос прати певање „ђака и попова”.

¹¹ Шеснаестогодишњи синовац Раде заменик је и пратилац остарелог и онемоћалог владике:

Не могу ти у Русију доћи!
Но ево ти мојега синовца,
Рада ђака од шеснаест љета.

¹² Ово би могла бити аутентична имена људи из оног времена, иако их ондашњи извори не помињу. (Патријархов писар био је Теодосије Симуновић – види Томин 2014: 85–99.) И у варијантама из *Лейојиса Матице српске*, уз умирућег патријарха налази се „ђаче самоуче” (ЛМС: бр. 31), односно „Исаија ђаче” (ЛМС: бр. 32).

тријарх, владика) и *богу блиско дете*, односно његов млади/млађи ученик, пратилац и послушник, или наследник који преузима заветне књиге. Ово наговештава сукцесију свештених звања, која се преносе са старијег на млађег остварујући целовитост духовне хијерархије, засноване како на најстаријем (по годинама и симболички) тако и на најмлађем.¹³

Да би могло бити тако уочљиво је, рецимо, у песми *Саво и турски цар* (СНП III: бр. 13). Овде „пет стотина лудијех ђакова” нема активну улогу у одбрани манастира, коју осмишљава и спроводи „калуђер Саво”, али они јесу неопходни да би се остварила целовитост поретка (и *сакралног* и *свећовног*). Тако насупрот поретку успостављеном у фантастичном, идеализованом простору цркве Филиндара, која спаја хришћанску богомољу и ратничко утврђење¹⁴, стоји световни поредак који жели да успостави турски цар:

„Да потурчи калуђера Сава,
„Да га метне вељег везира;
„Да потурчи триста калуђерах,

¹³ Овај пар може, унеколико, бити аналоган ономе у јуначкој епизици: „У односу на белоликог, тамнооког и тамноког јунака, чије рухо, оружје и добар ат блистају од злата и драгог камења, издваја се тако, управо бојом, загасит и негиздав јунак – одевен у мрку међедину, вучје крзно, рисовину, самур или суре боје непрерађене вуне” (Пешикан-Љуштановић 2007: 153).

¹⁴ „Покрај мора баш у Гори Светој
„Видио сам цркву Филиндара,
„А каква је, милу Богу фала!
„Покривена ћемером од злата,
„Поткићена срмом и бисером,
„Подизана златном трепетљиком,
„А по њој су дирекци од злата;
„Све од злата крсти и иконе;
„У њу сједи триста калуђерах,
„Међу њима калуђере Саво,
„И више њих пет стотин’ ђаковах,
„Гологлави дворе господаре...”

Ово би могло представљати и траг историјског сећања. Оружана одбрана Свете Горе помиње се, рецимо, у *Житију Данила II* од Даниловог Ученика (1989: 88–90).

„Да су њему триста сератлијех;
„Да потурчи пет стотин’ ђаковах,
„Да су њему многе тевабије;
„Да потурчи пребијелу цркву,
„Да у по ње огради џамију,
„А по ње пандурицу кулу,
„Да пандури из ње од кавурах!”

Све је овде супротстављено: хришћанска богомоља – џамија; сакрални простор молитве – кула пандурица; калуђер – велики везир; калуђери – сератлије; манастирски ђаци – „многе тевабије”, али нешто остаје идентично – заокруженост и целовитост поретка постиже се постојањем врха и дна и духовне и социјалне хијерархије.

Иако сведена на само једно помињање у разматраној грађи¹⁵, веома је интересантна улога ђака као помагача старијег јунака, ратника, каква је опевана у *Смртии Смаилаге Ченгића* (СНП IV: бр. 33). Насупрот песмама старијих и средњих времена у којима су читање и писање општераспрострањена вештина и међу мушкарцима и међу женама¹⁶, овде угледни ратник, побратим Шуја Караџића, завереник и осветник не зна да чита:

Када Драгу ситна књига дође,
Јадан Драго књигу не умије,
Но дозива самоука ђака,
По имену Петровић’ Оташа,
Сву му Оташ књигу проучио.¹⁷

¹⁵ Само једном се ђаковање помиње и као сећање на заједничко детињство: „И ту ђаци обадва бијасмо” (*Харамбаша Ђаче и браћу му Милован* – СНП VII: бр. 55), аналогно шире распрострањеној формули „Кад смо били ђеца у лудости”.

¹⁶ На пример, љуба Хасанаге Куне, у песми *Кунина Златија* (СНП III: бр. 28), води преписку с мајком, а хајдук Вукосав (*Љуба хајдук Вукосав* – СНП III: бр. 49) са мајком, љубом и сестром.

¹⁷ Неизвесно је да ли је Драго за певача *јадан* због тога што „књигу не умије”, или (што је вероватније) зато што су му Турци, предвођени Смаилагом, убили сина јединца, а он није имао прилику да се освети.

Особена употреба појма ђак јавља се и у песми *Бој код Осипрогом* (СНП VIII: бр. 60), о покушају Турака да, 1843, на превару домаме и погубе црногорског владика.¹⁸ Кроз целу песму владика је дво-струко именован. Са становишта његових поданика он је: Петровић владика, владика и господар, а са становишта везира „владика црногорски ђак”, односно „ђак од Карадаглије”¹⁹. Неизвестан остаје пун смисао оваквог везировог именовања владике. То би могао бити начин да се противник социјално понизи²⁰ и означи као „млађи”, нејунак чији домен није ратовање већ књиге и учење, али можда у том именовању има зазора пред ученим супарником.

Иако један број помињања ђака остаје узрасно неодређен, извесно је да су у низу песама ђаци опе-вани као деца: од *луде деце*²¹ до млађег адолесцентског узраста. Притом, они могу бити обична деца, која се ничим особитим не издвајају: уче, играју се, знају да буду завидљиви и подругливи. Такви су манастирски ђаци у Подруговићевој варијанти песме *Наход Симеун* (СНП II: бр. 14), чије подсмевање не-

посредно мотивише Симеунову одлуку да оде и потражи родитеље. Они су својом обичношћу супротстављени главном јунаку. Симеун се издваја међу вршњацима и по убрзаном расту, и по знању, и по физичкој спретности²², али све то наговештава и његову кобну предодређеност за тешко огрешење и мученичко испаштање.

Међу песмама у којима се јављају активни ликови деце – ђака (било као појединаца, било као колектива) могу се издвојити оне у којима се ђаци јављају у улози саветодаваца који знају шта треба урадити да би се обновио завет с Богом, или заштитиле хришћанске светиње од насиља освајача – иновераца. У варијанти песме *Свечи благо дијеле* (*Ојейи њо али друкчије. Из Црне Горе* – СНП II: бр. 2), смаку света:

Три године снијег не опаде,
Док у свијет ништа не остаде,
И овчари овце изгубише,
Из свијета челе побјегоше,
Са свијем се свијет дотамани,

изазваном људском безбожношћу и распадом заједнице, супротставља се ђак самоук, који заједницу обнавља:

Отуд дође самоуче ђаче,
Па им ђаче ријеч проговара:
„Сви се, браћо, на ноге дигните,
„И пружите мене десне руке,
„Вјеру дајте, да ме не варате!”

¹⁸ Судаћи према уводној формули која садржи прецизно датирање (1843), ово је већим делом адеспотна, ауторска прерада усменог предања.

¹⁹ Кара Даг је на турском Црна Планина.

Изузетак на турској страни представља никшићки капетан Али-бег Осман, који јавља владици за планирану издају, обраћајући му се: „О владико, црногорски краљу”.

²⁰ Социјално низак статус ђака у ратничкој заједници наговештен је у песми *Посијанак књаза у Црној Гори* (СНП VIII: бр. 71), где сенатори вишеструко потцењују будућег књаза Данила: смештају га на „столичицу малу”, „Удно собе ниже сенатура, / Код самијех врата од биљарде”, и дају му непримерено преноћиште:

А када се ноћца примакнула,
Подалеко њега одмакоше,
Подалеко у манастир стари,
Дадосе му камарицу малу,
Као да је манастирско ђаче... (Подвукла Љ. П. Љ.)

²¹ Истина, сам појам *лудо деце*, приписује се у песмама различитом старосном добу: одојче, дете до седам година, дете неодређено раног узраста, али (нарочито из позиције родитеља) и млади, недовољно искусни јунак.

²² Кад је било од дванаест љета,
Колик’ друго од двадест година.
Чудно Симо књигу изучио,
Не боји се ђака ниједнога,
Ни својега старца игумана.
Једно јутро у свету неђељу
Изашли су ђаци намастирски,
Те с’ играју игре свакојаче:
Скачу скока, међу се камена,
Прескаче им Наход Симеуне,
Прескаче им, каменом одмеће...

Он окупља и саветује по годинама старије и по статусу надмоћне „сријемске главаре” и „млоге свештенике” како да поново успоставе нарушени савез с Богом и обнове свет.

Младост и *самоукост* овде се јављају као симболи чистоте, праведности и знања. Посебно важна јесте самоукост као надахнуће од више силе и спонтана, интуитивна спознаја („самоуче ђаче, / Које књигу само научило / И читати и пером писати” – СНПр III: бр. 25). Насупрот детету као симболу недораслости, неискуства, наивности и незнања (види Пешикан-Љуштановић – Љуштановић 2015: 463–482), овде се рани узраст / младост јавља као залог чистоте, неискварености и непоткупљивости. Ово идеализовано дете ближе је Богу од одраслих. У *Новом завјету* Христ у више наврата призива децу:

2. И дозвола Исус дијете, и постави га међу њих,

3. И рече им: заиста вам кажем, ако се не повратите и не будете као дјеца, нећете ући у царство небеско.

4. Који прими таково дијете у име моје, мене прима (Матеј, гл. 18, ст. 2–4).

16. А Исус дозвавши их рече: пустите дјецу нека долазе к мени, а не браните им; јер је таковијех царство Божије (Лука, гл. 18, ст. 17).²³

Турскоме цару, који жели да потурчи патријарха, калуђере, ђаче самоуке и цркву, у песми *Турски цар и Нико иаиријарх* (СНП III: бр. 12) супротставља се ђак самоук, који предлаже огледање у снази молитве. Ово је, у извесној мери, аналогно јунаку усмене новеле, који надмудривањем решава тешке задатке, али се битно разликује по чуду које се збива подстакнуто молитвом коју иницира ђак самоук – најмлађи и статусно најнижи у црквеној хијерархији.

²³ У хришћанској симболици анђели се приказују као деца, што симболизује невиност и чистоту (Shevalier – Gheerbrant 1983: 120). У нашој усменој прози, поготово у новелама, јавља се лик мудрога и довитљивога детета.

Има и песама у којима је ђак пророк и видилац, онај ко сагледава и наговештава будућа збивања. Притом, ниво прозирања будућности може бити различит: ђак сања пророчки сан или види чудо, али га сам не тумачи већ то чини његов учитељ – старац игуман, или пак нико од манастирске братије, сем ђака самоука, не може да отвори и прочита књигу која пада с неба наговештавајући будућа збивања, односно, нико сем ђака не чује питања виле и не одговара на њих.

Вишњићева песма *Свети Саво и Хасан-паша* (СНП III: бр. 14) почиње прорицањем трагичног разарања манастира Милешеве („Миљешевке цркве”)²⁴:

Протужило самоуче ђаче
Миљешевци на капији цркви
У неђељу прије зоре б’јеле
Прије зоре и јаркога сунца.

Развијена словенска антитеза је оквир у коме се вишеструко придаје значај пророчком сну, преко времена и простора радње, природе сневача и, најзад, преко ауторитативног тумачења сна и природе тумача. Граница светог и профаног простора означена капијом цркве, али и време – праскозорје празничног дана, свете недеље – сугеришу да је реч о збивањима која су у исти мах и религијска и социјалноисторијска, а старац и дете, као актери уводних збивања, гарантују *истинитиост* реченог. И у пророчком сну ђака самоука и у игумановом тумачењу јављају се високо стилизовани рефлексивни стварних историјских збивања:

Што је пао горњи канат цркве,
Земљи пао, потро иконе,
То ће доћи Хасан-паша с војском,

²⁴ Синан-паша (1520–1596) наредио је да се током Банатског устанка похара Милешева и спале мошти Светог Саве, како би казнио Србе због учешћа у рату (Malcolm 2015: 264–268).

Поробиће нашег намастира,
Поробиће, ватром попалиће,
Игумана мене погубиће.

Сличан формулативни почетак садржи и песма
Разрушење манастира Тврдоша (СНП VI: бр. 48):

Санак снιο самоуче ђаче²⁵
У Тврдошу б'јелу манастиру,
Да се свила присојкиња гуја,
Вас манастир репом опасала,
А на олтар наслонила главу,
И зинула, хоће да прождере
Тридест ђака, тридест калуђера
И у ђивот свеца Василију.

И овде сан тумачи старац игуман.

Обе песме, као увод у тумачење сна, садрже варијанту формулативне словенске антитетезе, којом старац испитује самоука због чега плаче пред манастиром:

„Красно чедо, самоуче ђаче!
„Каква ти је голема невоља,
„Те ти цвилиш цркви на капији
„У неђељу прије жарког сунца?
„Ил' је тебе књига омрзнула?
„Или ти је на ум пала мајка?
„Ил се, синко, хоћеш ожени?
(СНП III: бр. 14).

Односно:

„Ча је, сине, самоуче ђаче,
„Те се молиш, а сузе прољеваш

²⁵ Поред самоука, овде се помињу и тридесет „ђака соколова”, као браниоци моштију, односно, у планирању поновног напада на манастир, тридесет „ђака књижевника”, као трајна опасност за ислам.

Иначе, друго, неотклоњиво уништење Тврдоша, које је „од Бога суђено”, као казна за грехе верника, наговештава сам Свети Василије, без посредника.

„Прије вакта и прије сабаха?
„Али ти је жао навичаја,
„Или жалиш старе родитеље,
„Или ти је књига омрзнула?”

(СНП VI: бр. 48).

Питање о женидби, у Вишњићевој варијанти, наговештава да је ђак старији но што очекујемо²⁶, иако су алтернативна питања примеренија дечјем узрасту. У варијанти о разарању Тврдоша питање о женидби је замењено питањем о завичају, примеренијим дечјем узрасту. У оба случаја ђак је медијум преко којег се наговештавају будућа збивања.

Улогу посредника између домена светог и заједнице ђаци још јасније добијају у песмама у којима *само ђак* може да види и протумачи поруку више силе. У песмама *Турци харају манастир* (СНП II: бр. 7) и *Свети Саво и царев везир* (СНП III: бр. 25) турски напад на манастир и угрожавање моштију најављује књига из небеса:

Из облака ситна књига паде.
Страх увати оце калуђере,
С страхом сташе књигу отворати;
Сви се оци редом обредише,
Ал' не могли књиге отворити,
Већ дозваше ђаче самоуче
Не би л' оно књигу отворило.
А кад дошло ђаче самоуче,
Сама му се књига отворила...

(СНП II: бр. 7).

Односно:

²⁶ Наравно, треба имати на уму да је чак и рани адолесцентски узраст у време настанка ове песме могао бити довољан за женидбу. Тако се у првој књизи Вуковој, у лирској песми *Момак моли мајку* (СНП I: бр. 528), као право време за женидбу наводи узраст пре израстања браде и бркова:

Моја мајко, ожени ме млада,
Док ме није обузела брада,
Обузела брада и бркови...

Из облака ситна књига паде,
Нитко не мож' књигу да проучи,
Проучи је самоуче ђаче...
(СНПр III: бр. 25).²⁷

Посредничку улогу између више силе и људи имају и *мали ђаци* из песме *Кћи Свјатине Новака* (СНПр III: бр. 3), чија изненадна занемелост, заједно с падом венаца с главе младенаца, окамењеним јеванђељем, путирима испуњеним крвљу и невременом изнад манастира, наговештава да до венчања не сме доћи.²⁸

Много битнија за песму *Смрти краља Симеуна* (СНПр II: бр. 13) јесте медијаторска улога ђака самоука, који једини види како се пред моштима Светог Симеона црква сама отвара:

Кад су били на помолац цркви,
Врата им се отворише сама,
А св'јеће се саме запалише,
Крстови се сами преклонише,
Јеванђеље само се прочита,
Из икона сузе покапаше.
Али од њих нико не виђаше,
Само једно самоуче ђаче...

Дете не схвата пун смисао чуда које је видело, док му га не протумачи проигуман Сава (који, као ни остали пратиоци моштију, без ђака – детета, не види чудо):

„Хвала Богу на његовом дару,
„Сад смо, ђаче, задобили царство –
„То нам дође краље Симеуне!”

²⁷ У варијанти *Свети Саво и царев везир* (СНПр III: бр. 25) књига стиже од Светог Саве, а ђак током целе песме посредује између Турака и манастирског братства, па се тако његова улога духовног медијатора проширује и на социјалну медијацију.

У варијанти *Свети Саво и ђаца* (СНПр III: бр. 26), књига која наговештава страдање манастира не пада из небеса већ стиже самоуку од непознатог пошљиваоца, па је овде елемент медијације много мање наглашен.

²⁸ Младенци су у детињству растављени брат и сестра.

Само дете и старац – чисти и мудри – заједно сагледавају и схватају чудо небеског царства.²⁹

Као представница оностраног, у песми *Владика Јанићије* (СНПр IV: бр. 44) јавља се вила, чије питање: „Што се б'јели у селу Миланци”, чују само *два млада ђака*. Они одговарајући вили дају идеализовану слику напола монашке заједнице, а напола световне школе новог типа, коју гради и води владика Јанићије, духовни отац, учитељ, ктитор, проповедник и устанички вођа:

Ове дворе јесте саградио
Јанићије Нешковић владика,
А из Шапца, града бијелога.
Он је ове дворе саградио
Да с' њима ми млади учимо
Богу молит' и књиге писати,
Већ нас има до тридесет ђака,
Све вриједни млади Старовлаха,
Који знамо књигу написати
И уз гусли пјесму испјевати.

Чистота и блискост Богу деце ђака најупечатљивије су артикулисани у песмама с мотивом њихове мученичке смрти и супротстављања грешним намерама цара самодршца и поткупљивости црквених поглавара. Цар Константин, у песми *Цар Константин и ђаче самоуче* (СНПр II: бр. 19), на своју крсну славу – Ђурђевдан – покушава да купи опроштај зато што је тукао своје родитеље. Црквени поглавари – дванаест владика и четири патријарха – који седе за златном софром, као и триста калуђера, који се-

²⁹ Лоше компонована и по мотивацији ликова нелогична варијанта песме о находу Момиру, *Наход Михаило* (СНПр II: бр. 16). Именовање нахочета *Михаило ђак* и и мотив убрзаног напредовања (у шестој години дете држи службу у цркви), наговештавају надареност од Бога и природну самоуку, али је потпуно немотивисана сплетка Тодора везира, који шестогодишњака опије и оптужи да води љубав с царевом најстаријом ћерком, а поготово понашање царице која не покушава да спасе ћерку већ само посинка.

де за софром „од сребра чистога”, лако пристају на трговину.

„Ти начини круне позлаћене
 „Све од сребра и сувога злата
 „А искити драгијем камењем,
 „Те поклони на дван’ест владика
 „И четири старе патријаре,
 „Тако ћеш се грија остајати.“

Насупрот њима „триста ђеце ђака / Међу њима ђаче самоуче”, који седе за софром од шимшировог дрвета, не тргује опрштајем.

Но бесједи самоуче ђаче,
 Не говори цару по хатеру,
 Већ говори Богу по закону:
 (...)
 „Ти начини лучеву ћелију,
 „Намажи је лојем и катраном,
 „Затвори се, царе, у ћелију,
 „Запали је са четири стране,
 „Нека гори с’вечер до свијета,
 „Ак’ останеш, царе, у ћелији,
 „Онда си се грија остајао.”

Расрђени цар у лучеву ћелију стави и запали ђака самоуча, али кад види да се овај посветио³⁰, и сам прихвата мучеништво и страда у ватри, само му се посвети десна рука („Њом је млога добра учинио”). Казна за поткупљиве патријархе, владике и калуђе-ре изостаје.

У две варијанте песме о цару / војводи Стефану, који хоће да узме сестру за жену (*Душан хоће сестру да узме* – СНП II: бр. 27 и *Војвода Стефан хоће сестру да узме* – СНП II: бр. 19)³¹, луда де-

³⁰ Од ћелије ништа до пепела,
 Насред њега самоуче ђаче;
 У руку му књиге салтијери,
 Те се моли Богу по закону.

³¹ О томе детаљније, види, Карановић 2002: 293–305.

ца и ђакон Јован који их предводи, односно Јован ђак и „триста ђаковчади” – за разлику од калуђера и владика – не прихватају „проклето мито”, и не попуштају ни под претњом мученичке смрти. И овде се млади мученици, спаљени у ћелији, посвете, насупрот поткупљеном свештенству, на коме се испуњава клетва царево/војводине сестре:

А погледа Стефан на ћелију,
 Ал’ се сама оградила црква,
 А у цркву триста светитеља,
 То су, браћо, млади мученици
 (СНП II: бр. 27).

Ал’ ћелија бјеше изгорела,
 Од ње се црква оградила,
 У њу сједи триста мученика,
 Међу њима ђаковни Јоване,
 Но се њима свијет поклонио
 (СНП II: бр. 19).

Захваљујући деци – ђацима, цар/војвода не почини инцест и поново се успостављају складни односи са светим.

Ђак у усменим песмама Вукове збирке обликује се на различите начине: од епизодног лика, дела епских побрајања и каталога, преко мање-више формулативног пратиоца старца учитеља, до важне улоге у битним збивањима за заједницу, медијатора са светим, видиоца и пресудитеља блиског Богу. Насупрот ратничкој причи која се води око моћи и домена земаљског царства, његов однос са учитељем успоставља духовну вертикалу која није могућа ни без најстаријег ни без најмлађег.

СКРАЋЕНИЦЕ

ЕР – *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних њесама*. Приредио Герхард Геземан. Београд – Ср. Карловци 1925: Издање приређи-

- вача. [Навођено према: Песме *Ерлангенског рукописа*, приредиле Мирјана Детелић, Снежана Самарџија и Лидија Делић, <http://www.erl.monumentaserbica.com/>]
- ЛМС – *Народне умотворине у Лейпцигу Матице српске*. Прир. Марија Клеут, Миодраг Матицки, Снежана Самарџија, Милорад Радевић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 2003.
- СНП II – Вук Стеф. Караџић. *Српске народне ијесме. Књига друга (1845)*. Сабрана дела Вука Караџића, књига пета, приредила Радмила Пешић. Београд 1988: Просвета.
- СНП III – Вук Стеф. Караџић. *Српске народне ијесме. Књига трећа (1846)*. Сабрана дела Вука Караџића. Књига шеста. Приредио Радован Самарџић. Београд: Просвета, 1988.
- СНП IV – Вук Стеф. Караџић. *Српске народне ијесме. Књига четврта (1862)*. Сабрана дела Вука Караџића. Књига седма. Приредио Љубомир Зуквић. Београд: Просвета, 1986.
- СНП VI – Вук Стеф. Караџић. *Српске народне ијесме. Књига шеста у којој су ијесме јуначке најстарије и средњих времена*. Приредио Љуб. Стојановић. Државно издање. Биоград 1899.
- СНП VII – Вук Стеф. Караџић. *Српске народне ијесме. Књига седма у којој су ијесме јуначке средњих времена*. Приредио Љуб. Стојановић. Београд: Државно издање, 1900.
- СНП VIII – Вук Стеф. Караџић. *Српске народне ијесме. Књига осма*. Приредио Љубомир Стојановић. Биоград: Државно издање, 1900.
- СНП IX – Вук Стеф. Караџић, *Српске народне ијесме. Књига девета у којој су ијесме јуначке новијих времена о војевању Црногораца и Херцеговаца*. Друго државно издање. Биоград, 1936.
- СНП II – *Српске народне ијесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Књига друга. За штампу приредили Живомир Младеновић и Владан Недић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1974.
- СНП III – *Српске народне ијесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Књига трећа. За штампу приредили Живомир Младеновић и Владан Недић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1974.
- СНП IV – *Српске народне ијесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Књига четврта. За штампу приредили Живомир Младеновић и Владан Недић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1974.

ЛИТЕРАТУРА

- Гортан-Премк, Даринка. *Полисемија и организација лексичког система у српском језику*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- Данилов Ученик. Житије Данила II. *Данилови настављачи: Данилов Ученик, други настављачи Даниловог зборника*. Прир. Гордон Мак Данијел. Данашња језичка верзија Лазар Мирковић. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1989.
- Драгићевић, Рајна. *Лексикологија српског језика*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Карановић, Зоја. Начело контраста и неки елементи значења песме „Урош и Мрњавчевић”. *Лейпциг Матице српске*. Год. 165, књ. 444, св. 1–2/1989, 45–52.
- Карановић, Зоја. Братско-сестрински инцест између хијерогамије и родоскрвног греха. *Књижевна историја*. Бр. 118/2002, 293–305.
- Перић, Драгољуб. Млади јунак у српској усменој епској поезији. Фазе у одрастању и изазови иницијације. *Детинство. Часопис о књижевности за децу*. Год 37, бр. 1/2011, 3–12.

Петковић, Данијела. Епски стогодишњаџи: пошто-ване старине и исмејани старци. *Ликови усмене књижевности: зборник радова*. Ур. Снежана Самарџија. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010, 65–89.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Сџанаја село за џали. Огљеди о усменој књижевности*. Нови Сад: ДОО Дневник – Новине и часописи, 2007.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2010). „Пошљедње вријеме” у *Горском вијенџу* и српској народној поезији. *Његошев зборник Маџице српске*. Нови Сад: Матица српска, 151–174.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана, Љуштановић, Јован. Представе о детету и детињству у „Рјечнику” и списима Вука Стефановића Караџића. *Вук Стефановић Караџић (1787–1864–2014)*. Београд: САНУ, 2015, 463–482.

Суваџић, Бошко. Млад јунак у јужнословенској усменој поезији. *Ликови усмене књижевности: зборник радова*. Ур. Снежана Самарџија. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.

Томин, Светлана. „Смрт Арсена патријара”: историјски оквир и песничко памћење. Марија Клеут, Љиљана Пешикан-Љуштановић, Светлана Томин, Наташа Попловина. *Без очију кано и с очима. Народне џесме слетих жена*, Нови Сад: Филозофски факултет – Академска књига, 2014, 85–99.

Malcolm, Noel (2015). *Agents of Empire: Knights, Corsairs, Jesuits and Spies in the Sixteenth-century*. Oxford University Press, 2015.

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. Karakterizacija epskog junaka bojom. *Folklor u Vojvodini*. Sv. 8/1994, 76–83.

Chevalier, J. – Gheerbrant, A. *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod МН, 1983.

Ljiljana Ž. PEŠIKAN LJUŠTANOVIĆ

“SANAK SNIO SAMOUČE ĐAČE”

The character and function of a pupil in the oral epic poems in the collection of Vuk Stefanović Karadžić

Summary

The paper examines the function and creation of a character of a pupil, based upon thirty oral epic poems in the collection of Vuk Stefanović Karadžić (Veinna edition, state edition and the edition from unpublished manuscripts) in which this character appears. Special attention is paid to the poems in which pupils – children or younger adolescents – take serious, active roles in the events.

It turns out that the pupil in these poems has different functions: from an episodic character which is a mere part of the catalog listing, or more or less formulative companion of a senior priest / teacher, to the prophet and adjudicator close to God, who plays an important role in shaping the spiritual vertical of the community.

Key words: pupil, self-taught, victim, the youngest – the oldest, visionary, judge, martyr

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

ДЕТЕ – ИДЕНТИТЕТСКА И ИДЕОЛОШКА *TABULA* (КЊИЖЕВНИ КОНТЕКСТ 1918–1925)

САЖЕТАК: У раду се настоје осветлити поједини аспекти идентитетског уобличавања дечјих ликова у српској књижевности за децу од 1918. до 1925. године. Полазећи од тада актуелне културне политике, особене симболизације и перцепције детињства, од претпоставке да је дете безидентитетска „форма”, а тако и идеална *tabula* у коју се уписују идеолошки пожељне вредности (посебно националне и политичке), низ дела данас (углавном) заборављених аутора, Даринке Ћосић, Михаила Јовића, Сретена Динића, Михаила Сретеновића, Данице Бандић, потврђује да је идентитетска слика детињства, у једном специфичном историјском периоду, слојевитија него што се у први мах чини. Иако то не може поништити сумњичавост у естетску вредност посматраних књижевних остварења, може рећи понешто у прилог ставу да се изучавање типологије идентитетског распознавања дечјих ликова у српској књижевности за децу не може спровести игнорисањем онога што се најчешће види као анахроно савременим културним и литерарним „конструктима”.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дете, књижевни лик, српска књижевност за децу (1918–1925), идеологија, културна политика, идентитет

Ако је књига за децу израз и одраз опште друштвеноисторијске перцепције детињства и дечјег света о ком се и за који се пише, онда се начело променљивости намеће као суштинско. Историја културе потврдила је да су и однос према детињству, и детињство само – динамичне категорије подложне разноликим видовима културне симболизације и, сходно томе, разноликим књижевним концептуализацијама. Крећући од идеје да је детету потребно и идентитетско распознавање, да оно напросто цепти од жеље за грађењем и самоспознајом сопства, пружаће се литерарни „кораџи у сусрет” читаоцу, кораџи који лако прелазе на колосек моделовања. Отуда повлачење идентитетских координата не бива ништа друго до спој симболичких представа о детету у култури са културом детињства: круг у коме једно друго држи за реп.

Опомињући се на знану опасност од превиђања чињенице да детињство није само онтолошка него и историјска категорија (Vuković 1989: 51), питање од какве идентитетске слике полази, а нарочито какву уобличује српска књижевност за децу по окончању Првог светског рата – овде је средишње питање. Сужавање погледа на литерарну продукцију за децу у периоду од 1918. до 1925. године јесте произвољно: ни прва ни друга година ни по чему није значајан граничник у овом контексту.¹ У књижевноисторијским самеравањима (в. Петровић 2008; Јекнић 1999) тај период важи за бесплодан, епигонски, малокрван, шаблонски, традиционалистички (у најгорем значењу речи), једноставно – за црну рупу националне књижевности за децу, и дубљу и црњу када се одмери према свему што се у српској књижевности истих година догађало и што се данас озна-

¹ Такво значење могла би имати 1927. година, када Десанка Максимовић објављује *Врћи детињства*, а Гвидо Тартаља *Срмену у граду ишшица*, али тек наслови 30-их година, понајпре они Александра Вуча, узимају се као превратнички у пуном смислу.

чава као језгро авангарде (Тешић 2009: 37).² Мимо наслућеног парадокса да се нешто бира зато што важи за безвредно, а свакако мимо тежње да се релативизују аргументи који литерарне продукте за децу у датом времену негативно маркирају, три су разлога за овакво ограничавање видокруга. Први је у приватној радозналости. Други је у уверењу да сагледавање динамике развоја идентитета детета у децјој књизи сасвим извесне одговоре добија и у капиталним опусима, али и у низу минорних наслова. Трећи је испровоциран ставом да Први светски рат и идеолошко-политичка концепција која га је испратила нису оставили траг у српској књижевности за децу (бар не онакав и онолики какав и колики је оставио Други светски рат).³ Њихов траг је и очигледан и важан, између осталог, и са аспекта идентитетског пројектовања у домен дечјих ликова дечје књиге. Сви модуси који су тад понуђени, па и најспорнији – модус политички „грлатог”, „освешћеног” младог литерарног јунака оданог владајућем идеолошком програму – имаће паралелу и у потонјим деценијама (уп. нпр: Ђорђевић 2006: 577–583).

Јер, у овде омеђеном корпусу уочава се једна, чини се, начелно важна појава. Између агресивног уметања идеолошки жељених формула у дечја уста

² Преглед, макар и само номиналан, свега што обележава културну и књижевну сцену у Србији тих година не може се стављати у фусноту. Отуда се овде само упућује на неколико релевантних извора: Пијановић 2014; Тешић 2009; Деретић 2008; Милојковић-Ђурић 2008; Матовић, 2007; Марковић 2004; Радловић 1995; Marković 1982; Велмар-Јанковић 1972...

³ Ново Вуковић сматра да Први светски рат „није оставио практично никакав траг у овој књижевној области” јер његова тематизација захтева широк романескни простор, а роман за децу у српској књижевности у то доба још увек није конституисана врста (Vuković 1989: 208). У сличном духу наглашава се и да су *Црни дани* (1922) Михаила Сретеновића једини роман о Првом светском рату у српској књижевности за децу (Петровић 2008: 133), или да се њему тек условно може придодати само неколико дела објављених почетком тридесетих година (в. Георгијевски 2005).

и свест и, с друге стране, преноса стварних или симулираних наивних импулса – овај део српске књижевности за децу подразумева трагање које му се често не признаје. Згуснуто у уопштену формулацију, оно сведочи о распознатом (и створеном) индивидуалном, колективном, расном, националном, етничком, полном, родном, политичком, верском, културном идентитету. Притом, свако предубеђење да у делима Даринке Ђосић, Михаила Сретеновића, Сретена Динића, Данице Бандић или Михаила Јовића нема ничег блиског савременом и свевременом виђењу детињства и детета, баш ничег на трагу антрополошке и културолошке представе каква припада, уобичајило се рећи, другој половини XX века, ипак не опстаје. Можда су то само пабирци на нивоу „статистичке грешке”. Можда (нимало случајан) ехо најбољег из змајјовинске поезике које се успева опонашати али не и надмашити.⁴ Опет, не би се олако одбацила претпоставка да управо таква дела јесу једна од виталних нити са којом ће се плести идентитетска одежда детета у књижевности XX века: она од безазленог манглуплука и вечитог игровног разрачунавања са досадом „уредно” осмишљеног живота. Њој би се придружила и нит која

⁴ Ваља прочитати, на пример, Сретеновићеву песму „Страдање Ациног пајаца”: „Шта је, шта је, / Зашто плаче Аца? / Шчепали му / кучићи пајаца. / Једну ногу, / Другу руку вуче, / Мали Аца / Плаче и јауче. / Сеја Дара / На фотељу села / Своју лутку / У руке узела. / Па се смеши / Што се дере Аца / И посматра / Страдање пајаца” (Сретеновић 1921а: 15). Или, од истог аутора, песму „Двори од карата”: „Правила је / Сека Ната, / лепе дворе / Од карата. / Ал никако / Могла није, / Кровом дворе / Да покрије. / Сваког часа / Из ненада, / Двор се руши / Доле пада. / Смешкала се / Мала Ива, / Јер је она / Томе крива. / Она кришом / Тихо дува, / Докле дворе / Не одува” (Сретеновић 1921: 26). Ничег сувишног, ни одвећ сентимента, ни зрна афектације, ни дидактицизма, само исечци свакодневице, безвремене и апсолутно дечји, по стилу, језику, бескрајном поверењу у мелодиозност риме, по атмосфери – веома налик Змајевој парадигми у овековечењу, како би Марко Цар рекао, „мајшних прилика” дечјег живота.

суштаство детињства види у загледаности, знатижељи, истраживању света, а улогу одраслог, како другачије него као поузданог водича у просветитељској мисији. На тој основи не настаје искључиво књижевност с мањком уметности а сувишком педагогије, а сходно томе, не настаје баш увек књижевни лик у облику детета – „папиге” која „маторим резоном” репродукује важне лекције.⁵ Плетењу поменуте идентитетске одежде придружила би се и нит која подразумева непосусталу децу глад за пустином, драматичним, динамичним, егзотичним. Придружила би се и она која у први план истиче фасцинацију сновидним и бајковним. Али, како се тврдо уколало мишљење да доминантну позицију има културолошко-историјско-идеолошка оптика на коју савремени поглед зачас (дакако, не и безразложно) налепи етикету неестетског, дидактичког, утилитарног, стармалог, неуверљивог, читав један корпус српске књижевности за децу остаје у најмањем – нечитан и невидљив.⁶ Та оптика овде је примарна, јер,

⁵ Тако ће роман *Зачарани шегрти* (1925) Данице Бандић бити исписан у славу Књиге, читања и учења, али на начин који није посве анахрон савременој романескној продукцији. Лончарски шегрт Ива властити занат види као прилику за стварање нечега новог и лепог (малених играчака од глине), па године које проводи код мајстора нису само кулучење већ и предворје занатског и уметничког сазревања. Но, средишњицу романа заузима фантастично Ивино путовање кроз време и простор: како коју књигу отвори и пожели да се нађе на местима о којима она говори, тако му се, на волшебан, необјашњив начин, жеља испуни. Од Египта, старе Јеладе и Кине, до Венеције и средњовековног Дубровника, шегрт Ива „путује” по различитим цивилизацијама и културама. Савет старог библиотекара, који Ива на крају усваја као животни мото, гласи: „Немој дати да те други воде. Тражи пут свој сам. У тебе је срце чисто, – у њему нема зла. Не бој се чаролија, којима те опчинише ове књиге. Срећан је онај, којега може да зачара добра књига!” (Бандић 1925: 112).

⁶ У историјском прегледу српске књижевности Јована Деретића нема ниједног од поменутих аутора (осим Михаила Сретеновића, означеног једном индикативном синтагмом – „Веселиновићев епигон” – Деретић 2002: 850). Но, прећуткују их и теоријско-историјске монографије посвећене искључиво књижевности за децу (в. Vuković 1989; Милинковић 2010). Већина поме-

признало се то или не, поменутој одежди и она је дала прилог.

Директно или индиректно заговарање друштвених и културних вредности (како се појам идеологије може дефинисати – Сарленд 2013: 64), систем представа, идеја, митова, слика у ком људи живе своје имагинарне односе према стварности (како се идеологија такође одређује – Biti 2000: 198), тиче се рефлексивна на свим идентитетским пољима. Поимање и креирање родног идентитета спроводи се преко наглашене стереотипизације патријархалне визууре.⁷ Потом, преко вредносно дефинисане „спецификације” условљене годинама (јасно се одређује шта приличи старијој, а шта млађој мушкој/женској деци). Такође и путем клишеа о читалачким интересовањима, а тако и сугерисања постојања окамењеног сензибилитета за фикцијско.⁸ Ипак, не остају покушаји „контаминације” полних/родних стереотипа. Тако мушки ликови каткад понесу поне-

нутих аутора место добија у историјским прегледима Д. Јекнића (1998) и Т. Петровића (2008).

⁷ Само један пример. Песма „Женски Петко” М. Јовића отпочиње овако: „Чудне штете, / Глете, децо, глете, / Душко мушко, / Па сео да плете”. Сестре му се ругају: „Баци, брато, баци, / То не раде Срби / Ни јунаци; / Остави се / Тога женског заната, / Остави се, / Видеће те тата, / Па ће рећи: / – Шта ћеш с тим кукама? / – Шта ће игле / – У мушким рукама?” (Јовић 1923: 43). „Напад” на нетипичног Душка, ког не занима ни сабља ни пушка, долази са свих страна: и од песника, и од девојчица, и од фиктивног очевог гласа. Илустрација уз стихове ипак донекле наговештава нешто друго: децу игру и весеље због изласка из клишеа „приличних” и „неприличних” мушких вештина. Стереотипу се лакше опире детињство него свет одраслих, јер, оно га можда и може употребити за ругалицу као формулацију оспоравања, али када се измести у простор очеве визууре и парафразе онога за шта се претпоставља да ће отац рећи, дефинитивно се разилази са поетиком наивног света. „Нетипичном” Душку, по свему судећи, потпуно је свеједно и за „мушкост” и за „србинство” – њега плетење и плетиво силно забављају.

⁸ Рецимо, причу „Кад киша пада” Д. Ђосић почиње: „Ви молити драга дечице да вам причам штогод. Хоћу, врло радо, само реците шта? Знаш, да мушкарци воле о рату, а девојчице о луткама и цвећу [...]” (Ђосићка 1924: 14).

што што је у традиционалној бинарној фактури резервисано за нежнији пол (обазривост, осећајност и нежност),⁹ а женски ликови не бивају само сервилно и немоћно „женскиње” које брине о кући и залива цвеће, већ су и сналажљиве, пркосне, јуначне, што је углавном (и нимало случајно) отворено повезано са националним препознавањем. И у домену верског одређивања дечјих ликова уочиће се истоветна техника сједињавања симболичких религијских чинова и објеката са националном атрибуцијом, опет – нимало случајно (в. Smit 2010). Но, и без тога оно постоји као одраз опште представе о ваљано васпитаном детету ком је цео религијски сплет извор радости (као Божић или причешће), или спасоносни путоказ у проналажењу исправног животног пута (в. Ћосићка 1924: 44). Идеолошке пројекције тичу се и расног вредновања, при чему, понекад, оно што излази из „прихватљивог” бива оличење зла и терора, а дечјим оком читано јавља се као прототип ружног и страшног.¹⁰ У опсег ши-

⁹ „Ала Јова златно срце има / Златно срце у златним прсима! / Мрава пази, неће да погази; / Цвеће гледа, кидати га не да, / С мацом ради, куци кућу гради.” [...] (Јовић 1923: 37–38).

¹⁰ Довољно илустративан је одломак из приче „Три вере” Михаила Јовића.

„Јао!... Куку!... Бежите!... Црни људи!... Пуна лађа!... Тако говораху задувана деца.

Кад и жене угледаше Црнце, брзо с децом побегоше на чардаке. Стадоше подупирати врата камењем и дрвећем. Не смедоше викати, него заглављиваху врата, а деца дрхтаху за њиховим леђима као пруже од страха. Црнци искочише из лађе, носећи пушке, секире и копља и упутише се чардацима. Пошто опколише чардаке, нападоше их секирама разваљивати. Попуцаше врата и они упадоше међу жене и децу. Настаде страшна писка, дрека и гушање. За неколико минута биле су жене и деца повезани. Црнци их потераше обали. Кукање и писка разлегаху се по мору око Спаса. Кад их дотераше до обале, почеше уносити једно по једно дете. [...] Сутрадан у зору зачу се нека лупњава на лађи, те се деца тргоше иза сна и поскакаше на ноге. Провирише на прозорчић од собе и брзо се повукоше натраг. Стадоше опет дрхтати од страха. Неколико Црнаца надвирише се у собицу кроз прозор. Деца се смрзоше од њихових изгледа. Лица као угљен, а зуби бели као снег. Кад се насмеју, онда изгле-

роко постављеног културног идентитета улази и уздизање духовног и телесног здравља, као потпора хигијенско-здравственој пропаганди, битном делу културне политике Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца у поратним годинама (в. Димић 1997: 229–246).¹¹ Ипак, понајвише се идеолошко структурирање ликова деце тиче конструисања националног и политичког идентитета, из чега ничу дете – „гласноговорник” и дете – „транспарент”.

Притом, немогуће је не уочити појаву која најнепосредније осликава конкретно време и његово схватање детињства: у исти мах, тик један уз други, наћи ће се текстови који проистичу из две различите претпоставке. На једној страници „мали актер” инструментализован је дословце и искључиво за промоцију одређене политичке визије, а већ на следећој страници појавиће се песма или прича у којој неки други „мали актер” живи у пуном смислу властитог детињства, потпуно незаинтересован за снове и јаву одраслих, као да се ништа није десило, и као да се ништа не дешава изван његовог света доколице и игре. Тако ће Даринка Ћосић на уводно место *Нових дана (књиже за децу са сликарма)* поставити песму „Нова нада”, испевану о *краљу нашем милом* који је стекао *своје десно крило, узда* да да зуби горе, тако су сјајни. [...] – Боже шта ли ће бити од нас? – Појешће нас? – Одвешће нас у незнану земљу па продати. Онда ћемо бити робиње до века” (Јовић 1923: 29–31).

¹¹ Када се у поезији за децу сједини идеал здравог тела са идеалом корисног члана друштва, то овако бива: „Само здраво дете / Вредно је и чило, / Само здраво дете / Свакоме је мило. / Само здраво дете / Снажно ће нам бити / И 'Подмлатку' своме / Корисно служити” (Ћосићка 1924: 13). Још изражајнији пример је песма исте ауторке, „Азбука здравља”, која доноси и опште формулације, али и практичне савете: „Гвожђе ствара крвцу румену и свету, / Зато једи кеља и подоста јаја, / Па ћеш бити снажан, чио, лак и крепак, / А тад срећи твојој неће бити краја. [...] Сапуна се многа деца боје, / Јер им често очице заљуте; / Ал где сапун често кожу пере, / Шуга неће здравље да помуте. [...] Хлеб врућ никад није добро јести / И од деце треба да се крије, / Јер ко једе јучерани хлебац / На стомак се потужио није” [...] (Ћосићка 1924: 73–78).

ницу, па се радује „мало и велико: / Србин, Хрват / И Словенац чили / Стару лозу / Карађорђевића / што продужи / Сад наследник мили”. Одмах након ње следи прича „Радмила на селу”, о девојчици која не може дочекати да се пилићи излегу па разбија једно по једно јаје да јој сигридрузи што пре изађу (Ђосићка 1924: 3–8). У песми „Позив на упис” деца су потерана на учлањивање у новоосновано хуманитарно друштво „Помоћ”, ту је и притисак, и морални и онај мање апстрактан („ко не дође, није лепо / управа ће да се љути”). Поменуто друштво ће помагати сваком ближњем у невољи: „Ал за сада најпреча су / Намучена браћа наша / Којима ће добро доћи / И најмања помоћ ваша. / Док ми овде расипамо / Разна јела и колаче / Дотле дете у Русији / За комадом хлеба плаче. / Зато чујте што ћу рећи: / Тако не сме даље бити / Ми морамо од свег срца / Доста новца прикупити. / Послаћемо бедној деци / Што су на глад осуђена, / Нека знају да их воле / Сва словенска браћа њена” (Ђосићка 1924: 32–33). Дакако, у идеји солидарности, емпатије, хуманости нема никад ничег упитног, али је зато притеривање на ту врсту ангажмана, као и потцртавање „словенске” ствари, јасна политизација из тренутка и за тренутак, несумњиво ослоњена на, од XIX века опсесивну, тему јужнословенства и свесловенства. Но, тој песми претходи једна посве другачија, насловљена „Ја се бојим”: „Иди, гуско, иди, / Што ме тако гледиш! / Иди, гуско, иди, / Немој да ме једиш! / Сад ће мама доћи / Да донесе млека; / Тешко теби гуско / Шта те онда чека! / Иди, гуско, иди, / Ја се много бојим. / И ја бих отишла / Ал’ н’ удем да стојим” (Ђосићка 1924: 30–31). Дobar пример нашао би се и у збирци *Родољуб (приче и њесме за децу)* Михаила Јовића. Прича „Наша мала Хрватица” (једина штампана латиницом) типско је штиво о девојчици којој родитељи страдају у рату, коју спасава један „добри Арнаутин” и одводи је својој

кући у којој сви заједно дочекају дан „ослобођења”, када цветним венцима иските „првог српског официра” и „српску заставу”. Као и друга ратна сирочад, и Милица ће потом живети у дому „америчке мисије”, опет окружена неизмерном љубављу и пажњом. Не само да су се све штићенице утркивале која ће јој више нежности подарити, већ ће одлучити и да се поклон „једне богате Американке”, један „дивни огртач”, преда управо Милице. „Милица кроз сузе рече хвала, па приђе и пољуби учитељицу у руку. А учитељици тецијаху сузе и пошто је пољуби, она узбуђеним гласом рече деци: – Хвала вам, добра децо српска! Ви сте показали како треба волети сестру из далека! Волите је увек као и сад. Та ће љубав донети срећу и Србима и Хрватима” (Јовић 1923: 6–9). Одмах након ове приче следи песма „Мали командир” о дечаку Воји који децу „учи боју, / да Косово свете”, па јуришају на кукуту, коприве и печурке и здрави и читави из боја излазе сви осим *командира*, ком грана расцепи нове, шарене чарапе (Јовић 1923: 9–11). Мини-пародија, иако то можда није желела да буде: биће да сва сила нација она најживље живи у сечи грмља и бусења, у дечјој игри. Непосреднија и жешћа релативизација видовданског националног узношења у српској књижевности за децу ипак ће сачекати друга времена, но овакви малени продори изван једне матрице, ма колико дискретни, можда и нехотични, могу се читати као танки резони кроз које се пробијао сензибилитет другачији од „јуначких огњева”, „провреле крвце”, „раздраганих срдаца” која за „србинство бију”.

Уопште, осцилације из крајности у крајност, од игнорисања до урањања у аутентичан дечји поглед на свет у ком су све националне „вертикале” или невидљиве или постоје само номинално, сведоче о датом периоду као времену које јесте, ма колико је то неопрезно рећи, активно трагало за модусима књижевности за децу и модусима уобличавања ликова деце.

И, још неколико речи о оном, већ поменутом, најспорнијем међу њима. Обиље је литерарних доказа који сведоче о сировом, здушном и бездушном смештању политичких идеја у свет детињства. Ни први, ни последњи пут обављено. Математички чиста рачуница која каже да љубав и слога народа увек резултира и личном, и националном, и општественом срећом, најчешћа је поетска „операција” идеолошких „сабирања”. Осим најогољенијих форми изрицања, оно је и окосница пустиловних нарратива, сентиментално динамичних и драматичних, каткад помало у духу Видаковићеве традиције.¹² За све, како год били дати, може се поставити питање да ли је реч само о голој пројекцији одређене политичко-друштвене климе или о (зло)употреби дечјег гласа. Такву недоумицу добро илуструје и Сретеновићева „Молитва”, једно устикованије ком недостаје и оно мало живог дашка какав се нашао у неким прозним делима. Да ефекат буде јачи, уз песму је постављена фотографија посве малог детета које држи склопљене руке. Ево је у целости: „Помог’о

¹² У причи „Братска реч” судбина вредно и окретно момче одводи на далека северна мора, у лов на китове. Када у таласима угледа човека како се држи за парче бродске ограде и дозива помоћ („Нешто благо, нешто свето и мило разли се по моме телу. Крв ми се ускомеша, очи засветлише, снага се поврати, а у глави сину хиљаду мисли. Да ли сам добро чуо? Јесам, јесам. Лепо српски викну: *помагај браће!* Србин, мој брат, на северу, као и ја. А од кад нисам чуо братске речи! О, јадни човече! О лепо брате Србине!”), бацаће се у „подивљало” море, тонуће обојица, израњати, тонути поново... Када се освести, крај њега ће бити његов „брат” („Хрват из Ријеке”), за кога је био спреман живот оставити у морском „бездану”. На питање шта га је нагнало на лудо храбри подвиг, рећи ће: „Има једна реч, која је слађа од меда и шећера, која је топлија од жаркога сунца, која је лепша од шарене дуге, која је милија од живота кад се чује у туђини, у земљи незнаној. То је *братска реч* – рекох ја смећећи се и стежући руку брату Хрвату” (Јовић 1923: 11–17). У истом маниру је и прича „Три вере”, о рибарима, тројици јунака три различите вере и њиховим кћеркама, Милици, Фати и Мари, које изненада „црни људи” одводе „на дебело море”, али се све сретно сврши уз најважнију дечју спознају: све три су „сестрице” иако се „различито богу моле” (Јовић 1923: 25–36).

си, добри Бого, / Целом моме милом роду, / Дочек’о је Ускрс славе, / Дочек’о је он слободу. / Ал’ још има браће моје / Под туђином што се вије, / Јоште има браће моје / У ланцима Италије. / Нашом Истром туђин влада, / Наше племе таре, гони, / О, помози, добри Бого / Да слободни буду они. / И остале све крајеве, / Где су моја браћа мила / Бели Ор’о да прикупи / Под своја их прими крила” (Сретеновић 1921: 21–22). Шта је *наше* у геополитичком смислу,¹³ ко кога *ћаре*, *гони*, како ће, кога ће и зашто ће *бели ор’о* под крила *ћримићии* и *ћрикућии*, засигурно није дечја брига. Када се ипак стави у уста дечја и свест дечју – иритира: то је директна политизација, натегнута работа, и, да апсурд буде јачи, тако жилаво постојана.¹⁴ Овај рад нема намеру да се хвата у коштац са феноменом југословенства као политичке идеје уједињења/окупације (већ како је ко види). Идеја суживота „на овим просторима”,

¹³ Таквих „дечјих” спознаја има и у другим Сретеновићевим делима. Наводи се само један одломак из *Црних дана*, сцена када отац долази на одсуство и разговара са сином (Сретеновић 1922: 161):

„– Их, благо теби тајо, кад си видео Сарајево. Да ми је дочекати да га видим, не знам шта бих дао!

– Боже здравља, сине, видећеш га. Сарајево је сад наше, слободно. Није више у њему мрски Швабо.

– Радују ли се Сарајлије, тајо?

– Како да се не радују?! Да си видео онај дочек, оно одушевљење, кад смо ми долазили. То се не да причати. А кажу, да је тако било свуда, по местима, по свима селима и градовима, наше нове, Уједињене Краљевине, где год су наши долазили.

– Па сад, тајо, имамо и наше море?

– Имамо, сине!

– Јадранско море?

– Јадранско!

[...]

– И Дубровник је наш, тајо?

– Јесте!”

¹⁴ С друге стране, није нетачна: дечје усвајање и филтрација онога што долази из уста одраслих, па и када је реч о државним и националним разбистравањима, каткад указује на чињеницу да детињство није на периферији збивања, каткад на потребу да се што пре стигне у „велики” свет и „велике” теме.

идеја и велика и племенита, и сулуда и кобна, није разрешена: је ли она утопија прошлости или утопија будућности, је ли реалност прошлости или реалност будућности. Куда и како с њом, мука је историчара, политиколога, социолога, филозофа, мука је и свакога ко се не да лако потчинити чињеницама и цинизму па је се занавек одрећи, и онога ко не може тек тако попустити властитом сентименту и лаковерности па је животом бранити. Управо она представља једну од централних врлина литерарних јунака, онај суштаствени идентитетски ентитет. Сви се, листом, усмеравају у правцу који каже „брат је мио које вере био”, који ће истаћи величину „српства”, али ни „другима”, дакако само уколико се уклапају у постављену слику државног заједништва, неће порећи памет, храброст и част. Узгред речено, ту негде је и чвор који далеко надмаша дечју књигу: промишља ли се сопствени, и индивидуални и колективни идентитет „из разлика”, или „из сличности”; када је „други” исто што и „ја”, братски и свечовечански, а када није; колико је било која од опција занавек постојана или занавек лабилна ствар?

Ипак, невоља се назире и када се тумачење не упушта у преиспитивање дате идеје, па ни у свакојак заврзламе са теоријским схватањем идентитета, већ у читање са естетске разине свега, а посебно тако доминантног, очигледног, неуморног одржавања и фабриковања повишеног тонуса у оваквим делима за децу. То својство дечјег штива (као и низ других литерарних слабости) каткад се тумачи уз помоћ разноликог интерпретирања Скерлићеве идеје о неопходности „здраве” књижевности.¹⁵ Ипак,

¹⁵ „Наиме, српски народ је победоносно, након изузетних страдања, окончао читав један низ ратова. Њему је изнад свега сада био потребан мир. Требало је обновити запуштено, порушено, надокнадити однесено, упропаћено, уништено. Требало је прионути за земљу. [...] Патријархалну структуру је поново требало учвршћивати. У том смислу је деловала и литература за децу. Она, у тим приликама, није могла да ствара типове раз-

не би се без велике резерве тврдило да је овде реч о стратешки начињеном поетичком избору у том духу. Исто тако, чини се да дато својство није последица, рецимо, грчевитог држања за површно прочитан романтичарски патриотски модел, а готово није плод (ни свесног ни несвесног) поетичког отпора авангардном гласу (нарочито када се он не поима као оптимистичан, ангажован у име будућности, другачије и боље, већ само као пролом nihilizma – в. Раичевић 2010: 430–432). То својство, као и већина других одлика које се данас махом виде као неуспели литерарни захвати, резултат је стваралачког и књижевнокритичког недефинисања могућности, значења и сврхе књижевности за децу у новом историјском и културном контексту. Јер, она заиста одаје утисак залеђеног стања у ком се ништа не дешава и не помера, па се ни дилема – како освојити естетски простор – која је остала након читања Змајевог као свеколиког песништва за децу у текстовима Љубомира Недића, Лазе Костића, Богдана Поповића и Јована Скерлића (в. Љуштановић 2009: 45–59), није разрешила. Наиме, клопка у којој се нашла идентификација детета (и књиге за дете) слојевита је и нимало банална: како после искуства које доноси Први светски рат естетизовати страдање, смрт, злочине по законитостима наивне поетике, а да се не порекне хуманистичко начело за које се књижевност за децу одвајкада држи, а да се не пређе на страну која рат, сваки, осећа као пораз? Како балансирати између тако заносног конструкта о детету као оличењу заигране невиности, и, с друге стране, детета као жртве – а да једно друго не обесмисли? Како исписати апотеозу официјелном социокултурном и политичком програму,

бојника и авантуриста, својеглаве деце, непослушне и нерадне, већ обрнуто. Она није могла да учи децу да подваљују и срљају, она је осећала потребу да их окушља, да их штити, да их чува” (Јекнић 1998: 91).

изнова дужити „дуг отаџбини”, а говорити гласом истинског поклоника аполитичног дечјег света? Књижевност за децу одговорила је, судећи по овде изабраним примерима, нудећи раздвојене, расцепљене поетичке сфере, тек каткад само „технички” спајане, никад сублимиране до статуса уметности.

Другим речима, одговорила је, најпре, обликовањем дечјих ликова у идентитетској опни наивности, игре и учења, а потом као типских, анонимних патника и победника. Елиминисањем једног дела историјске фактографије: без ровова, блата, зверстава, дете и детињство у овом књижевном корпусу остају синоним узданице, неуништива, једина светла тачка будућности. У већини случајева у којима се идентитет детињства гради у контексту непосредних ратних догађања, дете ће трпети – и опстати. Најчешћа матрица је намерна и индикативна: дете (можда) остаје без родитеља, али не и родитељи без деце.¹⁶ У суштини, хероика, као једна од базичних идентитетских пројекција у домен дечјих књижевних ликова, свезана је најизражајније за мотив духовног, али много јаче физичког преживљавања. Варијације постоје и не искључују малодушност, очајање, страх, све што може навести на размишљање о одсуству идеализованих карактера тамо где су се понајвише очекивали. Једна од прича Сретена Динића, „Друга мајка”, прелаз преко Албаније сабија у дечју стрепњу за опстанак, уздање у родитељску мудрост и спознају да се без уштеђених пара за црне дане не може преживети.¹⁷ Но, већина примера нема ни-

¹⁶ Та чињеница ипак лебди као непорекнута истина на уводним страницама – посветама. Михаило Сретеновић *Црне дане* посвећује „драгим ученицима”, Бану Нушићу, Славку Јанковићу, Ђорђу Венчанцу, Драгославу Ђорђевићу и свима који су „наук љубави према Отаџбини, искупили својим младим животима”. Михаило Јовић збирку *Родољуб* посвећује „сенима ђака-јунака”, „на чијим се костима сазида ова велика отаџбина”, и сени „милог сина Воје” који је погинуо 22. септембра 1916. године...

¹⁷ „– Јесу ли то сад црни дани? – пита Милан оца кроз Албанске гудуре.

какву (па ни латентну) критичку дистанцу према датом (нити било ком другом) догађају Првог светског рата (каква се у поменутој причи ипак да наслутити). Парадигматична је и слика детета које на ратном попришту бива припијено уз слеђено тело оца, па војници, немајући срца да оставе дете, понесу обоје. У пољској болници ће се показати да је отац још увек жив, па се детиња љубав уздиже као снага која потире смрт (в. Сретеновић 1921: 23–24). У многим делима лик детета формулише се преко издржљивости у ратној муци (кришом сакупљају суве гранчице по шуми, брину о себи, често и о болеснима у кући, набављају храну, чекају у бескрајним редовима за мршава следовања, скривају оружје, сведоци су бомбардовања, пљачкања, болести, збегова – в. Ћосићка 1924: 9; Сретеновић 1922; Динић, Живковић 1924). О којој год варијацији да је реч, крајњи исход увек је у дивљењу, а основни принцип у одбацивању сложенијег психолошког профилисања јунака. Да није тако, да нису сви сведени на једнозначан систем знакова, пре или касније сви би се сучелили са сумњом и преиспитивањем – првим зубом на покорици смислености једног свршеног рата.

– Нису још, – рече отац – ово су тешки дани. Али има још црње од тога.

На путу између Берана и Андријевице нађоше једног изглицу мртвог крај пута.

Од чега је умро овај човек питаху деца оца.

– Од глади и изнемоглости, – рече отац.

Мало подаље од њих један господин такође са двоје деце дреша један замотуљак с парама да исплати упазарену проју Црногорки. Деца његова беху већ одвалила по један комад од ње и зарупала у сласт да једу. Гладни војници пролазе мимо њих, гледају и говоре:

– Ето, ко има пара има и живота, а ко нема, он има да бира гроб уз пут.

– Ето, то су црни дани, – рече први отац својој деци.

Деца се погледаше и заплакаше.

[...]

Зато запамтите: *Треба шћедетиш увек, кад се год може да се не би шћедело онда, кад се шћедетиш не може*” (Динић 1922: 44–45).

Без намере да се стварна хероика и трагика деце искључи као најнепосреднији порив и основа литерарних транспозиција животног у фиктивно, могуће је да је мотивација многих аутора који су се тога подухватили изван личне, интимне и искрене потребе да се све сачува од заборавља. Она је, бар делимично, у потреби манипулације онима који придолазе као читаоци, у зготовљавању предлошка ком ваља постати моралном и етичком униформом младежи. Овим се не сугерише поједностављен став о простом деловању књиге на ставове читалаца, о аутоматском преузимању вредносних судова фиктивних карактера (в. Сарленд 2013: 75–77). Коначно, разнородна читања могућа су увек, па и онда када их текст настоји експлицитно укинути, а све што има изрећи – изрећи најдиректније могуће. Сугерише се постојање жеље аутора да до тога дође. Да ли је у основи те потребе истинско уверење у тачност, племенитост, вредност конкретних идеја (у чије име је, на пример, „држави поверена” генерација дечака-регута); или је реч о немоћи да се свако страдање, а посебно деце (властите деце), призна и представи као залудан чин, чин жртве без смисла, чин који никакава „победничка” поратна еуфорија не може оправдати; или је пак реч о нечем врло приземном: о одговору на колико отворену, толико и перфидну репресију државних „апарата” који учитеља и писца (и свакога у државној служби) виде као службеника чији се живот и рад вреднују по корисности/штетности у политичком и националном смислу – неће се нагађати.¹⁸ Како год, директне рефлекси-

¹⁸ Сви овде одабрани аутори били су везани за просвету (учитељи, школски надзорници, писци учбеника). О просветним радницима датог времена као „таоцима политизоване професије”, в. у: Petrović 2009: 173–208; о односу учитеља, просветних радника, научника и уметника према идеји „националног јединства” и другим политичким императивима датих година, као и о односу државе према њима, в. у: Димић 1997, књ. II: 247–313; Димић 1997, књ. III: 289–410.

је друштвенополитичких идеја нису ствар једнократне појаве типичне за некакву трећеразредну литерарну продукцију, већ део идентитетског пулсирања дечјих ликова у књижевности за децу, ликова који израстају из визије детињства као савршене *tabule* и деце као бића из „сиве зоне” модерних субјеката (Oraić Tolić 2006: 292). Оне су, такође, израз класичног обрасца творбе културног идентитета који има следећу путању: најпре се имагинирају слике о себи и другима, потом те слике подлежу идеологизацији, затим се натурализују, тј. претварају у природна својства, након тога се на различите начине институционализују, и, коначно, скамењују у стереотипу, па оно што је друштвени производ, имагинација и фикција посредством побројаног постаје аутентична стварност (Oraić Tolić 2006: 291).

Но, у процесу те творбе велику улогу има још једна, засебна струја идентитетског распознавања детињства, струја која умногоме мења наслућен закључак о српској књижевности за децу датог времена. Она подразумева признавање маштеног, вилинског, бајковног, сновидног, ирационалног, како год се одредио, али оног дечјег „ја” које је изван утилитарног и прагматичког, изван мимезе реалистичке свакодневице и изван социополитичке агитације. Може бити да поприличан део српске књижевности за децу непосредно након Првог светског рата бива имун на такву поетику, али се то не може узети као апсолутна поставка. Истина, не иде баш уз раме књижевноисторијском читању истог периода у, рецимо, хрватској дечјој књижевности. Ту је, као академски став, постављена слика литерарне продукције која не попушта дилетантизму, и која се препушта „bijegu iz nametnute grube realnosti u vlastitu maštu i htijenjem izmišljeni svijet priče, u bolji i ljepši svijet” (в. Crnković, Težak 2002: 250–252). Није залудно оптимистичан покушај да се и српској књижевности за децу баш у овом времен-

ском раздобљу директнје призна искорак у наведеном правцу. Прво, мисли се на преводе. Најзначајнији је у том контексту Винаверов стваралачки ангажман у објављивању Керолове *Алисе у чаробној земљи* на српском језику 1923. године – превод који је, и директно и индиректно, испровоцирао поетички развој српске књижевности за децу XX века у правцу фантастике и концептуализовања свести „иза огледала” рационалног. Мисли се, такође, и на обиље дела у чијим поднасловима стоји препознатљиво „по”, као натукница о фикционалном предлошку из домена фолклорне или пак европске ауторске бајке. Мисли се и на прозну књигу *Тера баба козлиће* (1923) Данице Бандић, пример успелог обликовања приповедања по ониричком обрасцу.¹⁹ У овом случају стваралачко ишчитавање усмене традиције, понајпре усмене бајке и предања, није само одговорило на недоумице о постојању генолошких истраживања у српској прози за децу већ је и суштину књижевног јунака непосредније свезало за феноменологију имагинацијског. Спознавање дјетета као „инсајдера”, учесника и актера усмених казивања реинтерпретираних ауторским пером, управо преко Звездана који другује са небеском старицом на вечној услузи Сунчевој мајци, са Сунчевим зрацима, Зором, разиграним „козлићима” на ужареном банатском небу – потврда је особене књижевне симболизације детињства. Она подразумева недвосмислен одабир стране која ће поетику бајковно фикционалног, без обзира на то да ли извориште има у фолклору, европској писаној традицији или аутентичном ауторском замаху, видети као свему надре-

¹⁹ Такву врсту потврде ова књига добија у савременом критичком читању (в. Опачић 2011: 41–42), као и у чињеници да се након издања из 1953. године, које је објединило више наслова (*Тера баба козлиће*, *Како је дошло њролеће у љрадину*, *Пуна кола њрича*), захваљујући приређивачком труду Гордане Малетић, 2016. године појавило сродно конципирано издање насловљено *Пуна кола њрича* (Ново Милошево: Банатски културни центар).

ђен сегмент дечјег идентитета, а сан као неомеђен простор слободе. Мисли се и на многе заборављене приче сродног духа, попут „Кад киша пада” Даринке Ђосић, која сједињује реалистичност дечје игре и сан у ком се јунакиња приче обрете у дворима жабице-краљице (Ђосићка 1924: 14–17)... Радикално или мање радикално одвајање књижевности за децу од национално-политичко-патриотског, поучног, саветодавног дискурса и усмеравање ка културно-идеолошком концепту у ком превласт односи дискурс бајке, има бар двојаку улогу. Оно је премосница између традиције XIX века и оне коју ће уобличавати XX век у ауторским испитивањима могућности жанра, а тако и потврда континуираног интересовања за парадигматичан наративни облик у свету детињства. Такође, оно је и потврда динамичности конкретних, појединачних ауторских поетичких начела, која, чини се, балансирају између програмског и универзалног више него што изгледа.

На крају, исто је питање: ко је дете у српској књижевности за децу у годинама непосредно по окончању Првог светског рата? Да ли је „Српче” које клиће „Милошу и Марку”, дакако, и „миломе краљу”, и „отаџбини”, и „југословенству”; или је ратно сироче, сведок и страдалник рата; или је световног и духовног знања, подуке и моралне врлине жељан „мали човек”; или је пустолов, сањар и сигридриг... Већ чињеница да једног одговора не може бити, осим оног који би све побројано сјединио, указује на идентитетску полифонију, или, ако је то одвећ похвално, на идентитетске паралелизме. Можда је то парадокс, али може бити да су све опције отворене управо због поменутог књижевнокритичког и стваралачког недефинисања књижевности за децу у овом историјском исечку. Друго је питање *начина*, те сржи уметничког изрицања. Оно завређује засебна испитивања. Њихов исход не би пољубљао став да у већини овде посматраних дела нема

књижевне виртуозности и безвремене естетске сласти. Не би оповргао уверење да су служила (и служи же још увек) као огрев скептицизма о уметничкој моћи књижевности за децу. Но исто тако, њихов исход не би порекао чињеницу да се и у овом сегменту српске књижевности детињство јесте видело као отворен и динамичан простор, а дете само као многолик феномен. То што је углавном идеолошки функционализован, исконструисан и контролисан „несубјект” и „непојединац”, није ствар искључиво једног времена и у њему једва наикако нађене малешне ауторске снаге. Другим речима, није ли свако време правило нови „конструкт” по властитој перцепцији детињства, и није ли у каснијим, несумњиво артифицијелнијим, суптилнијим и сложенијим књижевним исходима, упорно „разговарало” и са повећим делом овде посматраног.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Бандић, Даница. *Зачарани шећрић*. Београд: Издање књижарнице Рајковића и Ђуковића, 1925.
- Бандић, Даница. *Тера баба козлиће*. Београд: Издање Новинско-издавачког предузећа Удружења новинара Србије, 1953.
- Велмар-Јанковић, Светлана. *Књижевности између два рата*. Београд: Нолит, 1972.
- Георгијевски, Христо. *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2005.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета, 2002.
- Димић, Љубодраг. *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*. Књига II: *Школа и црква*. Књига III: *Политика и стваралаштво*. Београд: Стубови културе, 1997.
- Динић, Сретен. *Мали џујници. Поучне приче за децу*. Београд: Издање књижарнице Рајковића и Ђуковића, 1922.
- Динић, Сретен и Живковић, Д. Стев. *Ратно сироче у причама и песми (са сликама у тексту)*. Први део: *прича*; други део: *позоришна игра у пет слика*. Лесковац: Штампарија Ж. Д. Обреновића, 1924.
- Ђорђевић, Бојан. *Књижевност за децу у ратним и окупационим временима*. А. Вранеш (ур.) *Деца и библиотеке*. Београд: Филолошки факултет – Библиотекарско друштво Србије, 2006, 577–583.
- Јекнић, Драгољуб. *Српска књижевност за децу. Историјски преглед*. Београд: МАК, 1998.
- Јовић, Михаило. *Родољуб. Приче и песме за децу*. Београд: Издање учитељске књижаре, 1923.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лава. Поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године*. Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, 2009.
- Марковић, Слободан Ж. *Српска књижевност између два светска рата (појаве, тисци и дела)*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2004.
- Матовић, Весна. *Српска модерна. Културни образци и књижевне идеје. Периодика*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.
- Милинковић, Миомир. *Нацрти за периодизацију српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга – Учитељски факултет, 2011.
- Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2008.
- Пијановић, Петар. *Српска култура: 1900–1950*. Београд: Службени гласник, 2014.

- Радуловић, Милан. *Класици српског модернизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1995.
- Раичевић, Горана. Прва (1901–1914) и друга модерна (1919–1941): два културна модела? *Научни састајанак славистија у Вукове дане*, 39/2, 2010, 425–434.
- Сарленд, Чарлс. Невиних нема: идеологија, политика и књижевност за децу. П. Хант (ур.). *Тумачење књижевности за децу*. Превод Н. Јанковић. Приредила З. Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2013, 61–86.
- Сретеновић, Михаило. *Бердан. Књижа за децу*. Београд: Издање књижарнице Рајковића и Ђуковића, 1921.
- Сретеновић, Михаило. *Моје радовање. Књижа за децу*. Београд: Издање књижарнице Рајковића и Ђуковића, 1921а.
- Сретеновић, Михаило. *Црни дани*. Београд: Штампарија „Давидовић” Павловића и друга, 1922.
- Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Службени гласник, 2009.
- Ђосићка, Даринка. *Нови дани. Књижа за децу са сликама*. Београд: Издање књижарнице Рајковића и Ђуковића, 1924.
- Вити, Владимир. *Појмовник савремене књижевне и културне теорије*. Загреб: Мatica hrvatska, 2000.
- Срнкович, Милан и Тежак, Дубравка. *Повијест хрватске дјеџе књижевности (од почетака до 1955. године)*. Загреб: Знанје, 2002.
- Marković, Slobodan Ž. *Књижевне појаве између два рата*. Valjevo: GIRO „Milan Rakić”, 1982.
- Smit, Antoni D. *Nacionalni identitet*. Prevod Slobodan Đorđević. Beograd: Biblioteka XX vek, 2010.
- Oraić Tolić, Dubravka. Tipovi modernog subjekta. (Muškarci sa ženskim rodnim crtama). Ž. Benčić i D. Fališevac (ur.). *Čovjek. Prostor. Vrijeme*. *Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Zagreb: Disput, 2006, 291–324.
- Petrović, Ljubomir. *Jugoslovensko međuratno društvo u mreži vlasti*. Beograd: Institut za savremenu istoriju, 2009.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Nikšić: NIO Univerzitetaska riječ, 1989.

Snežana Z. ŠARANČIĆ ČUTURA

A CHILD – IDENTITY AND IDEOLOGICAL TABULA
(LITERARY CONTEXT 1918–1925)

Summary

This paper deals with some identity aspects of children's characters in the context of Serbian literature for children from 1918 to 1925. Attention is devoted to cultural policy and historical circumstances as important elements that have influenced the literary perception of childhood. The projection of ideologically desirable identities includes different aspects, but they are most expressively manifested in the national and political identification of literary characters. Several (today) marginal literary works by Darinka Ćosić, Mihailo Jović, Sreten Dinić, Mihailo Sretenović and Danica Bandić confirm that the identity image of childhood is more layered than it seems at the beginning.

Key words: children's characters, Serbian literature for children (1918–1925), ideology, cultural policy, identity

◆ Душица М. ПОТИЋ
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Пирот
Република Србија

О АНИМИЗМУ У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Предмет овога рада је анимизам у поезији за децу, а трагајући за њеним стваралачким механизмима испитаћемо корпус репрезентативног избора *Антологије српске поезије за децу* Душана Радовића. Анимизам ћемо посматрати и као поступак обликовања који отвара простор различитим лирским субјектима. Транспонован као уметнички поступак, анимизам се може посматрати и као један типолошки образац књижевности за децу. Као таквог одликују га специфична имагинација и сазнајна вредност, а надаје се књижевницима који теже да се прилагоде специфичностима детињства, да имагинарно оживе релитет, да конкретност радње или слике обликују значењску раван дела, да блискошћу различитих видова бића остваре ефекте емоционалности – и као спознајног момента. Свакако да разлика између дечјег доживљаја света и начина на који га види и разуме одрасла особа, попут разлике по себи, одступања од уобичајеног начина мишљења, има хуморне ефекте. Отклон анимизма омогућава и да се стварност сагледа на нови и другачији начин, да се укаже на неке њене прикривене и неочекиване одлике и својства.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезија за децу, анимизам, лирски субјект

Предмет овога рада је анимизам у поезији за децу, а трагајући за њеним стваралачким механизмима испитаћемо корпус репрезентативног избора *Антологије српске поезије за децу* Душана Радовића

(1991).¹ Ако се има у виду да се дете у односу на књижевност за децу „првенствено тумачи у погледу емотивних реакција и свести” (Лесник Оберштајн 2013: 29 / Lesnik Oberstein), анимизам је делотворан начин освајања специфичности детињства, а ми ћемо га посматрати и као поступак обликовања који отвара простор различитим лирским субјектима. Најочигледније очекивање које се поставља пред истраживача јесте да лирски субјект не мора нагласити идентитет, затим да то може бити одрасла особа, али и да глас чији искази обликују песму може бити и дете.²

Термин је потекао из митологије и односи се на једну од најстаријих религија, на древна веровања у свет духова, који се отеловљују у природи (ER 2005). Анимизам не раздваја душу и тело, дух и материју. На манифестном плану анимизам оживљава стварносни свет, а предмети која га настањују имају душу налик људској будући да примитиван човек, као ни дете, не разликује живо од неживог. Како је религија један вид људске мисли (Фрезер 1992 / Frazer), а мит један од најстаријих облика испољавања човекове интелигенције (Giran–Šmit 2006 / Guirand–Schmidt), душама људи и душама ствари објашњавају се појаве у стварности – у људском свету и у природи (Durkheim 2008: 106–107). Елијаде истиче и значај имагинативне активности до које је довела блискост с различитим модалитетима материје, јер машта открива неочекиване аналогije између различитих ступњева стварности. Семантичка непрозирност имагинарних светова старих култура надомешћује се искуствима наше имагинације (Eli-

¹ Све песме које наводимо су из овог издања и на њега се више нећемо позивати.

² Имајући у виду не само особености овог феномена него и простора детињства, колико и креативни потенцијал поезије, функцију лирског субјекта може преузети и категорија неживог. Експликација овог става, међутим, умногоме би превазишла задате оквире овог рада.

jade 2003: 35–36 / Eliade), па и тај континуитет има сазнајну вредност. Имагинативне представе које се испољавају као слике или радње, те њихов сазнајни квалитет, они су чиниоци који, творећи формално-садржинску и значењску структуру, омогућују транспозицију анимизма у поступак обликовања књижевног текста.

Термин анимизам преузима развојна психологија и њиме настоји да објасни неке одлике преоперационог периода. Посреди је фаза у интелектуалном развоју деце која се, трајући од друге до седме године, манифестује као интуитивно мишљење и егоцентризам. Потоњи се одређује као неспособност детета да се постави у позицију саговорника и да на свет гледа туђим очима. Деца почињу да постављају питања и да дају одговоре на њих на основу својих искустава, што доводи до специфичног дечјег схватања света, онако како он функционише у њима. Та објашњења имају неколико карактеристичних обележја: реализам, анимизам, артифицијелизам, финализам, магизам и феноменизам (Jerковић–Zotović 2010: 262–263). Анимизам произилази из асимилације ствари у сопствену активност. Ова појава изражава збрку или нераздвојеност унутарњег или субјективног света и физичког универзума, а не првенствено психичке реалности (Piјаже–Inhelder 1987: 22 / Piaget–Inhelder).

Посреди је тенденција да се ствари сматрају живима и обдаренима вољом, па деца карактеристике живог приписују неживим предметима (Brković 2011: 189). Малишани верују да ствари развијају менталне процесе какви се одигравају у људском бићу, па предметима придају субјективне особине (Jerковић–Zotović 2010: 40). Млађе дете прибегава анимизму посебно онда када објашњава појаве које су му удаљене, не познаје их или не разуме (Heшић–Радомировић 2000: 165). То ће рећи да анимизам има спознајну димензију, која настоји да ап-

страктно сведе на конкретно, а непознато објасни познатим. У почетку дете све може сматрати живим, да би касније то својство добиле само појаве које се крећу (Манојловић 2001: 185). То су ствари које врше неку активност, крећу се ка циљевима који су им постављени, а они су на неки начин корисни за човека (Jerковић–Zotović 2010: 263). Посебан вид овог феномена јесте привидни или делимични анимизам. То није друго до игра маште, оно чувено дечје „ко бајаги” (Манојловић 2001: 185).

Транспонован као уметнички поступак, анимизам се може посматрати и као један типолошки образац књижевности за децу. Као таквог одликују га специфична имагинација, заснована на персонификовању стварности и механизмима преношења значења, те сазнајна вредност, а надаје се књижевницима који теже да се прилагоде специфичностима детињства, да имагинарно оживе реалитет, да конкретношћу радње или слике обликују значењску раван дела, да блискошћу различитих видова бића остваре ефекте емоционалности – и као спознајног момента. Свакако да раскорак између дечјег доживљаја света и начина на који га види и разуме одрасла особа, попут разлике по себи те одступања од уобичајеног начина мишљења, има хуморне ефекте (RKT 1985). Отклон анимизма омогућава и да се стварност сагледа на нови и другачији начин, да се укаже на неке њене скривене и неочекиване одлике и својства. Најзад, али не и на последњем месту, књижевност за децу не може без игре. Указаћемо стога на: емоционалност, спознајни моменат, скривено сазнање, игру и хумор као учинке анимизма у поезији за децу у исказима које обликују: неидентификовани лирски субјект, одрасла особа и дете. Анимизам као поступак обликовања поетског текста, при томе, у њему може партиципирати парцијално и системски, дакле обликовати његов сегмент или његову целину.

Поезија за децу прихвата наслеђени мотивски репертоар, али и шири његов опсег приближавајући се сфери детињства, његовим интересовањима, искуствима и сазнањима. Традицијски мотиви везани су за природу и њима се објашњавају појаве у физичком свету. Један од фреквентних мотива у песмама за најмлађе јесте киша, а симболизује баштињени животодавни аспект воде и циклусе у природи. Песник израстао из наше традиције, Јован Јовановић Змај, у песми „Киша” овакво схватање прихвата: „Кишо, мати / благодати!” и донекле модификује посматрајући појединачне саставнице природе: „И поток те / чека вити, / па ће боље жуборити!” Значењски сегмент песме на сликовит и конкретан начин малишане уводи у законе природе. Анимизмом им се сугерише и став да су и они неиздвојиви део тог јединственог ланца постојања. Целину јединственог света обликује анимизам, док је лирски субјект неутралан, што је конзистентно свеобухватном механизму стварности. Лирски субјект одликује емоционална тоналност, израз његове приности с бићем, блискости и тоpline као осећања каква би требало да негују и најмлађи.

У песми „На обали Уне” Бранка Ћопића одрасли лирски субјект сећа се опраштања од дечаштва. И Ћопић је један од оних српских писаца који су у свом традицијском пртљагу понели и наше књижевно наслеђе. Он персонификује Уну и доживљава је као присну пријатељицу, с којом је делио тугу и уз њу тражио осаму и мир. Мотив обраћања реци и води преузео је из народне поезије, али његов је симболички контекст радикално модификовао. Баштињено значење је митско, док га песник помера у унутрашњи свет лирског субјекта надграђујући наслеђе. Његова емоционалност и сентименталност пројектују се у конкретан простор, а свет обухваћен имагинативним трансформацијама не може остати неутралан. Уна се може схватити као симболичка

синегдоха природе, с којом се, као и у претходној песми, лирски субјект стапа у неодвојиву целину. Контекст природе као онтолошког и егзистенцијалног окриља човека/детета једна је значењска димензија овог дела, а и њу обликује анимизам партиципирајући у њему парцијално. Та потреба за здруживањем, за припадањем, отеловљена и у оживљеном топониму, обликује примарну семантички линију текста, која ће суштину бића и дом његовог припадајућег порива поставити у детињство и нематеријалну сферу сећања. Стилска тоналност има и семантичку вредност сугеришући визију детињства као изгубљеног раја целине. Изгубљене пуноће бића.

Дете, с друге стране, нема развијену критичку свест и склоно је да све поистовети са собом. Већ је у разговорном језику сат жив, иде и стоји. Јунак песме „Мали брата” Јована Јовановића Змаја са сатом и разговара, и поји га млеком. Лирски је субјект одрасла особа, која с благонаклоношћу хуморне тоналности моделује лик и испољава висок степен уживљавања у свет малишана, да би у финалном сегменту текста нагласио његову педагошку намеру. Малишан, дакако, зна да се не сме дирати туђе. Анимизам, међутим, онемогућава потпуну хомогеност песме. Она се, удвајајућу стварносне односе, цепа на две свести – на свест јунака и свест лирског субјекта. Мали брата на сат гледа као на дете и онаша се према оживљеном предмету онако како се одрасли понашају према њему. Ни сат, попут сваког малог детета, није у стању да искаже своје потребе па му брата нуди оно што он мисли да треба. Као што дечак није разумео сат, тако ни тата неће разумети њега. Колико песма с моралистичком поентом, „Мали брата” је и песма о неразумевању између деце и одраслих. Посреди је скривено сазнање, које обликује иницијални анимистички сегмент текста у антитетичком односу према његовом финалном, моралистичком делу. Лирски субјект по том питању нема

дилему. Као и сваки зрео човек, он је неразумевања свестан, али за њега не мари те пред дете поставља извесна очекивања и њих не доводи у сумњу. Став благонаклоног хумора, који ће тобож смешним еуфемизмом ублажити очеве васпитне мере, поверење у њих и љубав према родитељима, упркос грешкама недорасле деце, нуде излаз из стања расцепа. Шта о свему томе мисли мали брата? Он – једноставно – није добио прилику да се изјасни. Песма се затвара унапред задатим постулатима сугеришући идеализовану слику детињства, али процеп који је отворио анимизам није успела да превазиђе превазилазећи на тај начин основну интенцију писца.

Поезија за децу анимистички оживљава и мање очекиване предмете. У песми „Поука” Душана Радовића покренуће се и испољити вољу виљушка. Лирски субјект је привидно неиздиференциран, али у контексту Радовићеве поетике, која освајање свети детета користи као алиби за сложенија значења, његов је идентитет недвосмислено дечји. Једна од поетичких предности идентитетске мимикрије очитује се у одбацивању обавезе да се заузму непомериви ставови и понуде коначна решења – макар то ослобађање било и привидно. Било како било, становиште које одбија фиксну тачку гледишта омогућава лирском субјекту да поетски текст ослободи и једног значења, отварајући га за низ потенцијалних и подједнако пуноважних смисаоних линија.³ „Поука” се може тумачити као алегија детета које због радозналости запада у невоље, као маштовити, типично дечји изговор да ништа није срушило са стола, као опасности с каквима се одрастање непрестано суочава... Све до тамне визије опасног света, што интензивира и контраст безазлене чистоте детињег неискства. За песника је карактеристична и поетичка димензија, на коју и наслов ове песме јасно указује.

³ Видети више Поттић – Јовановић 2013.

Римована проза „Прича о ваљушку” Бране Цветковића по обрасцу човека моделује лик ваљушка који, у борби за голи опстанак, искаче из лонца и отискује се у свет. Несташан, непокоран и жељан авантура, али надасве лаковеран, не схвата да декини зуби нису једина опасност. Домишљат, али и без великог животног искуства, он ту чињеницу претвара у своју предност – округласт је и трбушаст, мастан и сластан, свако би га пожелео. Распевани ваљушак постаје шампион у надлагивању, али, понесен успесима, губи осећај за меру и заборавља на опрез па неславно завршава у лишчевој губици. Неутрални приповедач (But 1978 / Booth) не открива идентитет, што га лишава обавезе да експлицира педагошки став, и ограничава се на формалне вештине – градацију, перипетију изједначену с расплетом и алегијом. Сажимање радње интензивира семантички слој поетског текста, а алегоричност га смисаоно не омеђава па дете његове значењске линије спознаје посредством сликовитости и занимљивог приповедања о догодовштинама оживљеног јунака, док посредност исказа додатно ангажује његов интелектуални потенцијал.

Анимизам као поступак обликовања песме за децу обухвата и конкретне, материјалне предмете, али и нематеријалне појаве и апстрактне феномене. У Змајевој песми „Мрак” насловни јунак има издиференциране особине. Он није онакав каквим се чини. Иако делује моћно и јако, у суштини је обична кукавица, која бежи и од најмање свеће. Песма има удвојени смисао јер се мотив мрака може тумачити дословно, али и као конкретизација дечјих страхова. Лирски субјект привидно не открива идентитет. У контексту поетике Јована Јовановића Змаја, који сазнајни аспект текста посредује игром, хумором, песничком сликом, али га увек експлицира, он не може остати неутралан. То је глас одрасле особе која покровитељски и заштитнички посматра дете

(Радикић 2003). Било да песму интерпретирамо у дословном смислу, који деци указује на однос светла и таме, или да мотив посматрамо у његовом потенцијалном пренесеном значењу, што настоји да их охрабри у суочавању са страховима тако што ће њихов узрок исмејати и омаловажити, она се свакако раслојава на два значењска плана. Један упућује на активистички однос према животу, будући да невоље нису вечите и да за сваки проблем постоји решење. Други сугерише поверење у човека. У његов творачки чин, који ће изумети свећу и тако мењати свет. И у снагу личности, која неће устукнути пред изазовом и тако мењати себе.

Мотивом и семантичким планом слична је и „Голишава песма” Мирослава Антића: „Кад мрак уз окно нос притисне / и звирка у клинце што се свлаче”. Овај страшни природни феномен деградиран је на непристојност, која радознало вири у туђу интиму, што обесни малишани смеховно кажњавају понижењем и подсмехом. Комични карактер мора бити гори од нас како не би изазвао сажаљење (Aristotel 1977: 9–13), а ликови овог типа обликовани су преувеличавањем типичних дечјих мана. Унеколико другачије је Љубивоје Ршумовић обликовао своје јунаке: змајеве, але, аждаје, све саме опаке производе имагинације човечанства и у страху великих дечјих очију, те их је хуморно персонификовао. Они добијају људске особине и постављају се у околности у каквима се налази човек. Ситуације непримерене њиховој миленијумској репутацији, уместо давно превазиђене експлицитне поуке, сугеришу да је довољно тек мало померити тачку гледишта како би се оно негативно и деструктивно преобразило у животодавни смех. Од наслеђених сејача страха постају позитивни комични карактери, који буде симпатије (Pror 1984: 125 / Пропп). Ршумовићево је дете борбено. Оно изазива на мегдан бабарогу, без обзира на алогичку игру око њеног посто-

јања, а страх дочекује снагом духа. Такав је и Брана из Радовићевог „Страшног лава”, мали уплашени демијург који у игри сам ствара и уништава чудовишта, с тим што ова песма на типично дечји начин као стварно и живо посматра и уметничко дело.

Онај озбиљни и мудри одрасли лирски субјект, који је у књижевној традицији штедро делио савете, повукао се пред имагинирајућом свешћу детета (Љуштановић 2009). Њена је моћ стваралачка, преображајна. Она преиначава стварност коју види и стварност коју замисли, а њене веселе трансформације семантички отварају поетски текст дајући му и квалитет вишезначности. Зато су у поезији за децу стварни и живи и продукти маште. У песми „Кепеци у зиму” Гвида Тартаље анимализовани лик је топос дечјег света, што упућује на могућност да је лирски субјект дете. Тим пре што у патуљке пројектује још једно опште место детињства – досаду. Патуљци се замишљају као старци, али с особинама деце, што одступа од очекивања, од уврежених представа о њима, тако да песма добија и хуморне ефекте. Њима би се и исцрпла да није емоционалне тоналности. Стилски поступак интензивира осећај присности па мали лирски субјект саосећа с „малим кепецима” и њиховом невољом, што је и посредовано педагошко значење песме. Емпатија пак отвара још једну семантичку линију. Она је став, однос детињства према свету, потреба детета да му се приближи, да се с њим здружи и развије осећај блискости, те да га посредством осећања стопљености упознаје.

Емоционалност и емпатија не обликују само сазнања о спољашњем свету већ често имају и педагошку вредност. „Тролејбус” Драгана Лукића од оних је песама које анимизам доводе до кулминације игре имагинирања. А она није ту тек игре ради. Возило се обликује као људско биће које се уморило од корисног рада. Послу, међутим, никад краја и та чи-

њеница покреће меко срце лирског субјекта – дете-та: „па када јури / табан га пече, / а још је дуго / до увече.” Лудичка машта и стилска тоналност усмеравају дете ка особинама какве би ваљало да развија па ова песма има не само дескриптивни и имагинативни него и сазнајни квалитет. Дела која наглашавају емоционалност, поред тога, обликују на тај начин и имплицитну слику детињства. Дете се сагледава као нежно, осетљиво и осећајно. Будећи таква осећања, радо је и да их понуди другима. Детињство отвореног срца улази у свет тежећи да и њега преобрази у простор првобитне и потпуне чистоте.

Анимизам као поступак обликовања књижевног дела за децу може моделовати и игру.⁴ Играју се два сапуна у истоименој песми Милована Данојлића. Тематско-мотивска раван поетског текста обликује апсурдну ситуацију, која се очитује и као логичка, мисаона игра. Песма подразумева разрешење на логичкој равни рационалног мишљења у сфери изван текста, што прво има ефекте апсурдног хумора, да би здраворазумска истина у њеном финалном сегменту довела до преокрета. Ова антологијска песма српске поезије за децу јесте песма о смрти, штавише о њеној неочекивано веселој и лудичкој природи – што је и један могући начин да се малој деци приближи ова за њих неразумљива појава, да се одраслима, који пред њом стоје зачуђени попут деце, укаже и на њену мање тешку страну. Како неидентификовани лирски субјект не истиче свој став, а мисаона равна текста функционише на два плана, у сфери света песме и у сфери реалности изван њега, он се отвара за даље могућности тумачења. Једно ће нагласити трагички аспект умирања, коначну

⁴ О могућности тумачења анимизма у поезији за децу као игре вртоглавице (Кајоа 1979 / Caillois) видети више Потих 2014, Потих 2015.

⁵ О могућности тумачења поезије за децу са становишта теорије карневалације видети више Потих 2017, Потих 2017а.

непознаницу смрти, коју никакав смех не може да амортизује. Друго ће пак истаћи карневалски карактер песме, амбивалентни смисао карневала и његову основну идејну смерницу да је крај само нови почетак (Bahtin 1978 / Бахтин).⁵

Фреквентан учинак анимизма јесте хумор. Оно што изазива смех јесте скривени недостатак (Propp 1984). Песме „Заборав” Станка Раките и „Чувајте се сатова што касне” Владе Стојиљковића скривене недостатке пројектују у сферу неживог. Анимистички јунак прве песме је апстрактни појам, Заборав, обликован као лукава лопуза која од ђака краде знање. И сатови што касне краду – од сваког минута по секунду. Прави смутљивци нечасних намера, на све стране сеју збрку. Скривени недостаци, да како, припадају деци, док је лирски субјект одрасла особа, која сасвим старински жели да их заштити. И Ракита и Стојиљковић су савремени писци, што се очитује у избору ликова, необичнијем и ексцентричнијем него у делима старијих књижевника. Отклон од рационалне логике је због тога већи, па су и хуморни ефекти снажнији. Док Станко Ракита ипак тежи експлицирању поенте у финалном сегменту текста, Влада Стојиљковић анафором тек упозорава, али и градира пометњу до границе апсурда. Пројекција подразумева алегорију. Ракитина је смисаоно једноставнија, одређена прецизним хронотопом (Bahtin 1989) и адекватним ликовима, па се као највећи домет његовог хумора сагледавају избор јунака те метонимијска замена радње и предмета радње као поступак обликовања алогичног каталога: „Грабнуо од мале Маје / историјске догађаје / од Јасмине / врх планине / и од Нике / три фабрике.” Стојиљковић се пак концентрише на „психолошки портрет” ликова и на кумулацију хуморне хиперболе као базичног моделативног поступка (Propp 1984: 125), више него на лирску нарацију, која би детерминисала смисао. Његова се алегорија због то-

га може тумачити из две перспективе. Једна издваја васпитни смисао текста, док друга упућује на освајање специфичности детињства, карактеристично дечји недостатак осећаја за време, или пак на типичан, логички неодржив детињи изговор. Друга позиција отвара могућност да се лирски субјект схвати као дете, што би поткрепило одсуство емоционалне тоналности, којом песници често обликују исказе одрасле особе, те употреба жаргона и нестандартне лексике. Она интензивира ефекте хумора будући да озбиљна упозорења долазе из самог средишта дечје свести.

На прикривену ману могу указати и сличности (Проп 1984: 51), дакле и анимистичке аналогије. Како Проп има на уму пре свега пар комичких ликова, можемо указати на песму „Савезници” Милета Станковића. Песник обликује ликове који се зову Неко и Нико, а заменице оживљава као „сјајне другове”, који се не крију од страха и на себе преузимају кривицу за све несташлуке у разреду. Јунаци идеализовани у свету поетског текста преиспитују се са становишта света изван њега па стварно значење заменица као латентна алузија уводи и паралелни, хуморни смисао. Песма кулминира финалном строфом и увођењем контрастног мотива тако да у комичном раскораку превлада један пол: „Али ови срећни дани / за нама су већ далеко: / из школе су истерани / и друг Неко и друг Нико”, а истина реалности укине илузију песме. Већ основно ауторово становиште да је смешан скривени недостатак имплицира сазнање које се осваја разоткривањем. У „Савезницима” се оно односи на спознају да идеала нема. Педагошка линија песме усмериће малишане да људе прихватају такве какви јесу.

Хумор ове песме пак не ограничава се тек једним семантичким током и васпитном димензијом. Укидање илузије је апсолутно па је лирски субјект – дете алиби да се реалитет доведе у питање из пер-

спективе детињства. Он обликује тамну визију света одраслих, али становиште детета још један је – скривени хуморни – алиби да се преиспита и његова веродостојност. Иако је битна одлика савремене српске поезије за децу укидање менталне границе „којом је дечје биће било одвојено од љуских, на много места утврђено неозбиљних послова” (Ђосић 1965: 12–13), позиција реалности што успоставља смеховни аспект поетског текста није увек склона да га безрезервно прихвати. Освајајући ова два нивоа скривених сазнања, песма „Савезници” као свој највећи домет истиче игру алузивних двосмислица, која непрестано гради и разграђује значења дајући предност лудичкој осцилацији смисла.

Анимистичке аналогије нису увек и нису само хуморне, иако је хумор њихова латентна димензија. Емоционална тоналност – ка којој инклинирају сва три типа лирског субјекта – и хумор имају сличан ефекат, премда функционишу на супротне начине. Хумор тражи разлику, а процеп који се отвара између уобичајеног и смеховног гледишта има сазнајну вредност. Емоционалност тежи сличности, присности која прихвата и обухвата биће. Отвара се за свет па га тако и спознаје. Ове се две одлике анимизма сажимају у слици, док је дијапазон њених равни широк. Чулност је основна одлика слике у распону од непосредног чулног утиска до сликовне представе везане за дубље области духа (Шутић 1984: 15). Чулност, чулна перцепција, јесте и први спознајни корак детета. Ако књижевност намењена одраслима радије опонира сликовно и појмовно (Stamać 1977), дела за најмлађе нагласиће имагинацију као кохезиони моменат, прожимање и згушњавање видова постојања у јединствени, трансформативни поступак, што га рекреира у новосвојену изворност тоталног бивања.

Анимистичка слика у поезији за децу мало је просветљење. Као и свака песничка слика, она је

двострука сликовитост унутар формалне обједињености (Брајовић 2000: 10).⁶ Она је и тачка која укида разлике између лирских субјеката и њихових свести издвајајући перспективу имагинирања, процес преображавања света. Издваја стваралачку трансформативност детињства. У песми „Кукурузи” Добрице Ерића неутрални лирски субјект може прикривати дете, али у свету анимизма инфантилна имагинирајућа свест по себи је „неутрална”: „Брка-те делије / стоје у пољима / са упереним / пиштољима”. Неиздиференцирана. Или тотална. Другачија не може да буде ако тежи стапању диференцираних облика живота, скривеним сличностима које их обједињују у нови ред. Анимистички поредак настоји да обгрли биће једном метафором те да изокрене његов уобичајени облик у један једини, пуни тренутак осећања-маштања-сазнања-постојања, што га ствара изнова. Ствара неоптерећеног поделама, узроцима и последицама логичких механизма, тежином материјалног.

Дете је демијург те испуњене лакоће, те лаке пуноће свепрожимајућег импулса бића. Ни у песми „Ауто-пут” Драгана Лукића ништа није онакво каквим се причинишава: „По ауто-путу / лете меци / у два смера: то два револвера / испуцавају / аутомобиле из револвера”. Мали лирски субјект објашњава алегорију зато што је управо спознаје имагинирајући виђено у лудичко. Сазнаје играјући се измишљања. И апсолутизујући ту игру. Приближавањање „инфантилном последица је и људске немоћи да се властитим системом мишљења докучи тајна света” (Prelević 1978: 92). Дете не мора да је тражи.

⁶ Проучавајући теорију песничке слике, Тихомир Брајовић није уверен у сврсисходност интерпретативног разликовања тих сликовитости и њиховог смисла и пита се да ли треба одустати од таквог покушаја тумачења па прећи на једну „вишу” раван синтетичког разумевања, које ће из несумњивости утиска о примерној сликовности стихова покушати да извуче знање о прожимајућим својствима (2000: 10).

Оно се њоме поиграва. Ако је Башлар тврдио да је поезија распрскавање бића у машти, то је зато што с њом „имагинација добија место на оној маргини где управо функција нестварног може да заведе или узнемири – у сваком случају, да пробуди – биће успавано у својим аутоматизмима” (2005: 25 / Vachelard). Да га, попут детета, оживи и пробуди.

ЛИТЕРАТУРА

- Лесник Оберстајн, Карин. Основе: шта је књижевност за децу? Шта је детињство? Питер Хант (ур.). *Тумачење књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2013, 27–46.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лава*. Нови Сад: Дневник – Висока школа струковних студија за образовање васпитача, 2009.
- Манојловић, мр Александар, *Психологија предшколског детињства*. Београд: Центар за примењену психологију, 2001.
- Нешић, др Благоје, Радомировић, др Војко. *Основе развојне психологије*. Јагодина: Учитељски факултет Јагодина, 2000.
- Потић, Душица М. Подетињени свет Гвида Тартаље. *Детињство* 3 (2014): 3–13.
- Потић, Душица. У преображавају свет. Имагинативни лудизам у поезији за децу Стевана Раичковића. Данијела Видановић (ур.). *Зборник радова високе школе струковних студија за образовање васпитача у Пироту*. Пирот: Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Пироту, 2015, 158–171.
- Потић, Душица М. Весели свет детињства. *Детињство*, 3 (2017): 3–18.
- Потић, Душица М. Карневализација слике света у књижевности за децу, *Годишњак катедре за срп-*

- ску књижевности са југословенским књижевно-стима. Београд; Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2017а, 161–188.
- Потић, Душица М., Јовановић, Виолета П. Игра про- није Душана Радовића. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*. 61/1, 2013, 227–239.
- Радикић, Василије. *Змајево песничко наследство за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2003.
- Радовић, Душан. *Антологија српске поезије за децу*, Београд: СКЗ, 1991.
- Тосић, Бора. Дечја поезија данас. Бора Тосић. *Дечја поезија српска*, Београд: МС–СКЗ, 1965, 7–30.
- Фрезер, Џејмс Џ. *Златна грана*. Земун: Алфа–Драганић, 1992.
- Шутић, Милослав. *Поезија сликовног исказа*. Београд: Нова књига, 1984.
- Aristotel, *Naik o pjesničkom umijeću*. Zagreb: SCS, 1977
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransosa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
- Bahtin, Mihail, *O romanu*, Beograd: Nolit, 1989.
- Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Čačak: Branko Ku- kić i Umetničko društvo Gradac, 2005.
- Brajović, Tihomir. *Teorija pesničke slike*, Beograd: ZUNS, 2000.
- Vrković, Aleksa. *Razvojna psihologija*. Čačak: RČC, 2011.
- But, Vejn. *Retorika proze*. Beograd: Nolit, 1978.
- Durkheim, Émile. *Elementarni oblici religijskog života*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, 2008.
- Elijade, Mirča. *Istorija verovanja i istorijskih ideja*. Beograd – Banja Luka: Bard-Fin – Romanov, 2003.
- ER. *Encyclopedia of Religion*, Second edition, Vol. 1 (Lindsay Jones editor in chief), Thomson Gale, a part of The Thomson Corporation, 2005.
- Giran, Feliks, Šmit, Žoel. *Enciklopedija mitova i mitologije*. Beograd: Plato, 2006.
- Jerković, Ivan, Zotović, Marija. *Razvojna psihologija*, Novi Sad: Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, 2010.
- Kajoa, Rože. *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit, 1979.
- Pijaže, Žan, Inhelder, Berbel. *Intelektualni razvoj de- teta*. Beograd: ZUNS, 1982.
- Prelević, Rade. *Poetika dečje književnosti*. Mostar: IPK Prva književna komuna, 1978.
- Prop, Vladimir *Problemi komike i smeha*. Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada, 1984.
- RKT. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1985.
- Stamać, Ante. *Slikovno i pojmovno pesništvo*. Za- greb: Liber, 1977.

Dušica M. POTIĆ

AN ESSAY ON ANIMISM

Summary

This paper deals with animism in poetry for children. In search of its creative mechanisms we shall examine the corpus of representative works selected from *An Anthology of Serbian Poetry for Children* by Dušan Radović. Animism shall be observed as a method of construction which creates space for different lyric subjects. The most obvious expectations posed in front of a researcher are as follows: that a lyric subject need not emphasise its identity, that it can be an adult, as well as that the voice whose statements shape the poem can be that of a child. Bearing in mind the specific properties of both childhood and this phenomenon, but also of the creative potential of poetry, one can safely assert that the function of a lyric subject can also be performed by an inanimate category. Transposed as an artistic process, animism can be observed as a typological pattern of children's literature. As such, it is characterised by a specific imagination and cognitive value, and it is resorted to

by authors who aim to adjust themselves to specific properties of childhood, to imaginatively revive real world, to use concrete actions or images to shape the denotation plane of the work, to resort to the closeness of different aspects of being to achieve the effects of emotionality and cognitive moment. It is clear that the difference between children's experience of the world and that of adults has humorous effects due to its deviation from a common and typical way of thinking. The deviation of animism enables one to perceive reality in a new and different manner, to point to some of its covert and unexpected features and properties.

Key words: poetry for children, animism, lyric subject

UDC 821.163.41–93–31.09 Lebović Đ.

◆ *Владислава С. ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

ИДЕНТИТЕТ ПОЈЕДИНЦА И КОЛЕКТИВНА СУДБИНА У РОМАНУ *SEMPER IDEM* ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА

САЖЕТАК: Пишући мемоаре у романескној форми, Лебовић оцртава јунака који је истовремено аутобиографска пројекција дечака сензибилног, прерано сазрелог и осетљивог до те мере да поседује и телепатске моћи. Приповедач у првом лицу тежи да кроз пресек појединачних судбина својих ближњих оцрта парадигму друштвенополитичког поретка расточеног вртоглавим променама уочи Другог светског рата и током њега. Рад ће се позабавити и питањем како колективно памћење помаже социјалним групама да себе у оквиру историјских промена дефинише, и виђење прошлости једне заједнице пренесе на наредне генерације.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: рат, идентитет, одрастање, Холокауст

Идентитет подразумева свест о сопственом постојању у континуитету временском и појмовном, изграђен однос према себи колико и однос према другима, интеракцију са индивидуалним потребама и колективним интересима. Колико се савремена књижевност, притиснута изазовом идеолошких и тех-

нолошких промена, посветила овој теми готово да је сувишно помињати. Идентитет је важан и за поимање света и за поимање индивидуалне судбине, али га у оба случаја одређује свест појединца о континуитету сопственог постојања. Идентитет, дакле, не чини само скуп одличја већ и динамика њихове промене. Део процеса образовања идентитета појединца подразумева и ослањање на образац колективних идентитета (класних, верских, националних, и томе слично), а за тај процес важно је и прилагођавање искуству, традицији, историјским променама и друштвеним констелацијама: идентитет подразумева историјска сећања, културне митове, заједничку масовну или популарну културу, која је макар један од одлучујућих фактора његовог формирања (Smit, 1998: 32).

Идентитетска припадност подразумева и припадање једном омеђеном простору, једном тренутку, не само заједничким вредностима него и заједничким искушењима која повезују људску егзистенцију са историјским и географским координатама, са одређеном епохом или временом. Сам за себе, рат је сурова и трауматична тема која захтева деликатан и слојевит приступ, али је, с друге стране, и квантификатор: све друге теме рат интензивира, додатно усложњава и верификује. Интелектуалне и емотивне дилеме у ратном контексту постају интензивније и појачавају притисак на јунака и јунакињу, инсистирајући додатно на његовом или њеном етичком опредељивању, тестирајући њихову способност сналажења, па и преживљавања у изазовним условима. Сталну тематску окосницу одрастања у корпусу дечје и омладинске књижевности рат допуњује напетост и убрзањем прилагођавања променама норми и стандарда, мерила и обичаја које прате расподелу моћи у драматично заоштреним ситуацијама. „Тешка”, „изазовна”, „опасна” времена представљају важан момент обликовања идентитета, а узнеми-

рујућа свест о доласку тешких и опасних времена пресудно обележава роман Ђорђа Лебовића *Semper idem*, једно од тематски, стилски и жанровски најинспиративних прозних дела нашег времена.

Тематизација рата у романима о детињству и одрастању нуди много изазова и много могућности, ослањајући се увек на мотивски императив: на слику уништења раја и разарања идиле. Над сликом детињства, које је пасторална пустоловина сазнавања и откривања, надвија се опомена рата, патње и нестанка. Лебовић бира да се највише задржи над свеприсутним а сабласним наговештајем смрти и пропадања, додајући му атмосферу оностраног знања, халуцинације и телепатије. Живи се под сенком рата, и то боји простор детињства у ком расте мали Ђорђе, мутнило рата продире у све поре његовог живота, учећи га првим лекцијама о идентитету и одредницама идентитета које невољно мора да прихвати, одредницама као што су историја, политика, нација, религија. Конфликт настао из препознавања етничке и националне мржње, феномена ком у мултикултурном окружењу није било места, ипак не може да укине нежност и топлину последњих предратних часова спокоја. Већ и хасидска изрека која служи као епиграф роману („Светлост има једно велико око / али тама има хиљаду руку. / Тама влада с времена на време / а светлост је господар вечности!”) наговештава баланс вере и страха, указује на фактор истрајности у настојању да се сачувају хуманистичке и етичке вредности које побеђују безверје и малодушност.

Пишући тестаментарно дело *Semper idem*, Ђорђе Лебовић демонстрира својеврсну жанровску равнотежу која доприноси етичкој и естетичкој заоштрениости његове тематике: ово прозно дело је истовремено аутобиографија, књига сећања која реконструира догађаје, али је и роман, будући да су ликови јасно заокружени и формирано као целовите,

аутономне личности. У центру радње, и центру приповедања, јесте дечак који сазрева кроз несрећу и доживљава бројне тренутке губитака и пораза у процесу сазревања. Јунак је пишчев алтер его: Лебовић је са петнаест година депортован у Аушвиц и логор је само чудом преживео. Његова ретроспективна нарација истовремено је рефлексивни и ауторефлексивни поступак који је обележио његово укупно, махом драмско стваралаштво.

Пишући о свом одрастању, Ђорђе Лебовић од аутофикцијског материјала гради јунака луцидног и сензибилног, прерано сазрелог, јунака тако истанчане перцепције да ће његова видовитост бити не само препознавање личне будућности него и визија прошлости његовог рода у оквирима миленијумског памћења. Телепатске моћи, које су у наративу предочене у низу независних дигресија и анегдота али ипак доследно и кохерентно, представљају чинилац уметничког сензибилитета али и судбинске предодређености да се наступање колективног страдања препозна у одблесцима сећања, у сновиђењима и слутњама. Приповедач тежи да у пресеку појединачних судбина својих ближњих оцрта парадигму друштвеног и политичког поретка који је расточен вртоглавим променама уочи Другог светског рата и током њега. Пред нама је роман који успомене претвара у текст, документ у литературу, те тако постаје једна од великих књига не толико о детињству колико о обликовању идентитета под утицајем различитих, супротстављених искустава: искустава рата, дружења, школовања, породичног живота у мултикултурној и вишејезичкој заједници. Као што *У њојрази за изгубљеним временом* Марсела Пруста није књига о детињству али јесте књига о одрастању и сазревању, и *Semper idem* трага за начином да представи како доминантно искуство постаје чинилац развоја. У представи о рату Лебовић уводи и носталгију и сећање, и идеју о протицању времена

као доминантном утицају на слику историје коју чувамо у себи. Смрт, страдање, патње и понижења део су приватне и опште историје, али су исто тако део сећања, индивидуалног и колективног.

Искуства везана за оквире граничних ситуација одувек су важила за највећи ауторски изазов преради реалног и доживљеног у уметничко дело. Присуство рата и близина смрти спадају у најинтензивнија искуства која могу обележити развој личности, будући да су повезани са колективним памћењем, са настојањем да се у сећању појединца и у његовом индивидуалном искуству пронађе потврда званичне верзије историјских догађаја, а можда и с намером да се та верзија доведе у питање, стави ван снаге или анулира. Како тврди социолог Морис Албваск, памћење појединца није никада „запечаћено и изоловано” (Halbwachs, 1980: 51); „историја је бележење промена” (Halbwachs 1980: 86), а то би свакако могла да буде и књижевност. Књижевност, нарочито ако је заснована на појединачном искуству, може да забележи промене, реакције на њих и елементарну визију реалности. По Албваску, историја је заснована на трансформацијама, али и на нашем уверењу да се све мења, и могли бисмо рећи да Лебовићев роман тежи да, сачинивши пресек појединачних судбина, доведе до разумевања друштвених и политичких промена. Промену не чине само измењене околности него и реакција на њих, сећање колектива које помаже једном друштвеном слоју или националној заједници да се у оквирима промена препозна, оријентише и разумевање садашњих и прошлих догађаја пренесе на наредне генерације. Уметничка проза појачава сећање, води дијалог са историјом, инсистира на разликама а не на заједничким именитељима. Уметничка проза је, уједно, једна од важних димензија транспоновања реалности – како личне, тако и друштвене, и политичке. Искуство рата одликује се упечатљивом снагом прила-

гођавања: све што је крајње стресно мора да постане уобичајено и прихваћено, трауме се морају проживети, разумети и сместити у репозиторијум сећања. Лебовићев роман сведочи о одмаку од искуства, он се креће од једне до друге временске тачке у дефинисаној прошлости и универзалној садашњости, писан је фрагментарно али ипак заокружено и целовито. Доминира у њему апострофирање детаља одрастања, sazревања, сучељавања са светом, покушај да се појми страшна интервенција историје која наступа. Нека од тешких питања детињства јесу и питања о смрти, па тако прерано sazрели дечак мора да приупита и ког је рода смрт, јер, поведен искуствима различитих језика које говори, закључује да „српска Смрт је женско, а немачка Смрт мушко” (Лебовић 2016: 82). Одговор да постоји само једна смрт а да су разлике тек граматичке не може га задовољити. Једино што са сигурношћу успева да сазна јесте да они који спознају смрт нису више део овог света.

Немогуће питање о роду смрти може да постави искључиво онај ко је умрежен у више језика и више култура: у овом случају то су мађарски, српски и немачки, језици, идентитети и културе који обликују малог Ђорђа. Лебовићев роман је аутобиографски мотивисано, али не и аутобиографијом предодређено штиво у ком прецизно засновану структуру прати метафоричан језик који је истовремено поетичан, репортерски објективан, аутентичан и игрив. Жанровски, роман јесте на средокраћи између романа детињства и романа сећања, а овим се одређењима могу придодати и одређења романа о Холокаусту и романа о страдању.

Искуство јеврејства тесно је повезано са патњом, сеобама, губитком, са снагом сећања и неговањем историјског памћења, те у том погледу Лебовићева проза не одступа од жанра колективног памћења у ком настаје мемоарски роман *То је био само њик*

Рели Алфандари Пардо или пак *Кућа сећања и заборава* Филипа Давида. Дело Рели Алфандари представља породичну причу која се евоцира пуних пола века након што су се одиграли трауматични историјски догађаји; писано је на француском, језику који ауторка усваја тек након што се по окончању Другог светског рата иселила из Југославије. Лебовић нема потребу за таквим вишеструким одмаком од трауматичног искуства, међутим, не треба заборавити да је његова повест о одрастању у ратним околностима светлост угледала тек постхумно.

Сваки се протагониста животне драме мора удаљити од трауматичног искуства или у простору или у времену да би га могао савладати, да би о њему могао да проговори објективније, артикулисаније, кохерентније. У *Плавој свесци* јунака романа *Semper idem* записана је реченица из дела старогрчког филозофа Хермеса Трисмегиста, коју му је издиктирао очух: „Оно што је почетак је исто ономе што је крај, као што је горе исто ономе што је доле, а што је доле исто ономе што је горе” (Лебовић 2016: 466). Рели Алфандари се не упушта у тумачење историјских догађаја каквом Лебовић не може да одоли, јер га на то тера временска дистанца између онда и сад, повучена у тексту разликом у слогу: накнадно меланхолично прибирање сећања и резимирање догађаја дато је времену садашњем, у коме се могу сагледати не само исходи неких ситуација и последице неких узрока него се из те перспективе указује и разлика између младости и зрелости. И Лебовић, као и Филип Давид у *Кући сећања и заборава*, исписује ламент несталим световима и поставља темеље студији о епистемологији зла. Туговање због нестанка и истовремена потреба да се зло објасни здружују се у један ток историје јеврејског идентитета. Ђорђе ће себе у једном тренутку изината назвати „амеба Јеврејином” (Лебовић 2016:

480), све у потреби да обнови осећање мултикултурности и заједништва тако што ће одбити сваку врсту опредељивања.

Аутобиографски, мемоарски текст ретко успева да представи слојевите и заокружене ликове, услед неумитног фокусирања на аутора. Реч која у многим европским језицима означава књижевног јунака, „карактер”, изведена је из грчког глагола *kharassein* (чије је значење жигосати, сећи, гребати по површини неког предмета) и својим примарним значењем алудира на *усецање* и *засецање* пером по глиненој плочици или длетом по таблици; дакле, на стварање дистинктивног обележја, на утемељивање особености и разлике. Карактеризација представља важну компоненту у процесу приповедања зато што је управо особеност књижевног јунака која га издваја од очекиваног и конвенционалног оно што конституише смисао књижевног текста.

Детињство није доба идиле и непомућене среће, како се обично сматра, јер је тек у модерно време оно конструисано као нека врста „покретног празника” игре и уживања у слободи. Дечја слобода сурово се супротставља историјској нужности у којој се одраста брзо. Спознаја хировитости историје, одрастање као процес прихватања неумитности, потврђивање колективног миленијумског памћења кроз ритуале и социјалне праксе – само је један део формирања идентитета

Служећи се накнадном рефлексијом и унутрашњим монологом, Лебовић бира тачку гледања позиционирану негде између угла гледања „ока камере” и селектованог свезналаштва. Његово селектовано свезналаштво читаоца ставља у фиксирани центар приповедања, где је ограничен на визуру једног јунака. У овој перспективи логика и синтакса нормалног разговора могу потпуно ишчилети јер се у овом типу свезналаштва драматизују ментална стања неподатна јасној артикулацији говора и ми-

сли. Лебовићу као да највише одговара управо ово селектовано свезналаштво и он зналачки користи бројне поетске потенцијале ове визууре.

Читаоцу је јасно да приповедач истовремено постоји и као јунак јасно дефинисаног идентитета, мада у неким тренуцима функционише као заменски глас своје заједнице. Лебовић се као приповедач етички одређује, јасно указује на етички конфликт, на идејни сукоб: колико год био неподатан дефиницијама, тог приповедача ипак одређује једно – стално присуство у кризној ситуацији.

Све слутње и истине тешког времена преламају се кроз свест дечака чија су прва другарства уједно и прва искуства о културним и менталитетским разликама: „Моја бака се разуме у ратове”, каже Ђорђева другарица Бранкица, „преживела их је пет” (Лебовић 2016: 87), након што измене неколико опаски о Светском рату и о томе како је Бранкичина бака „злогука” и слуги на зло; Капи, Петер Каполнаи, каже Ђорђу: „Ја имам мађарско презиме, ти српско, а обојица смо Јевреји. Дobar виц!” (Лебовић 2016: 121). „У дому породице Каполнаи саплитало се о сиромаштво, из сваког угла вирила је немаштина” (Лебовић 2016: 121); Каполнаи се некад презивао Кон, а презиме је породица променила због тога што Капијев отац мисли „да ће мађарска презимена врло брзо бити на много већој цени” (Лебовић 2016: 121). Речи „рај” и „пакао” биће означитељи невине радости и тегобног искуства: за рај ће већ као мали добити различита објашњења – деда Адолф ће му рећи да је рај измишљотина а дадиља да је станиште анђела; пакао ће бити ружна рушевна приземљуша у којој ће главни јунак први пут доживети мучење и понижавање зато што је Јеврејин и где ће први пут чути погрде и претње попут „смрдљиви Чифутине”, „јеврејско ђубре”, „свим Јеврејима ћемо поодсецати носеве” (Лебовић 2016: 125). Прве емоције постају увод у прве растанке,

што се види из сваког успостављеног контакта: Бранкица умре од дифтерије, његовом другу Јањету после зверског мучења морале су бити ампутиране обе ноге, а цела породица се сели у Америку. Прецизно извајане градске улице Сомбора и Загреба, градова у којима је приповедач обитавао и школовао се, постају крижни пут патње.

Детињство малог Ђорђа обележено је разводом родитеља, па је његов живот распопућен између „мајчиног” Загреба и „очевог” Сомбора. Позната као „лепа Сомборкиња” (Лебовић 2016: 32), мајка води пансион у Загребу, на Ланговом тргу, а њен син је научио све о цвећу, показавши тријумфално сву дубину познавања тих „љупких и нежних створења” (Лебовић 2016: 37) онда кад је једном мајчином абоненту дао тачан одговор на питање који цвет има црне латице. Одбивши једног угледног просца, мајка пропушта прилику да постане „госпођа Зелена шума” (Гринвалд) и са сином отпутује у Нови Свет. Од господина Гринвалда, хирурга из Беча, дечак је први пут чуо да се припрема велико зло и несрећа: „Нисам разумео ко је у опасности и ко су они немилосрдни, али по гласу и целокупном држању господина Гринвалда закључио сам да је та опасност веома велика и веома озбиљна” (Лебовић 2016: 39). То је не само први наговештај рата и страдања него и први сусрет са предсказивањем будућности које је уграђено у јеврејски национални идентитет: несрећа, патња, сеобе, смрт присутне су и као вид колективног памћења и као вид колективне слутње и страха. С друге стране, ово је и први вид осујећеног спасења: одлазак у Америку, у Нови Свет, помињаће се више пута, у различитим контекстима, али сваки пут са истим значењем, јер је то једино спасење од баука фашизма који се усковитлао над Европом. Мајка ће се удати за господина Књигашиму (Бухвалд), наследника баснословно богатог рођака из Америке, и она ће скупа са сином

бити сведок како се то наследство муњевито претвара у доспеле пореске обавезе, плаћање дугова, подмиривање камата. Сан о Америци се брзо испропио, било је то неуспело спасење и неуспело откривање раја.

Тестаментарна природа Лебовићеве прозе – реминисценције на људе и пределе детињства, актуелизација пасторалних компоненти родног тла, разгранаване временске равни на више жаришних тачака искуства – уједињује ауторову амбицију да створи најближи еквивалент страдању и мучнини са идејом о универзализованом науку узрочно-последичних односа.

У раду „Граничне ситуације” у приповедању Антонија Исаковића” Светозар Кољевић анализира Исаковићев приступ ратним темама из угла који нуди Карл Јасперс, који термин „гранична ситуација” нуди као појам који обухвата не само околности у којима је појединцу угрожен живот већ и као све оне догађаје у којима је сам појам и смисао етичког деловања стављен на пробу (Кољевић 2007: 80), ситуације у којима човека обузимају очај и мртвило, уверење да не може савладати постављене препреке, односно да не може да превазиђе своје границе. Према Јасперсу, граничне ситуације су смрт, патња, борба, кривица и непоузданост, несигурност света (Jaspers 1956: 203), а искушавање граничних ситуација друго је име егзистенције. Рат ће бити она гранична ситуација која проверава хуманост и честитост, али и носи реалну, опипљиву опасност да се у страху и близини смрти у трену може постати лош човек, ускогруд и суров, зао и деструктиван. Лебовићеви јунаци су, међутим, припадници једне породице и једне заједнице чије је највеће искушење покушај да се изборе са надирућим злом које разара њихову релативну идилу.

Као истраживаче граничних ситуација Кољевић помиње британског романијера пољског порекла

Џозефа Конрада (Joseph Conrad), потом Хемингвеја (Hemingway), Фокнера (Faulkner), Сартра (Sartre) и Камија (Camus), указујући на различитост тематских нити и стилских конституената њихових поетика. Различите политичке и историјске околности постају полазна тачка нечега што Кољевић назива етичком и метафизичком пустоловином.

Човек је дух, пише Јасперс, „situација правог човека његова је духовна ситуација” (Jaspers 1998: 7). „Ljudski se bitak kao *opstanak* nalazi u ekonomskim, sociološkim, političkim *situacijama*, o *realnosti* kojih zavisi sve ostalo, ako se već i ne ozbiljuje u njima samima” (Jaspers 1998: 24); људски опстанак као *svecti*, каже Јасперс, „nalazi se u prostoru onoga što se može znati”. Тако и Лебовић слика свет у ком се може сазнати сопствени идентитет, свет премрежен кошмарима и трагичним искуством, али и свет спреман да људском опстанку помогне тако што ће стално подсећати на драгоцене и ретке могућности да се сачува оно што се не сме изгубити: вера у хуманост и вера у то да свет опстаје баш у тренуцима када се чини да неумитно нестаје све оно у шта се верује. Јер, око светлости успешно ће спутати свих хиљаду руку таме.

ЛИТЕРАТУРА

- Albvaks, Moris. *Društveni okviri pamćenja*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2013.
- Vervaeke, Stijn. Staging the Holocaust in the Land of Brotherhood and Unity: Holocaust Drama in Socialist Yugoslavia in the 1950s and 1960s. *The Slavonic and East European Review*, 92, 2 (April 2014), 228–254.
- Golubović, Zagorka. Socio-ekonomska kriza kao determinanta raspada Jugoslavije i problem ličnog i kolektivnog identiteta, u: *Filozofija i društvo*, pri-

- redio Dragoljub Mićunović. (1996). Beograd: Univerzitet u Beogradu, Institut društvenih nauka, Centar za filozofiju i društvenu teoriju, 157–178.
- Jaspers, Karl. *Philosophie II*. Berlin, Göttingen Heidelberg: Springer-Verlag, 1956.
- Jaspers, Karl. *Duhovna situacija vremena*. Zagreb: Matica hrvatska, 1998.
- Кољевић, Светозар. „Граничне ситуације” у приповедању Антонија Исаковића, у: *Тема: Академик Антоније Исаковић*, приредио Стојановић, Миодраг (2007), Рача: Центар за митолошке студије Србије, стр. 65–77.
- Лебовић, Ђорђе. *Semper idem*. Београд: Лагуна, 2016.
- Radenović, Sandra. Nacionalni identitet, etnicitet, (kritička) kultura sećanja. *Filozofija i društvo*, 2006, 3, 221–237.
- Smit, Antoni. *Nacionalni identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek, 1998.
- Halbwachs, Maurice. *Autobiographical Memory and Historical Memory: Their Apparent Opposition*. U: Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. New York: Harper and Row Colophone Books, 1980, 50–88.

Vladislava S. GORDIĆ PETKOVIĆ

PERSONAL IDENTITY AND COLLECTIVE DESTINY IN ĐORĐE LBOVIĆ'S *SEMPER IDEM*

Summary

Highly acclaimed playwright Đorđe Lebović was the first Yugoslav author who introduced the theme of Holocaust to the larger audience. Lebović repeatedly explained that his goal was to hunt down Satan and decapitate the evil force. However, it was not until the posthumous publication of his novel *Semper idem* that his narrative of the wartime destruction of hope and optimism was fully elaborated. Positioned between a novel of education

and a historical account based on personal experience, *Semper idem* renders the childhood of a young boy growing amid a fast changing historical setting and affronting the adversities of the impending war horror. His obsession was to shape the narrative of destruction and to produce a definite small-scale and concentrated effect of violence and horror that took the world by surprise in the 1930's and 1940's. *Semper idem* is filled with scenes of both blissful happiness and ultimate danger, dignity in defeat and predictions of global disaster, all of them reflected in the mind of an oversensitive boy who is not too young to grasp the meaning and importance of witnessing, empathy and memory.

Key words: war, identity, growing up, Holocaust

UDC 821.163.41-93-2.09 Popović A.

◆ Милена С. ЗОРИЋ
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача у Новом Саду
Република Србија

ЈЕЗИЧКА КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ЛИКОВА У СНЕЖАНИ И СЕДАМ ПАТУЉАКА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

САЖЕТАК: Александар Поповић је један од најзначајнијих српских драмских писаца 20. века. Сходно томе, о различитим аспектима (драматуршки, стилски, језички...) његових драма писано је много. Међутим, уочава се извесна празнина када је реч о Поповићевим драмама посвећеним деци, нарочито када је реч о језику у њима. Овим радом желимо да укажемо на специфичну употребу језика у драми *Снежана и седам патуљака*, посебно у домену карактеризације ликова. Претпостављамо да је функција језика, с обзиром на реципијенте, различита у односу на језик драмских текстова за одраслу публику, али свакако да представља важан сегмент, пре свега, у грађењу ликовва, али и у грађењу драмског дела у целини.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Александар Поповић, *Снежана и седам патуљака*, драма за децу, карактеризација лика, језик у функцији текста

Александар Поповић (Београд, 1929–1996) обележио је другу половину 20. века, нарочито њен почетак, као један од најзначајнијих аутора српске

драме. Први је драмски писац који, како истиче Љиљана Пешикан Љуштановић, бива проглашен класиком још за живота (2017: 18). На сцену је ступио из „књижевне полуанонимности” (Љуштановић 2015: 7), да би за само пет година (1964–1969) чак тринаест његових драма било изведено на позорницама водећих српских позоришта, уз добијене две Стеријине награде¹ (Љуштановић 2015: 7). На позоришну сцену Александар Поповић изашао је, могло би се рећи, захваљујући деци – 1962. ради адаптацију бајке браће Грим *Принц жабац*², као и приповетке Карела Чапека *У земљи младог мјесеца*³. Ове две драматизације нису биле први Поповићев сусрет с најмлађом публиком: под псеудонимом Жак Закс писао је за *Пионире* и *Полећарац* (1949–1952), а од 1958. године је на позив Душана Радовића отпочео дугогодишњу плодну сарадњу с *Програмом за децу* Радио Београда (Љуштановић 2015: 213). Радомир Путник је приметио да је Александар Поповић „у позоришну авантуру пошао чиста срца, наоружан искуством писца за децу” (2015: 259).

Дело Александра Поповића, као изузетно плодног и значајног драмског писца, било је и још увек јесте предмет изучавања и критичких разматрања неких од најзначајнијих проучавалаца српске драме који су се бавили различитим аспектима његовог опуса (драматуршким, стилским, језичким...) – Мирјане Миочиновић, Слободана Селенића, Петра Марјановића, Јована Ђирилова, Радомира Путника, Љиљане Пешикан Љуштановић, Јована Љуштановића, Мирослава Микија Радоњића, Бранке Јакшић Провчи, Гордане Тодорић... Ипак, како истиче Љи-

љана Пешикан Љуштановић у једној од последњих студија у којима се сублимира однос и став према српској драми друге половине 20. века, још увек нису до краја истражене и исцрпљене све теме које нуде његове драме (на пример однос према авангарди, утицај на шири књижевни и културни план, употреба различитих облика и модела традиционалне културе и усмене књижевности). Између осталог, иако су се њиме бавили готово сви истраживачи Поповићевог дела, ни језик овог драмског писца није подвргнут систематској и свеобухватној књижевно-језичкој анализи (Пешикан Љуштановић 2017: 19). Став о језику Поповићевих драма који је на извештај начин општеприхваћен и на који се ослања већина каснијих тумачења јесте онај Мирјане Миочиновић који је први пут изнет 1969. у *Књижевној историји*, а затим у неколико наврата поновљен и надграђен:

Инсистирање на равноправности и адекватности Поповићевог језика у односу на остала драматуршка начела није случајно. [...] Поповићев језик се једноставно од специфичног инструмента претвара у јединствен инструмент, чиме се сложен механизам функционисања позоришне игре своди на функционисање механизма језика. Основно Поповићево начело јесте начело слободног лексичког одабира из којег настаје самосталан, ни просторно ни временски условљен језички ентитет. Наиме, Поповић ствара особен позоришни језик-тип који скоро никад нема свој адекватан узор у језику миљеа [...] Поповићев језик не тежи ка типизацији што је заправо логична последица чињенице да Поповићева личност није ни замишљена као тип, дакле доследно условљена било чим до својом сценском функцијом. Језик којим се он користи јесте, поред осталог, језик миљеа, али он *не служи као средство за идентификовање лица* (Истакла М. З.) [...] није толико важна семантичка страна речи колико њена питорескност” (Миочиновић 2015: 246).

¹ Ванредну Стеријину награду за „експеримент у области комедије” добија 1966. за *Крмећи кас*, а Стеријину награду за *Развојни пут Боре Шнајдера* 1967. године.

² Дјечје казалиште „Огњен Прица” у Осијеку, режија Зорке Фастетић, 31. марта (Љуштановић 2015: 213).

³ Казалиште лутака „Пионир” у Сплиту, режија Звонка Ковача, 15. јуна (Љуштановић 2015: 213).

На низу примера из драма за одрасле ова аутор-ка показује и специфичну употребу речи, односно лексике, као једног језичког слоја који код Поповића има потпуну аутономију у односу на језик као систем, где се реч своди на звучање, те „звучни омотач речи и њен акустички карактер добијају самостално значење”, што чини „његов мајсторски *рукопис* (истакла М. М.)” (Миочиновић 2015: 247). Ове ставове о језику Поповићевих драмских текстова преузели су и проучаваоци његових драма за децу.

Када је реч о Поповићевим драмама намењеним деци, највише пажње посвећено је трима (од укупно дванаест његових драмских текстова за децу, без обзира на то да ли су писани за драмско или луткарско позориште, радијску или телевизијску адаптацију): *Пејелуџа*, *Црвенкаја* и *Снежана и седам џајћуљака*.⁴ Чини се да је уобичајено да се сва три текста посматрају у оквиру једне целине,⁵ будући да се у њима налази „преобликован модел бајке” (Млађеновић 2009: 138), односно да је извршено својеврсно иновирање њене структуре (Млађеновић 2017: 44). Проучаваоци се слажу и надопуњују у тврдњама да је Поповић у ове три драме преобликовао модел традиционалне бајке тако што их је изместио у савремени простор и време и сместио их „у околности које дају слику савременог осећања егзистенцијалне тескобе” (Пешић-Хамовић 2003: 48), те да је спровео процес „разбајчивања” (Риста-

⁴ Сва три текста премијерно су изведена у београдском Позоришту „Бошко Буха”. *Пејелуџа* је први пут изведена 14. новембра 1966, у режији Мирослава Беловића, *Црвенкаја* 16. октобра 1968, у режији Љубомира Драшкића, који је режирао и *Снежану и седам (увозних) џајћуљака*, чија премијера је била 8. октобра 1969. Дrame су објављене под насловом *Три светилице с џозорнице* 1986, са илустрацијама Милице Поповић Андрије [Milica Popović-Andrieux], у издању куће „Вук Караџић” из Београда, с тим што је из наслова *Снежане и седам џајћуљака* ишчезао податак о њиховом пореклу.

⁵ В. Јакшић Провчи 2003, Пешић-Хамовић 2003, Ристановић 2003, Млађеновић 2005, Млађеновић 2009, Мијић 2014.

новић 2003: 40), односно да је у њима све „пообичњено” (Јакшић Провчи 2003: 44), што се посебно истиче у *Снежани и седам џајћуљака*, где су, како показује Ивана Мијић, „елементи чудесног и фантастичног [...] добрим делом рационализовани и добијају обележје реалистичног” (Мијић 2014: 21) и ефектно увео елементе пародије, ироније и персифлаже за које, судећи по неким ауторима, будући да су елементи драме за одрасле, не би требало да има места у драмама намењеној деци (Миловановић 2002: 67, према: Млађеновић 2005: 29).

Као особита карактеристика ових „драмских бајки” (Млађеновић 2009) истиче се, баш као и у Поповићевим драмама за одрасле, њихов језик, али се књижевно-језичкој анализи приступа фрагментарно за потребе илустровања појединих поетских поступака: иронија (Млађеновић 2005: 86–95; Млађеновић 2009: 138, 145), комичност (Пешић-Хамовић 2003: 49; Млађеновић 2005: 86–95; Млађеновић 2009: 152–155), поетичност (Ристановић 2003: 41–42; Пешић-Хамовић 2003: 49; Млађеновић 2009: 155), па и дидактичност (Млађеновић 2009: 139, 145, 149, 151), при чему се (на основу цитираних примера) стиче утисак да је највише пажње посвећено *Пејелуџи*.⁶

Предмет овога истраживања управо је језик, односно његова функција у карактеризацији ликова драмске бајке *Снежана и седам џајћуљака*. Ово дело одабрано је због тога што је у њему свет бајке, како је већ речено, у највећој мери *разбајчен*, односно *пообичњен*, а радња смештена у наше време, са ликовима који „потцртавају свакодневне животне релације”, чиме је „комуникативност дечјег и уметничког света интензивирана. Лица су препознатљи-

⁶ Ова драма за децу нашла се и у последњем антологијском избору драма Александра Поповића (2015) као „једна од најбољих Поповићевих драма за децу и, барем донекле, репрезентативна за Поповићев дечји опус” (Љуштановић 2015: 233).

ва, а ситуације свакодневне” (Јакшић Провчи 2003: 43). Сматрамо, такође, да свака од Поповићевих драмских бајки завређује пуну пажњу проучавалаца и да је потребно анализирати их као аутономна дела, што оне свакако и јесу, а не као део својеврсне трилогије, како је до сада чињено. Циљ нам је да утврдимо на који начин у наведеној драми језик функционише као средство карактеризације ликова.

У зависности од тога да ли информација која се користи за описивање ликова долази од самих ликова или од аутора, карактеризација се, према Небојши Ромчевићу, дели на непосредну (први случај) и ауторску. Уз то, у зависности од тога да ли су информације вербалне или је, осим говором, лик представљен и својом појавом и понашањем у контексту (језик, костим, реквизита, простор), карактеризација може бити и експлицитна, односно имплицитна, чиме се, укрштањем ових типова, добијају четири вида карактеризације ликова: (1) *експлицитно непосредна техника* која подразумева аутокоментаре самих ликова, с једне стране, и коментаре у којима лик коментаришу други ликови, с друге; (2) *експлицитно ауторска техника* у којој се именима ликова означава нека њихова истакнута карактеристика; (3) *имплицитно непосредна техника* која се ослања на употребу језика ликова као вид њихове социолошке дефиниције, али и на радњу као вид комуникације која се дешава на сцени; (4) *имплицитно ауторска техника* којом се ликови међусобно контрастирају тако што су сличности и разлике приказане од стране самих ликова или тако што се различити ликови суочавају с истом ситуацијом (Ромчевић 2004: 64–68; 83–87; 116–119). Укрштањем ових техника, показаћемо на који су начин у драмској бајци *Снежана и седам пашуљака* изграђени њени главни ликови.

Два јунака ове драме Поповић је већ именом обележио. Реч је Токи-Вокију⁷, маћехином брату, и

принцу Енесуу. Токи-Воки је и у списку лица која се појављују у комаду додатно означен тиме што уз име стоји „маћехин брат рођени” (Роровић 1986: 45), где је атрибут *рођени* стављен у постпозицију. Овакав поступак одражава „комуникативну перспективу саопштења. Често оваква пермутација делује и као немарно казивање, као да говорник нешто накнадно саопштава” (Мразовић–Вукадиновић 1990: 586–587).⁸ Тиме као да се упућује на однос међу сродницима, у којем је, чини се, Токи-Вокију важније што је маћехин брат, то је део његовог идентитета:

А није да навијам против ње, да би *моја сестира* испала најбоља (Роровић 1986: 47); Није што *ми је рођена сестира*, па да вучем на њену страну; Па кад *моја сестира* има тако лепу поћерку; Ево *моје сестире* победнице; Живела *моја сестира* победница! (Роровић 1986: 48) ...а ви заузврат глас за *моју рођену сестиру*...; Ти си *ми рођена сестира* (Роровић 1986: 51); Није што *ми је рођена сестира*, па да сам навијачки пристрасан; *Моја сестира* има највише изгледа да освоји круну; Доказ више да је *моја сестира* најлепша на свету; *Моја сестира* ће бити најлепша на свету (Роровић 1986: 84)

Приликом директног обраћања, ословљава је искључиво са *сестирце*:

⁷ Правилно је воки-токи (енгл. walkie-talkie, односно ходај и говори, према to walk – ходати и to talk – говорити); преносиви ручни примопредајник који омогућује гласовну комуникацију међу корисницима. Основно обележје воки-токија јесте наизменична комуникација: по каналу сигнал може у одређеном времену слати (тј. говорити) само један корисник, а више њих може тај сигнал примати (слушати) (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=65252>).

⁸ Исти поступак налазимо код још два лика – *Маћеха Снежанина* и *Спикер телевизијски*, где стављање атрибута у тзв. задње поље обавештења (Мразовић–Вукадиновић 1990) показује да су те информације мање важне и да њихово изостављање не би умањило количину информације коју исказ нуди. Маћеха у овој бајци је једна једина и зна се да је Снежанина, а спикер, опет на основу самог садржаја сценске бајке, може бити само телевизијски.

Немој, молим те, *сестрице* (Роровић 1986: 51); А све то не бисмо морали сад да измишљамо, *сестрице*, да се ниси удала за Снежаниног тату (Роровић 1986: 52); Јеси ли ме звала, *сестрице* (Роровић 1986: 58); Како то мислиш, *сестрице* (Роровић 1986: 59); Побеже ловац, *сестрице*; Шта ти то сад смераш, *сестрице* (Роровић 1986: 61).

С друге стране, она њега користи да испуни своје нечасне намере и нежност према брату испољава само у тренутку када је уверена да јој је успело да круна краљице лепоте буде поново у њеним рукама (након што је Снежана остављена у „најдубљој дубини најмрачнијег шумског мрака”):

Укључи, братићу, телевизор, да видимо шта ће сад рећи мали чаробни екран... (Роровић 1986: 59).

Токи-Воки, како у напомени стоји, носи име с грешком. Поповић га, верујемо, није случајно с погрешком доделио свом јунаку. Уосталом, чешће се да чути, поготово од деце, управо та пермутована варијанта назива. Поповићев Токи-Воки показује различит карактер током трајања драме. На почетку и на крају, то је логореични конферансије избора лепотице који, осим потребних података, за сваку кандидаткињу има и лични коментар, наравно крајње малициозан⁹:

Укупно једанаест!... (о бодовима, прим. М. З.) *Прилично мршаво...*; „...хоће ли се чланови стручног жирија затрчати да јој жврљну неку вишу оцену, *ја лично не верујем!*... (Роровић 1986: 47).¹⁰

Уз то, његови коментари умеју да буду и фразе из дечјег дискурса:

⁹ Додуше, и када описује кандидаткиње, то звучи потпуно злобно, али, с друге стране, неодољиво подсећа на дечје цртеже: Очи жуте!... Обрве тегет!... Нос циклама!... (Роровић 1986: 47).

¹⁰ Сва истицања курзивом у цитираном тексту драме интервенција су ауторке овога рада.

Али ко губи има право да се љути... а остали да му се ругају... (Роровић 1986: 47); Е, па извини, вас је сто седамдесет, а круна је само једна! (Роровић 1986: 48).

На почетку комада, у првом делу представе, Токи-Воки има потребу да се правда и објашњава пред осталим кандидаткињама и пред публиком да његова сестра побеђује јер то заслужује, а не само зато што је његова сестра, те да нема говора о пристрасности и протекцији (Роровић 1986: 47, 48). Тек када га сестра грди због тога што касни, сазнајемо из изјаве изречене у четири ока чиме се све користи не би ли јој обезбедио победу:

Мувао сам се око жирија... а неко цигару у уста, ја му брже-боље припалим... и само чекам да некоме откаже пенкало, а ја брже-боље пружим своје: „Изволите, послужите се... можете га и задржати... то је златно... један видан мали знак пажње с моје стране... а ви заузврат свој глас за моју рођену сестру...” кажем им... придржавам им капуте... навијам за исти клуб за који они навијају... наручујем им оранжаде, кафе, сендвиче... Они кажу: „Да платимо”. А ја кажем: „Све је плаћено, ја частим...” (Роровић 1986: 51).

У поновљеном такмичењу, иако се испрва држи истог сценарија, Токи-Воки губи стрпљење и отворено говори о томе како је такмичење намештено и како се све може ако је неко „сналажљив”:

Па и да није истина, баш ме брига!... Чланови жирија су све наши рођаци и најближи пријатељи које смо задужили у животу!... Ствар је натемпирана тако да не може да омане! [...] То је урађено још пре месец дана, тако се то ради ако нисте знали!... [...] могли смо и без тог мајмунисања, али нећемо да се после каже да форма није задовољена! (Роровић 1986: 84).

Но, не треба заборавити чињеницу да је он овако „одважан” јер мисли да је заиста све решено и да његова сестра засигурно побеђује.

Токи-Воки не показује нарочиту храброст – када је потребно одвести Снежану у шуму, он се, и пре но што је ико то затражио, изговара тиме да је у шуми мрачно, а он се боји (Роровић 1986: 53). Међутим, када је потребно наговорити ловца на аутограме да то учини уместо њега, уз сестрину подршку, Токи-Вокију се враћа самопоуздање (Роровић 1986: 54–55). И када дође тренутак да ловца треба адекватно (по маћехиним стандардима) наградити, Токи-Воки је најпре опрезан, прибојава се да ловцу то баш и неће бити право, али охрабрен сестриним подстицањима он се прилично уживљава у „додељивање” награде у виду шутева у цеваницу, уместо обећаних аутограма, а уз то показује и добро познавање фудбала или бар играчких позиција у њему (Роровић 1986: 58–60).

Због сестриног доминантног става, Токи-Воки, на прво читање драме, оставља утисак сметењака, некога ко ништа не може да уради без њеног одобрења. Међутим, он је тај који је смислио да се отарасе Снежане:

ТОКИ-ВОКИ: Немој ти да се убијеш, сестрице... ти си ми рођена сестра!... Боље нека се убије она!... Она ми није ништа!

МАЋЕХА: Шта кажеш?... Шта кажеш?...

ТОКИ-ВОКИ: Па кажем: ако се убије та Снежанетина, а ти останеш, онда ће неће више бити, и опет ћеш ти бити најлепша на свету – краљица лепоте! (Роровић 1986: 51).

На маћехину примедбу да Снежана нема разлога да се убије, Токи-Воки каже да ће јој га они размислити и да на свету има много ствари које убијају људе.¹¹ Осим тога, Токи-Воки, сазнајемо, има храбрости да се супротстави сестри – он је био про-

¹¹ Дијалог у којем се набраја шта све може да убије (дугмад, ципеле, досада...) један је од најефектнијих у драми са врло успешном игром речима у чијој основи је демегафоризација, карактеристична и за Поповићеве текстове намењене одраслима (Тодорић 2012: 177–194).

тив њене удаје за Снежаниног оца и сматра да су сви догађаји у вези с избором лепотице проистекли из те њене лоше одлуке. На самом крају драме, он је тај који увиђа да ловац на аутограме није дошао да би их подржао, јер за то нема разлога, али маћеха, уживајући у својој слави, пристаје да даје аутограме, чиме Снежана добија на времену и стиже пре званичног проглашења краљице лепоте.

У језику Токи-Вокија крију се одређене фразе и изрази који не могу бити у потпуности разумљиви публици којој је дело намењено, али свакако да текст чине занимљивијим одраслима:

Боја очију *нечийка ко министарски йоийиис!*...; ...хоће ли се чланови *стиручног жирија заирчайи...* (Роровић 1986: 47); ...свечано ће прогласити краљицу лепоте, каква част за нашу породицу!... *И каква секирација за наш комшилук!* (Роровић 1986: 48); толико сам се *истирошио на йвоју кандидатуру...* (Роровић 1986: 51); Великог ли краља!... Да је бар био *краљ чоколаде*, или *краљ аутомобила*, него краљ шуме... просто речено: шумар (Роровић 1986: 52); *Заринглао си се превише, снизи мало йемйерайуру* (Роровић 1986: 53); за краљицу лепоте чланови државне фудбалске репрезентације би били у стању *да дају и йокоји ауйогол, е нектоли ауйограм* (Роровић 1986: 54); а где је навала... па пенали... *напенали се!* (Роровић 1986: 60)

Очито је да је Токи-Воки неко ко има свој лични став и ко је у стању да сагледа ситуацију брже и боље од своје сестре, Снежанине маћехе, али му је једноставније да се склони иза њене доминантне појаве. Иако у тексту нигде није ни наговештено, чини се да је Токи-Воки маћехин млађи брат.

Принц Енесу¹² је такође означен својим именом и то не само због тога што су то марка и тип ау-

¹² NSU Prinz је западнонемачки модел аутомобила чији су се различити типови производили од 1958. до 1973. Рекламирао се под слоганом „Fahre Prinz und Du bist König” – „Вози принц и буди краљ”. Сарајевско предузеће „Претис” („Предузеће Тито Сарајево”, познато по производњи претис-ловца за брзо кување) је

томобила који он вози (што сазнајемо од патуљака) већ и зато што је то био један од најпопуларнијих аутомобила у СФР Југославији током 60-их година. Будући да се овај западнонемачки аутомобил склапао у Сарајеву, односно да је био „страни ауто на наш начин”, тако је и овај принц – принц на ондашњи наш начин, односно представља социјалистичку идеју о принцу. О њему, редом, сазнајемо следеће: леп је и добар, пристojно се понаша (смешка се, не демонстрира силу на слабијима од себе), никад не вара – све су ово информације које су патуљци пренели Снежани. Принц води рачуна како се изражава (за маћеху каже да је неваљала (Роровић 1986: 80)). Добар је и марљив студент („Али ја знам како то може да се поправи, учио сам на факултету” (Роровић 1986: 80)); карактеран је (кори патуљке када се уплаше од поружнеле Снежане иако су обећали да неће то учинити (Роровић 1986: 82)). За предмет студија није одабрао нешто једноставно, већ медицину, и на другој је години. Он је неко ко вреднује природну лепоту, промовише здрав стил живота и сеоски туризам:

...какви витамински кремови!... какви миришљави лосиони!... Ко се нагува Станојкиног српског сира, тај се убељи и урумени...

[...]

Ма какав Џон Арден!... Не може тај Арден ни опанке да очисти овом мом Јовану Арсенијевићу!... Јао, какав он има млади лук!... Какви колор-шампони, ружеви и крејони!... Све је то мачји кашаљ за препарате Јована Арсенијевића...

[...]

Да ти пијеш хладну изворску воду, да једеш млади лук с кајганом од јаја кокошки које не кљукају концентратом, него их све кукурузом хране, па да видиш ти каква су то

од 1967. до 1972. имало лиценцу за склапање модела NSU 1200C (http://www.autportal.hr/clanak/vremeplov_nsu_prinz_1000_1963_1972_).

жуманца, к’о поморанце!... Од тога ће са тебе отићи све маћехине чини, као руком однете!... (Роровић 1986: 81).

А уз то, веома је скроман младић – на Снежанино одушевљено питање је ли прави принц, он одговара:

Ма не, овај... имам само један крш од кола марке принц енесу, а иначе, ја сам студент друге године медицине... зато и знам помало ове ствари... полагао сам физиологију (Роровић 1986: 82–83).

Будући тако готово савршен, принц Енесу је модел на који се угледају патуљци, који имају безгранично поверење у њега (па и сва деца у публици), те им он даје рецепт како се расте:

Па ко хоће брзо да порасте он треба да руча, добро да спава, добро да ради физичке вежбе и да понеки пут падне, и да понеки пут покисне, и да понеки пут подметне уши да га потегну навише... (Роровић 1986: 83).

И патуљци су на известан начин одређени својим именом – они су Жером, Жорж, Жакоб, Жерар, Жан, Жак и Жил. Снежана не уочава на основу њихових имена одакле су, али на питање зашто се сви зову на Ж, они одговарају да је то зато што су „мед ин Франс” (Роровић 1986: 64), те она тек тада примећује да су Французи. Иако они за себе кажу да су патуљци, Снежана констатује да су они отишли од своје маме Францускиње и ословљава их са мали Французи, што указује на то да она у њима види децу. Уосталом, тако се и односи према њима – обећава да ће им уместо њихове маме пришити дугмета на капутеће, ушнирати пертле на ципелицама, попеглати крагнице кошуљица, подрезати нокте на прстићима, лепо разделити косу, опрати шерпице и тањире и, што је најважније, скуваће им гриз који нису поручали откако су из Париза отишли, а све то да би јој дозволили да остане код њих и да их воли. Пре но што их је упознала, када је осмотри-

ла њихову кућу, а посебно шта једу и пију (слаткише и сокове, међу којима се, уз кока-колу, посебно истичу два домаћа производа популарна у СФРЈ: кики бомбоне и високо це), Снежана је помислила како ту живи неки фин свет, модеран, који чита илустроване часописе и има превисок стандард. Касније се испоставља да су они прилично запуштени, будући без маме која је остала у Паризу, и да их треба опоменути у вези са одржавањем личне хигијене, чему се никако не радује Жил који каже да је баш због таквих ствари из Париза и отишао. Овај детаљ учинио је да се патуљци индивидуализују, да се не представе као колективни лик.

Снежана је насловна јунакиња ове драме. Први пут је у тексту спомиње Токи-Воки и то у необичном контексту – истицањем њене лепоте хвали, у ствари, лепоту своје сестре:

Погледајте само како је бело лице њене поћерке Снежане која јој придржава скутове!... [...] Па кад моја сестра има тако лепу поћерку Снежану, шта тек за њу саму да се каже! (Роровић 1986: 48).

Од момента када бива проглашена победницом избора лепотице, она постаје парадигма лепоте:

Има Јован Арсенијевић три кћерке, све три Снежане!... лепотице што их нема у целој ваљевској нахији! (Роровић 1986: 81).

Такође, принц Енесу очито прави разлику између „праве Снежане” и било које Снежане:

Ви сте рекли да је то права правцата Снежана?... А права, истинска Снежана је најлепша на свету, како њу може да убије ружноћа?... (Роровић 1986: 79).

Снежана, међутим, не реагује превише емотивно на додељену јој титулу. Из разговора с ловцем на аутограме, који лови и њен аутограм (и добиће га, али кредом по тараби (Роровић 1986: 55) – тако де-

ца, уосталом, највише воле да се потписују) сазнајемо да она сматра како то „... није практично... и нема ужу специјалност... није стручно...” (Роровић 1986: 55), она би више волела да заврши стенодактилографски курс јер је то нешто конкретно. Снежана се не заноси том врстом признања, као њена маћеха, и јасно јој је да је за будућност боље да има „занат у рукама”. Чињеница да њих две не деле исти ентузијазам у вези с избором лепотице види се и у дијалогу који у извесној мери подсећа на разговоре које воде Стеријине Фема и Евица:¹³

МАЂЕХА: Зашто си се ти, Снежана, тако замислила?

СНЕЖАНА: Нисам, мама...

МАЂЕХА: Реци нешто, немој само да ћутиш!

СНЕЖАНА: А шта да кажем, мама?...

МАЂЕХА: Ти си злобна, Снежана, на своју маћеху!

СНЕЖАНА: Нисам, мама...

МАЂЕХА: Па зашто се онда не радујеш?! Зашто не чичиш од среће?! Зашто се не загрцнеш од узбуђења?! Зар не знаш да ће твоја маћехица за неки тренутак бити проглашена за краљицу лепоте?!

СНЕЖАНА: Па ја се радујем, мама... много се радујем...

МАЂЕХА: Знам ја тебе, ти се надаш да ће ми нека вештица преотети круну и уместо мене постати краљица лепоте.

СНЕЖАНА: А не, мама, не... ја знам да ћеш сигурно ти бити краљица лепоте, јер си ти најлепша на свету...

МАЂЕХА: Пази се добро, Снежана, ја памтим шта ти говориш... ако ми круна измакне, ти ћеш ми бити за све крива!...

СНЕЖАНА: Па нисам, мамице, ја председник изборне комисије... али знам да си ти најлепша... (Роровић 1986: 50).

¹³ Свакако да се не може овде говорити о изразитој и јакој вези између ова два писца, али, како истиче и Мирослав Мики Радоњић промишљајући драме за одрасле Александра Поповића, постоји сличан начин тумачења кључних појава у друштву (2017: 27). У овом комаду се Поповић, баш као и Стерија у *Покондиреној шикви*, осврће, између осталог, и на помодарство.

Маћеха, напротив, сасвим другачије доживљава титулу краљице лепоте. Док набраја које су све добробити и почести припале Снежани, она нам открива шта је очекивала да ће као победница такмичења добити:

А што би се она убила сад кад јој је све пошло од руке: најлепша је на целом свету, има круну, филмски редитељи ће јој понудити примамљиве улоге у филмским спектаклима, на све телевизијске квизове ће њу позивати да из бубњева извлачи имена срећних добитника-погађача, натераће је да пропева, снимити ће њену плочу и то ће бити хит, доносиће њене фотосе у илустрованим часописима... (Роровић 1986: 52).

Постоје још неке паралеле које се могу повући између јунакиња Јована Стерије Поповића и Александра Поповића. Баш као што је и Фема поверовала да је „ноблес“, тако је и маћеха уверена да је краљица јер јој је муж краљ:

ТОКИ-ВОКИ: А све то не бисмо морали сад да измишљамо, сестрице, да се ниси удала за Снежаниног тату... Ја сам ти рекао да то не радиш...

МАЋЕХА: Па полакомила сам се зато што је Снежанин тата био краљ!...

ТОКИ-ВОКИ: Великог ли краља!... Да је бар био краљ чоколаде или краљ аутомобила, него краљ шуме... просто речено шумар (Роровић 1986: 52).

При томе је и овде, баш као и у *Покондиреној шикви*, брат тај који је резонер и који сестру враћа у реалност.

Снежана, с друге стране, због дословног схватања метафора (што је карактеристично за децу, сетимо се, на пример, Керолове Алисе) – да ће је појести мрак или да ће је убити ружноћа – подсећа донекле на Евицу која не разуме Ружичићев песнички језик.

Снежанин лик је одређен само добротом и лепотом, што и прерушена маћеха истиче када је наговара да јој отвори:

Зар ти ниси добра као што си лепа, лепотице? (Роровић 1986: 71).

И још једна особина је истакнута код Снежане, а то је наивност. Иако је свесна тога да не треба да иде с непознатом особом а да се не јави маћехи, она ипак одлази с ловцем на аутограме у шуму. Слична се ситуација понавља и када, упркос обећању које је дала патуљцима да ће „ставити рајбер“, отвара врата прерушеној маћехи која се чак и не труди превише да сакрије прави идентитет и док Снежана пати због њених лажних препарата, она се злобно смеје и малициозно коментарише.

Осим тога, о Снежани има мало података. Она, на пример, говори о томе како жели да заврши курс за дактилостенографа, што упућује на то да још увек нема професију којом ће се бавити. На основу мајчинске љубави коју пружа патуљцима, као и на основу тога да је емотивно заинтересована за принца, закључујемо да је у годинама када би требало да има неко занимање. Разлози могу бити различити – или је необразована, па је завршавање неког курса прихватљиво решење, или жели да се преквалификује у неко траженије занимање с којим јој је посао загарантован. Потребу да се јави маћехи ако одлази некуд и да закључа врата и не отвара нико ме можемо приписати жељи писца да у своје дело намењено деци утка дидактичне елементе, али и да се држи оригиналног обрасца ове бајке, а не њеном узрасту. Затим, док борави у кући патуљака, на себе у потпуности преузима улогу домаћице, што указује на то да јој такви послови нису страни:

А ја сад да се дам на посао, да опајам сву ову паучину с плафона... и да покупим сву ову прашину испод кревета и са шифоњера... да истресем гар из чункова... (Роровић 1986: 71).

Снежана негује своју природну лепоту, али ипак прихвата понуду прерушене маћехе да проба увозне

препарате (и то не макар какве – из Немачке, а то је до данас остала гаранција квалитета). Уосталом, она уме да препозна шта је квалитетна козметика:

А откуд теби, стара добра бако, тако квалитетни козметички препарати? (Роровић 1986: 71).

И, иако делује незаинтересовано за истицање лепоте у први план на такмичењу за избор лепотице, ипак веома бурно реагује када схвати да су је маћехини препарати поружнели – покрива се њебетом и чека да „умре од ружноће”, све док је принц Енесу не увери да ће јој помоћи.

Лик Снежанине маћехе такође је врло јасно конципиран – она је, како су је дефинисали патуљци, „највише на целом свету неваљала” (Роровић 1986: 80). Чак и када чини праву ствар – кажњава ловца јер је учинио лоше дело и одвео Снежану у мрачну шуму, то чини из злобе јер неће да му да договорену награду.

Уз врло темпераментну нарав (готово све њене реченице су екскламативне, ако нису упитне), једна од њених главних карактеристика јесте нестрпљење:

Што гњаве сад с том економско-пропагандном емисијом?! (Роровић 1986: 49); да не губимо с тобом време улудо, ловче: ако се прибојаваш одлази! (Роровић 1986: 54); Зашто ли се још не враћа тај суманути ловац?... (Роровић 1986: 58); Него ми што брже донеси оне старе прње и мало гарежи из шпорета... (Роровић 1986: 61).

И, што је још важније, маћеха о свима говори ружно. Чим јој је „преотела” круну, Снежана је постала дрљавица, мусавица, трапавица, Снежурда и Снежанетина. Ловац на аутограме је добио епитет суманути, а као изговор што нема аутограме фудбалера смислила је да каже како њима писање није јача страна (то јест, неписмени су) и да зато нису могли да се потпишу, док су деца мала и глупа и не треба их питати за савет.

Једина нелогичност у вези с њеним ликом јесте када је поверовала ловцу на аутограме да јој је опростио, али тиме је само истакнута њена самоувереност и убеђеност да је боља од свих.

Лепотице и спикер, као и ловац на аутограме, чине оквир за дешавање ове драме. Они су ту да истакну оно што се дешава и да неке појаве, истовремено, појасне.

Ловац на аутограме је још један од јунака, поред Токи-Вокија, чији језик одликују фразе и изрази ближи одраслима него деци:

А по чему ви цените да сам ја за бацање?; Куда ћете више од тога, мањ’ ако нећете да ми као жиранџи дајте аутиограм на формулару за њојрошачки кредити?! (Роровић 1986: 53); ...прибојавам се да њај мрак заједно с маћехином поћерком Снежаном не њрогућа и мене... (Роровић 1986: 54); Па смуцам се ја и њо цунгли, али овој на асфалту... Не мислите ваљда да су филмске њиџрице и њозорине лавице маће опасне од оних правих тигрица и лавица?! (Роровић 1986: 54); Бојим се само да ми не сиреме неки џадан колач... (Роровић 1986: 55).

Код овог Поповићевог јунака може да се прати динамика у развоју. Он од бескрупулозног ловца на аутограме, који би све учинио не би ли дошао до жељеног плена, постаје својеврсни резонер и са рампе (како стоји у ауторовој напомени) саопштава деци:

Децо, јесте ли видели како сам прошао?!... Али ако, бар сам стекао једно искуство више... Часна реч!... Зло се не исплати... Кад бих сад могао да урадим нешто добро... за сироту Снежану... можда би и мени неко после помогао да ставим бурову облогу на ову моју ногу с голмановим потписом на цеваници... (Роровић 1986: 60).

Лепотице су се пријавиле у великом броју, њих 170, али нису индивидуализоване, наравно. Само су две означене бројевима, и то оне које излазе непо-

средно пре маћехе, бројеви 168 и 169, тако да читаоци, односно гледаоци, стичу утисак да улазе *in medias res* у главни догађај драме. Међу лепотицама има оних које негодују због неправде:

ЛЕПОТИЦЕ: Да није то мало много?! Овај га баш претера!!... Протекција, уа!... Рођачке везе, уа!... (Роровић 1986: 47); То је намештено!... Снежана је најлепша!...; Спречите жири да донесе неправедну одлуку!... Не дајте им да прогласе маћеху за краљицу лепоте!... (Роровић 1986: 84)

али и оних које и саме организују родбину и труде се да поткупе жири:

...Кандидаткиња број 168 плаче, тврди да је стручни жири мрзи и у знак протеста лупа штиклама у патос [...] *Мама је њеши и кишиобраном њреши члановима стиручнож жирија...* (Роровић 1986: 47).

ЛЕПОТИЦА 169: *Обећај им зајослење за синовца, и локацију за градњу породичне зграде...* Сети се нечег убедљивог, тетка Коко... они баш сад већају, последњи је тренутак *да ме йодујреи, да ѡроговориши неку реч* (Роровић 1986: 50).

Чини се интересантном чињеница да, када се боре против неправде, реч је о колективном лику – *лейојишце*, док су ове које раде против правила индивидуализоване, па макар то били бројеви под којима наступају.

Телевизијски спикер, односно магична кутија ТВ пријемника, замењује свезнајуће чаробно огледало из оригиналне бајке браће Грим. Осим што саопштава ко је најлепша на свету, служи и за пласирање економско-пропагандних порука за актуелне производе, шампон косили и Пиково чоколадно млеко, који су намењени управо најмлађим конзументима, а ту Снежана сазнаје и за чудотворне препарате Хелен Рубинштајн и Џона Ардена. У његовом језику се, такође, препознају и термини карактеристични за социјалистичко самоуправљање:

Радне колективне за израду модне конфекције и козметичких њрејаратиа, као и иносїрана засїујнишишїва јефтине бижутерије, обавештавамо да је новоизабрана краљица лепоте, лепа Снежана, нестала... (Роровић 1986: 61).

У драми се појављују и два хора, односно један хор и кор приказа. Хор пева три песме – једно је реклама за шампон косили, а друге две су варијанте ташунаљке *Таши, ѡаши, ѡанана* које се певају деци и крију у себи магију речи која треба да гарантује здравље и напредак детета, а отпеване су поводом тога што су патуљци, захваљујући здравој исхрани, успели да порасту. Кор приказа је тако назван само у списку ликова, касније се појављује само као приказе. Поповић се овде очито игра грчком и латинском варијантом речи (грч.: *χορός*, лат.: *chorus*), али могуће и значењем, јер Матичин једнотомни речник српског језика уз кор као прво значење бележи „заједница, сви представници једног реда људи” (РМС 2007: 570), при чему се у разговорном језику ова реч најчешће везује за дипломатију – дипломатски кор. У песмама овог хора различити су аутори видели другачије вредности: Цвијетин Ристановић сматра да су то игре речи, у којима он користи давно заборављене речи, њихове синонине, каламбуре, врло духовите и функционалне (2003: 41–42), док Валентина Пешић Хамовић види у њима нонсенсне моделе брзалица и разбрајалица (2003: 49), при чему смо склонили оном првом тумачењу. Овде би се могла поменути и песма коју патуљци изнова и изнова певају, а која је француска само на нивоу звучача.¹⁴ Певање носталгичних шансона је разлог њиховог одласка од куће, јер им глас лепо подрхтава само када су далеко од свог града. Стиховани делови текста су одлика и Поповићевих текстова за одрасле, о чему је детаљно писала Гордана Годорић (2012: 27–44).

¹⁴ Захваљујем се овом приликом Горици Радмиловић која ми је указала на ту чињеницу.

* *
*

У овој својој драми за децу Поповић користи, пре свега, елементе свакодневног живота детета који је чине блиском најмлађим гледаоцима више него језик који се користи. Његова јунакиња се потписује на тараби, јунаци једу кики бомбоне и пију сок високо ц. Вероватно сад већ свако дете има неког рођака или породичног пријатеља у иностранству који шаље фине поклоне. Баш као и деца, не воле увек да перу руке и да буду почешљани, али зато воле да осете мајчинску љубав, на телевизији се рекламира шампон косили који вероватно и они користе. У све то уткао је Поповић и дидактичке елементе, а неке од њих и јасно и гласно истакао, али умотани у шарени светлуцави папир сценске бајке лакше се прихватају и запамте него када се небројено пута чују код куће или у вртићу, школи.

Језик Поповићевих сценских бајки разликује се од оног у делима за одрасле – не ослања се толико на звучање и експресију и прилично је уједначен. Оно што га чини интересантним, а што би могло бити предмет даљих истраживања, јесте подтекст који деци свакако измиче, а који примећује одрасли читалац, односно гледалац. У том смислу сценске бајке Александра Поповића, речено језиком његовог спикера, представљају забаву за целу породицу.

ИЗВОРИ

Popović, Aleksandar. Snežana i sedam patuljaka. Aleksandar Popović. *Tri svetlice s pozornice*. [ilustracije Milica Popović-Andrieux]. Beograd: Vuk Karadžić, 1986: 43–87.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Јакшић Провчи, Бранка. Естетска стварност у драмама за децу Александра Поповића. *Детинство. Часопис о књижевности за децу*. Година XXIX, број 3–4, јесен–зима 2003, 42–46.
- Крављанац, Бранислав. Предговор. *Антиологија српске драме за децу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001, 5–18.
- Љуштановић, Јован. Живети међу крхотинама света. *Александар Поповић*. Приредио Јован Љуштановић. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015, 7–24.
- Љуштановић, Јован. Приређивачке напомене. *Александар Поповић*. Приредио Јован Љуштановић. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015, 233–234.
- Мијић, Ивана. Фантастика у драмама за децу Александра Поповића. *Детинство. Часопис о књижевности за децу*. Година XL, број 3, 2014, 13–24.
- Миочиновић, Мирјана. Сценска игра Александра Поповића. *Књижевна историја*. Број 5, 1969, 165–186.
- Млађеновић, Миливоје. *Сценске бајке Александра Поповића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005.
- Млађеновић, Миливоје. Српска драма за децу данас. Мирко Вуксановић (ур.). *Српска драмска књижевност данас. Српска књижевност за децу данас*. Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак, 2017, 37–51.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Динамично огледало културе – српска драма у другој половини 20. века. Мирко Вуксановић (ур.). *Српска драмска књижевност данас. Српска књижевност за децу данас*. Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак, 2017, 13–29.

- Пешић-Хамовић, Валентина. Иронија и бајка у драмама за децу Александра Поповића. *Детинство. Часопис о књижевности за децу*. Година XXIX, број 3–4, јесен–зима 2003, 47–50.
- Путник, Радомир. Предговор „Драмама” Александра Поповића. *Александар Поповић*. Приредио Јован Љуштановић. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015, 259–261.
- Радоњић, Мирослав Мики. *Бегунци из безнађа*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2017.
- Ристановић, Цвијетин. Одлике драмског стваралаштва за децу Александра Поповића. *Детинство. Часопис о књижевности за децу*. Година XXIX, број 3–4, јесен–зима 2003, 37–42.
- РМС – *Речник српског језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
- Ромчевић, Небојша. *Ране комедије Јована Стерије Поповића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2004.
- Тодорић, Гордана. *Лудус и логопезис Александра Поповића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2012.
- Младеновић, Миловоје. *Одлике драмске бајке: преобликовање модела бајке у српској драмској књижевности за децу*. Нови Сад: Стеријино позорје – Позоришни музеј Војводине, 2009.
- Мразовић, Павлица, Зора Вукادينовић. *Граматика српскохрватског језика за странце*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књиžарница Стојана Новаковића – Добра вест, 1990.

Консултовани сајтови:

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=65252>
Preuzeto 12. 2. 2018.

http://www.autoportal.hr/clanak/vremeplov_nsu_prinz_1000_1963_1972_ Preuzeto 12. 2. 2018.

Milena S. ZORIĆ

LANGUAGE CHARACTERIZATION OF
CHARACTERS IN ALEKSANDAR POPOVIĆ'S
SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS

Summary

Aleksandar Popović is one of the most important 20th century Serbian drama writers. Thus, various aspects of his plays (dramatic, stylistic, linguistic, etc.) have been elaborated and researched. However, there is a certain gap in research when it comes to Popović's plays for children, especially when it comes to language in them. This paper aims to point out the specific use of the language in *Snow White and the Seven Dwarfs* especially in the domain of character characterization. Initial hypothesis is that the function of the language, with respect to the recipients, is different than in plays for adult audience. But, it certainly represents an important aspect, especially in character building, as well as in the forming of play itself.

Key words: Aleksandar Popović, *Snow White and the Seven Dwarfs*, play for children, character characterization, language in the function of the text

◆ Наташа М. ПОЛОВИНА
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Република Србија

ЈУНАЦИ СРПСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ ПРОШЛОСТИ У РОМАНИМА СЛОБОДАНА СТАНИШИЋА: ИДЕНТИТЕТ И ИДЕОЛОГИЈА

САЖЕТАК: Рад се бави историјским романима Слободана Станишића објављеним у едицији „Живот српских средњовековних владара”. Избор историјских личности и догађаја о којима аутор пише посматра се у идеолошком кључу, с посебним освртом на питања националног, културног и верског идентитета. У раду се, такође, испитују везе између одређене идеолошке матрице и средњовековне српске историје схваћене као „златно доба” националне прошлости.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја, традиција, национални идентитет, прошлост, „жудња за средњовековљем”, систем вредности

„Заиста, изгледа да људи воле средњи век”, написао је Умберто Еко [Umberto Eco] у есеју „Сањати о средњем веку” („Dreaming of the Middle

Ages”) (Есо 1986: 61). Свега неколико минута проведених у једној америчкој књижари навело је писца на мисао о постојању својеврсног „неомедијевитичког” таласа. „Заиста, изгледа да деца воле средњи век”, данас бисмо и сами могли закључити након свега неколико минута проведених међу књигама за децу домаћих аутора, у било којој књижари у Србији. Док су пре двадесетак година књиге с тематиком из средњовековне националне прошлости представљале тек спорадичну и усамљену појаву (попут *Књиге за Марка* Светлане Велмар Јанковић), данас говоримо о читавим едицијама, серијалима, озбиљно планираним издавачким подухватима посвећеним јунацима српске средњовековне историје, којима се може похвалити више издавачких кућа.

Слободан Станишић спада у оне писце који су, уз Светлану Велмар Јанковић, међу првима наслутили да средњовековна српска историја може имати своје место у књижевности за децу. Прве Станишићеве књиге на средњовековне теме објављене су као појединачне публикације још деведесетих година прошлог века, да би у протеклих неколико година из пера овог књижевника настало више књига посвећених историјским и легендарним личностима српског средњег века, окупљених у едицијама „Деца читају српску историју” и „Векови српске писмености” издавачке куће „Пчелица”, те у едицији „Живот српских средњовековних владара” издавачке куће „Вулкан”.¹

Појачано интересовање за средњи век није нов феномен. Такозвана „жудња за средњовековљем” популаризирана је седамдесетих година двадесетог века; у друштвеној теорији тумачи се као последица измена у промишљању и вредновању ове епохе²,

¹ Неки од романа из едиције „Живот српских средњовековних владара” објављени су раније, као засебне књиге (нпр. *Душан, црнини сунца*, 1999. године, *Душан и Дурундило*, 2001. године).

² Средњи век више се не посматра као мрачно доба, односно као епоха која је „нижа” од оне која јој претходи и која јој следује.

али и као помало носталгично занимање за повратак у свет витештва и духовности (Гајић 2013а: 50; Пајић 2013: 67).³ Враћање средњовековним темама, дакле, објашњава се као потреба за неком „бољом” прошлошћу, потреба која се јавља у кризним временима модерности (Гајић 2013б: 843). У контексту књижевног стваралаштва за децу, ова потреба често налази своју реализацију у васпитним и поучним циљевима књижевног дела: приповедањем о средњовековној прошлости деци се посредују национална свест и национална култура, давно заборављене „духовне вредности”, традиција и обичаји.⁴

У једном од интервјуа поводом серијала „Деца читају српску историју”, Слободан Станишић открио је да се идеја о књигама за децу на средњовековне теме родила, такорећи, спонтано. Размишљајући о потребама читалачке публике и о понуди књига страних аутора, писац и издавач упитали су се: „Зар нема наших личности које могу да буду јунаци детињства?” Одговор им се, открива Станишић, наметнуо сам: Стефан Немања и његови потомци могли би бити управо такви јунаци (Станишић 2017). Избор теме и јунака, значи, произашао је из потребе да се нађу одговарајући „модел”, узор на које се треба угледати, а писац је такве узор пронашао у „светлом добу“ српске историје – средњем веку.

За разлику од серијала „Деца читају српску историју”, едиција „Живот српских средњовековних владара” обухвата романе намењене нешто старијем узрасту, који не представљају целовите биографије владара већ се усредсређују на одређене догађаје из њихових живота, „кључне ситуације” у којима се откривају најважније особине главних јунака, оне по којима ће бити памћени до наших дана. У едици-

ји је објављено десет романа⁵; временски, романи приближно обухватају период од 1299. године (када се краљ Милутин жени византијском принцезом Симонидом) до 1402. године (када Стефан Лазаревић добија титулу деспота). Слободан Станишић одлучио се, очигледно, за онај историјски период у којем је српска средњовековна држава била на врхунцу моћи, односно за оне српске владаре који су, захваљујући великим освајањима и успешној спољној политици, могли стати раме уз раме с најистакнутијим „европским”⁶ владарима.

С обзиром на наслов едиције, могло би се очекивати да су теме за сваку појединачну књигу биране по принципу „један владар – једна књига”. Ипак, једној историјској личности писац је уступио највише простора. Привилеговано место у овом серијалу има цар Душан, што се може закључити већ из самих наслова, али не треба пренебрегнути ни важно место које лик овог владара заузима у појединим романима као споредан лик. Душан је стога, слободно се може рећи, главни јунак едиције „Живот средњовековних владара”.⁷

⁵ Књиге наводимо редом: *Симонида (Најмлађа српска краљица свих времена)*, *Душан, принц сунца (Роман о дејинству српског владара Душана Силног)*, *Душан, дечак на престољу (Роман о дејинству и раној младости српског владара Душана Силног)*, *Душан и Дурундило (Роман о дејинству и раној младости српског владара Душана Силног)*, *Витезови Душана Силног (Роман о јунацима са којима је у младости друговао краљ, доцније цар Душан)*, *Лазар на двору краља Душана (Роман о дејинству српског кнеза Лазара)*, *Урош Нејаки и његова изгубљена принцеза (Роман о последњем српском цару)*, *Марко Краљевић и благо краља Вукашина (Роман о најомиленијем народном јунаку и његовој браћи)*, *Милош Обилић и мач српске ватре (Роман о највећем српском јунаку)*, *Кнез Стефан Лазаревић под мајчиним сунцем (Роман о дејинству и младости депојца Стефана)*.

⁶ Термин „европски” Слободан Станишић употребљава у различитим контекстима, али увек у вредносном смислу: када говори о лепим манирима српских владара, пријатној атмосфери и доброј организацији на њиховим дворевима, а пре свега о њиховим способностима да воде државу.

⁷ И сам писац истиче Душана као свој узор, истичући да „Душан би требало да буде сличан сваком нашем дечаку, пре све-

³ О употреби термина „средњовековље”: Пајић 2013: 66–68.

⁴ У овом контексту интерпретирана је *Књига за Марка Светлане Велмар Јанковић* (Половина 2016: 10–16).

Међу јунацима Станишићевих романа (којих је, иначе, изузетно велик број) највише је историјских личности,⁸ али има и легендарних јунака и измишљених ликова. Најистакнутије историјске личности, попут српских и страних владара и представника високог племства (Симонида, цар Душан, царица Јелена, Андроник Други, кнез Лазар, Прибац Хребелановић, Јован Оливер и др.), као и најпознатији легендарни јунаци (на пример Југ-Богдан), појављују се у више романа, с тим што се фокус у свакој књизи помера на неког другог. И док се главни јунаци у романима мењају онако како су се на српском престолу смењивали владари, па и читаве династије, споредни ликови се понављају, као својеврсно сведочанство континуитета и она основна нит око које се формира прича.

Слика живота у средњем веку у романима Слободана Станишића испуњена је ратничким походима, освајачким подухватима, витешким надметањима, двобојима и заседама пљачкаша. Српски владари описани су, пре свега, као добри и храбри ратници, а Срби као народ који је увек спреман да се лати оружја, тешко савладив на бојном пољу. Према противницима се опходе с поштовањем, као прави витезови. О својим ратничким подухватима српски јунаци често говоре самоуверено („Увек побеђујемо, ко је још чуо да Срби негда изгубе” – *Симонида*: 143), али у честом ратовању понекад виде и сопствену трагичност („Ми смо велик, срећан, способан, али трагичан народ. Стално ратујемо мислећи

га по ономе што је исконско у духу нашег народа” (Станишић 2017).

⁸ У коликој мери се Слободан Станишић ослањао на историјске чињенице и које је историјске изворе користио приликом грађења ових ликова, питање је које заслужује засебно истраживање и зато се у овом раду нећемо детаљније бавити тим проблемом. Важно је напоменути да се на крају сваког романа налазе кратки подаци о „неким од историјски потврђених личности које се појављују у књизи”, чијом се веродостојношћу и релевантношћу овом приликом нисмо бавили.

да бранимо себе, а бранимо друге. Видим да ћемо увек остајати своји, часни, дружељубиви, одважни, увек мењати сузе за смех, певаћемо кад нам је до плакања. Праштаћемо смртном непријатељу, а себи никад”, предсказује Видосава, мајка кнеза Лазара – *Витезови Душана Силног*: 103). Поред јунаштва, Србе одликује гостољубивост и весела природа: „Полазак у битку за Србе је увек био повод за славље, које се није много разликовало од свадбеног или неког сличног веселја” (*Кнез Стефан Лазаревић под мајчиним сунцем*: 192).

У Станишићевим романима занимљивија је, међутим, слика средњовековне Србије виђена очима странаца. Штавише, систем вредности писаца у великој мери успоставља управо кроз ликове странкиња (принцепа и племкиња) које у Србију долазе с чврстим и – скоро по правилу – негативним предрасудама о српском народу, њиховој култури и обичајима. Уочљиво је да се негативне представе о Србији и Србима чешће јављају код „Западњака” него код Бугара или Византинаца. Иако на Србе и једни и други гледају „с висине”, Бугари и Византинци пре свега завиде српским владарима на великим успесима, док највеће увреде и најпогрдније речи Србима упућују Угари и Французи. Тако, на пример, Жаскар де Шато Гонтије за Душана каже да је „мала српска сељачина” (*Душан, дечак на престољу*: 146), рођаци Росине Алпе Јована Оливера називају, „коњским кумом” (*Душан и Дурундило*: 98) и „подмуклом српском кукавицом” (*Душан и Дурундило*: 98), а пред њим разговарају на француском, убеђени да их он не разуме, јер „шта знају о господским навикама тамо, у простачкој Србији?” (*Душан и Дурундило*: 102), земљи дивљака.⁹

⁹ У намери да га увреде („Па он долази из прсте Србије и треба га што више понизити” – *Душан и Дурундило*: 70), Росини рођаци успевају тек када се погрдно изразе о Србији („Ружна је земља Србија” – *Душан и Дурундило*: 86), док на личне не увреде Јован Оливер не реагује.

С друге стране, читајући Станишићеве романе један за другим, читалац стиче утисак да се прилагођавање странкиња српским приликама описује схематски, по образцу. Готово је правило да се византијске и бугарске принцезе, када постану српске краљице, после извесног времена проведеног у Србији, увере у неистинитост прича које о Србима круже у њиховом завичају. На коментар своје пратиље Лесандре да се „Срби само жене, једу, пију”, Симонида додаје: „И туку!” (*Симонида*: 104). Па ипак, обликујући њен лик кроз више романа, Станишић Симониду представља као „дете које је стасало у недрима Србије” (*Симонида*: 174), које зна све бајке света, али с великим уживањем слуша српске народне легенде (*Симонида*: 112), које зна да „Ниједан народ овакав какав је овај!”, јер само у Србији људи су спремни да дају и живот за њу (*Симонида*: 202). Боравак у Србији Симониду је преобразио, па ће она, годинама након повратка у своју домовину, осећати да „Увек Византинка, у души је остала Српкиња” (*Душан, дечак на престољу*: 154).

На сличан начин Слободан Станишић обликује и друге женске ликове, попут Марије Палеолог, супруге Стефана Дечанског. Будућа српска краљица је у Византији чула да су Срби „запуштени и алкави”, али се уверила у нешто друго; када се мало одморилa од путовања, схватила је да јој је у Србији „хиљаду пута лепше” него код куће (*Душан, дечак на престољу*: 79). Душанову жену, бугарску принцезу Јелену, сви су волели, јер се понашала „попут рођене Српкиње” (*Душан и Дурундило*: 158), иако је и она испочетка сумњала у исправност своје одлуке да буде српска краљица, чувши како су Срби „плахи и ратоборни” (*Вићезови Душана Силног*: 173).

Нашавши се пред задатком да пише о српским краљицама које нису биле Српкиње, Слободан Станишић нашао је начин да „помири” странкиње са земљом у коју су дошле: прихватајући српске оби-

чаје и културу, увиђајући племенитост и доброту српског народа, оне су *ѱοστѱαјαλε* Српкиње, и зато их је народ прихватао и волео. Чак је и негативно окарактерисана јунакиња, Росина Алпа, напослетку схватила да у Србији важи правило: „Ако волиш, сви те воле” (*Душан и Дурундило*: 162).

Могло би се, према томе, рећи да у се историјским романима Слободана Станишића оспорава не-разумевање и неприхватање српске традиције, обичаја и особина, нарочито уколико долази од странаца, и често је у функцији вредносне карактеризације ових ликова. Међутим, критике које на рачун Срба износе они сами имају другачији ефекат: самокритичност се третира не само као позитивна већ и као пожељна особина јунака. Разуме се, скромност и самокритика савршено се уклапају у витешку етику којом се, код Станишића, одликују сви српски средњовековни владари. Посебно је осветљена једна мана коју српски народ вековима не успева да превазиђе, а то је неслога. Писцу, свакако, није било лако да се избори с изазовима који су наметнуле саме историјске чињенице: како објаснити Милутинову одлуку да ослепи сина Стефана, сукоб између браће Драгутина и Милутина,¹⁰ неслагање између Стефана Дечанског и његовог сина Душана?

Чини се да је код Станишића неслога међу Србима представљена као неко „давно проклетство Немањића”, нешто над чим појединачне личности немају контролу („По ко зна који пут Срби су ударали на Србе” – *Душан, дечак на престољу*: 161).

¹⁰ Иако сукоб између Драгутина и Милутина није у првом плану, Слободан Станишић је доста верно описао улогу цркве и властеле у овом правом грађанском рату. Између осталог, Данилу Другом, саветнику и блиском сараднику краља Милутина, потоњем архиепископу, Станишић додељује исту улогу какву је имао и у историјским збивањима. „Моје свето уверење је ’Мир међу браћом’, али пошто је сад овако, на вашој сам страни, ваше високо краљевство. Ипак, рачунајте, молим вас, да ћу трајно радити на помирењу” (*Симонида*: 109).

Разговарајући с властелом о свом ослепљењу које је наредио његов отац Милутин, Стефан Дечански каже: „Проклети роде српски, зар до века мора да удара отац на сина, брат на брата. Ево, сад и дед на унука” (*Душан, њриниц сунца*: 45). Али када исти јунак, забринут за будућност својих односа са властитим сином, каже Душану: „Немањићи су увек муку мучили с очевима” (*Душан, њриниц сунца*: 50), он, с једне стране, предвиђа заваду, а с друге стране, као да ту заваду очекује с неком помирљивошћу и пасивношћу, унапред сигуран да на ток догађаја не може да утиче. Неслога међу Србима мотив је који се провлачи кроз готово све романи, а нарочито је истакнут у романима који се односе на период после смрти цара Душана, када нема више централизоване власти и када се српска средњовековна држава дели између обласних господара.¹¹

Ако знамо да је средњи век био пре свега доба вере, као на својеврсно „учитавање” морамо гледати на чињеницу да је у Станишићевим романима вредносна поларизација често заснована на националном идентитету, док је питање верског идентитета у другом плану. Однос према Турцима представљен је, на пример, превасходно у политичком контексту и готово никада се не проблематизује као сукоб између хришћана и муслимана.¹² Поред тога, тај однос се не огледа само у биткама и ратовима које Срби воде против „Османлија” већ је приказан и кроз гестове узајамног поштовања („Мој отац Ву-

кашин и Таранци-ага гајили су дубоко поштовање један према другом. А правом пријатељству разлика у вери не смета”, каже Марко Краљевић султану Мурату Првом), али и кроз препознавање сличности између турског и српског народа: „Дружељубиви су, весели, прилично лаковерни, има их слабијег карактера, али и чврстих и врло храбрих. Поносе се јунаштвом. Све у свему, осим животних навика, слични су нама”, речи су којима у роману *Милош Обилић и мач српске вајце* (80) Турчин описује Србе.

Национална припадност као основни аспект идентитета Станишићевих јунака нарочито долази до изражаја када се ови романи сагледају у родној перспективи. Иако је друштвена и културолошка позиција жене у средњовековном друштву била крајње маргинализована, у романима Слободана Станишића женски ликови нису потиснути и неважни,¹³ било да су позитивни или негативни. Но, погледајмо које су то јунакиње код Станишића приказане у негативном светлу. Један од негативно окарактерисаних женских ликова је Симонидина мајка, царица Ирина Јоланда, чија је једина жеља да својим синовима обезбеди престо, док за судбину своје петогодишње кћери готово и не мари („Ово су модерна времена, принцезе се данас младе удају”, Ирнин је коментар на предлог да Симонида пође за српског краља – *Симонида*: 61). Симонидина претходница, бугарска принцеза Ана, представљена је као хировита и ђудљива жена преке нарави с којом Милутин, уз сав труд, не може да изађе на крај.¹⁴ Прва супруга Јована Оливера, „анжујска грофица” Росина Алпа, описана је као лења и гојазна жена, без смисла за хумор, која своје супругу ствара многе тешкоће (*Душан, дечак на њресџолу*: 108–109). Чак

¹¹ Потреба за слогом међу Србима, као императив и једини адут у борби против Турака, нарочито је подвучена у роману *Милош Обилић и мач српске вајце*, у којем се, између осталог, тематизује Косовска битка.

¹² Редак пример представља сцена из романа *Душан, њриниц сунца*, када Душан у двобоју с Турчином Орханом каже: „Ми православци волимо коње и поштујемо своје коњушаре” (89). У истом контексту може се, евентуално, посматрати и сцена у којој Турци рањавају кнеза Лазара тако што му прободу груди, а он успева да преживи захваљујући крсту који је на грудима носио (*Милош Обилић и мач српске вајце*: 81).

¹³ О карактеризацији женских ликова у књижевности за децу: Гордић Петковић 2012 (с прегледом старије литературе).

¹⁴ Упечатљива је сцена у којој Милутин слугама наређује да краљицу одвуку у њене одаје, јер му је хистерично приговарала и упућивала му погрдне речи (*Симонида*: 38).

је и Јелена Анжујска, мајка краља Милутина, помало неочекивано с обзиром на свој статус у историографији, приказана као „прилично уздржана, готово хладна” жена, која се орасположи тек када Симонида с њом проговори на француском (*Симонида*: 105).

Лако је запазити да су међу негативним женским ликовима све саме – странкиње. Српкиње су, напротив, приказане доследно у позитивном светлу: оне су верне супруге (Видосава), брижне мајке (Јевросима), одане пријатељице (Оливера), мудре саветнице (Јефимија) и способне владарке (Милица). Осим тога, ликови Српкиња обликовани су често изван родних стереотипа. Наиме, у неколико романа појављују се ликови жена ратница, које се – из различитих разлога – прикључују ратничким и освајачким походима својих сународника, попут Расулије, „последње ратнице Душана Силног”.

Посебно место у едисији „Живот српских средњовековних владара” припада „најмлађој српској краљици свих времена” – Симониди, жени краља Милутина. Прича о животу византијске принцезе за Слободана Станишића представљала је – како сам каже – највећи изазов (Станишић 2017), јер је младим читаоцима требало објаснити тај „стицај необичних околности” под којима је дошло до брака између петогодишње девојчице и четрдесетак година старијег краља, којем је то био „пети брак” (како је забележено на корицама књиге).¹⁵ Станишић Симониду приказује пре свега као петогодишње дете; истина, то дете је речито и мудро за своје годи-

¹⁵ Ни дан данас историчари немају јединствен одговор на питање колико пута се женио краљ Милутин. Чини се да је недоумица у вези с бројем бракова краља Милутина оставила трага и у Станишићевом роману. У кратком опису на задњим корицама књиге наводи се податак да је Симонида пета по реду Милутинова жена. У самој књизи *Симонида* (као и у другим књигама овог серијала), међутим, византијска принцеза помиње се као четврта жена краља Милутина (*Симонида*: 68 и другде).

не, али ипак заиграно и радознано, као и свако дете у тим годинама.

Управо стога, далеко је занимљивије пратити на који начин писац гради лик краља Милутина, за којег српска историографија углавном није имала много разумевања. Наиме, „Милутин Страшни”, како Станишић назива свог јунака, овде је приказан као велики ратник, „прави потомак Стефана Немање” (*Симонида*: 102), „европски владар” који се према противницима односи с витешким манирима, „један од ретких који испуни све што обећа” (*Симонида*: 36). Укратко, Станишићев краљ Милутин удаљава се од у историографији уобичајене слике овог владара, „у многим погледу грешног” (Ђоровић 1985: 95), који је ратовао против рођеног брата Драгутина и наредио ослепљење свог непослушног сина Стефана. Иако се ови историјски догађаји у роману не прећуткују, краљ Милутин је ипак представљен као владар који ужива поверење својих поданика („Одавно нека земља није веровала владару као Србија Милутину. Додуше, никад се није знало шта мисли, али то што смисли испадне добро” – *Симонида*: 21).

Идеолошки ставови писца не разазнају се само у информацијама које се у тексту помињу већ и у начину на који се те информације саопштавају. Тако, на пример, о оној другој, не баш позитивној страни Милутинове личности читалац дознаје из речи Милутинове (ускоро) бивше жене, Ане, која се својој слушкињи жали на супруга: „Милутин ти је истовремено насмејан и намрштен, ведар и тмуран, спокојан и пун немира, поверљив и сумњичав, чврст и попустљив, племенит и зао, храбар и страшљив, искрен и лукав, поуздан и непостојан, истинољубив и превртљив, држи до речи, али туђе, своју уме да запостави” (*Симонида*: 36).

Повратак у прошлост готово увек носи ризик идеализације и романтичног читавања одређених

вредности које, суштински, не припадају том историјском периоду. Код Слободана Станишића одраз оваквог носталгичног односа према средњем веку препознајемо у приказивању друштвених релација, пре свега између различитих феудалних слојева, али и у сликању брачних односа. Познато је да је у средњем веку брак био не само моћно политичко средство већ и потпуно признат, легитиман начин вођења спољне политике, што значи да средњовековни бракови тешко могу да се посматрају у сфери „приватног”. Код Станишића, међутим, Милутин, Душан, Урош, кнез Лазар, па и њихови највернији поданици, војводе и племићи, нису само храбри ратници већ пре свега осећајни и породични људи, који се не стиде својих емоција. Душанова одлучност не огледа се само на бојном пољу већ и у љубави: између њега и његове супруге Јелене љубав се родила „на први поглед” и они су се зарекли да им родитељи неће бирати супружника. Душан је за сина Уроша уговорио брак с византијском принцезом, али се младић и девојка нису трпели па је веридба раскинута, захваљујући Урошевој мајци, царици Јелени. Нова Урошева изабраница, Ана, испоставила се као права жена за осећајног и нежног Душановог наследника. Несрећан брак Душановог учитеља и верног пратиоца Јована Оливера објашњава се тиме што су му жену одабрали родитељи.

С тим у вези, не чуди чињеница да се, као једна од традиционалних вредности која Србе издваја међу другим народима, истиче љубав према деци. Управо су та љубав и брига за децу главни разлози због којих деца већ у најранијем узрасту показују несвакидашњу мудрост, храброст, племенитост, пожртвованост (Душан, на пример, као десетогодишњи дечак разговара с оцем потпуно равноправно о важним владарским питањима; дубровачки гроф Гундулић проналази изгубљену кћер захваљујући неустрашивом и мудрому Лазару, још увек дечаку; Стефан Ла-

заревих са својих дванаест година саветује мајку која се прихватила владарске дужности). „Коме рођена деца сметају, тај и није за неки озбиљнији посао”, каже једном приликом Стефан Дечански (*Витјезови Душана Силног*: 111). Љубав према деци, дубоко укореењена у традицији српског народа, објашњење је и за прихватање петогодишње девојчице за српску краљицу: „А онда Срби, који у духу традиције воле децу, угледавши анђеоско, недужно, племенито лице мале Симониде, прихватише је и завољеше” (*Душан, њрини сунца*: 19). Истовремено, недостатак занимања за децу наводи се као негативна особина, која је у роману *Душан и Дурундило* приписана „Западњацима”, родитељима Росине Алпе: „Знају да уживају, али времена за сопствену децу није било довољно” (59). Отуда не чуди што се дуго чекање на потомство тематизује као лична и породична драма (у причама о Душану и Јелени, и Јовану Оливеру и Росини).

У историјским романима Слободана Станишића повратак средњем веку представља потрагу за изгубљеним вредностима и успостављање својеврсне „духовне подлоге” на темељима националног и културног идентитета. Традиција као основни носилац вредности онај је аспект „жудње за средњовековљем” који је код Станишића најочљивији. Штавише, композиција појединачних романа, па и унутрашња организација читаве едиције, у функцији је наглашавања традиционалних вредности које се преносе с колена на колено, из генерације у генерацију. Ови романи говоре о животима средњовековних владара, али они у једнакој мери прате и животе њихових поданика; као што владаре на престолу наслеђују њихови потомци, тако и дворане који служе владару наслеђују њихова деца и унуци, а јунаци рађају јунаке. Владари стасавају и сазревају заједно са својим поданицима, с којима се најчешће познају од раног детињства и према којима се понашају више

као према пријатељима него као према подређенима.¹⁶

Станишићева представа о средњем веку, у којој витез излази на двобој да би освојио девојку, своју спретност доказује у лову и на витешком турниру, док се друмски разбојници састају у крчмама, формирана је умногоме на интернационалним мотивима средњовековних витешких романа. Па ипак, слика средњег века у романима Слободана Станишића, помоћу различитих механизма, помера се од интернационалног ка историјском и националном, као примарном идентитетском простору. По одговор на питање: „Ко смо и какви смо?” ваља се, поручује писац, вратити у средњи век. Уосталом, повратак у средњи век је увек повратак коренима, и зато средњи век за којим „жудимо” никада није ни фантазија, ни романа (Есо 1986), већ ризница „позданих”, истинских вредности, које нестају пред искушењима модерног доба.

ЛИТЕРАТУРА

- Станишић, Слободан. *Витјезови Душана Силног*. Београд: Вулкан, 2016.
- Гајић, Александар. Неомедијеализам у савременој друштвеној теорији. *Зборник Мајнице српске за друштвене науке* 142 (2013а): 49–61.
- Гајић, Александар. Средњовековље и феудализам, стари и нови. *Летопис Мајнице српске* 491/6 (2013б): 830–856.
- Гордић Петковић, Владислава. Алиса и(ли) Хермиона. Родне перспективе карактеризације женских ликова у књижевности за децу. *Детињство* XXXVIII/2 (2012): 3–9.
- Станишић, Слободан. *Душан, дечак на престољу*. Београд: Вулкан, 2017.
- Станишић, Слободан. *Душан и Дурундоло*. Београд: Вулкан, 2017.
- Станишић, Слободан. *Душан, принц сунца*. Београд: Вулкан, 2015.
- Станишић, Слободан. Склони смо брзом забораву (интервју). *Вечерње новости* (11. јун 2017) <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:669864-Slobodan-Stanistic-Skloni-smo-brzom-zaboravu> 19.01. 2018.
- Станишић, Слободан. *Кнез Стефан Лазаревић под мајчиним сунцем*. Београд: Вулкан, 2017.
- Станишић, Слободан. *Лазар на двору краља Душана*, Београд: Вулкан, 2015.
- Станишић, Слободан. *Душан, принц сунца*. Београд: Вулкан, 2015.
- Станишић, Слободан. *Марко Краљевић и благо краља Вукашина*. Београд: Вулкан, 2016.
- Станишић, Слободан. *Милош Обилић и мач српске ватре*. Београд: Вулкан, 2016.
- Пајић, Сања. Византија, средњи век и неки проблеми савремене интерпретације. Драган Бошковић (ур.) *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесетог и првог века*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2013, 61–72.
- Половина, Наташа. Повратак средњовековној култури као идеолошки предлог у *Књизи за Марку Светлане Велмар Јанковић. Детињство* XLII/2 (2016): 10–16.
- Станишић, Слободан. *Симонида*. Београд: Вулкан, 2015.
- Ђоровић, Владимир. *Света Гора и Хиландар до шеснаестог века*. Београд: 1985.
- Станишић, Слободан. *Урош Нејаки и њајна изгубљене принцезе*. Београд: Вулкан, 2016.
- Есо, Umberto. *Dreaming of the Middle Ages. Travels in Hyperreality*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1986, 61–72.

¹⁶ Најбољи пример је пријатељство између Душана и Припца Хребљановића, које је започело још док је Душан био у изгнанству у Цариграду (*Душан, принц сунца*: 22).

Nataša M. POLOVINA

UDC 821.163.41–93.09
271.2–36:929 Sava, Sveti

THE HEROES OF THE SERBIAN MEDIEVAL PAST
IN THE NOVELS OF SLOBODAN STANIŠIĆ:
IDENTITY AND IDEOLOGY

Summary

The paper deals with Slobodan Stanišić's historical novels published in the edition "Life of Serbian medieval rulers". The choice of historical figures and events in these novels is seen in the ideological key, with a special focus on issues of national, cultural and religious identity. The paper also examines the links between a certain ideological pattern and medieval Serbian history understood as the "golden age" of the national past.

Key words: history, tradition, national identity, past, "desire for Middle Ages", system of values

◆ Сава Д. УКО
Нови Сад
Република Србија

РАСТКО НЕМАЊИЋ – СВЕТИ САВА: АСПЕКТИ ИДЕНТИТЕТА У ИДЕОЛОШКОМ И КУЛТУРОЛОШКОМ ОБРАСЦУ

САЖЕТАК: У раду се разматра лик Светог Саве у књижевности за децу и омладину. Аспекти идентитета Растка Немањића – Светог Саве сагледавају се кроз одабране примере из прозе за децу (Слободан Станишић: *Растко Немањић – Поглед дужи од времена*, Милован Витезовић: *Принц Растко*), с обзиром на историјски значај Саве Немањића и представе његовог лика у српској средњовековној и народној књижевности. У центру пажње су Савин просветитељски рад и представа о младом Растку као о идеалном узору деци и младима, који се, у идеолошком контексту, проблематизују у односу на аспект националног и културног идентитета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Растко Немањић, национални идентитет, религијски идентитет, културни образац, традиција, средњи век

У последњих неколико година сведоци смо великог интересовања јавности за средњовековне и *йсеу-*

досредњовековне теме. Средњи век више није тема коју изучавају само историчари и историчари уметности и књижевности, средњи век је постао део популарне културе. Велико интересовање за овај историјски период може се уочити пре свега у филмској индустрији (како у светској кинематографији, тако и у домаћој), али и у књижевности (на домаћој књижевној сцени све је цењенији жанр епске фантастике, који код многих младих аутора представља спој српске средњовековне историје и словенског мита). Оно што се не може оспорити јесте да је тренутно интересовање за поменути историјски период погодан за презентовање средњовековне културе млађој читалачкој публици. О томе сведочи и велики број књига намењених најмлађим читаоцима (нпр. едисија „Приче о династији Немањић” издавачке куће „Клет”, те едисија „Деца читају српску историју” ИП „Пчелица” итд.). Чини се да постоји озбиљна намера домаћих издавача да се створи систематичан приказ српске средњовековне културе и историје путем биографија најзначајнијих личности тог периода, намењен деци и младима.

Интересовање за лик Светог Саве, вероватно најзначајније личности наше целокупне историје, не јењава вековима. Иако би се можда могло очекивати да ће лик монаха-испосника бити скрајнут у динамичном XXI веку, када је средиште интересовања (у популарној култури) на вештим ратницима, плаховитим владарима и крвавим биткама, интересовање за нашег најпознатијег светогорског испосника постоји и данас (у току ове године очекује нас и екранизација Витезовићевог романа *Принц Расіко*). Један од разлога за интензивно интересовање за живот Светог Саве лежи свакако у чињеници да је његов живот био веома динамичан.

Биографија Светог Саве обележена је различитим улогама у историјском развоју српске цркве и државе. С друге стране, Свети Сава спада у ред на-

ших значајних личности које поред свог „историјског живота” имају и свој „митолошки живот”. Један од главних проблема са којим се суочавају Савини биографи свакако представља велики број функција које је током свог живота обављао. Димитрије Оболенски набраја око 10 различитих функција Светог Саве, како оних реалних, тј. историјски утемељених, тако и оних који се тичу народног предања и мита (Оболенски 1991: 126). Интересантно је да се романописци (у овом случају ћемо се ограничити на дело Милована Витезовића и Слободана Станишића) опредељују за животни период Светог Саве о којем имамо најмање поузданих података (ако изузмемо епизоду о Растковом одласку на Свету Гору), тј. период Савиног живота пре монашења.

Милован Витезовић у свом роману *Принц Расіко* (2003) чињеницу о мањку података о раном детињству Светог Саве претвара у своју предност. Познате хагиографске топосе и епизоде из Савине биографије допуњује стваралачком маштом, али и народним предањем: „О принцу Растку говори он на себи својствен начин. Та прича заснована је на обиљу аутентичних извора, посебно средњовековних биографа, усмене традиције, и народног памћења” (Милеуснић 2015: 141).

Бројне Савине заслуге за српску државу и цркву свакако су остале забележене захваљујући Савиним хагиографима, Доментијану и Теодосију, те је стога добро најпре размотрити какав су утицај ови средњовековни писци имали на дело Милована Витезовића. Као што смо већ напоменули, највећи део Витезовићевог романа посвећен је одрастању принца Растка, тачније пратимо животни период младог принца од његовог рођења до примања монашке схиме. Када говоримо о овом периоду живота принца Растка у делима Доментијана и Теодосија, треба нагласити да је он приказан у складу са традицијом византијских житија (Ређеп 2008 : 23). Стефан

и Ана добијају најмлађег сина као „дар божији”, након многих молитви упућених Господу. Млади Растко се од рођења издваја од друге деце по својој кроткој нарави и по посвећености посту, молитви и богоугодним књигама (Доментијан 1988: 56–57; Теодосије 1988: 104). Дакле, ни сами хагиографи Светог Саве не дају нам превише информација о детињству Савином, ван устаљених топоса хагиографског жанра.

Витезовић ове оскудне информације (али информације богате мотивима) користи да читаоца проведе кроз свет сложених средњовековних прилика и односа, а затим и кроз најзначајније географске тачке византијског царства и српских средњовековних области. Писац преузима од Савиних биографа епизоду молитвеног обраћања Стефана и Ане, али нас води још дубље у прошлост, у време када се у Стефану зачала идеја о трећем сину и у време Стефановог заточеништва у манастиру Богородице Евергетиде: „И учини се Констанцију од Каламате да је најближи одговор до кога неће доћи: да се Расткова тајна зачала у Константинопољу, да је рођен у Расу из превелике жеље родитељске, чије је молитве да га имају Господ услишио, уз заштиту Богородице и за засад недокучиве намере сведржећег господина Стефана Немање, који се, изгледа, и Богу миле” (Витезовић 2015: 13). Из наведеног цитата можемо закључити да Витезовић не преузима само сцену молитвеног обраћања (коју видимо у размишљањима Растковог учитеља Констанција) него и Доментијанову идеју о „добром корену” Савином, која ће бити основа за представљање принца Растка као будућег светитеља и просветитеља, током читавог романа. Ипак, ван ових *свољних* чинилаца Растковог детињства, попут места и времена рођења и живота са родитељима, Растко није у роману приказан као дете, већ се у својој раној животној фази издваја као интелектуално надмоћнији у односу на своју

околину. Јован Љуштановић сличан проблем примећује и у истоименој драми Милована Витезовића: „Ипак, Сава код Витезовића ниједног тренутка није дете и може се слободно рећи да, на пример, у Теодосијевој слици младог Саве има више трагова аутономне дечје природе него у Витезовићевом јунаку. На животну ситуацију детета код Витезовића највише подсећа што Растко има учитеља” (Љуштановић 2013: 146).

Место Растковог одрастања у Витезовићевом роману обогаћено је описом познатих топографских одредница. Примера ради, према хагиографима Растко, смишљајући план бекства на Свету Гору, тражи од оца благослов да иде у лов на јелене. У Витезовићевом делу тај лов треба да се одигра у шумама Копаоника. Витезовић користи познате географске одреднице како би историјски лик принца Растка што више приближио савременом читаоцу, односно користи географске одреднице које су претпостављеном читаоцу, вероватно, познате. Још интересантнија сцена је долазак принца Растка у Хум, област која му је додељена на управљање као најмлађем принцу. Дошавши у подножје Ловћена, принц Растко, у разговору са својим учитељем, најављује рођење Његошево: „Genius loci!... Вергилије... Учитељу, ако свако место има свога генија... свој дух... ваља ће проћи петсто лета, па да се он овде роди” (Витезовић 2015: 68). Јасно је да Витезовић жели да Растковим/Савиним пророчанствима успостави идеју континуитета српске културе, а да Светог Саву прикаже као њеног родоначелника. Ова идеја свакако није страна у нашој књижевности за децу: сличан поступак налазимо и у делу Светлане Велмар Јанковић (*Књига за Марка*), где је уочљива намера ауторке да кроз приче о Немањинима прикаже династички, породични и духовни континуитет који је ова династија успоставила у српској култури (Половина 2016: 14).

Савремена наука говори о четири „наратива” о средњем веку: архаичном, романтичном, модерном и новом наративу (Мелве: 2017). Да бисмо објаснили на који начин Витезовић гради идентитет свог главног јунака, али и осталих јунака свог романа, морамо најпре размотрити одлике романтичног и модерног наратива о средњем веку. Романтични наратив о средњем веку представља оштар одговор на архаичну представу о овом периоду. Тачније, романтични наратив представљао је одговор на све оно што се подразумевало под називом „мрачни средњи век”. Свакако највећа мана овог приступа јесте идеализација средњег века. Главна одлика овог наратива је представа егзотичног света у ком живе отмени витезови који се боре за правду и љубав, а све се то дешава око зидина велелепних катедрала и замкова. Утицај овог наратива на културу није занемарљив. Сматра се да је пресудан утицај на овај наратив одиграо роман *Ајванхо* Валтера Скота. Иако се сматра да је романтични приступ средњем веку замењен модерним наративом већ крајем XIX века, његов утицај је и даље веома значајан. То пре свега можемо уочити на примеру дела као што су *Господар њрсијенова* и *Хари Поттер* (у новије време и *Игра њрсијола*). Писци ових дела средњовековне елементе извлаче из свог оригиналног контекста и спајају га са модерним, притом и даље чувајући наратив о мистичном, егзотичном и непознатом средњем веку (Мелве 2017: 22–25). Модерни наратив о средњем веку доноси представу о овом периоду као о периоду националног утемељења и као полазној тачки свих институција духовног развоја. По модерном наративу, средњи век не само да није егзотичан и непознат већ је и те како присутан у модерном друштву, а веза између средњег века и модерног добра представља континуитет (Мелве 2017: 25–29).

Посматрајући Витезовићев роман из перспективе наведених наратива, можемо закључити да Витезо-

вић веома вешто кокетира и са једним и са другим наративом. Главни јунаци Витезовићевог романа потичу углавном из редова племства или су у чврстој вези са владарском породицом (попут Растковог учитеља Констанција). Обичан народ у овом роману можемо посматрати „издалека”, нпр. у епизоди Растковог дочека у Оногошту. Чак и када су обични људи у првом плану (нпр. епизода о сукобу пастира и трговца), те сцене су у служби приказивања Савине мудрости, човекољубља или каквог другог моралног квалитета (тачније, у служби најаве будућег светитеља и народног учитеља).

У Витезовићевој имагинацији средњег века можемо уочити обликовање јунака према некој врсти националних стереотипа. Свет Витезовићевих јунака је грађен на оштрој подели на добре и лоше, *наше* и *њихове*. Можда најупечатљивији пример за овакав начин обликовања јунака јесте супруга кнеза Вукана, Каталина. Она је приказана као амбициозна принцеза, чија је највећа брига да ли ће њен супруг наследити великожупански престо. Тачније, Витезовићева Каталина је потенцијални кривац за сукоб међу браћом. Међутим, није само Каталинина амбиција потенцијална опасност за тај сукоб већ и њена припадност римокатоличкој вери. У разговору са својим сином Вуканом, Стефан Немања каже:

Само је подјарују римокатолици... Барски надбискуп је нестрпљив, неће да само у делу Зете буде примас српски, већ хоће да буде у целом Расу... Хоће овај олтар, да буде у њему... Оженио сам Те од Латина да би српске земље од њих имале мира... Сад од тога у кући немамо мира (Витезовић 2015: 38).

Сличан поступак при приказивању релација српске средњовековне државе са осталим народима и конфесијама може се пратити готово у читавом роману. Тако су, на пример, Латини приказани као народ који завиди византијској култури и због тога

жели да је разори. У једном разговору са својим учитељем принц Растко каже:

Латини мисле да знате све и да зато и светом владате. Зато вас из немоћи, зависти и пакости и Византинцима зову и величанствену Ромеју Византијом пишу, све из жеље да спрам давне и срушене славе Рима, царски и сјајни Константинопољ сведу на негдашње рибарско село Визант (Витезовић 2015: 7).

Иако је став Витезовићевих јунака према Византији знатно блажи у односу на народе са запада Европе (па се чак и отворено признаје сјај тог великог царства), ипак се намеће став да је са великим силама најпааметније увек бити на опрезу:

„Не искушавајмо мога учитеља. Он је Ромејац, Грк... Дошао је из Константинопоља и у њега ће се вратити. Ја ћу направити повелу. Оно што ми знамо, не мора се знати у Ромеји. Зар не мислиш да нови цар над царевима, Исак Анђел, не сумња да је цар Фридрих Велики дао великом жупану српском као лех ромејске провинције са Србима” (Витезовић 2015: 50).

С друге стране, припадници владарске породице (с изузетком кнеза Вукана) грађени су у складу са њиховом историјском улогом у развоју српске државе и цркве. Рецимо, у обликовању ликова Стефана Немање и Стефана Прововенчаног доминантна је жеља да се они прикажу као врсни ратници, мудри владари, истински оснивачи српске државе, са јасним опредељењем за православну веру:

„Оче, увек почињеш задужбину на крају земље и ја онда ратујем док се не нађе усред земље” – уздахнуо је Стефан, жупан косанички, жељан свога мира у својој жупанији. „Тако се од српских земаља Србија прави, околу наших задужбина, сине!” – казао је самодржавни господин Стефан Немања: „Сад Ти је Србија о појасу, сине! Мисли на потомство!” (Витезовић 2015: 56–57).

Из наведених цитата можемо уочити да је идентитет Витезовићевих јунака заснован на два идеолошка поставкама: националној и религијској. Један од разлога појаве *новосредњовековног* феномена у савременом друштву јесте криза модерности, због које долази до идеализације овог периода. У основи оваквог конструисања модерног света лежи страх од губитка идентитета у динамичном времену и страх од посрнућа модерног човека, те се као излаз из такве ситуације трага за неким „бољим” временом и бољим вредностима, а то се проналази у идеализованој прошлости: „У питању је, заправо, циљ виђен као поновни проналазак, као задобијање ’духовне подлоге’ која би зауставила и зауздала суноврат човека у епохи ’после модерности’” (Гајић 2013: 855).

Витезовићев одговор на „кризу модерности” јесте сагласје између националог и верског:

Стефан Немања је добро знао како се држава стиче, а Евстатије Солунски је боље знао како се држава најбоље држи: симфонијом – сагласјем духовне и световне власти, старањем оних који држе до душевне чистоте и оних који порезе купе и војску уређују, све у сагласју Господњих и владарских закона (Витезовић 2015: 11).

Међутим, када је то сагласје нарушено, јавља се страх од губитка идентитета, а самим тим се доводи у питање и опстанак заједнице. У Витезовићевом роману ова врста страха се најбоље може уочити у односу Стефана Немање и кнеза Вукана, односно у потенцијалном конвертитству кнеза Вукана. Иако се не наводи експлицитно да постоји таква намера, осећа се забринутост оца за сина, на кога супруга (католикиња) има превелики утицај. Тако приказани међуетнички и међуверски односи послужили су писцу за стварање лика принца Растка, који треба да очува хармонију између националног и верског, али и да *убеди* модерног читаоца у исправност та-

квог односа. Принц Растко је у Витезовићевом роману отелотворење те хармоније.

Убедљивоси лика принца Растка лежи у његовом дијалогу са другим ликовима овог романа. Интелектуална снага будућег светитеља најбоље је приказана у сцени која се одвија на нирнбершком двору, при сусрету младог принца са моћним царем Западног римског царства, Фридрихом Барбаросом. Сама сцена овог сусрета грађена је методом контраста. У Витезовићевој замисли, ово је истински *сукоб* цивилизација. На једној страни видимо моћног цара, којег само тешка болест спречава да поведе Трећи крсташки рат, а на другој страни скромног младог принца из мале балканске жупаније. Већ и сам опис цара Светог римског царства и српског принца указују да су ови јунаци два готово неспојива принципа: „Нирнбершки господар, цар Фридрих Велики, имао је пламену браду и ватрену и јаровиту нарав. По бради су га звали Барбароса, а по нарави се, у јарости и сили њеној, учинио најмоћнијим владаром у земљама негдашњег Западног римског царства (Витезовић 2015: 20). Насупрот јарости оболелог цара стоји блаженство будућег светитеља:

Када је принц Растко Немањић ступио у одају са троном цара Фридриха Великог Барбаросе, двор се одједном просветлио и синуо. Као да је зимско сунце чекало само његов улазак да га огране и да заслепи својим бљештавилом (Витезовић 2015: 24).

У идеолошком контексту, интересантна је и сцена у којој принц Растко доноси поклон у двор Фридриха Барбаросе. Наиме, будући да је сусрет цара и принца уприличен баш на Божић, млади принц на поклон доноси бадњак, свето дрво Словена. Растко, са својом пратњом, долази у страну земљу, потенцијално непријатељску. Циљ Трећег крсташког рата није само ослобођење Јерусалима и Витлејема „већ и да власти Рима приведу залутале хришћане...”

(Витезовић 2015: 25). Можемо закључити да је сврха Растковог дара небеска заштита српске свите на путу до Нирнберга, али и нека врста посвећења непријатељског простора, нарочито ако се узме у обзир да се страни односно непријатељски простор у свести архаичног човека схватао као демонски простор (Елијаде 2003: 83).

Интересантно је да Растко мисију у коју је послат (тј. да издејствује миран пролазак крсташа кроз српске земље) не остварује уз помоћ неке више силе, већ захваљујући свом образовању. Растко је приказан као одличан познавалац људске анатомије, те болесном цару једним потезом „намешта” укочену кичму. Приказ интелектуалне надмоћи и образовања Срба у односу на Германе Витезовић поново оживљава у сцени у којој се сусрећу Фридрих Барбароса и Стефан Немања, кад неписмени цар са чуђењем посматра потпис Стефана Немање, а уместо свог потписа оставља само крст. Једна од функција историјски неутемељене епизоде о одласку принца Растка на двор Фридриха Барбаросе јесте изградња нове (фиктивне) димензије главног јунака: „То је један од изразитијих примера (не и једини) Витезовићевог коришћења историјски непотврђених чињеница и претпоставки, да би се озбиљна државничка улога приписала младом Растку, мада она, историјски гледано, припада, пре свега, зрелом Сави, монаху и архиепископу. Тиме Витезовић уместо реконструкције историје гради својеврсно историјско-политичко предање – једну врсту фикције” (Љуштановић 2013: 157).

Витезовић, од самог почетка романа, Растков лик гради на две основе. Један аспект Расткове личности тиче се профаног и заснован је на Растковој мудрости и образовању. Растко одлично познаје дела античких филозофа, показује се као вешт дипломата и као добар и праведан управник додељене му области. Други аспект Растковог лика тиче се са-

кралног и грађен је на мотивима *богоизабраности*. Витезовићев Растко још у младости добија дар да прориче догађаје, нпр. смрт Фридриха Барбаросе, рођење Његошево, будуће име Оногоста (тј. Никшића), долазак Стефана Немање на Свету Гору, изградњу Хиландара итд. Друга важна потврда његове *богоизабраности* јесте прича о светогорским монасима који су спасили Растка, непосредно након рођења, од велике температуре, умивајући га водом са извора Светог Симеона Богопримца:

„Бог Ти помогао, принче Растко... Знам ко си... Ја сам отац Теофан... И последњи сам причестио и исповедио оца Филариона, последњег калуђера урушеног манастира Хиландара и испосника уз извор Светог Симеона, који Те је светом водом са извора Богопримца давних ватри спасио...” (Витезовић 2015: 112).

Читав Растков будући живот заправо је испуњење разних пророчанстава о будућем светитељу. Монах Филарион, који спасава малог Растка, прориче долазак младог принца на Свету Гору и изградњу Хиландара, а пре њега Свети Сава Освећени прориче долазак српског монаха у Свету земљу. Значај тих пророчанстава руши и успостављени хијерархијски однос у средњовековном свету: Растко одлази од оца и мајке мимо њихове воље, а прот Свете Горе крши правило о трогодишњем искушеништву будућих монаха и монаши младог принца одмах по његовом доласку на Свету Гору, како би пророчанство било испуњено.

Једна од занимљивијих улога принца Растка у Витезовићевом роману је свакако улога народног учитеља и заштитника. Иако припадник владарске породице, принц Растко је присутан у животу народа, као народни учитељ и судија. Једна од особина принца Растка на којој инсистира Витезовић јесте искрено човекољубље и велика љубав коју принц осећа према обичном народу.

Слободан Станишић, 14 година након Витезовићевог романа *Принц Расџко*, доноси нам нови роман о Растку Немањићу, у оквиру едиције „Великани српске писмености”. По речима самог аутора, едиција је настала како би се млади читаоци упознали са људима који су пре свега волели књигу и писменост. Интересантно је да се оба писца служе сличним биографским одредницама Савиног житија, међутим, Слободан Станишић ограничава свој роман на још ужи период живота принца Растка. У Витезовићевом роману, на крају приповести, затицемо принца Растка као монаха Саву. Станишићева прича завршава се доласком светогорских монаха у Рас.

Иако се оба писца задржавају на сличним епизодама из Растковог живота, може се уочити да ипак постоје значајне разлике између ова два приступа Растковој биографији. Као што смо већ нагласили, Витезовићева замисао раног животног периода младог принца у потпуности је заснована на религијској основи, односно – сви атрибути главног јунака у служби су прослављања будућег светитеља. Слободан Станишић користи нешто сведенији приступ религиозној основи Растковог лика. Истина, Станишић такође користи мотив „дара божијег” приликом описа Растковог рођења: „Још као врло млад својом божанском појавом издвајао се као да је са самог неба сишао међу људе” (Станишић 2017: 3). Међутим, Станишић гради принца Растка као ванредног ерудиту, сналажљивог и мудрог младог човека, који увек ради за добро своје заједнице. Дакле, писац пре свега ствара културолошки образац по ком развија лик принца Растка (најава будућег народног просветитеља и зачетника српске књижевности), док је религиозна и национална основа Растковог лика у другом плану.

Потврду овог става можемо потражити у споредним ликовима Станишићевог романа. По речима

писца, циљ његових измаштаних ликова јесте да допринесу уверљивости саме приче. Самим избором споредних ликова Станишић се удаљава од идеалистичког приступа романтичног наратива о средњем веку. Средиште интересовања савремених истраживача средњовековног периода су тзв. маргинализоване групе. Савременог човека почиње да занима како је изгледао живот обичног човека, посебно оних људи који су били на маргини друштва: жене, сељаци, јеретици и криминалци (Мелве 2017: 29–31). Станишићев свет, поред добро познатих ликова из наше средњовековне историје, чине и обични људи. У Витезовићевом роману обичан народ могли смо посматрати искључиво када је требало истаћи Расткову улогу народног учитеља и праведног судије. Међутим, у Станишићевом роману изостаје подела ликова на интелектуално супериоран главни лик и инфериорне споредне ликове.

Станишић инсистира на пријатељству између принца Растка и маргинализованих група. Најинтересантнији пример је лик девојчице Мирине. Мирина је, по Станишићевој замисли, девојчица из села која одлично познаје лековите биљке. Принц Растко и девојчица Мирина имају готово равноправан однос. Обоје одлично познају лековитост шумских биљака, помажу једно другом у справљању лековитих напитака и мелема, а заједно лече оболелу кичму цара Фридриха Барбаросе. Други занимљив пример јесте однос младог принца са сеоским дечаком Момчилом, коме оставља на управу Захумље:

У Захумљу се Растко није дуго задржао, тек толико да венча Мирину и Момчила. – Морам да се вратим у Рас – саопшти потом млади кнез – Ти ћеш ме, Момчило овде замењивати. На двор мога оца су стигли калуђери из Свете Горе. Једва чека да поразговарам с њима (Станишић 2017: 59).

Један од мотива који радо користе и Слободан Станишић и Милован Витезовић јесте мотив све-

тлости при опису Растковог лика. Симбол светла представља један од најчешћих симбола српске средњовековне књижевности: „Највише налазимо симбол *свешћила*, *свешћилника* за велика духовна лица. Они су готово увек велика светлосна жаришта сваке правде и шаљу своју светлост хришћанима” (Трифунувић 1965: 158). И у једном и у другом роману светлост из Растковог погледа очара све присутне, а највише Фридриха Барбаросу: „Из младићевих очiju блистао је чудан сјај који га је грејао. Окупан светлошћу, иначе увек неповерљив, осетио се опуштено, као да је међу људима које добро познаје и којима верује” (Станишић 2017: 35). Благост Растковог лика и светлост погледа, која је довољна да *укроји* моћног и јаросног цара, свакако је израз божанске правде о којој су проповедали средњовековни хагиографи, а што су наши писци за децу радо прихватили и приказали у својим романима.

На основу анализе два романа о Светом Сави долазимо до питања: Који је крајњи циљ поменутих поступака при представљању лика принца Растка? Познато је да је дечја књижевност заснована на извесном парадоксу, по ком одрасли из своје перспективе „пишу и одабирају оно што сматрају погодним за читалачку публику” (Опачић 2015: 19). Идеолошки образац прилично је јасно исказан у делу Милована Витезовића. Пуна припадност једној традицији и једној култури (по аутору) остварује се сагласјем сакралног и профаног у друштву. Бити припадник одређене заједнице значи победити изазове модерности. Витезовићево дело, приказујући светлу (идеализовану) прошлост, указује на потенцијално мрачну будућност, будућност у којој је могуће модификовати заједницу, што би могло довести до њеног нестанка. Витезовићев монах Сава победоносно узвикује са Богородичиног пирга: „Сава је име моје!”, проричући не есхатолошко сједињење са својим оцем у загробном животу већ физичко уједињење

ње, које ће бити основа за даљи развој духовног живота у Срба. Не треба заборавити да Витезовићев роман настаје из драмског текста *Принц Расџко – Монах Сава*, који је први пут изведен 90-их година, у време распада државе и националних и моралних ломова: „Дакле, у тим временима овај комад, као камен крајпуташ је заправо белег нашег времена; бројним генерацијама које долазе (у)казује на историјски лик који је (као сви смртници) имао стварност дату од родитеља и време у коме је рођен и живео, али је своју будућност увелико одредио сам” (Милеуснић 2015: 141). „Сава је име моје!” је повик који је упућен будућим генерацијама, којима аутор жели да проследи борбу против заборава.

У делу Слободана Станишића борба за трајање једне културе исказана је пре свега кроз истицање значаја писане речи и упућивање на важност образовања за опстанак једне заједнице. Главна разлика између ова два ауторска приступа средњовековном периоду јесте њихово одређење према модерном добу и будућности. Обојица полазе од истих вредности, али док Витезовић приказује континуитет којем прети опасност да буде прекинут скретањем са *правог* пута, Станишићево настојање ка успостављању пожељног културног обрасца одвија се путем причања приче о књизи и писмености, као предуслову и залогу за успешан опстанак једне културе и заједнице.

ЛИТЕРАТУРА

- Витезовић, Милован, *Принц Расџко*, Београд: Завод за уџбенике, 2015.
- Гајић, Александар, Средњовековље и феудализам, стари и нови, *Летопис матице српске*, 491/6 (2013): 830–856.
- Доментијан, *Живој Светиога Саве и Живој Светиога Симеона*, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга, 1988.
- Елијаде, Мирча, *Светио и ирофано*. Нови Сад: ИК Зорана Стојановића, 2003.
- Љуштановић, Јован, О лику Светог Саве у српској књижевности за децу, *Међународни научни скупи „Осам векова манастира Милешева”*. Зборник радова II, Милешева: Епархија милешевска Српске православне цркве, 147–160.
- Мелве, Лејдулф, *Шта је средњи век?*, Лозница: Карпос, 2017.
- Оболенски, Димитрије, *Шести византијских портрета*, Београд: СКЗ, 1991.
- Опачић, Зорана, Претпостављени читалац (културни и идеолошки контекст књижевности за децу), *Иновације у настави*, XXVIII, 2015/4, 18–28.
- Милеуснић, Слободан, Похвално, али и повесно слово, Поговор у: Витезовић, Милован, *Принц Расџко*, Београд: Завод за уџбенике, 2015, 141–142.
- Половина, Наташа, Повратак средњовековној култури као идеолошки предлог у *Књизи за Марка Светлане Велмар Јанковић. Делујњство: часопис о књижевности за децу*, год. 42, бр. 2 (2016): 10–16.
- Ређеп, Јелка, *Старе српске биографије*, Нови Сад: Прометеј, 2008.
- Станишић, Слободан, *Расџко Немањић: поглед дужи од времена*, Чачак: Пчелица, 2017.
- Станишић, Слободан, Склони смо брзом забораву (интервју), *Вечерње новости* (11. јун 2017.) <http://www.Novosti.rs/vesti/kultura.71.html:669864-Slobodan-Stanišić-Skloni-smo-brzom=zaboravu.15.01.2018>.
- Теодосије, *Житија*, Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- Трифунуовић, Ђорђе, *Стара српска књижевност*, Београд: Нолит, 1965.

RASTKO NEMANJIĆ – SVETI SAVA:
IDENTITY ASPECTS IN IDEOLOGICAL
AND CULTURAL CONTEXT

Summary

The paper deals with the image of St. Sava in children's and youth literature. Aspects of Rastko Nemanjić's identity as Sveti Sava are examined through selected examples from children's fiction (Slobodan Stanišić: *Rastko Nemanjić – A View Longer than Time* and *Gold on Silk*, Milovan Vitezović: *Prince Rastko*) given the historical significance of Sava Nemanjić and his character in Serbian medieval and folk literature. At the center of attention are Sava's enlightening work and the idea of young Rastko as an ideal example for children and youths, which are, in an ideological context, problematized in relation to the aspect of national and cultural identity.

Key words: Rastko Nemanjić, national identity, religious identity, cultural pattern, tradition, Middle Ages

◆ Мирјана С. КАРАНОВИЋ
Матица српска
Нови Сад
Република Србија

ЛЕТИМ И СПАВАМ Дете приповедач, приповедно ја и доживљајно ја

САЖЕТАК: Рад ће тематизовати дихотомију приповедно ја – доживљајно ја (односно ја-наратор – ја-лик) у хомодијегетичком приповедању у прози за децу и младе. У средишту интересовања биће прозни текстови чији је хомодијегетички проповедач дете, те је дистанца између приповеданих догађаја и времена приповедања самим тим врло мала. Кроз примере који припадају различитим периодима и у различитим степенима манипулишу овом дихотомијом (*Хајдуци* Бранислава Нушића, циклус о Хајдуку Градимира Стојковића и роман *Летио кад сам научила да летим* Јасминке Петровић) покушаћу да одговорим на питање у чему је специфичност приповедања за децу „без дистанце”, којим се наративним средствима то приповедање служи и како се гради идентитет детета приповедача. Показаће се да дистанца два ја постоји и у случајевима када аутори инсистирају на симултаности догађања и приповедања, што омогућује избегавање „грешке идентификације” и подстиче критичко читање.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: хомодијегеза, дете приповедач, приповедно ја, доживљајно ја, паралипса, пролепса, Бранислав Нушић, Градимир Стојковић, Јасминка Петровић

У прозној збирци *Рани јади* Данила Киша, приповедач, одрасли Андреас Сам, евоцира догађаје из свог детињства. При томе се користи читавим ни-

зом приповедачких стратегија – приповеда у првом и у трећем лицу, користи психонарацију, унутрашњи монолог, фокус прелази са дечака на оца, а све то често бива употпуњено коментарима приповедача који одједном задобија особине свезналости. Ти прелази се догађају бешавно и не доживљавају се као недоследност – напротив, ова полифонија сасвим одговара садржинском слоју приче и покушају да се несигурно сећање оживи свим расположивим средствима. У једном тренутку, усред приповедања у трећем лицу, узгред, приповедач налази да је потребно да образложи свој наративни поступак:

(Да останемо при трећем лицу. После толико година, Андреас можда и нисам ја.) (Киш 1983: 42).

Дилема са којом се Кишов приповедач сусреће иста је она о којој говори Волфганг Кајзер у свом чувеном тексту *Ко њијоведна роман* (1957). У ретроспективном приповедању, у којем неки глас евоцира своју прошлост – а прича се увек о ономе што је прошло¹ – онај коме глас припада није исти онај о коме приповеда, то је увек нека његова старија верзија, неко са већим искуством, неко ко говори другачијим језиком, неко ко је прерастао тог свог млађег себе. Његово *ја* се удваја – он може истовремено да буде на два места и да живи у два времена (в. Кајзер 1991: 518). У књизи *Нарцис романологички*, огледу о приповедању у првом лицу, Жан Русе ову дилему формулише на следећи начин: „Ако је приповедач укључен у нарацију као личност и ако је он сам оно што прича, и казивач и предмет казивања у исто време, како ће тај однос истовестности деловати на временски статус приповести? Може ли тај приповедач о самом себи у истом тре-

¹ Томас Ман на почетку *Чаробног брега* тврди да „приче треба да припадају прошлости, и што су даље у њој, да тако кажемо, утолико боље по њих у њиховом својству као приче, а боље и по приповедача, тог тихог чаробника перфекта” (*Чаробни брег*, превод Милош Ђорђевић, Новости А. Д., Београд 2006, 5).

нутку бити и онај који говори и онај о коме говори?” (Русе 1995: 25). У трагању за одговором Русе се позива на Бенвенистово разликовање „приповедања” и „говора”: „Свако ’приповедање’, барем у свом чистом облику који је можда његов првобитни облик, излаже догађаје који су прошли у односу на наративну инстанцу; садашњост је, по природи, искључена. Она ће моћи у пуној мери да оствари своја права само у једном или другом облику ’говора’” (Русе 1995: 105).

Да ли је ово питање наративног времена или гласа? И како су та питања повезана? Наравно, није тачно да треће лице изискује прошлост а прво садашњост – знамо да су све комбинације могуће. Ипак, постоји представа о првом лицу као о нечему *неиосредном*, нечему што се дешава *ипред нашим очима*. То ипак није сама прича – знамо да хомодијегетички приповедач може да приповеда о давној прошлости. То што нам је пред очима у приповедању у првом лицу јесте приповедач, онај који каже *ја*. Али које је то *ја*?

Теоретичари често оспоравају термине првог и трећег лица. Тако Жерар Женет жели да избегне појам *лица* (*personne*) из традиционалне теорије прозе, с једне стране да би избегао његове психолошке конотације, а с друге зато што је појам гласа, који је по њему један од три аспекта из којих се може анализирати сваки приповедни текст, шири од појма лица: „За разлику од традиционалнијег термина *лице*, Женетов *глас* не односи се само на граматичко лице приповедања (приповедање у првом или приповедање у трећем лицу), већ на сва питања која се тичу односа између субјекта исказивања (приповедача) и самог исказа (приповедног текста). У Женетовој концепцији граматичко лице је само један од аспеката категорије *глас*, која осим овога обухвата и питања која се тичу времена нарације и њеног односа према времену приче, наративних ни-

воа, односно умножавања наративних инстанци, функције приповедача и имплицитног читаоца (*narrataire*), итд.” (Marčetić 2003: 65). Важније од разликовања приповедања у првом или трећем лицу по Женету је питање да ли приповедач има прилике да означи самог себе као јунака или нема, односно да ли је присутан у причи или није. Тако он разликује хетеродијегетичко приповедање (приповедач је одсутан из приче коју приповеда) од хомодијегетичког (приповедач је један од ликова и учествује у својој причи). Хомодијегетички приповедач пак може причати причу неког другог јунака, а може и сопствену, па у потоњем случају говоримо о аутодијегетичком приповедању.²

Питање удвојеног *ја* јавља се управо у аутодијегетичком приповедању, онда када приповедач помера фокус са једног *ја* на друго – у једном случају приповедање је фокализовано кроз *приповедача*, други пут кроз *јунака*, с тим да су приповедач и јунак иста особа. Онда кад одабере фокус кроз јунака, приповедачев избор се манифестује као *паралипса*³ – „приповедач, како би се ограничио на ин-

² Мада Женет инсистира на замени старих термина новим, и ова нова разлика се „у крајњој линији ипак своди на стару разлику између приповедања у трећем и проповедања у првом лицу: усвајање хетеродијегетичког наративног става намеће употребу заменице трећег лица, а хомодијегетичког наративног става употребу заменице првог лица. Ако је приповедач присутан у својој причи као један од ликова, онда он мора рећи 'ја', а ако није присутан онда он не може ову заменицу употребити да би означио себе као јунака” (Marčetić 2003: 67). То Женет и признаје у *Новој расправи о приповедању*: „Ипак, нећу тврдити да избор (граматичког) лица нема никакве везе са приповедачевом дијегетичком ситуацијом. Напротив, чини ми се да употреба заменице *ја* да би се означио један од ликова механички и неопозиво намеће хомодијегетички однос, то јест извесност да тај лик јесте приповедач; и обрнуто, али исто тако нужно, употреба заменице *он* имплицира да приповедач није тај јунак” (Marčetić 2003: 67). Сходно томе, појмовни пар хомодијегетички/хетеродијегетички приповедач користећемо паралелно са појмовима приповедач у првом лицу / приповедач у трећем лицу.

³ Паралипса или пропуштање (познато и под називом претериција) је фигура античке реторике која означава „предме-

формације које има јунак у тренутку догађања, мора да потисне информације које је стекао касније, а које су врло често пресудне” (Genette 1980: 199). Ово је једно од ограничења које је иманентно хомодијегетичком приповедању, које ни издалека није тако „слободно” како би се очекивало полазећи од претпоставке да свако сам најбоље зна шта се са њим дешава. Субјективна перспектива није исто што и хомодијегеза – она се може на много начина остварити и у хетеродијегетичком приповедању. О томе сведочи књига *Прозирне свести* (*Transparent Minds*, 1978) Дорит Кон, у којој је реч о представљању свести у приповедној прози. Супротно очекивању, репертоар поступака у трећем лицу притом је богатији. Слични ефекти се могу постићи независно од лица приповедања, а прво лице „пада” не само у граничним случајевима, као што су рођење и смрт, него и код покушаја представљања најдубљих слојева свести и подсвести какав је сан.

Све досад је било речи о аутодијегетичком приповедању у којем између два *ја* постоји велика временска дистанца. Посебан случај представља аутодијегетичко приповедање у којем је приповедач дете. Притом, занимаће нас дете приповедач у књижевности намењеној деци и младима. „Дете се појављује и у књижевности 'за одрасле', али најчешће као пасиван, 'неделатан', са становишта психологичке или теме за које говорник изјављује да због одређеног разлога о њима неће говорити” (RKT 1985: 525, 599). Женет овај термин користи у промењеном значењу, ширем од реторичког. По њему она означава изостављање неког елемента приповедања за који претпостављамо да је приповедачу морао бити познат (Genette 1980: 52, 195–199). За разлику од класичног типа паралипсе, овде се не ради о изостављању информације која је позната и јунаку и приповедачу али је крију од читаоца. Код постојања млађег и старијег *ја* реч је о томе да *ја*-јунак заиста не зна то што је прећутано – онај који крије информацију јесте *ја*-приповедач, старији, који зна „шта је после било” (в. Марчетић 2003: 235). Значење паралипсе би се можда могло проширити и даље, па тврдити да је она као поступак иманентна књижевности за децу јер увек подразумева ограничавање знања имплицитног аутора како би оно било примерено рецепијентима.

је изузетно сензибилан посматрач света одраслих, пре свега властите породице. Такав приповедач, без обзира на то што су видно наглашене поједине психолошке и антрополошке особине детета, није прави приповедач књижевности за децу. У књижевности за децу дете прича о интересима и интересовању, простору, времену, социјалним односима саме деце. Оно прича о своме свету као 'свој на своме', а сва крупна и драматична збивања у свету одраслих која га се тичу, и када изазивају највеће потресе, служе да би се осветлио засебан свет детињства" (Љуштановић 2004: 24–25). Инфантилизовани приповедач у делима за одрасле, какав је, на пример, приповедач из романа *Улога моје породице у свештој револуцији* Боре Ђосића, у служби је очуђења, којим се из „наивне” перспективе и сатиричне визиуре износе ставови и проблеми који не припадају дечјем свету.⁴ Улога детета у сатири слична је традиционалној улози дворске луде и стратегији *ridendo dicere verum*.

У текстовима чији су приповедачи деца / младе особе разлика између два *ја* – оног које приповеда и оног о којем се приповеда – по природи ствари не може бити јако велика: између прошлих и садашњих догађаја није протекло довољно времена да би приповедач био „друга особа” у односу на некадашњег себе. С друге стране, протекло време се мора схватити релативно, нарочито у доба великих промена какви су детињство и младост, па тако година дана у животу тинејџера може значити читаву епоху. Разлика јесте мала у квантитативном сми-

⁴ Предраг Бребановић у књизи *Подруми марцијана. Чићање Боре Ђосића* (Фабрика књига, Београд 2006), позивајући се на етнопсихијатра Жоржа Девероа, разликује *дечје* и *дејшње*, тврдећи да се Ђосић у избору приповедача „одлучно определио за једно крајње де-идеализовано 'детиње'" (54). Ђосићев инфантилни приповедач, за разлику од *дечјих* приповедача, до краја романа не сазрева, не одраста, мада то жели – напротив, пуерилна перспектива се поопштава, те „инфантилизација све више погађа и одрасле" (Исто: 56).

слу, али у квалитативном може бити огромна. У складу с тим, проза чија је главна одлика то да тематизује одрастање оправдава разлику приповедног и доживљајног ја на исти начин на који је она оправдана у прози уопште. У чему је онда специфичност овог односа у књижевности за децу/младе? Покушају то да покажем на неколико примера, који припадају различитим периодима и на различите начине третирају поменути однос.

Хајдуци

У Нушићевом роману *Хајдуци* (1934), који „означава *йочейшак* савременог српског романа за децу и младе" (Георгијевић 2005: 17–18), сусрећемо се са хомодијегетичким приповедачем који је дете, али само повремено. Бавећи се детаљно приповедачком позицијом у овом делу, Јован Љуштановић примећује да је већ у предговору наговештено присуство више приповедача – „аутобиографског који ће се делити на Ја позицију зрелог човека, укотвљеног у времену у којем писац пише, и Ја позицију детета, јунака романа, везаног за време прошло. Такође, најављен је и хумористички приповедач, али и глас који ће пружати 'поуку' – глас васпитача" (Љуштановић 2004: 81). Кад је реч о аутобиографском приповедачу, није увек лако разабрати које од два *ја* има реч (Љуштановић 2004: 86–87). Из ауторовог предговора сазнајемо да „ова прича описује живот деце која су данашњим њеним читаоцима дедови" (Нушић 1934: 3). Приповедање у првом поглављу уводи прво лице множине, „ми" дечје дружине, у којем се разабире и прво лице једнине, мање или више индивидуализовано током романа.⁵ Могао би

⁵ Приповедачево име не сазнајемо, чак ни посредно, на пример путем обраћања. То је увек „ја"; при набрајању родитеља који су дошли по одбеглу децу то су „моји родитељи"; уметнута приповест коју прича сам приповедач носи наслов „Моја прича".

то бити глас детета, али и одраслог *ја*, које своје сећање приказује необично живо, као да се дешава пред читаоцем: „Тамо, иза последњих кућа, на широј пољани а отприлике двеста метара од дунавске обале, лежало је једно велико храстово стабло...” (5)⁶. Прилошка одредба *ишамо иза* свакако доприноси утиску садашњег збивања, али шта тек рећи за ону из следеће реченице: „То стабло је *пре неке године* нанела вода” (5), или: „*Пре неки дан* Брабац добио јединицу из рачунице” (7, подвукла М. К.). Глаголска времена се у приповедању преплићу, па тако у истој реченици можемо срести и приповедни перфект и презент, па и футур.

Језик два *ја* је готово истоветан, а не разликује се много ни приповедање у трећем лицу.⁷ Присуство дечјег гласа не детектујемо по нарочитој лексици, већ по перспективи, односно фокусу. Глас дечака препознајемо по недостатку увида одраслог у неке поступке, што се неретко испољава као одсуство дидактичке компоненте:

Иначе сам био врло мирно и послушно дете, те не могу да разумем зашто сам тако често извлачио батине. Није да сам чинио неке кривице, него све због неких ситница: или разбијем прозор, или разбијем сестри главу, или упалим сламу на тавану, или се претурим и паднем у корито са потопљеним рубљем, или сипам мастило у слатко од ружа које је мајка изнела да се хлади кад га је скинула са ватре. И ето, све тако због неких ситница сам извлачио батине (12).⁸

⁶ Бројеви страница у заградама односе се на издање: Бранислав Нушић, *Хајдуци*. Издање Књижарнице Радомира Д. Ђуковића, Београд – Теразије, 1934.

⁷ „На фразеолошком плану нема већих разлика између аутобиографског приповедача и приповедача у трећем лицу – лексика и синтакса је у оба типа приповедања, углавном, иста” (Љуштановић 2004: 96).

⁸ Ипак, и у наведеном примеру можемо приметити *минус-присуство* гласа одраслог. Наизглед наивно размишљање дечака којем „није јасно” остварује хумористички ефекат управо захваљујући савезу имплицитног аутора (који Бутову „значку поуздано-

Независно од инфантилизоване лексике или употребе презента, дечја перспектива се остварује сваки пут кад аутобиографски приповедач одлучи да фокус усмери кроз *јунака*, односно кроз своју млађу варијанту, што се, нараторолошким речником, манифестује као *ипаралипса* – ограничење информација које нам се дају и које је примерено знању или становишту тог млађег *ја* (в. Genette 1980: 199). Приповедач у *Дејвиду Коиерфилду*, на пример, своју ретроспективну позицију и фокус старијег *ја* суспендује у деловима у којима приповеда о свом односу према Стирфорду, пријатељу из школе којег је у младости идеализовао и који га је касније изневерио. Иако у роману постоје пролепсе које читаоцу најављују смерове у којима ће догађаји кренути, овде оне упадљиво недостају. Тако у седмом поглављу, када бахати Стирфорд извргне руглу учитеља Мела и издејствује његово отпуштање, opakост дечаковог карактера јасна је имплицитном читаоцу и Дејвидовом другу Тредлсу, али не и самом Дејвиду, који након почетне збуњености брзо налази какво-такво оправдање за свог идола. Коментар одраслог *ја*, које зна све о Стирфордовим подмуклостима, изостаје.

Одрасли приповедач у *Хајдуцима* појављује се онда кад треба нешто објаснити, кад треба подучити имплицитног читаоца. Упадљиво је издвојен екскурс о хајдуцима, који чини цело седмо поглавље романа. У њему глас приповедача, са нултом фокализацијом, подучава о значењу хајдука некада и сада, при чему износи историјске чињенице и цитира народне песме. У претходном поглављу, „После победе”, након дијалогског дела у којем један од јунака износи своју намеру да оде у хајдуке, приповедач-дете, представник дечјег колектива, изјављује: „Ми се сви згранусмо. Слушали смо о хајдуцима страшне ствари” (45). После два пасуса препричавља додељује ипак одраслом *ја*) и имплицитног читаоца, јер је њима, наравно, јасно због чега је казна заслужена.

вања тих „страшних ствари”, реч одједном преузима одрасло *ја*, експлицитно наглашавајући своју позицију: „У оно доба кад сам ја био дете, а то је тако давно било, било је много хајдука” (46). По Јовану Љуштановићу, „његов ангажман је толики да аутобиографски елеменат бива потиснут у други план, а појављује се ‘расправа’ као приповедачка форма с највећим степеном казивања, која, по природи ствари, одговара нарцистичкој позицији приповедача” (Љуштановић 2004: 88).

Позиција детета приповедача, дакле, само је једна од приповедачких позиција у *Хајдуцима*. Поред ње се јављају не само приповедање одраслог *ја* и уметнуте приповести у трећем лицу већ и „скривено приповедање у трећем лицу” (Љуштановић 2004: 94), које се дискретно провлачи кроз цео роман и јавља се у облику *паралелсе* – вишка информација који се не може оправдати из позиције *ја* и који може потицати једино од нефокализованог приповедања, какво везујемо за позицију свезнајућег приповедача. У гласу детета приповедача у *Хајдуцима* чују се многи *шуйиори*.

Хајдук

Педесетак година касније, у серијалу романа о Хајдуку Градимира Стојковића присуствујемо одрастању аутодијегетичког приповедача. У првој књизи – *Хајдук у Београду* (1985) – он је ученик осмог разреда, тек пристигао из провинције. Приповеда углавном у перфекту, али је све време присутан утисак да се догађаји одвијају *сада*. Томе доприносе дијалози, али и прилошке одредбе – изјутра, синоћ, јуче, од среде, овде итд. Перфект се повремено замењује презентом и футуrom („Шта ли ће ме сада снаћи? Не бих волео да мисле да сам бубалица, јер то и нисам, часна реч” (13)⁹; „Баш сам срећан што

имам таквог тату” (17); „Хајде, нека јој буде. Ја, свеједно, немачки никада нећу знати” (32); „Баш се мој тата у последње време понаша чудно!” (110) итд.). Другим речима, упркос превласти перфекта, перспектива приповедача је перспектива доживљајног *ја*. Ретроспективно приповедање присутно је кад јунак-приповедач прича о прошлости у односу на време приповедања, односно о периоду пре доласка у Београд – са носталгијом се сећа старих другова и наставника.¹⁰ Кад изјави: „Никад више и нигде нећу имати таквог друга као што је Тома” (48), то није исказ одраслог који се сећа детињства, већ емотивни излив дечака који схвата да се једна фаза његовог живота управо завршила. У другој књизи – *Хајдук против ветрењача* (1989) – јунак-приповедач је две године старији, а талог прошлости се нагомилава („Како пролази то шугаво време”, вајка се искусни средњошколац кад прође поред зграде бивше љубави). Према свом ранијем *ја* има однос који је мешавина носталгије и благог подсмеха („Какви смо клинци страшни били онда! (21); „Где су сада они дани из основне школе? Како је онда све било лепо и једноставно! А како сада све иде некако наопако...” (111)). Новостворене прошлости је још више у трећој књизи – *Хајдук са друге стране* (1991) – чији приповедач више није дете. То је младић који је тек завршио факултет и нашао се у улози наставника у својој старој школи. Нова позиција га збуњује – властиту прошлост евоцира углавном кроз сцене које доживљава као својеврстан *dé-*

⁹ Бројеви страница у заградама односе се на издање: Градмир Стојковић. *Хајдук у Београду*. Лагуна, Београд, 2016.

¹⁰ „Ретроспективно приповедање и иерсејективна доживљајног *ја* не представљају, дакле, засебне хомодијегетичке типове, већ јесу два основна облика исказа без којих и нема хомодијегезе. Њихово раздвајање и делимично супротстављање (пре свега у погледу граматичких времена којим се служе) указује на двоструку могућност хомодијегетичког наратора да се постави према сопственом приповедању” (Илић 2016: 48–49).

ja vi, али он више није њихов актер већ посматрач *с друге стране*, од којег се очекује и одговарајућа реакција. Тако он одаје признање досетки својих ђака, свестан истовремено да је то неваљалство приређено њему.¹¹

Стојковићев приповедач говори језиком дечака одговарајућег узраста и средине,¹² али и тај језик се мења са његовим одрастањем. Жаргон старијег тинејџера у другој књизи обogaћен је захваљујући животу у Београду, али и променама које долазе самим одрастањем. „Мама” и „тата” осмака који је са родитељима имао присан однос за средњошколца постају „моја маторка Вера” и „Маторац (Кузман)”, а однос се квари све већим отуђењем, чему никако не иду на руку бунт и незадовољство самог дечака. Језик младог наставника ублажена је варијанта језика тинејџера, а његов дечачки бунт је јасније артикулисан. У књизи *Хајдук чува домовину* (2000) два *ja* су и формално одвојена: у аутодијегетичком приповедању се смењују делови у којима се наставник Хајдук суочава са немилим променама у школи и они у којима евоцира своје војничке

¹¹ „Али тај фазон је био приређен мени, њиховом разредном старешини, а нисам га ја приредио неком другом” (Стојковић 1999а: 45).

¹² „Његово приповедање је модерни сказ, модерна илузија, снимак приповедања. Оно потенцира максималну спонтаност приповедања, утемељује се на конкретним ситуацијама и јунацима, времену; актуализује снагу и подобност живе речи” (Георгијевски 2005: 153). „Глас Стојковићевог јунака који се исповеда могуће је готово аудитивно доживети: успела имитација аутентичног усменог приповедања можда је пишчев најкарактеристичнији поступак, који персонализује перспективу романа и потцртава оксиморонски поглед на свет, симптоматичан за адолесцентски тип свести (...) Карактеристичан начин приповедања из првог лица једине (тзв. *Ich*-приповедач) у текст уноси уверљивост, личну перспективу и исповедни тон, те се слика света прелама кроз очи пубертетлије и прича се његовим реченицама о реалности која га испуњава и окружује...” (Лекић 2005: 42; 43). „Његови романи су писани језиком и стилем који лексички не имитира него суштински погађа адолесцентску експресивност” (Љуштановић 2012: 169).

дане, као старији тинејџер. Притом се делови из ранијег периода асоцијативно надовезују на оне из каснијег, најчешће преко неке речи или сцене које се преносе из једног контекста у други. Упркос тој повезаности, две приче су одвојене и конструисане на аналоган начин, сличан оном који је спроведен и кроз остале књиге: приповедање у перфекту, делом у презенту, са мноштвом дијалога, што све ствара утисак садашњег догађања. Унутар оба дела постоје анализе којима се *ja* даље раслојава на садашње и прошло – тако се, на пример, већ искусни наставник сећа првих година свог рада, а војник школских дана. Приметан је и изостанак пролепси – иако можемо претпоставити да старије *ja* зна како су се развиле каснији догађаји, о томе врло ретко има информација.¹³ Овај увид је значајан за покушај дефинисања хомодијегетичког приповедања у прози за децу, будући да је, по Женету, приповедање у првом лицу погодније од других облика за антиципације.¹⁴ Ако се оно одриче ове своје повластице, можемо извести закључак о његовим другачијим интенцијама – ово приповедање не жели да буде ретроспективно, већ пре да створи илузију недостатка дистанце између два *ja*. Иако је, у дијахронијској перспективи, јасно да се Хајдуково *ja* променило, у сваком тренутку приповедања – изузмемо ли анализе – *ja*-наратор прича о свом „садашњем стању”. Пролепсама ту нема места.

У даљим наставцима серијала о Хајдуку Градимир Стојковић разбија јединство перспективе ауто-

¹³ Усамљени пример праве пролепсе – „Већ тада сам наслутио да ту нешто шкрипи” (Стојковић 2016: 105) – може се супротставити нешто чешћим *наговештајима*, који су у функцији унутрашње фокализације и више описују тренутно расположење јунака него што откривају будуће догађаје: „Не знам због чега, али учинило ми се да ћу се добро слагати с Разредном” (Исто: 43).

¹⁴ „Приповедање у 'првом лицу' погодније је од било ког другог за антиципацију, због свог наглашено ретроспективног карактера, који овлашћује приповедача да алудира на будућност, а нарочито на своју садашњу ситуацију...” (Genette 1980: 67).

дијегетичког приповедача и уноси нове гласове у приповедање. Тако је у наставку *Хајдук остијаје Хајдук* (2001) нови аутодијегетички приповедач син првобитног приповедача. Он је ученик трећег разреда основне школе и говори језиком детета свог узраста, а кроз његову наивну перспективу представљене су, осим дечјих доживљаја, и озбиљне теме као што су рат, избеглиштво, национализам, незапосленост и социјална раслојавања. Полифоничност је заступљена у роману *Хајдук у четири слике* (2002), где се смењују три аутодијегетичка приповедача – писац Хајдук и двоје проблематичних тинејџера. Али у свим романима растојање између приповедног и доживљајног ја је минимализовано: без обзира на приличан временски распон који дели млађе и старије приповедаче,¹⁵ увек је приметан исти напор да се одржи илузија непосредног приповедања. И даље је приметно одуство пролепси – чак и у роману *Хајдук у четири слике*, где постоји оквирна прича из које се асоцијацијама стварају аналепсе које чине главни део романа, секундарна¹⁶ приповест је такође изграђена из перспективе непосредног представљања. Једини изузетак је последња књига серијала, *Хајдук по Хималаји* (2005), где је приповедање главне приче ретроспективно. То је и једини роман у серијалу у ком ниједан од приповедача није дете или млада особа.

Ако упоредимо *Хајдука* и *Хајдуке*, уочавамо значајне разлике. Стојковић доследније користи позицију хомодијегетичког приповедача и, за разлику од

Нушића, чешће користи унутрашњу фокализацију, нарочито онда када је реч о размишљањима главног јунака.¹⁷ Најочљивија је пак разлика у лексици – Стојковићев приповедач доследно користи језик везан за одређени узраст, што у доброј мери осигурава немешање гласа одраслог ја.

Летим и спавам

Роман *Летим кад сам научила да летим* (2015) Јасминке Петровић има форму која подсећа на дневник, будући да двадесет три поглавља представљају извештаје о исто толико дана.¹⁸ Тачније би било рећи да је то *ноћник* – поглавља су и названа по редном броју *ноћи* током којих се догађаји одвијају. Аутодијегетички приповедач је тринаестогодишња Београђанка Софија, која са бабом путује у Стари Град на Хвару. Приповедање започиње и завршава се у кревету – у првом случају јунакиња-наторка проводи своју прву бесану ноћ на Хвару, у другом је поново код куће, у свом кревету. Свако поглавље – свака „ноћ” – састоји се из два дела: садашњи тренутак, тренутак приповедања, збива се ноћу, када наторка, мучена несаницом, попут Прустовог Марсела евоцира „прошlost” – у ствари,

¹⁷ Истина, неки делови серијала готово потпуно су лишени унутрашње фокализације и састоје се већином од анегдотских приповести (*Хајдук у четири слике*, *Хајдук из Београда*).

¹⁸ Сличну форму Јасминка Петровић је искористила у роману *Ово је најстрашнији дан у мом животу*, који је по много чему сродан *Летим* – аутодијегетички приповедач је тринаестогодишњак који из дана у дан, углавном у презенту, ређа своје доживљаје пропуштене кроз филтер тинејџерског претеривања. Комични очај протагонисте прелази у друго расположење, као и у *Летим*, на крају, захваљујући љубави и срећном расплету перипетија. У односу на *Летим*, израженији су хумор пун претеривања и комика ситуације. У самом *Летим* се успоставља и интертекстуална веза са овим ранијим романом – Софија неколико пута наглашава да су неки дан или нека ноћ најгори односно најбољи у њеном животу.

¹⁵ Ова разлика између млађих и старијих приповедача запажа се на нивоу серијала као целине, не на нивоу сваког појединачног романа.

¹⁶ Према Женетовој теорији наративних нивоа, први или основни ниво приповедања (*récit premier*) јесте оквирна прича, уводни део неког наративног текста у којем приповедач најављује да ће испричати неку причу, своју или туђу. Ниво на којем се приповеда главна прича, „уоквирена”, јесте ниво секундарног приповедања (*le récit au second degré*).

сумира догађаје управо протеклог дана, који чине тај други део, „прошлост у настајању”. Будући да су сегменти „ноћ” и „дан” измешани, користан сигнал за препознавање о којем од њих је реч представљају глаголска времена. Ноћни извештаји доследно су у презенту, док су препричавања дневних догађаја углавном у перфекту. Ево неколико насумичних примера¹⁹:

Ноћ: Баба хрче. Полудећу. А тек како ме излуђују ови комарци (9); Гледам у плафон. Чекам да сване (13); Гледам на сат. Ускоро ће поноћ (28); Хвата ме све већа нервоза. Устајем из кревета. Обувам папуче (...) Палим светло. Силазим низ степенице. Видим смргорицу на зиду (56); Улазим у дневни боравак. Прилазим баби и нони. Загрлим их обе (69); Затварам књигу. Тешко ми је да се концентришем на Кејт и њене *неиримејне неиромишљено-сјии*. Гледам у грм лаванде и размишљам (81) итд.

Дан: После два-три километра наишла сам на малу увалу у боровој шуми (18); Јутрос се догодило нешто необично. Ишла сам с бабом у куповину. Испред пекаре лежао је онај велики бели пас (27); Лежала сам тако на плажи и замишљала да летим (51); Овог јутра сам први пут пила кафу (71); На плажи сам затекла неку веселу екипу. Било је девојчица и дечака, углавном мојих вршњака (90) итд.

Ретроспектива дана и ноћни директни пренос могу да буду и измешани, као у следећем одломку, кад Софијина размишљања прекида борба са комарцима:

Добила сам данас поруку од Сашке. Повела је Ивану у Краљево и сад се тамо проводе. Каже да су упознале неке младе кошаркаше и да с њима излазе сваке вечери у кафић на Ибру. А ја? ТРАС! ТРАС! Као да су ме саставили од делова из различитих *киндер јаја*. ТРАС! Живи сам баксуз! (73)

¹⁹ Бројеви страница у заградама односе се на издање: Jasminka Petrović. *Leto kad sam naučila da letim*. Beograd, Kreativni centar, 2016.

Осим тек настале прошлости, присутне су и анализе које се односе на раније догађаје – на пример на летовање Софијине породице у Грчкој, или на бабину или нонину младост. Директан пренос ноћних збивања, осим регистровања покрета и звукова, садржи и пренос Софијиних размишљања и осећања – другим речима, хомодијегетичко приповедање је персонално, фокусирано кроз нараторку, није само извештавање о околном свету. У неким тренуцима јунакиња тоне у сан, о којем нас извештава једнако као да се ради о дневним догађајима. Реченице су кратке и у презенту, али су целовите, као и будно регистровање утисака. Сан и јава се претапају:

Наједном се појављују баба и она. Не личе на себе, али ја знам да су то њих две. Обе су девојчице. Мора да су упале у казан са чаробним напитком од диње. И оне се врте укруг. Осећам се лагано. На тренутке се одвајам од тла. Да ли ја то летим? Не. Опет тонем у сан. Ово је скроз шашаво! Држимо се сви за руке и скачемо (32).

Мешање сна и јаве завршава се чудном манифестацијом ониричке самосвести:

Сањам... или сањам да сањам... или сањам да сањам да сањам... Шта год да је, само нека траје што дуже (32).

Хомодијегетичко приповедање залази и у подручје које првом лицу по природи није доступно, што илуструје реченица из наслова овог текста: „Летим. Спавам.”

Кроз читаву књигу провлачи се лајтмотив летења. Оно се појављује као рефлекс Софијине литературе – *Бескрајне приче* и *Галеба Донаијана Ливинг-сјиона* – те као замишљање и сањање.²⁰ Преко *Га-*

²⁰ Фантазија о летењу на једном месту заузима читаву страницу и личи на ток свести, односно на аутономни монолог (76). Слична је развијена метафора о летењу на тепиху, која креће од баналне Нонине примедбе да ујесен јак ветар одиже тепих са пода (92–93), или она о плесању по облаку са Свеном (118).

леба *Донаџана* ова тема постаје и комуникацијска спона између Софије и двоје рођака вршњака. Најзад, чежња за стварним летењем на крају романа добија разрешење у другом регистру – летење није више дословно већ метафоричко. Кад рођаци Лука и Ана за Софију уговоре стварни лет авионом изнад Хвара, она их одбија:

Да су ми ово понудили пре само неколико дана, тако би то и било. Али данас...

– Хвала вам, много вам хвала, али мени крила више нису потребна. Овог лета ја сам научила да летим (141).

Читалац, нарочито онај нешто старији, може се осетити разочараним што је читаво богатство Софијиних имагинарних доживљаја на крају замењено баналном чињеницом да се летење своди на усхићеност због заљубљивања. Ипак, мада се декодирање „летења” као заљубљивања намеће као прво решење, није све тако једноставно. Летење као метафора носи још семантичког пртљага са собом. Не треба заборавити да је један од снова о летењу везан за смрт – у извештају дванаесте ноћи Софија прича баби како је сањала да њих две, заједно са ноном Луце, имају крила и лете у небо. Баба ово тумачи као предсказање смрти и љути се. Десетак дана касније смрт се и догађа, али не умире нарцисоидна баба већ Софији много ближа нона Луце. Поред бола због губитка, Софија осећа и грижу савести због пророчанског сна. Оправдано се може поставити питање: да ли је сан о летењу у небо пролептичког карактера? Ако догађаје пратимо у директном преносу из ноћи у ноћ, и ако следимо логику дневника, пролепса је искључена. Ипак, кад је наговештај смрти једном дат, имплицитни читалац је очекује, ништа мање од испаливања Чеховљеве пушке из првог чина. Пролепсу нам не подмеће наратор, који то не може по природи своје заробљености у тренуцима садашњости, већ имплицитни аутор, те је на

делу оно што Вејн Бут зове „тајном везом” писца и читаоца, у којој приповедач нема удела. Софија осећа кривицу због пророчанског сна, али читалац нема разлога да верује да је она *знала* да ће нона умрети у тренутку када препричава сан – то није позиција старијег *ја* које са дистанце препричава догађаје, већ просто позиција „раније” у линеарном временском току какав нам представља дневник. Такође, искључена је могућност да је Софија са дистанце од десетак дана реконструисала детаљ са сном. Она не пише ретроспективу свог летовања, већ дневник. Штавише, уопште не пише, то што читамо је мимезис усменог псеудодневника.

И сада долазимо до сазнања да нас је имплицитни аутор насанкао. Иако је приповедање све време засновано на непостојању разлике између приповедног и доживљајног ја, односно између млађе и старије верзије приповедног субјекта, схватамо да она ипак постоји на нивоу романа као целине. Збир тренутака сада више није садашњост. Софија из времена прве „ноћи” није иста она из последње. Она је променила читав низ ставова с почетка – друкчије гледа на свет око себе, своју породицу, па и на саму себе.²¹ Захваљујући хомодијегетичком приповедању које симулира непосредно збивање, ове промене се збивају пред очима читалаца. У том смислу, можемо говорити о два *ја* нараторке-јунакиње – једном с почетка и једном с краја. Све између је развој тог *ја*, промена која се збива током доживљавања/приповедања. *Летио када сам научила да летим* јесте тронедељни курс убрзаног одрастања. Кад Софија то експлицитно каже одлазећи са Хвара,²² она задо-

²¹ Истина, ове промене су дискретно видљиве и у приповедачком гласу. Негде на половини романа Софија признаје: „Ипак ми је драго што сам дошла овде” (81), а како време одмиче промене ставова су све видљивије.

²² „На путу до куће вучем руку по каменим зидовима и растајем се од лета, распуста и детињства. Грабим у свет одраслих, мада не знам тачно ни куда идем ни где ћу да стигнем...” (144).

бија „значку поузданости” имплицитног аутора. Аутодијегетичка позиција, којој је иманентан субјективни поглед²³ у којем се не чује други глас, какав би се чуо у различитим облицима двогласја у хетеродијегетичком приповедању, и која нас све време задржава у непосредности садашњег тренутка кроз *директиан пренос* из живота нараторке-јунакиње, ипак на крају завршава сумирањем које задобија црту ретроспективности и димензију из које је могуће говорити о два ја, упркос настојању да се она поништи.

У тексту „Грешка идентификације” (Identification Fallacy) Марија Николајева аргументише против раширеног уверења по којем је пожељно да се млади читалац идентификује са јунаком, најчешће главним (Nikolajeva 2010: 188). Управо је супротно – читалац мора успоставити дистанцу према јунаку да би могао да заузме сопствени став према њему и према читавом делу. Међу неколико приповедачких стратегија које осујећују поистовећивање читаоца са јунаком по Николајевој ће се, опет супротно очекивању, наћи и приповедање у првом лицу.²⁴ Први од разлога које наводи као сметњу иден-

²³ Прво лице код Јасминке Петровић незаменљиво је зато што кроз њега јунаци-приповедачи представљају читаоцу слике о себи онако како их сами доживљавају. Ауторки је, чини се, стало баш до тог властитог погледа јунака-приповедача на себе, који је најчешће искривљен: јунаци тинејџери виде себе углавном у сувише критичком светлу, и то је нешто што је у највећој мери типично баш за њихов узраст. На пример, Софија себе доживљава као непривлачну, али из представљених догађаја и из исказа других ликова видимо да је други не доживљавају тако. Ауторки није стало до „објективности”, већ управо до *субјективне слике*, са свим њеним ограничењима и искривљењима.

²⁴ „У највећој мери неочекивано откриће у истраживању грешке идентификације вероватно је то да је приповедање у првом лицу изузетно успешна стратегија за подривање идентификације (...) Савремени роман за младе често користи нарацију у првом лицу, која тобоже ствара аутентичан глас тинејџера, нарочито ако се користи жаргон. Перспектива првог лица подстиче читаоца да усвоји тачку гледишта јунака/приповедача” (Nikolajeva 2010: 200–201).

тификацији јесте расцепљеност приповедног субјекта на доживљајно и приповедно ја. Ако је *ја* удвојено, и ако је приповедно *ја* иронијски дистанцирано од своје млађе верзије, као што је то случај, на пример, у *Ловцу у жици*, са којим од ова два *ја* се читалац поистовећује? Управо овај несклад између наративног гласа и тачке гледишта у персоналној нарацији производи ефекат супротан очекиваној идентификацији.

Код Јасминке Петровић проналазимо мноштво елемената који подстичу идентификацију – слику аутентичног тинејџерског жаргона и симултаност догађања и приповедања, истакнуту индивидуалност протагонисткиње, одсуство дидактичког позадинског гласа, што све доприноси укидању дистанце између наратора-јунака и читаоца. Али дистанца се успоставља на самом крају, кад аутодијегетички приповедач на неки начин суспендује своју позицију. Последња реченица – „Спавам, а, ко зна, можда и хрчем...” – уметком *ко зна* релативизује домет првог лица, као што су, на семантичком плану, до краја романа релативизовани сви Софијини ставови с почетка. У случају Стојковићевог *Хајдука* као романескне целине јединство *ја* приповедача-јунака релативизовано је већ самим процесом одрастања лика, а поспешено и увођењем више субјекатских позиција. Кад је реч о Нушићевим Хајдучима, јединство приповедачког ја је, како смо видели, релативизовано од самог почетка.

Релативизујмо и „грешку идентификације”: ако форсирање фокуса кроз дете приповедача заиста и рачуна са ефектом идентификације са дететом читаоцем, развој самог *ја* које се у овој прози тематизује захтева од тог читаоца да и сам прође процес промена као и јунак-приповедач. Тако „идентификација” може бити само почетна тачка за нешто што је у суштини процес изградње читалачког става, кроз усвајање различитих фаза *дружости*. Развој

приповедачког *ја*, који је на делу и онда кад нам се то *ја* показује наизглед без временске дистанце, у великој мери доприноси изградњи таквог става.

ЛИТЕРАТУРА

- Вучковић, Анкица (2016). *Српски роман за децу на почетку 21. века у светлу књижевних награда*. Докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Георгијевски, Христо (2005). *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Илић, Бранко А. (2016). *Хомодијегетичко ирриоведанье у српском роману*. Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет.
- Лекић, Данијела (2005). Стваралачки поступак Градимира Стојковића у романескном циклусу *Хајдук*. *Детињство*, 31, 3–4, 2005, 36–47.
- Љуштановић, Јован (2004). *Дечији смех Бранислава Нушића*. Нови Сад: Виша школа за образовање васпитача.
- Љуштановић, Јован (2012). Српска књижевност за децу на крају XX и почетку XXI века – континуитети и промене. У: *Књижевности за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Нушић, Бранислав (1934). *Хајдуци*. Београд – Теразије: Издање Књижарнице Радомира Д. Ђуковића.
- Петровић, Јасминка (2006). *Ово је најстрашнији дан у мом животију*. Београд: Креативни центар.
- Русе, Жан (1995). *Нарцис романописац*. Превела Јелена Новаковић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Стојковић, Градимир (2016). *Хајдук у Београду*. Београд: Лагуна.
- Стојковић, Градимир (1999). *Хајдук ирриоведанье вейренича*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Стојковић, Градимир (1999а). *Хајдук са друге стране*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Cohn, Dorrit (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Genette, Gérard (1980). *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Kajzer, Wolfgang (1991). Тко приповиједа роман. Preveo Zdenko Škreb. U: *Teorijska misao o književnosti*. Priredio Petar Milosavljević. Novi Sad: Svetovi.
- Kiš, Danilo (1983). *Rani jadi*. Zagreb–Beograd: Globus–Prosveta.
- Marčetić, Adrijana (2003). *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Nikolajeva, Maria (2010). The Identification Fallacy. Perspective and Subjectivity in Children’s Literature. *Telling Children’s Stories. Narrative Theory and Children’s Literature*. Ed. Mike Cadden. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 187–208.
- Nikolajeva, Maria (2010а). *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York and London: Routledge.
- Petrović, Jasminka (2016). *Leto kad sam naučila da letim*. Beograd: Kreativni centar.
- Petrović, Jasminka (2017). *Sve je u redu*. Beograd: Kreativni centar.
- RKT (1985). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

I'M FLYING AND SLEEPING

Child narrator, experiencing self and narrating self

Summary

The paper deals with the distinction experiencing self – narrating self in homodiegetic narration for children and young adults. A special attention has been paid to narratives with a child as homodiegetic narrator, in which the distance between narrated events and the time of narration is, by its very nature, rather small. Through examples which belong to different periods and which differently manipulate with this dichotomy (*Hajduci* by Branislav Nušić, series of novels about Hajduk by Gradimir Stojković and *Leto kad sam naučila da letim* by Jasminka Petrović) I try to examine characteristics of narration for children "without distance" and narrative devices it uses, as well as to answer the question of identity of child narrator. I intend to show that the distance between two selves exists even in cases where authors insist upon simultaneity of experiencing and narration. The very existence of this distinction prevents the "identification fallacy" and encourages critical reading.

Key words: homodiegesis, child narrator, experiencing self, narrating self, paralipsis, prolepsis, Branislav Nušić, Gradimir Stojković, Jasminka Petrović

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

ИДЕОЛОШКА КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ЛИКОВА И КОЛЕКТИВА У ЋОПИЋЕВОМ РОМАНУ ОРЛОВИ РАНО ЛЕТЕ

САЖЕТАК: На примеру садржине романа *Орлови рано лете* тумачимо идеолошку карактеризацију ликова и колектива и показујемо колико идеолошки канони једног времена утичу на обликовање ликова и одрастање и судбину младих, али и целог колектива. Ратне околности доприносе превременом сазревању и одрастању групе дечака и једне девојчице, при чему нарочито долази до изражаја идеолошка димензија са наглашеном педагошком функцијом.

Циљ рада није да се критикује социјалистичка идеологија у роману, већ да се укаже на положај и значај детета у социјалистичком друштву.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: идеологија, социјалистичко друштво, дете, дружина, колектив

Период након Другог светског рата јесте период новог социјалистичког друштвеног поретка и стварања друштва које ће бити усмерено ка родољубљу и заједништву. Такво време доноси нов кон-

структ детињства у српској књижевности за децу, а породичну средину, где се родио „први артикулисани доживљај детињства” (Аријес [Philippe Aries] 1989: 184), замењује друштво, колектив, идеја, партија, јер дете одраста у складу са социјалистичком идеологијом и равноправно учествује у изградњи и оснаживању таквог друштва.

Према Аријесу (1989: 211) „старосне категорије се у нашим друштвима организују око институција”, а време Народноослободилачке борбе, обнове и изградње везује се за категорију детета-хероја – пионира, што потврђује да слика детета и детињства „кореспондира с друштвеном стварношћу, одговара на потребе свога времена и уско је повезана с промјенама на политичком и идеолошком плану поједине заједнице” (Мајхут, Lovrić Kralj 2016: 44). Књижевност за децу, обојена социјалистичком идеологијом, „виђена је као пут да се у најмлађем узрасту успоставе и учврсте ‘подобни’ идеолошки ставови” (Опачић 2017: 123), предочава колико је важно да дете није само фиктивни део једне средине у свом младом добу већ активни учесник, представник једне идеологије „која храбри, бодри, носи напред” (Грујић 2016, 72). Таква идеологија пропaгира је да сви чланови друштва, па чак и деца, сходно својим могућностима, треба да дају свој допринос у борби против окупатора, као и у обнови разрушене земље. Васпитањем новог нараштаја у новим околностима, „дјечју перцепцију свијета је (...) било потребно прилагодити оној одраслих идеолога” (Мајхут, Lovrić Kralj 2016: 45), пропaгирајући нове идеје могло се градити ново социјалистичко друштво.

Бранко Ђопић један је од најзначајнијих представника социјалистичке књижевности, „писац који прихвата изазов тренутка и својим писањем се укључује у саму матицу друштвеног активизма” (Ђорђић 2014: 11). То га чини хроничарем ратног

и послератног периода и нарочито доприноси доброј књижевној рецепцији. Социјалистичка идеологија „да појединац не може да опстане као јединка, већ само као део заједнице” (Грујић 2016: 72) провлачи се кроз поетику стваралаштва за децу Бранка Ђопића.¹ Окосницу за разумевање Ђопићеве идеологије чини ратна тематика у роману *Орлови рано лети*. „Социјална улога деце, озбиљност односа према општељудским проблемима који су се испoљили у једном времену и у самој идеји наводи на помисао о прерано сазрелој дечјој свести, о пребрзом подизању на ниво одраслих” (Марковић 2003: 39). Ђопић гради дечје ликове који нису инфериорни у односу на одрасле, већ децу-хероје „према конвенцијама, моралу и циљевима револуције” (Георгијевски 2005: 114), социјалну групу која поседује властиту социјалну позицију и која одлучно дела у одређеном тренутку.

Ђопићеви јунаци су традиционално васпитани, спремни једни другима да помогну. За Јованчу, оснивача хајдучке дружине, пожртвованост и праведност су на првом месту: „Дјечак је од старијих чуо тек понешто о правди, али слуги да је добро и праведно то што је покушао да заштити свог друга Стрица. То га испуњава чудном снагом и радошћу и даје му одважности да сам самцит крене у дубину пусте шуме” (Ђопић 1975: 19).

Дружина функционише по одређеним правилима, а заклетва „се сматра неприкосновеном у моралном и људском смислу” (Крнјевић 1992: 937) и обавезује све чланове: „Ми се морамо заклетити да нећемо ником казати гдје се налази наш логор, да један другог нећемо издати и да ћемо један другог свуда бранити и помагати. Тако су радиле све хајдучке чете и дружине” (Ђопић 1975: 41). Ђопић осуђује издајство, а пропaгира традиционални модел

¹ О идеологији у стваралаштву за децу Бранка Ђопића више видети у: Грујић 2016: 70–78.

васпитања који су дечаци преузели од старијих, истичући првенствено организованост, јединство, одговорност и све оне позитивне вредности које треба да поседује један Србин.² Важно је било устројити једини могући васпитни образац и доследно спроводити идеју, јер „реализацију социјалистичког и свјесног човјека тек треба задобити одрастањем” (Мајхут, Lovrić Kralj 2016: 45), а „Од ђеце људи бивају” (Караџић 1933: 258), и указати на развој најмлађег нараштаја и његов физички и морални преображај у смислу прихватања обавеза и одговорности. Нудећи идеал „доброг детета” и дружине као кохерентног колектива, Ћопић „ствара услове даљег сазревања њених чланова и израстања у праве борце” (Грујић 2016, 72). Доживљај детињства и његове појединости чланови дружине не изражавају кроз забаву, већ кроз истинску заинтересованост за опште добро, јер „писац третира у делу дете као себи равног” (Марковић 1978: 151), који ће преузети велику одговорност у борби за слободу и у изграђивању новог социјалистичког друштва. Ћопић истиче само позитивне особине у карактеризацији чланова дружине, сматрајући да таква деца треба да буду узор будућем нараштају, јер „дечје мане су мане будућег радног човека, које се морају жигосати и уклонити да не би ометале ту изградњу” (Љуштановић 2009: 83).

Романом провејава порука да се у будућности рачуна на млади нараштај – јер, „иако мали, они су ипак били дјеца своје земље” (Ћопић 1975: 42) – и ради се на његовом изграђивању и оснаживању, односно сазревању. Деца се постепено уводе у колектив, што доводи до спознаје о њиховој важности, као и важности сваког члана у борби за слободу.

² Упорност је такође особина која се уочава међу члановима дружине. Да Николица није био упоран, не би ни постао њен члан: „Види Стриц да с упорним Николицом није лако изићи на крај...” (Ћопић 1975: 39).

„Посред измењеног егзистенцијалног окружења дошло је до одрастања дечака и девојчице Луње” (Јашовић 2012: 85), што дечаци и примећују: „Еј, па ми смо сад као неки одрасли људи! – прену се Стриц – замјењујемо Николетину” (Ћопић 1975: 110). Јованче је нешто умеренији у исказивању зрелости: „Нијесмо ми више дјеца. Ми смо већ дјечаци – одговори Јованче мрштећи се озбиљно као какав одрасли” (Ћопић 1975: 117). Категоријом „деца” и „дечаци” прави се јасна разлика између периода детињства и периода зрелости, односно периода безбрижности и периода ратне страхоте. Пратећи развој чланова дружине, Ћопић даје „слику која дочава окоштавање и усправљање човека, преобраћање деце у људе” (Јекнић 1994: 170) који су основ новог социјалистичког поретка.

Колико је важно бити део колектива, имати исти циљ и заступати исту идеју, Ћопић показује након заклетве на гробу славног хајдука:

Тако је чета преконоћ, неопазиве, постала за дјечак нешто много моћније, вредније и драже него икоји појединац из ње. Шта је према њој био чак и вођа Јованче! Чета је могла да похвали, да осуди, да одбрани, а кад чета нешто каже, то је онда – ехе! – нису то приче Ђоке Потрка (Ћопић 1975: 52).

У Јованчетовој дружини поштује се хијерархија, држи се реч, а добра организација уочава се у најразличитијим сегментима деловања дружине. Заступање идеје о слози и заједништву, припадности колективу, нарочито долази до изражаја у ратном периоду, тада „патриотизам постаје доминантно осећање које је надвладало све друге човекове потребе. Ћопић патриотизам поистовећује са животом, слободом, а зарад тога цела заједница треба да да свој допринос, па чак и деца” (Грујић 2016, 71).

„Дете у Ћопићевом стваралаштву је у активном односу према друштву и времену у којем живи и не

мири се са својом стварношћу, већ жели у њој активно да учествује” (Грујић 2016, 71). У периоду безбрижног детињства дечаци се окупљају не би ли се супротставили учитељу, док у ратним околностима делују против непријатеља. У оба случаја делују организовано заступајући исту идеју, а то је борба против зла, неправде и насиља. Николетина Бурсаћ, „отресита и крупна момчина, (...) наоружан, мрк и одлучан” (Ђопић 1975: 116), оличење је неустрашивости и покретач поновног окупљања дружине и слободарске идеје:

– Па дедер Јованче, јуначе, прихвати се тога посла – настави Николетина. – Ти си прошле јесени читаву дружину имао, логор сте направили, Паприци пркосили. Хајде, покажите се и сада кад је туђин земљу поклопио, кад главе људима скида. Нећете се ваљда данас уплашити (Ђопић 1975: 123).

Сваки члан има своје место у дружини: Јованча је потомак славног хајдука, најхрабрији је и увек спреман на акцију; Стриц је неспретан, али дружељубив и пожртвован; Лазар Мачак је вредан мајстор, увек спреман за посао; Николица је детињаст, али привржен друговима; Луња је тиха, за разлику од других девојчица, и увек велика подршка својим друговима. Сваки члан дружине јединствен је на свој начин, и Ђопић је њихове специфичне особине у неким ситуацијама само још више истакао да би дечак и девојчицу „још више, боље и чвршће укључио у колектив, јер се они својим особинама међусобно допуњују и тек сви заједно, удружени снажно делују” (Марковић 1978: 158). Све што је организовано и делује по систему командне одговорности³ јесте идеолошки издоктринирано, јер се

³ У роману је на неколико места употребљена реч команда: „Сви се, као по команди, окренуше према Јованчету” (Ђопић 1975: 126); „Као на команду дјечаци иступише иза дрвета” (Ђопић 1975: 142); „Као на неку прећутну команду, сви дјечаци устадоше и скидоше капе” (Ђопић 1975: 147), „Као по команди сви дјечаци јурнуше према логору Тепсији” (Ђопић 1975: 164), што

делује према унапред задатим правилима којима се заступа један став, мишљење или идеологија. Зато су сви ликови Јованчетове дружине, али и они изван дружине, идеолошки одређени. Сама чињеница да дечаци беже у Прокин гај од неправде и да праве комуно у којој влада ред јесте метафора новог комунистичког друштва. Бројношћу дечака у дружини Ђопић поручује да сваким даном расте број присталица окупљених око исте идеје.

Идеолошка индоктринираност кодирана је и у лику мале Луње, која је суштински метафора женске еманципације у новом, слободном друштву, где је основна тежња истаћи једнакост и равноправност. Луња све чини да би постала део Јованчетове дружине⁴, чак провоцира и учитеља Паприку да би добила батине и тиме обезбедила чланство у дружини. Понаша се попут правог дечака, јер, како Ђопић наводи, „знају дјечаци шта је добро!” (Ђопић 1975: 61). Иако је Луња „храбрија од половине дечака” (Ђопић 1975: 115)⁵, не одриче се свакодневних женских послова, који су неопходни да би дружина нормално функционисала. „Њене активности у дружини су родно стереотипне” (Стефановић 2012: 79), она мајчински брине о својим друговима.

Луња се прихваћа најобичнијег свакодневног посла: крпи дјечацима кошуље, чарапе, капе, пришива дугмад. Ваздан се ту има посла јер од пентрања, скакања, ваљања и трке по логору тешко да би издржало и крзно дивље мачке, а камоли одјећа наших јунака.

Јасно упућује на заповедништво, тачније на војничку заповест која се мора одмах извршити. На овај начин Ђопић показује колико је заправо дружина добро организована и колико њени чланови озбиљно приступају колективу.

⁴ „Да би постала део чете, свака девојчица је морала да покаже своју посебност, неку од одлика девојке-ратника, делије девојке, која је поставља у ранг и ниво дечачких врлина и способности света одраслих” (Ђурић 2012: 85).

⁵ „Приписујући јој храброст, Ђопић делимично нарушава родне стереотипе у карактеризацији јунакиње будући да је то особина традиционално резервисана за дечаке” (Стефановић 2012: 76).

Тако вам је то одувијек: у хајдучкој чети, у дружини смјелих пустињских коњаника, па чак и на лађи морских разбојника, гусара, увијек се нађе понеко тихо створење које мирно ради неки свакодневан посао, свима потребан. Можда кува ручак, пере крваве кошуље, плете неком ша-рен појас или пришива сребрно дугме. Ни највеће јуначине не могу без тих обичних услуга (Ђопић 1975: 82).

Девојчица Луња је тиха, вредна, марљива, пуна оптимизма, и равноправно учествује у свим активностима дружине, осим што не одлази у рат. Ђопић гради Луњин лик у складу са временом и захтевима друштва, проналазећи склад између традиционалног модела жене у српској култури и новог положаја жене у социјалистичком друштву, односно женске еманципације.

Посматрано у том правцу, лик пољара Лијана није ништа друго до спајање старог и новог:

– Па ти си пољар, ти увијек мораш бити на страни власти.

– Шта ћу кад ми је срце уз ове дјечаке – искрено признаде старац (Ђопић 1975: 104).

Растрзан између жеља и могућности, претежно усамљен, тек у ратним околностима Лијан осећа да је користан, некеме потребан, да је део колектива. У Пољаревом лику уочава се преображај, а Ђопић показује да се истрајношћу, упорношћу и вером у себе може остварити сваки циљ. „Пољар Лијан је у том злом вихору нашао себе и на свој упрошћен начин осетио и видео да живот има свој циљ и смисао” (Марковић 1978: 158). Тако је на идеолошком фону, инструкцијом ликова, омогућено успостављање континуитета у слободарској тежњи народа. На тај начин је на етичком плану слободарској борби партизана дат легитимитет, а Ђопић је потврдио да је писац који ствара „у живој комуникацији са својом епохом” (Ђорђевић 2014: 12).

Ђопићеви јунаци су продукт идеологије једног времена. Они изражавају бунт против постојећег и спремни су да преузму одговорност, па донекле и бригу о себи. Чланови дружине сазревају и по први пут се сусрећу са различитим животним изазовима: доживљавају прве љубави и прва разочарања, суочавају се са тугом и губицима, прихватају курирску службу и одлазе у рат. Они живе једну идеологију и прихватају је као такву и једину могућу. Захваљујући идеолошкој индоктринацији, „на примеру садржине овог романа су васпитаване на десетине генерација. Сама садржина романа узимана је као идеалан пример сазревања једне групе дечака и једне девојчице” (Јашовић 2012: 82).

Роман *Орлови рано леће*, већ од наслова, није писан са циљем да оплемени естетички и етички, нити да поучи једној општој, хуманој универзалности доброг, већ је писан у пропагандне сврхе.⁶ Посматрано са тог аспекта, овај роман није ништа друго до пропаганда писана из угла победника зарад новог друштва које настаје. Није нимало случајно што, рецимо, у дружини из Прокиног гаја (може се посматрати као ново друштво нове државе) свега има, само нема зависти и неслагања са главнокомандујућим, односно са харамбашом Јованчетом. Ђопић нарочито указује на важност главнокомандујућег:

– А ти си наш командант – прекиде га Мачак.

– Ти треба свуда да си први.

Кад му друг помену његово командантско звање, Јованче одједном престаде да буде обичан дјечак из четвртог

⁶ Време након Другог светског рата, када се мења друштвено уређење државе, захтевало је нову врсту литературе, нарочито за најмлађе читаоце, „из психолошких разлога (и аутора и читалаца) и из васпитних и из прагматичко-политичких побуда” (Vuković 1996: 251). Водило се рачуна каква се литература препоручује деци, јер гледано из социјалистичке перспективе „књижевност за децу има значајан утицај на формирање погледа на свет деце-читалаца и њен развој представља улагање у будућност” (Опачић 2015: 27).

основне који се плаши мрака, пећине и дрекавца. Он је командант, вођа дружине, читаве чете, а такви се не смеју ничег бојати. Храбро, дакле, напријед (Ђопић 1975: 63).

Јованче је самоуверен и спреман да делује у било којој ситуацији, а о његовој храбрости и одлучности причале су се приче. Чланови дружине, али и мештани села, Јованчету верују⁷ и самим тим дају му легитимитет да одлучно крене у доношење одлука и спровођење идеје. То већ по себи имплицира да је врховни командант, изабран од дружине (сабораца у рату), неприкосновен у свом командовању.

Ликови целокупне дружине су тако структурирани да се ствара утисак да су они једно целовито друштво које функционише по принципу супротности, али су то комплементарне супротности које не изазивају ентропијске силе раздора. Стриц је шерет који је ту да својим комичним поступцима засмејава, али ниједног тренутка он неће ставити на испит своју оданост дружини и, пре свега, Јованчету. Лазар Мачак је мајстор, заправо метафора привреде, моторног покретача сваког друштва, док ће писац дискретно показати кроз опис лика Ђоке Потрка да ово друштво (ново социјалистичко друштво) не зазира од странаца, чак је и отворено према странцима.⁸ У том смислу, а у односу на симпатичност којом је грађен лик Ђоке Потрка, поред идеолошке пропаганде наилазимо и на инструктирање читалачке публике. Лик Николице је управо ту да се друштво докаже својом сврсисходношћу, јер прихвата у заштити и оне који су слабији. Тако дружина (ново

⁷ Колико се верује Јованчету нарочито долази до изражаја приликом Луњиног првог подвига у ратним околностима: „Ја сам дошла овамо само зато што ме је позвао Јованче, па ћу с њим поћи на Лисину. Моји код куће не би ме ни пустили без њега” (Ђопић 1975: 127).

⁸ Пошто је роман писан 1957. године, кад је већ увелико било јасно да је Тито направио оштар отклон од Русије, требало је дискретно показати и нагињање ка потпуно супротној страни као што је Америка.

социјалистичко друштво) показује своју јасно диференцирану хуману и слободарску страну. Посматрано из савременог угла, можемо констатовати да су прихватањем малог Николице заправо показали прве инклузивне тенденције. Посматрано у том правцу, прихватањем Луње ова дружина показала је и прве кораке ка остваривању родне равноправности. У том правцу гледано, ова дружина би могла бити претеча једног модерног демократског друштва да нема неприкосненог вођу – харамбашу.

Споредни ликови, као што су учитељ Паприка и учитељица Лана, грађени као антиподи, ту су само да омогуће заплет и да подстакну стварање дружине. Учитељица Лана младом нараштају пропагира идеје о непоробљености српског народа и истрајној борби за слободу.⁹ Николетина Бурсаћ, „прав, наоружан и одлучан, слика и прилика непокорена народа гњевом обузета” (Ђопић 1975: 141), колико год комичан, с лакоћом којом побеђује, решава задатке, заправо је пропаганда непобедивости оних који су давно победили. Овај роман само је потврда да је та победа била извојевана, али захваљујући учешћу свих, чак и деце. „Ђопићеви мали јунаци – орлови – рано лете, прво као дечаци Јованчетове дружине, а касније Омладинског ударног батаљона, заштитнички, са много одважности бране своју домовину. Они су будућност, ’очи што све виде’, тежња ка напретку, развитку земље и коначној слободи” (Грујић 2016: 73). Романом *Орлови рано лете* формиран је „вредносни идеал за који је требало везати децу” (Љуштановић 2009: 82), а на плану реалног Бранко Ђопић је оправдавао стварање Савеза пионира Југославије и тиме потврђивао снагу социјалистичке идеологије којој је и сам припадао.

⁹ На Јованчетово питање зашто неки војници носе са собом пушке, учитељица Лана му одговара: „Ти су ријешили да се не покоре непријатељу. Докле год бар једног таквог видиш, нисмо сасвим поробљени, упамти то, дјечаче” (Ђопић 1975: 115).

ЛИТЕРАТУРА

- Георгијевски, Христо. *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2005.
- Грујић, Тамара. Идеологија у стваралаштву за децу Бранка Ђопића. *Детинство*, 1 (2016): 70–78.
- Ђорђевић, Стојан. Ђопићеви списатељски одговори на изазове доба, у: *Бранко Ђопић*. Приредио Стојан Ђорђевић. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књига 69. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2014: 7–19.
- Ђурић, Мина. Девојчице у дружини? (међу Ђопићевић орловима, Селишкаровим галебовима, Ловраковом дружном и другим дружинама дечака и хајдука). *Детинство*, 2 (2012): 81–90.
- Јашовић, Предраг. Дечаци и девојчице у роману *Орлови рано леће*. *Детинство*, 1 (2012): 81–90.
- Јекнић, Драгољуб. *Српска књижевност за децу: историјски преглед 1*. Београд: МАК, 1994.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лава. Поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године*. Нови Сад: Дневник, 2009.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узетије рјечи и зајонейке*. Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1933.
- Марковић, Слободан Ж. *Закиси о књижевности за децу*. Београд: Научна књига, 1978.
- Марковић, Слободан Ж. *Закиси о књижевности за децу III*. Београд: Београдска књига, 2003.
- Опачић, Зорана. Претпостављени читалац (културни и идеолошки контекст књижевности за децу. *Иновације у настави*, XXVIII, 2015/4: 18–28.
- Опачић, Зорана. Видови идеолошког дискурса у књижевности за децу и младе. *Иновације у настави*, XXX, 2017/3: 117–128.
- Стефановић, Јелена. Родни стереотипи у романима о дружинама из лектире за основну школу. *Детинство*, 1 (2012): 73–81.
- Ђопић, Бранко. *Пионирска трилогија, Сабрана дела Бранка Ђопића, књига XII*. Приредио Живоград Стојковић. Сарајево: Свјетлост; Сарајево: Веселин Маслеша; Београд: Просвета, 1975.
- Arijes, Filip. *Vekovi detinjstva*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1989.
- Majhut, Berislav, Lovrić Kralj, Sanja S. Slika djeteta u dječjoj književnosti pedesetih godina 20. st. u Socijalističkoj Jugoslaviji: dijete-heroj. *Detinjstvo*, 2(2016): 43–53.
- Krnjević, Hatidža. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: Unireks, 1996.

Tamara R. GRUJIĆ

IDEOLOGICAL CHARACTERIZATION OF
THE CHARACTERS AND GROUP
IN ĆOPIĆ'S NOVEL *EAGLES FLY EARLY*

Summary

In the case of the content of the novel *Orlovi rano lete* (Eagles Fly Early), we interpret the ideological characterization of characters and group and show how much ideological canons of one time influence the shaping of characters, maturing and the fate of young people as well as of the entire group. War circumstances contribute to the premature maturing and growing up of the group of boys and one girl, while, in particular, an ideological dimension with emphasized pedagogical function is evident.

The aim of the paper is not to criticize the socialist ideology in the novel, but to point out the position and significance of a child in the socialist society.

Key words: ideology, socialist society, child, family, group

◆ **Растко Р. ЛОНЧАР**
Гимназија „Јован Јовановић Змај“
Нови Сад
Република Србија

НАЦИОНАЛНИ КАО КЛАСНИ ИДЕНТИТЕТ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ КОЈА ТЕМАТИЗУЈЕ ДРУГИ СВЕТСКИ РАТ

САЖЕТАК: Други светски рат на територији бивше Југославије имао је одлике како борбе за ослобођење тако и грађанског рата, односно класне борбе. Данило Киш, Арсен Диклић и Бранко Ћопић, тематизујући Други светски рат у свом стваралаштву намењеном деци, полазећи са различитих аспеката, с једне стране приказују све суровости рата које су оставиле последице на најмлађе, нарочито у виду њиховог прераног и непотпуног одрастања, док с друге, у зависности од намера аутора, остварују или не остварују и одређену политичку, тј. идеолошку или хуманистичку поруку. Сагледавањем класног и националног порекла јунака дела наведених аутора може се јасно видети тежња аутора да представе драму људског страдања, односно комплексне односе унутар Народноослободилачког рата и друштвене револуције.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Арсен Диклић, Бранко Ћопић, Данило Киш, Други светски рат, књижевност за децу

У свом роману *Рани јади*, намењеном „за децу и осетљиве“, Данило Киш, из перспективе дечака

Андреаса Сама, говори о догађањима која дечак проживљава по избијању Другог светског рата – најпре на територији под управом хортијевских снага, а потом и по одласку у Црну Гору са мајком и сестром, на територију која је била под управом италијанских, а потом и немачких окупационих власти.

Јеврејско порекло, испоставиће се у другим делима Данила Киша, било је узрок *несћанка* дечаковог оца, Едуарда Сама – моменат који несумњиво свој извор налази у биографији самог писца – и његовог страдања у нацистичком логору смрти. Порекло јесте управо главни мотив поглавља насловљеног „Игра“, у којој отац и мајка – Едуард и Марија – посматрају свог сина како се, у хладној соби, игра трговца перјем, носећи на рамену јастук и нудећи робу сликама окаченим по зидовима собе.

Дечакову игру, кроз кључаоницу, први открива отац, који у сину препознаје лик свог сопственог оца, Макса Ахашвер(ош)а, такође трговца перјем:

Треба да јој покажем како теку понорнице крви. Како Андреас није заправо њен Плави Дечко (како она мисли), него његова крв, унук Макса Лутајућег. А то ће је заболети. Већ је унапред ликовео и уживао у њеној скривеној патњи и немоћи да се бар у себи и ћутке супротстави снази његових доказа, када буде угледала (кад јој он покаже) како њен Плави Дечко, њен Андреас, нуди муштерије и иде од слике до слике, као да лута кроз векове (Киш 2013: 11).

Овај пасус и чињеница да Едуардове очи засузе док гледа синовљеву игру, јасно сугеришу да је Андреас дете, такорећи, *мешовитих крви*, Јеврејин само по очевој линији. С једне стране, радост Едуарда Сама се може тумачити као радост једног родитеља што је код детета доминантна *његова крв*, али сагледавајући у контексту читавог дела, вероватније је претпоставити да је Едуард Сам радостан зато што се дететово јеврејско порекло може сакривати – због околности које то изискују, односно

због расних закона и прогона Јевреја од стране нациста и њихових квислиншких помоћника – али не и избрисати из дечаковог бића, тј. његовог карактера и понашања – оно не може престати бити делом његовог идентитета.

Суочивши се са синовљевом игром и њеном недвосмисленом али несвесном поруком, мајка Марија, успављујући дечака, прича – по свему судећи, на лицу места измишљену – бајку о цару који је добио дете са Циганком коју је, да би сакрио синовљево порекло и омогућио му право на престо, дао убити:

„Био једном један цар [...] И он се ожени једном Циганком [...] Циганка је била лепа, најлепша у читавој царевини. И, тако, она му роди сина који ће наследити очеву царевину. Цар је тада, срећан што је добио наследника, наредио да убију Циганку, јер кад би се дознало да је она мајка дететова, будући би наследник изгубио престо. Тако он никад није ни дознао ко му је мајка. Срећом, дете се вргло на оца и нико није могао да осети у боји његове коже једну тамну нијансу циганске крви. [...] Васпитавали су га најбољи учитељи и мудраци у царевини. Цар је био задовољан и срећан. [...] Једног дана цар завири у собу свога сина да се увери спава ли већ царевић. [...] Онда нађе дете с јастуком од баршуна и свиле како стоји пред сликом своје мајке и проси: *Корицу хлеба молим, силна царице [...] и једну кришцу да покријем своју голоушињу...* [...] Као избезумљен, цар улете у собу и зграби сина. *Шта ти радиш, царевићу?* Завапи отац. *Просим, оче,* рече царевић. *Досадиле су ми све друге игре, и коњи, и соколови, ја се сада играм просјака*” (Киш 2013: 15).

На питање већ поспаног сина да ли је цар и царевића дао убити, мајка одговара одрично, дајући својој причи срећан завршетак.

Двојака је функција ове приче у оквиру романа. Структурално посматрано, она најављује оно што ће се догодити у наставку романа – Едуард Сам ће нестати, попут мајке малог царевића, као родитељ,

такорећи, *непожељног* порекла. С друге стране, прича се развија као упозорење намењено малом Андреасу, као алегорија из које је потребно да извуче јасну поуку – да не сме да допусти да се понашање које би могло одати његово порекло манифестује у јавности. У случају малог царевића, знање о његовом пореклу би га могло коштати престола, док би у случају Андреаса Сама последице могле бити далеко стравичније.

У трилогији *Салаш у Малом Рићу* Арсен Диклић прича доживљаје дечака Милана Маљевића, који – на почетку првог дела – живи у равничарском селу окупираном од стране Немаца, да би се касније прикључио партизанском одреду, заједно са својим старијим братом Пером.

Малом Милану у почетку нису јасне многе активности старијег брата, који је комунистички позадинац, као ни активности других старијих особа – али се, потом, као у својеврсном билдунгсроману¹, дечакова перцепција мењала у зависности од животног искуства које је стицао и опасности кроз које је пролазио, прерано залазећи у свет одраслих, са некомплетном иницијацијом.²

¹ Додатну трагичност прераног одрастања дечака Милана аутор суптилно наглашава у првом делу трилогије – када дечаку илегалца Станко, који се крије у његовој кући, скоро рефренски поручује да у његовом узрасту треба да проводи време у игри, а не у *пословима одраслих* – као и у другом и трећем делу, где ликови немачке националности – превасходно газда код којег је Милан дошао да ради, Јакоб Јерих – инсистирају на дечаковој физичкој неразвијености – а при чему треба имати у виду да Милан лаже за године, тврдећи да има петнаест – називајући га *цриволак*.

² Пример за прерану иницијацију се може нарочито посматрати у првом делу трилогије, око VIII и IX поглавља, када сам дечак сматра за себе да је одрастао, док његова перцепција догађаја који следе и његове реакције на њих – што резултира његовом каснијом самокритиком – јасно сведоче супротно. Предраг Јашовић је, пишући о Ђопићевом роману *Орлови рано летје*, приметно како је ангажовање пионира у рату неретко представљано као херојски чин, иако се, суштински, ради о једној трагичној чињеници (Јашовић 2012).

Диклићева трилогија је можда једно од најстрашних сведочанстава о ксенофобичном односу који су, према домаћем живљу – то јест, према њиховој перцепцији, *националним мањинама на земљи која је била и остала немачка* – гајили припадници тзв. *аријевске* расе. Примера ради, у првом делу трилогије, када добошар обавештава село, став званичних власти гласи: „Наређује се свима грађани да јаве на немачки војска код кога се крију комунистички бандит” (Диклић, 1987а: 55). Дакле, супротстављени су *грађани* – легитимни становници Рајха³ – *бандитима*, отпадницима од закона, у овом случају – комунистичким илегалцима. Што се пак тиче става немачког становништва – у служби Вермахта или СС-а – они у пракси показују свој став према српском становништву које власти, званично, третирају као *грађане*: „Најгори су били домаћи Немци, они из наших војвођанских крајева, махом есесовци који су долазили из Босне, из рата, и свакога називали партизаном” (Диклић, 1987а: 56).

За немачку окупациону власт постојали су они који су, условно речено, легитимни становници Рајха другог националног порекла, и они који су одметници од власти – партизани, комунисти.⁴ Немачки војници, према искуству дечака Милана Маљевића, нису правили разлику. Уколико и нису имали доказе о припадности мештана партизанском покрету, немачки војници су увек остављали места сумњи, приморавајући неаријевско становништво да живи у сталном страху за свој живот.

³ Већ у следећим редовима Диклић не сакрива свој иронизаторски однос према оваквој објави, стављајући реч *грађани* под наводнике.

⁴ Важно је, додуше, нагласити да није најјасније да ли Немци у Диклићевој трилогији *бандите* третирају као идеолошке противнике или побуњено становништво неаријевског порекла, односно, не користи ли се једна идентитетска одредница као покриће за другу и обратно.

Потоње налази своју потврду у дечаковим описима два немачка села – Јакобсфелда и Петерсдорфа – у другом делу трилогије.

Нашавши се у атарима и мртвајама око Јакобсфелда, Милан се присећао прича које је слушао о селу од дедице Совре, најстаријег партизана из његовог одреда. Једна од њих је била о Бугарину који је желео да се настани у мртваји код Јакобсфелда:

„А онда је онај Бугарин [...] марљив и тих ко сви Бугари баштовани, помислио како ће из ове мртваје хранити Јакобсфелд парадајзом и паприком. Однекуд је добио дозволу, раскрчио шикару, риљао и копао, чамцем превозио поврће преко и носио га у село. Све је било добро док се Бугарин није понадао да ће жену, децу и стару матер довести да живе са њим. [...] Онда су се Швабови из Јакобсфелда намрачили, престали да купују његов парадајз и паприке, на градилиште му бацали цркнуте пацове и развлачили му грађу, на бари му чамац избушили...” (Диклић, 1987б: 78).

Исти Совра је Милану о Јакобсфелду причао и следеће: „У свом поганом селу немају ни шинтера ни стрводера. То су ти послови [...] које раде Цигани и мађарска сиротиња, а Швабови неће никакву другу нацију у свом Јакобсфелду” (Диклић 1987б: 82).

Петерсдорф се од Јакобсфелда разликовао незнатно. Иако се ради, такође, о *швајском* селу, у њему је „остало неколико уплашених Срба и Словака”, док „у Јакобсфелду нема ни њих, као да је сам Хитлер то село измислио и подигао” (Диклић 1987б: 137). Из наведених пасуса, немачка села – на челу са примером Јакобсфелда – се могу посматрати као својеврсни простори страха, ксенофобична насеља која не допуштају народима ненемачког порекла да се насељавају на њиховој територији.

Па ипак, биолошка егзистенција села попут Јакобсфелда је угрожена: „Зна Маљевић да су наше мобилисали земљу швапску да обрађују” (Диклић

1987б: 133), с обзиром на то да је сва младост Јакобсфелда послата у рат. Између осталог, оба сина Јакоба Јериха – који једини у Јакобсфелду узима у заштиту малог Милана – страдала су на фронту и он је принуђен да наследника тражи у лику детета српских паора, упркос отпору локалних власти.

Када једном буде принуђен да ступи у простор Јакобсфелда, Милан Маљевић се најпре сусреће са паоркињом којој се обраћа са „госпођо”, поучен Соврином лекцијом:

„Ако те невоља натера са Швабицом да разговараш, немој почети са 'тетка', или 'газарице', него 'госпођо', па и кад си сигуран да је то жена паорска. Тако је то код Швабова, они воле да им жене зову госпођама” (Диклић 1987б: 144).

Ипак, никакав Соврин савет није могао помоћи малом Милану када је једном био примећен од стране припадника Хитлерјугенда, јединих младих мушких становника Јакобсфелда, који, видевши га, узвикују: „Zigeuner! Zigeuner!” (Диклић 1987б: 158), чиме јасно – узимајући ромски народ као синоним за неаријевске народе прогањане и систематски истребљиване у Трећем рајху, тј. синоним за *нижу расу* – показују мржњу на основу класног – ако се зна да су се пословима шинтера и стрводера бавили углавном људи ромског порекла, а који су такође били непожељни у Јакобсфелду – као и националног порекла.

Једном када постане слуга код Јериха, Милан ће упасти у физички обрачун са припадницима Хитлерјугенда, након чега Диклић почиње да екстрахује Јерихов лик из мрачног и ксенофобичног колектива који биолошку егзистенцију на свом простору допушта само припадницима немачког народа. Наиме, за Јериха национално порекло није носилац врлина, што се јасно види из разговора поводом Миланових нападача: „Но, да, јасно ми је чим су Штоке-

рови: какав ћаћа, такви и синови” (Диклић 1987б: 206). Дакле, Штокеррови синови за Јериха нису припадници аријевске расе, већ синови – легитимно је претпоставити, иако Јерих не објашњава експлицитно – кавгације и лармације, са тенденцијом да крену очевим стопама.

Јерих није гледао у Миланове папире већ у руке, како сам каже – што га додатно удаљује од других становника Јакобсфелда. Он, дакле, не посматра Милана као припадника одређене нације, већ класе – он у њему види вредног паора, пре него момка који време проводи у униформи Хитлерјугенда, по читав дан на вежбама соколског типа, док се за обрађивање земље мобилише ненемачко становништво. И Милан увиђа како се Јерихов поглед разликује од оног осталих становника Јакобсфелда, што се читава из његових речи: „Шваба, али ипак паор, богат, много богат, *кулак*, што би рекао наш богослов, али паори су увек исти, мислим, које год су нације” (Диклић 1987б: 208).

Сличан закључак доноси и дедица Совра, у последњем делу трилогије, те није искључено да је Миланово размишљање, ма колико могло бити проузроковано сопственим промишљањем и перципирањем лика Јакоба Јериха, могло бити инспирисано и оваквим речима старијег партизана:

Добро, дедице, питао би богослов, а како ћеш ако те ухвати непријатељ класни? „Који то *класни*?” чуди се дедица. „Постоји непријатељ швапски. Добро, добро, матор сам ја, али ипак знам шта је класа, газде и капиталисти, је ли, а нећеш ми ваљда рећи да су сви маншафти црни, сви вермахти – зелембаћи зелени, сви полицајци прљави и гестаповци; је ли све то – класа? Најчешће су голаћи ко и ја што сам. Не може сваки Шваба бити газда и класа, је л' тако, али ће они то постати једнога дана сви колико их је, Итлер им њијов то обећава, али тек кад *иобезде*, а победиће – ево им доведе!” одмерио би наш дедица (Диклић 1987в: 130).

Интересантно је Соврино поимање класне и народноослободилачке борбе, односно окупације коју је спроводила немачка војска. У питању је слична полазна тачка – из друштва подељеног на експлоататоре и пролетере – те се обе стране могу идентификовати једна са другом на индивидуалном плану – Совра са неким другим паором, *маншафтиом*, вредни Милан Маљевић са вредним Јакобом Јерихом – али на плану стремљења колектива они се разилазе: једни теже бескласном друштву – према Совриној перцепцији, у сваком случају – у виду спровођења комунистичке револуције, док други теже да свој прелазак из пролетерске класе спроведу поробљавањем других народа, које ће експлоатисати као доминантна нација у оквирима исте државе, Трећег Рајха.

На почетку трећег дела трилогије, насловљеног *Моришки снегови*, Диклић даје опис панонског града, не скривајући иронију:

На централном тргу ветар је ландарао платненим транспарентима на којима је писало да је ово била и остаје немачка земља, да постоји један народ, један Рајх и један Вођа, да су нам потребне све снаге за коначну победу. Над јудео-большевизмом (Диклић 1987в: 39).

Говорећи из позиције првог лица множине, аутор као да се обраћа из оне позиције *грађана* Немачког Рајха који нису сумњиви и прогањани – иако живе у сталном страху, као у Петерсдорфу – уколико нису јеврејског порекла, односно нису доведени у везу са комунистичком идеологијом.

То је можда најбоље приказано у разговору који воде Милан Маљевић и мајстор Петер, даљи рођак Јерихов *по мајчиној линији*, главни претендент на Јерихово имање, који жели да уценом управља Миланом – у том тренутку Јериховим избором за наследника:

– [...] Да га тамо неки Циганин поткрада, Јериха!

– Није Циганин, Румун је Раша.

– Не знам ја, код полиције је све то друкчије, биће Раша оно што полиција жели да буде. Ова полиција данашња, ратна, мој бато! Може га прогласити за Румуна, за Циганина, може и за Јеврејина. И за партизана може, ако хоће, да! (Диклић 1987в: 151).

Откривши да је Милан у Јериховој штали скривао пријатеља Рашу, дечака који је од куће побегао у партизани, Петер уцењује дечака и већ му планира женидбу, како би учврстио свој будући утицај на момка: „Слушај: ја имам једну рођаку, треће село одавде. Немица, чиста, права, не може Јерих замерити за расу. А сиротиња!” (Диклић 1987в: 153), након чега се Милан одлучује на бекство из Јакобсфелда, између осталог увиђајући да последњу реч о одлукама везаним за његов живот неће доносити он сам.

У *Пионирској трилогији* Бранка Ђопића ненаметљиво је – уз приче о прераном одрастању хајдучке чете харамбаше Јованчета и њеном војевању, о догодовштинама пољара Лијана и старца Вука Бубала, те слике из народноослободилачке борбе – присутна и класна борба као изузетно честа тема овог аутора.⁵

У првом делу трилогије, књизи *Орлови рано лете*, састављеној из два дела – при чему се први бави догађајима везаним за хајдуковање бегунаца из селске школе, а други почетком њиховог узимања учешћа у НОБ-у – Ђопић је суптилно портретисао предратно друштво, тј. однос класа у њему, што ће даље разрађивати у другим деловима трилогије, *агиљујући* за НОВЈ као носиоца тековина новог друштва.

⁵ Чак и када пише своју *Јеретичку причу*, као критику послератног, *комунистичког* друштва, Ђопић се бави анализом стварања нових класа унутар социјалистичког друштва, односно оног бирократског, нерадничког слоја који егзистира на основу непопизма, а који је, по свему судећи, рефлекс предратног, декадентног друштва – што Ђопић на почетку приче и најављује, смештајући радњу у дворац предратне буржоазије.

За почетак, потребно је обратити пажњу на говор сеоског кнеза – Ваљушка – и учитеља – господина Паприке – који су представници слоја надређеног мештанима – махом земљорадницима и ђурџијама. Учитељ, који је дошао из града, примера ради, ученицима се обраћа – притом их батинајући – на следећи начин: „Баш ми је школа за вас дивљаке сеоске. За вас је шума и козе, а не књига” (Ћорић 1985: 72). Сеоском кнезу учитељ се жали: „Газда Ваљушко, ови твоји шумњаци не шаљу дјецу у школу” (Ћорић 1985: 76), док се кнез, потом, обраћа истим тим шумњацима: „Репоње једне, зашто ви не шаљете дјецу у школу?” (Ћорић 1985: 77), истом приликом их називајући и *будалама*.⁶

Родитељи одбеглих дечака не реагују на увреде, већ прихватају кнежеву претњу да деца морају бити силом враћена у клупе – пред учитеља алкохоличара и батинаша – све док, уместо њих – једном када су дечаки већ ухваћени и везани, на путу за село – не проговори Николетина Бурсаћ: „Данас те туче овај, сутра онај, удри, удри, док најзад не заборавиш да си човјек. У вола се претвориш” (Ћорић 1985: 100). На његове речи родитељи одлучују да се побуне против кнежеве заповести и полазе у град да траже да им се у село врати стара учитељица, док кнез полази по жандаре. Управо овај чин кнезов сведочи да је његово примарно интересовање очување *угледа* и недодирљивости власти, пре него обезбеђивање квалитетног живота својим сељанима.

Николетина Бурсаћ је, између осталог, и први гласник издаје, мотива који ће се јављати у другим деловима трилогије: „Краљ, влада, господа. Све побјегло авионима у иностранство. Узели злато и побјегли” (Ћорић 1985: 112). Јованчету и Стрицу је го-

⁶ Притом, није згорег нагласити да су и кнез и учитељ – при чему им се у неколико наврата придружује и црквењак – склони пићу, и да су их мештани често могли видети како, под дејством алкохола, падају с моста или у јаму с разређеним гашеним кречом.

ворио о својој *кривици*: „Зато што сам пустио да нас туђин гази, што сам, ето, и од вас двојице робове начинио” (Ћорић 1985: 118). Дечаки су, како је рат одмицао, личили „на дјецу поробљена, а непокорена народа” (Ћорић 1985: 119).

Ђопић, даље, објашњава на који је начин окупатор – као нова *надређена* класа – вршио свој утицај:

Једна од најкрвавијих организација домаћих издајника биле су такозване „усташе”, гомиле насилника и паликућа, одгајане и наоружане од стране њемачких и талијанских фашиста. [...] Преко њих је освајач хтио да поробљени народ натјера у страх и покорност (Ћорић 1985: 120).

Ђопић, дакле, занемарује чињеницу да су се у усташама налазили већином Хрвати, као што и касније, када говори о тзв. четницима, не истиче да су се у њиховим јединицама налазили већином Срби:

Сву ту крваву и срамотну четничку издају водили су и помагали из иностранства краљ Петар и његова влада. Добро склоњени у Лондону, они су се уз помоћ четника спремали да се поново врате у Југославију и да опет засједну на грбачу напаћеног народа (Ћорић 1985: 319).

Национална подељеност у оквиру *војски* које Ђопић перципира као *домаће издајнике* секундарна је у односу на њихово класно опредељење, односно тежњу да – попут усташа – одрже постојећи робовласнички систем који је установио окупатор, или да – попут четника – врате *стари* систем, који се од постојећег – према Ђопићу – није значајније разликовао. Интересантно је и да Ђопић првима приписује одвођење „колона жена и дјеце у концентрационе логоре Јасеновац и Градишку, у смрт” (Ћорић 1985: 411), а другима кукавичке нападе на партизанске курире, обавештавање окупаторске војске о кретању партизана, те најзад и нападе на болнице, на рањенике (Ћорић 1985: 319), чиме их, осим као издајнике, додатно портретише и као звери, које – уко-

лико је господар крвав до лаката – морају бити крваве до рамена.

У сва три романа деца бивају принуђена да – из егзистенцијалних разлога – своју перцепцију света прилагођавају реалности коју су стварали одрасли, односно којој нису успевали да се одупру. Деца су остављала своје перјане јастуке, своје лукове и стреле, своје школе и склоништа од сурове реалности, прерано ступајући у борбу за голу егзистенцију – која се, већ према сензибилитету аутора, може дојмити као наизглед безбрижна или суморна, али у суштини остаје трагична.

Данијела Николић Ђорђевић сматра да је „Кিশово тематизовање историје у *Породичном циклусу/циркусу* везано [...] за аутобиографску (наративну) потрагу за потонулим/несталим светом детињства и оцем” (Николић Ђорђевић 2016: 41). Уколико се има у виду чињеница да је Андреас Сам био, имплицитно, поучаван да половину свог националног идентитета скрива, онда би се оваква потрага за детињством и оцем могла тумачити и као потрага за идентитетом који је од дечака одузет као његов живот не би био доведен у опасност.⁷

Простор на ком се одвија радња трилогије Арсена Диклића значајно се, по етничкој структури, разликује од оног где се одвија Ђопићева *Пионирска историја*. Код Ђопића су Немци присутни једино у виду војне силе – било да се ради о Немцима који долазе из матичне државе, било да се ради о *домаћим*, војвођанским Немцима⁸ – док се код Ди-

⁷ Такође, уколико се упореде прича Андреасове мајке – где се као синоним за непожељни идентитет узима ромско порекло – са чињеницом да Милана Маљевића у Јакобсфелду најпре ослове као *Zigeuner*-а, може се посматрати како, у једном историјском одсечку, ова национална припадност означава синоним класе која се налази на дну друштвене лествице.

⁸ На једном месту, заједно са *уједињеним усташко-четничким снагама* и *Талијанима*, наводе се и *њемачки културбундовци* као припадници снага које су деловале против партизанске војске на Козари (Сорић 1985: 330).

клића могу срести и немачки цивили – углавном земљорадници, сељаци. Диклић тежи да прикаже комплексност односа ксенофобичних немачких цивила са другим ненемачким становништвом. Биолошка егзистенција, за коју је најпре принуђено да се бори српско становништво – иако *званично* има исти третман као и немачко – постаје проблем и код домаћих Немаца, што прво увиђа Јакоб Јерих. Немачком газди није толико важно – као његовом даљем рођаку, Петеру – да га наследи неко аријевског порекла, да његово имање допадне чистокрвним Немцима – или макар *јо-мајчиној-линији-Јериху* Петеру – већ некоме ко је марљив и способан да га очува, па макар то био и син српске сељанке. Јерих – најпре паор, а потом Немац – могућност опстанка свог имена и имања види у Милановом класном, а не Петеровом националном идентитету или фашистичкој идеологији, за коју су страдали његови синови.

Овакав приступ се значајно разликује од Ђопићевог, с обзиром на то да код Ђопића опстанак не зависи искључиво од изборене слободе и пораженог окупатора, већ од победе над свима онима који су заговорници и старог, изабљивачког система, у ком је понижавано оно сељаштво које би у социјализму, а потом и комунизму, било – уз радничку класу – један од конституената новог друштва, независно од националне припадности.⁹

⁹ Уопште узев, делује да је осећање југословенства код Ђопића исто толико значајно за опстанак колико и класна борба коју је повела НОВЈ на челу са КПЈ. У Босни и Херцеговини, нарочито на простору Босанске Крајине, коју Ђопић тематизује – за разлику од Диклићеве Војводине, тј. Баната – не ради се о различитим народима, чији идентитет одређује другачија религија језик, већ о народима чија се национална припадност одређивала углавном по вероисповести, при чему су говорили сличним, ако већ не истим језиком. Припадност тзв. *југословенском* народу, по свему судећи, код Ђопића је решење за превазилажење оваквих разлика, те је стога могуће и усташки и четнички покрет посматрати као *домаће* – националне, колико и класне – а не искључиво класне издајнике.

Тамара Грујић примећује да су време и идеја „обележје Ћопићевог идеолошког принципа. То је време када се поручује човеку, али и детету, да је нужно да се бори али и избори за сигурност свог бивствовања” (Грујић 2016: 71). Време рата, о ком ауторка говори, само је један од чинилаца који угрожава опстанак и човека и детета у Ћопићевом делу. Треба обратити пажњу и на чињеницу да се деца у Ћопићевој *Трилогији* налазе у улози одметника како од ратне тако и од предратне власти, да њихова егзистенција није угрожена само идеологијом фашизма и смрћу коју носи рат, већ, може се рећи, и идеологијом спровођеном у предратној Краљевини, за чије су представнике родитељи *хајдука* представљали *шумњаке, рејоње* и *будале*, а деца ни-су била достојна образовања.

Приступ тематизи односа националног и класног идентитета код ове тројице аутора разликују се у зависности, могло би се рећи, од поетичког приступа књижевности сваког аутора понаособ – било да се ради о романима који би се дали, најшире, окарактерисати као тзв. социјалистички реализам, било да се ради о модерничкој прози са аутентичним печатом Данила Киша – као и од личног искуства аутора везаног за тему. Напоследку, може се рећи да приступ тематизи зависи и од одабира стављања акцента на дидактички или мемоарски моменат у делу. На тај начин, дидактичко-идеолошки тренутак је далеко снажнији – иако није у првом плану – у *Пионерској трилогији* Бранка Ћопића него у *Раним јадима* Данила Киша, док се код Арсена Диклића, могло би се рећи, пре ради о једној општијој, дидактичко-хуманистичкој ноти.

На крају, може се приметити да је идеолошка порука утолико јаснија и постојанија код Ћопића с обзиром на то да се он на прошлост осврће са жељом да представи НОБ као темељ Револуције и тежње изградњи новог друштва – самим тим и, услов-

но речено, новог идентитета једног народа – док се код Киша ради о потрази за сопственим идентитетом, при чему би се трилогија Арсена Диклића могла тумачити као дело које инсистира на моралним вредностима као примарним одредницама идентитета, па тек онда класним, националним и религиозним.

ЛИТЕРАТУРА

- Грујић, Тамара. Идеологија у стваралаштву за децу Бранка Ћопића. *Детинство* 1 (2016): 70–78.
- Диклић, Арсен. *Салаи у Малом Рићу. Књ. 1 [Лук и сирела]*. Београд: Народна књига, 1987.
- Диклић, Арсен. *Салаи у Малом Рићу. Књ. 2 [Јесен у мртваји]*. Београд: Народна књига, 1987.
- Диклић, Арсен. *Салаи у Малом Рићу. Књ. 3 [Моришки снегови]*. Београд: Народна књига, 1987.
- Јашовић, Предраг. Дечаци и девојчице у роману *Орлови рано лете*. *Детинство* 1 (2012): 81–90.
- Киш, Данило. *Рани јади*. Београд: Архипелаг, 2013.
- Николић Ђорђевић, Данијела. Кишов однос према идеологизованој историји у *Раним јадима*. *Детинство* 1 (2016): 41–49.
- Ћопић, Бранко. *Пионерска трилогија*. Сарајево: Svjetlost – Veselin Masleša, 1985.

Rastko R. LONČAR

PERCEPTION OF NATIONAL AS CLASS IDENTITY IN LITERATURE FOR CHILDREN THAT THEMATIZES WORLD WAR II

Summary

On the territory of former Yugoslavia, World War II was perceived as a clash between the Nazi occupation forces and

the People's Liberation Army of Yugoslavia, as well as a civil war, or class struggle, to be more precise. Danilo Kiš, Arsen Diklić and Branko Ćopić all thematize World War II in their literature for children, starting from different aspects: presenting all cruelties of the war and the consequences it left on children – especially in the form of their premature and incomplete growing up – on one side, while on the other – depending on the authors' intention – their novels may or may not realize a certain political, ideological or purely humanist thought. By observing the class and national origin of the characters from the novels of the mentioned authors, one can see the tendency of the authors to present the drama of human suffering, as well as complex relations within the liberation war and the social revolution in Yugoslavia.

Key words: Arsen Diklić, Branko Ćopić, Danilo Kiš, literature for children, World War II

◆ *Мирјана М. СТАКИЋ*
Универзитет у Крагујевцу
Педагошки факултет у Ужицу
Република Србија

ЈЕЗИК КАО МЕДИЈУМ ПСИХОЛОШКЕ КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ ЛИКОВА У АНДРИЋЕВОЈ ПРИПОВЕЦИ *ЗМИЈА*¹

САЖЕТАК: У раду испитујемо језик Андрићеве приповетке „Змија” као медијум преко кога се остварује психолошка карактеризација главних ликова. Језик посматрамо као медијум који доприноси посредној и непосредној карактеризацији ликова. Посредна карактеризација остварује се приповедањем о деловању ликова из перспективе трећег лица у коме откривамо маркиране језичке знаке који разоткривају унутрашња преживљавања. Непосредна психолошка карактеризација остварује се језичким испољавањем ликова у дијалозима изреченим у трауматичним ситуацијама. Доминирање форми елиптичних и експресивних реченица, поред тога што осликава интензивна психолошка преживљавања, разоткрива и родни и национални идентитет ликова који су у сукобу са светом који их окружује.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: језик, форме приповедања, лексика, синтакса, приповетка „Змија” Иве Андрића, психолошка карактеризација, књижевни лик

¹ Рад је настао у оквиру пројекта „Настава и учење: проблеми, циљеви и перспективе”, бр. 179026, чији је носилац Учитељски факултет у Ужицу, а који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Мисао Бугарског да је човек „урођен у језик” (Бугарски 1995: 19) не показује се само у свакодневном нашем животу, који је немогућ без комуникације, већ и у књижевности, која се неретко дефинише као уметност речи. Будући да је језик истовремено „и психолошки, и неуролошки, и друштвени, и етнички, и семиолошки, и комуникалошки, и културни феномен” (Шипка 2011: 18), а да се књижевно језика гради од језика, језик у сложеној структури књижевног текста остварује поливалентну функцију (сазнајну, симболичку, естетску, емотивну, магијску, васпитну...), Љиљана Бајић указује да се компетентан читалац у уметничком свету књижевног дела сусреће са мноштвом оријентира „који му помажу да се креће по уметничком свету, да се у њега уживљава, да на одговарајући начин актуелизује његову предметност и у машти је дорађује” (Бајић 2014: 30). Сложеност књижевног текста условљава сложеност оријентира, односно елемената структуре књижевног текста.

Ликови су важни елементи структуре текста. Они представљају основне стожере (покретаче и носиоце) књижевне радње, те је од значаја на који се начин изводи књижевна карактеризација као процес изграђивања „њихових особина или карактеристика” (Милатовић 2013: 319). Сложеност наведеног процеса показује само одређење књижевног лика као људске личности у књижевном делу (Речник књижевних термина 1992: 423–424).

Карактеризација се у књижевном тексту може остварити на различите начине, али се током анализе и интерпретације књижевог текста најчешће тумаче поступци остварени посредством: „1. описивања спољашњег изгледа лика (портретисања); 2. именовања лика; 3. вербалног испољавања лика; 4. описа: екстеријера, ентеријера или природе; 5. ситуационог сликања – кроз деловање, акцију или до-

гађаје; 6. социолошке; 7. психолошке и 8. естетске карактеризације” (Стакић 2014: 437).

У свим наведеним начинима карактеризације језик има велику улогу, јер су речи „главно мерило значења и смисла” и преко њих се успоставља веза „са другим означеним речима које су медијум око којег и путем којег реципирамо стварност или иреалност” (Смиљковић – Стојановић 2011: 55). Наведено значи да се током анализе морају узимати у обзир: лексика, синтакса реченице и експресивна страна говора.

Са аспекта посредне и непосредне психолошке карактеризације² испитаћемо језик Андрићеве приповетке „Змија”. Избор Андрићеве прозе условљен је тиме што је он „творац ванредно психолошки нијансираних људских портрета са различитим менталитетима, судбинама и физиономијама” (Петровић 2015: 40). А у нашем случају, избор приповетке „Змија” условљен је и тиме што је реч о значењски поливалентној прози у којој се деца, тј. млади, налазе у улози књижевних ликова, односно главних јунака.

Сам назив приповетке у процесу рецепције изазива негативне конотације. Избор хтонске животиње змије припрема читаоца за сусрет са нечим неочекиваним, опасним и злим. Међутим, метафоричност и симболика које подстиче овакав назив после

² Уколико се посматрају форме приповедања, карактеризација може бити непосредна и/или посредна, а најчешће је њихова комбинација. У непосредној карактеризацији унутрашња преживљавања ликова, размишљања и осећања откривају се из говора (монолога и дијалога). У посредној карактеризацији лик се открива из три перспективе: 1) посредством онога што о њему говоре други ликови; 2) кроз приповедање о његовом деловању из перспективе трећег лица и 3) посредством описивања. Књижевни лик на тај начин постаје нека врста „књишког објекта” и Николић наглашава да је лишен „примарног мисаоног и говорног идентитета”, јер је „предмет туђих чула, мисли и речи, па је тако, у извесном смислу, изједначен са немуштом предметношћу” (Николић 2012: 352).

читања приче као да не испуњавају хоризонт почетног очекивања. Наизглед, као да је реч о привиду, као да нема пренесеног значења, јер је прича заиста добила назив по животињи, змији. Међутим, у дубљим слојевима значења, приповетка у психолошком смислу суочава читаоца са нечим неочекиваним и злим, што је персонификовано у облику змије. То неочекивано не долази нужно само споља, из дочаране предметности, већ из подсвести човека у тренуцима када је он потпуно немоћан.

Прича је, дакле, у основном слоју значења добила назив по змији која је ујела девојчицу. Главне јунакиње приче, сестре Агата и Амалија, сведоци су последица тог уједа које могу бити кобне по њима непознато дете. Јунакиње путују из Сарајева за Вишеград и сусрет са уједеном девојчицом на путу централна је епизода њиховог путовања. Приповетку, иако је невелика обимом, можемо поделити на три целине: 1) путовање пре епизоде са уједом змије 2) епизода са уједом змије и 3) путовање након епизоде са уједом змије.

Путовање пре епизоде са уједом змије у функцији је посредне психолошке карактеризације ликова. Приповетка је испричана из перспективе свезнајућег приповедача. Посредством трећег лица, на самом почетку приче, дато је посредно портретисање главних јунакиња у само једној реченици:

У колима су седеле две младе девојке у једнаким сивим мантилима од лаке свиле, са сламним шеширима великог обода и на њима уздигнутим веловима (Андрић 1963: 105).

Из наведене реченице уочљива је њена једноставна структура и инверзија. Присуство инверзије је двоструко мотивисано. Ситуирање субјекта на крај исказа доприноси стилској изражајности реченице и у психолошком смислу представља маркиран знак који читаоцу наговештава да је реч о ликовима који ће у дочараној предметности бити у даљем фо-

кусу приповедачке пажње. О физичком изгледу главних јунакиња Агате и Амалије сазнаје се само то да су *младе* и да су *девојке*, што је недовољно да се прецизно одреди њихова старост. Нешто касније, читалац ће сазнати да је реч о сестрама и да је Амалија само годину млађа од Агате. На почетку портретисања, нагласак је на придевима и именицама којима се описују детаљи гардеробе. Неконгруентни атрибути имају улогу не само да стилски допринесу изражајности описа већ и да нагласе социјални положај јунакиња. Оне су ћерке бечког генерала Радаковића. „Да би показао да су основни животни проблеми заједнички проблеми свих људи, Андрић је у својим делима приказивао људе разних нација и вера” (Илић 1999: 139). Дата је и кратка генеа породице – „старином Личани, али одавно понемчени и већ у петом или шестом нараштају праве Бечлије” (Андрић 1963: 105) – која је значајна за друштвеноисторијски контекст приче. Радња је прецизно просторно и временски локализована: дешава се на простору између Сарајева и Вишеграда, тачније, негде на половини пута између ова два града, септембра 1885. године. Слободан Ж. Марковић указује да се код Андрића историчност често увлачи у психолошко стање, „у свест и емоције поетског света”, да писац неретко наводи тренутак, годину или раздобље као „подстицај за стварање утиска о историјској димензији дела”, но да та лоцираност не представља сметњу да се дође до „израза општељудских одлика и трајности извесних појава у људском свету” (Марковић 2004: 114)

Главне јунакиње путују из Сарајева у Вишеград коњским колима.³ Са њима путује и њихова породица (отац, мајка и брат), но девојке су саме у једним колима. То што путују саме није случај или намет-

³ Мноштво детаља у описима кола има функцију да нагласи социјални статус породице и у супротности је са „дивљим” пределима кроз који она путује.

нут распоред, већ резултат њиховог свесног хтења: „удешавале су на све могуће начине да путују одвојено” (Андрић 1963: 106). Тиме је посредно истакнута њихова блискост: сестре су истовремено и најбоље пријатељице. Сама жеља мотивисана је намером да се *несмејано* и до *миле воље наразговарају*. Две прилошке одредбе у напоредном односу имају функцију да нагласе жељу сестара. Путем посредног приповедања читалац сазнаје и да се оне необично воле, да су различите по карактерима, а сличне по лепоти.

Можемо закључити да портретисање обављено посредном карактеризацијом даје врло мало података о изгледу ликова. Истакнути су: пол, младост и лепота. Стилска изражајна средства, углавном придеви и именице у функцији неконгруентних атрибута, учествују у социјалној карактеризацији ликова, наглашавају да је реч о деци из имућне генералске породице.

Психолошка карактеризација у првом делу приче такође се остварује посредно. Карактерне особине се само набрајају од стране свезнајућег приповедача. Старија сестра Агата је мирна, трезвена и доследна, увек заузета неким послом. У бечком друштву има надимак *Caritas* (Милосрђе), јер је основала друштво за помагање сиротиње. „То је била једна од оних жена код којих мисао о личној срећи није била испред и изнад свега, или бар која ту срећу тражи и налази у раду за друге” (Андрић 1963: 107). Млађа сестра је њена супротност. Амалија је окренута ка себи. У центру њених размишљања је замршена и безнадежна љубав према другу из детињства.⁴ У опису те љубави три пута се понавља глагол *боловати*. И од стране самог приповедача посебно је наглашен наведени глагол – појашњењем у загради: „(јер другачије се заиста не може каза-

⁴ Амалија је због своје несрећне љубави добила надимак по трагичној Шекспировој јунакињи Офелији.

ти)” и тумачењем психолошког стања јунакиње: „али је зато боловала од тога човека, или боље рећи од своје љубави према њему, као од дуге и тајне и болести” (Андрић 1963: 107).

Мотив због чега сестре желе да путују саме откривен је наведеном посредном психолошком карактеризацијом. Сестре су узајамно потребне једна другој. Амалији је потребан неко коме би могла да повери своја *љубавна сторадања*, а Агати је потребан „посао”, односно – неко, особа са проблемима која ће бити у фокусу њене пажње.

Посредна психолошка карактеризација се наставља посредством ситуационог сликања. Реч је о тренутку у коме је јецање млађе прекинула старија сестра:

Старија сестра је немо показала на кочијашева непомична широка леђа, подсећајући је тако да се пред послугом не пушта маха осећањима, а да за плач остају још многе ноћи и дуги дани ове дивље земље, затим је нежно привукла себи, да би је тако ућуткала (Андрић 1963: 108).

Маркирани језички знак у наведеном опису је прилог *немо*. Он показује Агатину стабилност, рационалност и у драматичним тренуцима. Невербална комуникација има за циљ да истакне њену самоконтролу и свест о социјалном положају породице: пред послугом се не показују осећања. У цитираној реченици се јавља и атрибут *дивља* који стоји уз именицу *земља*. Он усмерава психолошку карактеризацију ка историјском контексту приче. Девојке су у „дивљој земљи”. Лексема се одликује семантичким богатством. Она може да означава непроходну, ненасељену природу или примитиван народ који живи „на најнижем ступњу друштвеног, цивилизацијског развика”; такође, може да означи оно што је у супротности са одређеним друштвеним нормама и законима (РМС 2011: 262). Будући да се полисемија тумачи у контексту реченице, а у нашем

случају у контексту читаве приповетке, атрибут не означава само ненасељену природу већ истиче и осећај странствовања јунакиње: ћерка непријатељског генерала осећа да у окупираној земљи није добродошла.

Централни део приче заузима епизода са змијом. Путовање бива прекинуто непланираном паузом. Непознату девојчицу је ујела змија негде у грмљу док је скупљала раштркане овце. Она лежи на трави, поред угашене ватре, тешко болесна и у грозници, а око ње су њена мајка и брат, и старија гатара – бајалица из оближњег села. Прва реакција сестара на нову ситуацију је збуњеност и страх. И она је дата посредно из перспективе трећег лица, „као и да су и саме нагазиле на змију” (Андрић 1963: 109). У психоаналитичкој литератури се овакво понашање објашњава „одупирањем свести свему што је несвесно и непознато” (Јунг 1996: 28), а сусрет са ирационалним ритуалом који изводи бајалица увек се, по Фрому (Fromm), може препознати „по степену страха који изазива његово кршење на било који начин” (Фром 1998: 89). Агата осећа да мора да реагује против сујеверја и враџбина којима гатара покушава да помогне девојци. Стање страха и њене психолошке немоћи показује глагол *приковати*. Девојка се осећа као да је прикована за тло, као да је „загазила у млаку тешку мочвару, кроз коју сваки покрет стаје великих напора и у којој свака мисао гине и тоне чим се роди” (Андрић 1963: 111). Унутарњи склоп личности и карактерне особине због којих је и добила надимак Милосрђе покрећу је. Осећа да мора деловати, што је и директно подстакнуто непосредним обраћањем сестре: „Шта се ради кад уједе змија?” (Андрић 1963: 111). Наведена упитна реченица први је вид непосредне директне комуникације Андрићевих јунакиња. Иако је дата у форми питања, комуникација између сестара се не наставља, јер старија сестра у новој и непозна-

тој ситуацији не зна како да реагује. Немоћ и бес откривају састављене обрве, што њеном лицу даје „неки нов и неприродан израз” (Андрић 1963: 111). Физичка трансформација открива нову и непознату Агату која плаши млађу сестру. Преображај је у приповеди посредно истакнут понављањем описа „једнако стиснутих веђа” (Андрић 1963: 112). Немоћ показују и питања која Агата упућује кочијашу и мајци девојчице и полугласни прекор који ни сама не зна коме је упутила: „Не може се људско створење пустити да овако умре” (Андрић 1963: 112). Реч је о оптужби која није упућена само окружењу. Агата прекор упућује и себи, јер се осећа кривом. Павле Илић истиче да се у многим Андрићевим приповеткама човек мучи и осећа кривим иако му је извор те кривице често непознат (Илић 1999: 138).

Јунакиња је паралисана осећајем сопствене немоћи и због тога незадовољна собом. Потребно јој је да делује и учини било шта чиме ће повратити унутарње осећање сигурности. Њено психичко стање осликава елиптична реченица која је сведена на синтаксички минимум: „Алкохола, дабоме!” (Андрић 1963: 112). Речца *дабоме* показује усмереност исказа у комуникацији на саговорника. Говорник и саговорник у овом случају су једно. Агата и ову реченицу упућује себи. Наведено потврђује и прилошка одредба за начин којом је посредно описано како је реченица изговорена. Она је изговорена *йолу-гласно*, што јој даје карактеристику спољашњег монолога. Спасоносно решење којим би се успоставила унутрашња контрола је наизглед пронађено. Сада је лик у акцији и делује, што се открива низом заповедних реченица које девојка упућује кочијашу шаљући га да оде по алкохол. И поновљено питање млађе сестре не остаје без одговора. Агата одговара мирно и „зналачки”. Но кочијаш је спор, а стање болеснице све драматичније. Не постоји начин да јој се помогне, јер чак ни воде нема. Осећање не-

моћи, које је само привремено прикривено акцијом, поново се враћа и расте. Кулминацију доживљава у посредно описаној Агатиној потреби да моли гатару „да бар баје и врача, кад се већ ништа друго не може, само да не седи тако равнодушно, док отров ради и разара у детињем телу, сваким минутом све јаче” (Андрић 1963: 114). Потпуно осећање немоћи показује и опис *оловне тежине* која је „у глави, на очима, и у свим удовима, непомичне у општој узетости, у којој само оно прикривено зло у детету живи, рије и хара без отпора” (Андрић 1963: 115).

Песимистичка слика не потиче само од директне суочености човека са злом у свету већ и из немоћи да му се супротставимо. Контраст у речима које означавају непомичност и деловање, статичност и акцију указује на сукоб живота са прикривеним злом. Акција и деловање су на страни зла: оно *живи, рије и хара*. Недостатак отпора и пораз живота показују речи које упућују на статичност: *оловна тежина, нейомичносћ, оишћиа узетносћ*. Овакво сазнање нужно мења човека.

У трећој приповедној целини јунакиње настављају путовање после епизоде са змијом. Из промењене перспективе, путовање пре епизоде са змијом делује „лепо и свеже” (Андрић 1963: 116). Посредна психолошка карактеризација све више уступа место непосредној. Преображај јунакиња се открива кроз дијалог. Спољашње окружење је само подстицај, окидач да оно што је било нагомилано и потиснуто избегне контролу свесног дела личности. Старија сестра доживљава емотивни слом. Радоњић двојност Андрићевих јунака тумачи у складу са Јунговом психоаналитичком теоријом као „слом свесног става” у коме се приказује „распад персоне и психички поремећај равнотеже продирањем несвесних садржаја у свијест” (Радоњић 2016: 732–733). На синтаксичком нивоу слом откривају непотпуне, упитне и узвичне реченице које се надовезују и прекидају једна другу.

– Нисмо, нисмо – одговарала је старија механички. Али се одмах поправљала. – То јест... шта ја знам? „Нисмо криве!” Дабоме, то је најлакше казати; тако на крају испада да нико није крив, а видиш како се живи и шта се ради. Сама си, ето, видела својим очима. Неко ипак мора да је крив, јер иначе како је могућна таква страхота? Таква страхота! (Андрић 1963: 117).

Наведене реченице се одликују и високим степеном експресивности којом је изражен „субјективни однос говорног лица према предмету саопштавања” (Бјелаковић 2016: 162). Одсуство контроле показано је и јавним изливом осећања. У наставку путовања, Агата је та која плаче иако је кочијаш присутан. У трауматичним тренуцима она потискује свест о социјалним разликама као наученом понашању које је саглашено „стандардима једне одређене заједнице” у којој су „неке врсте понашања појачане, а друге кажњене” (Skinner 1969: 482).

Амалија покушава да умири млађу сестру:

И она је сада подражавајући невешто покрете које је раније видела код старије сестре, показивала ћутке на кочијашево присуство и молила је немим изразом лица да не плаче гласно (Андрић 1963: 117).

Цитирана реченица представља варирање реченице из првог дела приче у којој је замењен субјекат. У улози субјекта сада је млађа сестра. Њено несналажење у новом положају открива прилог *невешћиио*. Требјешанин истиче да је у патријархалној култури важан принцип хијерархије успостављен на односу старији – млађи. Реч је о ауторитету у заједници који „почива на узрасном добу, тј. старији (у оквиру истог пола) увек заповедају млађима (Требјешанин 2000: 216). Њима је поверена и улога заштитника, која је у овом случају нарушена. Замена прилога *немо* прилогом *ћушћике* у цитираној реченици у функције је експресије, као још једна потврда

одсуства самоконтроле старије сесте Агате у ситуацији након трауме.

Млађа сестра се налази у улози која јој не одговара. Она безуспешно теши старију сестру. Кулминацију неуспеха доживљава у тренутку када се и сама расплакала „од неког стида и гнева и жалости због сестриног плача” (Андрић 1963: 118).

– Не плачи, Гати. Преклињем те, умири се! Кочијаш слуша. Ја те не разумем. Зар вреди због Босне плакати? Немој, молим те! Не могу да те гледам како плачеш. Не могу! (Андрић 1963: 118).

Приповедач Амалијино понашање објашњава „несвесним егоизмом младих, лепих и мажених жена, које разумевају и подносе сузе само у вези са својим рођеним болом” (Андрић 1963: 118). Наведена реченица, којом се несвесни егоизам везује не за младог човека уопште већ за младу жену, и то не било коју, већ младу и лепу жену (у тексту приповетке се током карактеризације портретисањем више пута наглашава лепота сестара) указује да је у нашој културној традицији присутан родни стереотип да је лепа жена често размажена. Но, иако је Андрић писац који своје јунаке бира „изван стереотипа, у свету зачудности, другости и различитости” (Јашовић 2013: 41), цитирана реченица потврђује став да он у неким својим приповеткама „додатно интензивира негативно означавање женских ликова” (Томић 2012: 45).

Анализа језика и стилских средстава у начину представљања посредне и непосредне психолошке карактеризације Андрићевих ликова у приповеци „Змија” показује да је књижевни језик медијум који експресивном снагом стилског израза открива „психолошке узроке настајања интерперсоналних и унутрашњих конфликта главних јунака и рефлексивне слојеве који представљају идејни контекст Андрићеве прозе” (Стакић – Јанковић 2017: 164).

Суоченост са злом у свету и немоћ да му се супроставимо изазива губитак осећаја личне сигурности. У Андрићевој приповеци „Змија” наведено се не дешава у зрелом добу ликова. Главне јунакиње су младе девојке које бивају суочене са присуством зла и несреће у свету. Нема улешавања дочаране предметности, јер је и жртва зла дете које ујела змија. Илузија детињства као периода сигурности тиме је уништена. Доживљаји који се надовезују на доба детињства, по Абрахаму (Abraham), представљају притоке које се уливају у изворну реку, „нема случаја или случајности у подручју психичког” (Абрахам 1999: 79). Последице, осећај несигурности и странствовања у свету, често потичу од трауматичних доживљаја који су обележили период детињства или ране младости.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Абрахам, Карл. *Сјиси из применене психоанализе*. Сремски Карловци – Нови Сад: Будућност – Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1999.
- Андрић, Иво. *Деца*. Београд: Просвета, 1963.
- Бајић, Љиљана. Читалачке компетенције ученика у савременој настави књижевности. Љиљана Бајић, Вељко Брборић, Александра Корда Петровић, Миодраг Павловић (ур.). *Савремено изучавање српског језика и књижевности и словенских језика као мајерњих, инословенских и сјраних*. Београд: Савез славистичких друштава Србије, 2014, 25–43.
- Бјелаковић, Исидора. Експресивни валери у језику науке код Срба у 18. и 19. веку. *Научни саставник славистија у Вукове дане* 45/1 (2016): 161–173.
- Илић, Павле (1999). *У светиу Андрићеве уметности: насјавно јумачење Андрићеве прозе*. Нови Сад: Змај, 1999.

- Јашовић Предраг. Рушење стереотипа у приповеци „Деца”. *Детињство* 1 (2013): 41–46.
- Јунг, Карл Густав. *Човек и његови симболи*. Београд: Народна књига, 1996.
- Марковић, Ж. Слободан. Српска књижевност између два рата. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2004.
- Милатовић, Вук. *Методика наставе српског језика и књижевности*. Београд: Учитељски факултет, 2013.
- Николић, Милија. *Методика наставе српског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2012.
- Петровић Тихомир. *Иво Андрић о сиротињи*. Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелички”, 2015.
- Радоњић, Горан. Андрић и традиција свјетске приповијетке: тема подвојености лика. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* LXIV/3 (2016): 731–741.
- РМС: *Речник српског језика*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- Смиљковић, Стана, Буба Стојановић. *Компаративни припадни методички мајерњег језика и књижевности*. Врање: Учитељски факултет, 2011.
- Стакић, Мирјана. Улога и значај психолошке и социолошке карактеризације књижевних ликова у савременом методичком тумачењу књижевности за децу. Виолета Јовановић, Тиодор Росић (ур.). *Књижевност за децу у науци и настави* Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2014, 435–452.
- Томић, Светлана. Приче српских класика Лазе К. Лазаревића и Иве Андрића: два примера патријархално-стереотипног конструисања ликова девојчица. *Детињство* 2 (2012): 40–48.
- Фром, Ерих. *Психоанализа и религија*. Београд: Народна књига, 1998.
- Шипка, Милан. *Култура говора*. Нови Сад: Прометеј, 2011.
- Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992.
- Skiner, Burhus Frederik. *Nauka i ljudsko ponašanje*. Cetinje: Obod, 1969.
- Stakić, Mirjana, Aleksandra Janković. Reflections of Social Relations in the Language of Andrić's Prose for Children and Young Adults. *Collection of papers of the Faculty of philosophy* 3 (2017): 163–179.

Mirjana M. STAKIĆ

LANGUAGE AS THE MEDIUM
OF PSYCHOLOGICAL CHARACTERISATION
IN ANDRIĆ'S SHORT STORY "ZMIJA"

Summary

The paper examines the language in Andrić's short story "Zmija" (Snake) as the medium for the realisation of psychological characterisation of his protagonists. The language is observed as a medium that contributes to direct and indirect characterisation. Indirect characterisation is achieved by means of narration about protagonists' actions from the third-person point of view where we discover tell-tale linguistic signs that reveal inner experiences. Direct psychological characterisation is achieved through linguistic expression of characters in the form of dialogues spoken in traumatic situations. Prevalence of elliptical and expressive sentences, in addition to depicting intensive psychological occurrences, also sheds light on gender and national identity of the characters who are in conflict with the world around them.

Key words: language, narrative forms, syntax, short story "Zmija" (Snake) by Ivo Andrić, psychological characterisation, literary character

UDC 821.163.41–93–31.09 Nešić I.
821.163.41–93–31.09 Petrović V.

◆ **Ивана Р. МИЈИЋ НЕМЕТ**
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Нови Сад
Република Србија

ОД ХЕРОЈА ДО КАРАКТЕРА: О ПРОТАГОНИСТИМА У РОМАНИМА ЗА ДЕЦУ УРОША ПЕТРОВИЋА И ИВАНЕ НЕШИЋ

САЖЕТАК: Овај рад се бави анализом протагониста у романима за децу Уроша Петровића (*Авен и јазојас у Земљи Ваука*, *Пеши лејџир*, *Деца Бесџираџије*, *Караван чудеса*) и Иване Нешић (*Зеленбабини дарови*, *Тајна немушићољ језика*). Истраживање се ослања на архетипску критику Нортропа Фраја и у том светлу тумачи појавне облике и трансформације јунака у новијој српској фантастичној децјој прози.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман за децу, фантастика, протагониста, Урош Петровић, Ивана Нешић

Последњих петнаестак година показале су се као изузетно успешне и плодноне када је у питању српска фантастична књижевност за децу. Појавили су се нови аутори и нова дела домаће фантастике за децу која су доживела велики успех како на комерцијалном тако и на критичком плану. Овде би-

смо издвојили Уроша Петровића и Ивану Нешић, који, за разлику од старије генерације наших књижевника за децу, добро познају границе фантастичних жанрова и стварају у духу западне жанровске традиције. То је видљиво, пре свега, у начину на који структурирају заплете својих романа, варирајући образац јуначке потраге који су установили англофони писци фантастике за децу¹.

Прича о јунаку и његовој потрази основна је прича западноевропске и северноамеричке фантастичне књижевности за децу, а судећи према ауторима *Енциклопедије фанџасџике*, на њу се ослања и добар део фантастичне књижевности за одрасле.² Уједно, то је и *џрајрича* која је присутна у књижевности од самих њених почетака и која се, чини се, не исцрпљује понављањем. Различити аутори (Џејмс Фрејзер [James Frazer], Нортроп Фрај [Northrop Frye], Џозеф Кембел [Joseph Campbell], Карл Густав Јунг [Carl Gustav Jung]) *џрајричу* описују сваки својом сопственом терминологијом и деле је на различит број основних епизода.³ Овај текст ће се у наставку најчешће позивати на Нортропа Фраја [Northrop Frye], најважнијег представника архетипске критике, који у свом кључном делу *Анаџомџија*

¹ Тијана Тропин сматра да савремена српска фантастична књига за децу на структурном нивоу дугује много више англосаксонској традицији него домаћој (Тропин 2015). Бојана Вујин у увођењу тема и мотива који нису традиционално везани за српску децју фантастику такође препознаје утицај англофоне децје књижевности (Вујин 2016).

² "Quests are therefore basic to the telling of Story; as fantasy as a genre is inherently tied to Story, it is not surprising that almost all modern fantasy texts are built around, or incorporate, a quest" (Clute 1999: 808).

³ Фрејзер у обредном ритму праприче препознаје рођење, смрт и обнову природе, Јунг у њој види пут сазревања, односно симболичне приказе процеса индивидуације, Кембел је назива монотомом који разлаже на три основна дела: *одвајање–иницијација–џовраџак*, док је за Фраја праприча дубинска структура књижевности чије значење не може бити исцрпљено. Фрај сматра да прича сама по себи не преноси никакво значење, али да у конкретном делу постаје носилац његове идеје и теме.

критике (*Anatomy of Criticism*, 1957) излаже теорију да књижевност има јединствену митску структуру и да, према томе, исти архетипови делују у целокупној књижевности. Фрај посебно истиче да мит у чистом облику не постоји, већ да се као многолика праприча отеловљује у различитим књижевним облицима и прилагођава њиховим садржинским и формално-стилским моделима изражавања. То значи да исти архетипови, који се у висококонвенционалној књижевности (као што је жанровска књижевност) појављују у чистом облику, делују у целокупној књижевности, само што се у сложенијим облицима (као што је реалистички роман) прилагођавају захтевима веродостојности. Тај поступак Фрај назива *премештањем* (*displacement*). Према степену премештености мита, он књижевност дели на пет модуса – мит, романса, високомиметски, нискомиметски и иронијски модус – при чему разврставање врши према јунаковој моћи деловања „која може бити већа од наше, мања или отприлике једнака” (Frye 1979: 45).

Према Фрају, у првом, митском модусу јунак је божанско, бесмртно биће, надмоћно другим људима и околини *по врсти*. То је јунак класичног мита. Други модус је романса – њен јунак је надмоћан другим људима и околини *по степену*, али је ипак људско биће. То је свет бајки и њихових књижевних сродника и деривата. Трећи модус је високомиметски – у њему је јунак надмоћан другим људима, али не и својој околини, што га чини јунаком класичне трагедије. Четврти модус је нискомиметски – у њему јунак није надмоћан ни другим људима ни својој околини, он је један од нас, типичан јунак комедије и реалистичне прозе. Пети модус је иронијски, а јунак који му припада је својом моћи или интелигенцијом слабији од других људи и своје околине.

Фрај примећује да књижевност током историје „спушта своје гравитацијско средиште” тако да

„(м)итови 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” (Frye 1979: 46, 65), што значи да јунаци који се у митском модусу појављују у непремештеном облику, у осталим се модусима преображавају и постепено губе митску свемоћ, али добијају људски колорит.

Циљ овог рада јесте да истражи рефлексе овог историјског процеса у савременој српској фантастичној књижевности за децу. Премда се готово сва књижевност темељи на архетиповима, они су данас најочљивији у опсежној жанровској продукцији која „почива на старим причама испричанима на нов начин, на старим ликовима у новим пустоловинама” (Mrduljaš Doležal 2012: 57). Стваралаштво Уроша Петровића и Иване Нешић, које припада овом корпусу, сасвим очекивано садржи елементе „поновљене приче” и познате ликове. Ови аутори тематизују јуначку прапричу и поигравају се различитим видовима у којима се јуначка потрага и њена свита фантастичних архетипова могу појавити. Сагледани у светлу архетипске критике, њихови романи тако пружају обиље материјала за анализу појавних облика и трансформација јунака у домаћој жанровској књижевности за децу.

Први роман Уроша Петровића, *Авен и јазојас у Земљи Ваука*, припада жанру епске фантастике и написан је у складу са правилима ове висококонвенционалне врсте. О томе сведочи описана пустоловина која понавља митски образац о изабранику који носи судбину света око врата. Петровићев јунак Авен је, како сазнајемо већ на првим страницама романа, одмалена био некако посебан: „За разлику од осталих био је сјајно белокош, уз то и грађен мало грубље од дечака свога узраста (...) Уосталом, једини се он осећао тескобно и спутано у долини (...) Једини је питао за своје родитеље, што је у селу

било најстроже забрањено. (Неговали су култ заједничке деце.) Да се бирао најдивљији или најмудрији дечак, оба пута би то био управо он. У самовољи је мало претеривао, али је, захваљујући томе, рано научио да се сасвим пристојно брине о себи” (Petrović 2012a: 14).⁴ Најбољи пријатељ овог дванаестогодишњака био је јазопас Горд, опака подземна звер, док је омиљено средство за игру пронашао у смртоносном лишћу уклетог дрвета *Baraba mortarium*. И у томе је био јединствен у Долини без хоризонта, услед чега је „сеоце помало зазирало од дечака” (14). Осим тога, Авен је веровао „у сасвим другачију судбину од безбрижног живота у долини”, а будући да „није био дечак који би једноставно чекао да се нешто деси само од себе, већ је догађаје врло радо покретао” (16), једног дана се отиснуо из оазе у којој је рођен и кренуо на опасно путовање непознатим пределима. Авен на судбоносно путовање креће само у друштву свог јазопса. Он напушта познато окружење и залази у простор који савладава ослањајући се на сопствену храброст и сналажљивост, вештину лова и добро познавање дивљег биља. Својим подвизима у борби против крволочних непријатеља улази у „легенду о људском младунцу беле косе који сеје смрт међу Вауцима својим летелим сечивима” (102), а гостопримство и поштовање му указују припадници свих племена на која током свог лутања наилази, између осталог и зато што му се у „очима видела ратничка судбина”, док су „свежи ожиљци говорили о проласку кроз многе невоље” (104).

Као личност изузетних способности одабрана да уједини људски род и обнови нарушену природну равнотежу, Авен се налази тек један корак од непремештене митске слике бога који доноси обнову природи. Од исхода његове пустоловине зависи суд-

⁴ У даљем тексту ће уз наводе из романа *Авен и јазопас* у *Земљи Ваука* стајати само страница на којој се налази цитирани део.

бина целог света, што значи да је Авен типичан јунак епске фантастике, односно, уколико га посматрамо у оквиру Фрајевог система он је типичан јунак романсе – није бесмртник, али је надмоћан другим људима и својој околини. Поједини елементи његове јуначке потраге, међутим, одступају од устаљеног херојског обрасца. То су све оне ситуације у којима Авен није прибран, рационалан и фокусиран на свој задатак већ се препушта емоцијама – плаче кад мисли да је изгубио свог јазопса („Он је био изузетно јак дечак, али је ово било више него што је могао да издржи” (19–20)), збуњен је у друштву девојчице Улисе („Вилускиња је у њему изазивала до тада непознато стање, нејасно тројство стида, страха и, изнад свега, узвишене пријатности које је осећао на образима” (135)), забринут је за судбину пријатеља („Авен је био очајан и изгубљен. Све на свету би дао за вести са запада” (158)), несигуран је у себе и своје способности („Можда ја нисам довољно велики да обавим све што се од мене очекује” (188)) или се пак извињава дрвећу зато што га повређује („Извини, велико дрво, али немам другог излаза...” (204)).

Иако је Авен у највећем делу романа близак херојском идеалу, наведена одступања од тог модела доприносе комплексности лика бојећи га, пре свега, људскошћу. Класичан херој је данас углавном присутан у жанровској књижевности, пре свега у јуначкој фантастици (*hero fantasy*), авантуристичкој фантастици (*adventurer fantasy*), фантастици мача и магије (*sword and sorcery*), и у највећем броју случајева је раван и поједностављен. Авен је такође сразмерно раван лик, међутим управо га наведене слабости и несигурности чине посредником између света јуначке епике и стварности савремених читалаца који имају иронична или нискомиметска очекивања. Он је, према томе, комбинација јунака романсе и нискомиметског јунака чија се уверљивост мери критеријумима људског искуства.

Други Петровићев роман, *Пејџи лејџишпир*, по много чему је супротстављен *Авену*: прича о домцу Алекси садржи несумњиве елементе хорора, чиме се јасно издваја у оквиру наше књижевности за децу,⁵ док се у репрезентацији њеног протагонисте преплићу елементи иронијског/нискомиметског модуса и модуса романсе. Роман започиње нагло, исказом да је главни јунак сироче које нико не може да усвоји пошто се не зна ко су му родитељи. Он је „најусамљенији од свих”, „помало непослушан али добар и паметан дечак” који одраста у дому за незбринуту децу, окружен проблематичним дечацама међу којима је било и оних који су „Алексу ударили без разлога, цепали му дневник и шутирали ранац” (Petrović 2012б: 7–8).⁶ Често би га заокупљале мучне мисли, често би плакао, а у тренуцима превелике туге и усамљености изводио је свој „тајни Ритуал Утехе” (12) – чешљао се утрнулом руком замишљајући да то чини његова мајка. Алексин свет, према томе, обележава осећај немоћи, спутаности и незнања, на који већина читалаца гледа са сажалењем, будући да се налази на позицији веће слободе и моћи деловања. Према Фрају, то су одлике петог, иронијског модуса, који оставља утисак да жртва несрећних околности није имала среће и да није заслужила оно што јој се догађа.

До преокрета долази кад Алекса напуни дванаест година и реши „да сам учини нешто за своју судбину” (8), односно да побегне из дома и потражи родитеље. Попут Авена, који у истом узрасту такође напушта своју сигурну, предвидиву свакодневицу, Алекса овим поступком покреће читав низ узбудљивих, напетих, али и сабласних збивања, која ће до краја романа одредити његово место у свету. Управо бег у непознато, без неког конкретног плана и

јасне представе о томе шта чинити, отвара комуникацију са светом духова и у Алексин живот уводи онострано. Дечак, међутим, није случајно одабран – испоставља се да је рођен у Међустаници, граничној зони између живота и смрти, и да је његова судбина условљена везом са овим натприродним простором. Са овим открићем Петровићев протагониста поприма одлике јунака романсе – иако веза са оностраним дечака доводи у истинску опасност, истовремено га оснажује и чини надмоћним у односу на остале људе који га окружују, али и у односу на зло које га прогони. Попут јунака усмене бајке, у којој је ова врста јунака највише заступљена, Алекса не побеђује сам, већ свој живот и слободу дугује крајње неочекиваним помагачима – домским дечацама, духовима, калуђерима и загонетним Злодолцима. Осим у бајкама овај тип јунака је веома чест у „тривијалним” књижевним жанровима за одрасле и у фантастичној књижевности за децу, где је један од најпознатијих примера Хари Потер – сироче које на свој једанаести рођендан открива да поседује неограничену моћ, да му прети смртна опасност, али и да је окружен читавом групом пријатеља и заштитника. Хари Потер се, међутим, баш као ни Алекса, не може сматрати јунаком Суперменовог калибра, он је такође усамљен, уплашен, несигуран, недостају му родитељи, тако да се и у његовом приказу могу препознати укрштени елементи иронијског/нискомиметског јунака и јунака романсе. То је карактеристично за фантастичну књижевност каква се пише у другој половини двадесетог века и одјек је дешавања на главнотоковској књижевној сцени коју у овом периоду обележава иронијско доба.⁷

⁷ „Ironija potječe iz niskomimetskoga: ona započinje u realizmu i nepristranu opažanju. Ali, ona se istodobno neprestance primiče mitu te se u njoj počinju pojavljivati magloviti obrisi žrtvenih obreda i umirućih bogova. To ponovno javljanje mita u ironijskomu osobito je jasno u Kafke i u Joycea” (Frye 1979: 55).

⁵ Видети: Пешикан-Љуштановић 2012б: 117–119.

⁶ У даљем тексту ће уз наводе из романа *Пејџи лејџишпир* стајати само страница на којој се налази цитирани део.

Трећи Петровићев роман, *Деца Бестрагије*, такође за протагонисту има сироче, што није ништа ново, нити својствено само српској фантастичној прози – сирочићи су и Хари Потер и Гејменов Нико из *Књиге о гробљу* (*The Graveyard Book*, 2008), Бастијану из Ендеове *Бескрајне приче* (*Die unendliche Geschichte*, 1979) умрла је мајка, а отац га запоставља, док Лајра из Пулманове трилогије *Њеžова мрачна ишкана* (*His Dark Materials*, 1995–2000) има оба родитеља, али одраста без њиховог присуства. На почетку ове приповедачке авантуре носећи лик живи као девојчица у идиличном амбијенту Букове планине у друштву својих старатеља шумокрадице Рафајла и немог Тасе С Лопатом. Иако је сироче, Срња не мањка пажње и љубави, чиме је избегнута клишеизираност у иначе стандардном приказу деце без родитеља у књижевности за децу. Имајући ово у виду, могли бисмо рећи да се Срња налази у нискомиметском модусу. Она је „једна од нас” – радознала девојчица која проводи дане у игри и истраживању своје околине. У идиличном пределу, међутим, немогуће је доживети пустоловину, а да би се уопште могао отиснути у њу, јунак мора бити посебан, изузетан, мора се на неки начин издвајати. Како се испоставља, Срња је вишеструко обележена – она је заправо дечак који је женским именом и дугом косом заштићен од турских харачлија, а осим тога и једино дете које је за живота ујео бели јеж који васкрсава умрле. Наглим одсецањем плетенице уз речи: „Ти ниси девојчица. Ти си мушко. Ти си дечак. Ово ти више није потребно” (Petrović 2013: 18),⁸ Срња постаје безимени јунак који напушта стари, небрижни живот на планини и креће у непознато „мењајући тако и властиту природу и простор који га окружује” (Pešikan Ljuštanović 2013: 158–159). Паралела се може повући са процесом инди-

видуације који подразумева одвајање појединца од друштва и одбацавање друштвених норми – тај процес се симболички у митовима и легендама приказује као потрага, путовање, пустоловина. Потрага је важан сегмент структуре и у овом Петровићевом роману, она јунака издваја из заједнице и води у непознато и неизвесно и напослетку обележава цео његов живот.

Доласком у тајновити, дивљи простор Бестрагије, Безимени постаје Облак и у овој етапи своје јуначке потраге стиче нове пријатеље, васкрсле дечаке Чаратана, Цикавца и Јауда и новог ментора, мудраца Валтазара. Ако је пре живота у Бестрагији Срња/Безимени/Облак био налик нама, један од нас, инфицираност смрћу и боравак у овом загонетном простору га је уздигао на ниво истинског хероја који припада модусу романсе. *Деца Бестрагије*, иначе, садрже несумњиве елементе овог модуса. У Фрајевом систему прве две фазе романсе припадају поласку као првој етапи јунаковог пута. Прва фаза коју чине приче о јунаковом пореклу је у *Деци Бестрагије* само назначена, али је зато друга фаза, смештена у пасторални свет у којем је млади јунак окружен једнако младим пратиоцима, јасно издвојена. Бестрагија готово у потпуности одговара овој песничкој слици, она је нека врста „hortus conclusus, заштићеног, kultiviranog, ali opet prirodnog predjela, koji je premješten oblik mitskog rajskog vrta” (Mrduljaš Doležal 2012: 138). Трећу фазу романсе чини потрага, док се преостале три фазе односе на повратак јунака у друштво након пресудне пустоловине. Потрага представља структурну потку Петровићевог романа и кулминира у завршном сегменту који доноси напету и неизвесну борбу дечака и Неура, ратничког племена са Истока, а потом наговештава њихову будућу егзистенцију унутар „тајног језгра Матице Злодолаца, која, ето, у тмини историје и шапутаној слави, траје и делује до дана

⁸ У даљем тексту ће уз наводе из романа *Деца Бестрагије* стајати само страница на којој се налази цитирани део.

данашњег” (152). Крај *Деце Бесџрадије*, међутим, изневерава уобичајену структуру јуначке праприче (*полазак–борба–повратак*) јер правог повратка нема: „Срна заувек (п)остаје Облак, заробљена новоосвојеним родним идентитетом и простором Бестрагије (...) Јунак прелази границу, осваја нови животни простор, проналази љубав и успева, уз помоћ дружине, да савлада (објективно јачег) непријатеља. Поочим Рафајло је (неповратно) мртав, кућа у којој је провео претходни део живота спаљена је, тако да, с једне стране, и да хоће, нема где да се врати” (Перић 2014: 188). Срна/Безимени/Облак, према томе, остаје у неком виду трајне заточености у модусу романсе.

Петровићеви романи, иначе, уместо затвореног круга описују спиралу или отворену кружницу. То значи да за његове јунаке нема правог повратка на старо, јер ни они после преживљених авантура нису више они стари – у *Авену* је наговештено да ће главни јунак постати велики друид и вођа људи, док ће се протагониста *Пејџо летицира*, након коначног прекида везе са Међустаницом, посветити стварима којима се нико пре њега није бавио. Промена је посебно видљива у Алексином случају јер је очито да овог дечака после збивања на Тари више није могуће перципирати као рањиву категорију којој је потребна заштита.

Отвореном кружницом се може представити и сужејни ток најновијег Петровићевог романа, *Караван чудеса*. Прича о дечаку Адаму, која функционише као „симболична параболо о одрастању и сазревању” (Pešikan Ljuštanović 2016: 137), свог јунака такође измешта из иронијског/нискомиметског модуса у модус романсе. Адам је презаштићено дете из грађанске породице чији идентитет и степен (не)моћи у великој мери варира у зависности од тога како га родитељи конструишу. Пре свега његова мајка, али и отац, носиоци су представе о детињ-

ству као добу рањивости, зависности и неспособности, из чега произилази низ забрана које постављају пред дечака – не сме да се удаљава од зграде, да баца папирне авиончиће у стану, да једе рукама, иде на игралиште, вози бицикл, излази на кров зграде или самостално прелази улицу.

Иако су концепти детета и детињства веома разнолики, „за многу децу разних култура и класа, доминантно обележје детињства је недостатак моћи и контроле над оним што им се дешава (...) Сама чињеница њихове физичке слабости, незрелости, недостатка знања и искуства, чини децу зависном од одраслих из њихове околине (...) Деца су, уз то, рањива и услед потпуног недостатка политичке и економске моћи и грађанских права у нашем друштву” (Lensaun 2004: 186–187). Дечја књижевност и њени јунаци, самим тим, посве природно припадају иронијском и нискомиметском модусу. Међутим, за ову врсту литературе је такође карактеристично и то да њени писци своје јунаке често изводе из ограниченог, рањивог положаја и на различите начине их чине супериорним.

Петровић, без много објашњења, већ после првих пар страница романа, Адама смешта у непознати, ненасељени свет и простор дивље природе у којем је препуштен сам себи. Суочен са светом без људи и забрана, дечак проживљава „инфантилни сан о свету у којем је све дозвољено” (Pešikan Ljuštanović 2016: 131), од неспутаних дана проведених у игри па све до учења важних животних лекција на властитом искуству. Дакле, ако се на почетку авантуре налази у нискомиметском модусу, Адам до краја романа мења статус и поприма одлике хероја, односно стиче могућност да постане родоначелник новог света. Као и у претходним романима, Петровић свог јунака доводи до одређене позиције моћи и ту га оставља. Роман има отворен крај – Адаму су понуђене три могућности разрешења – с тим

да он, по свој прилици, бира да трајно остане у секундарном свету. На тај начин се разбија космогонијско кружење, вечно враћање истог, што је решење које Тијана Тропин сматра неуобичајеним за дечју књижевност: „Барем у текстовима намењеним деци, ретки су случајеви када се јунацима у потпуности ускраћује повратак у примарни свет и његово исцељење, јер се остајање у секундарном свету изједначава са смрћу у примарном – као што се може видети у роману *Браћа лавље срце*, али и у можда најзлогласнијем примеру у ком се трајни боравак у имагинарном 'бољем свету' омогућује тек умирањем, завршној књизи *Хроника Нарније К. С. Луиса*” (Тропин 2015: 28).

Занимљив приступ конвенционалној структури јуначке праприче, која јунака води „тамо и натраг”, како стоји у поднаслову Толкиновог *Хобита*, понудила је Ивана Нешић у књигама о Мики – *Зеленбабиним даровима* и *Тајни немушићоџ језика*. Она свој централни лик, дечака Мику, води путањом која се у *Даровима* може представити наративном кружницом, а у *Тајни* спиралом која јунака уздиже на нови ниво постојања.

Десетогодишњи Мика је у првој књизи серијала описан као маштовит и послушан дечак, љубитељ хране и књига, који нема много другова и предмет је подсмеха школских силеџија, али је упркос томе задовољно дете „које није изгледало да жуди за стварима, већ као да има све што му је потребно” (Нешић 2013: 36).⁹ Мика се, дакле, налази у нискомиметском модусу – сасвим је просечан и типичан дечак – и једино чиме би могао бити издвојен, обележен, јесте чињеница да живи са баком и потајно пати зато што су му родитељи одсутни због посла. Микина пустоловина почиње чудном игром случаја – интервенцијом натприродних бића, маљутака, ко-

⁹ У даљем тексту ће уз наводе из романа *Зеленбабини дарови* стајати само страница на којој се налази цитирани део.

ји из себичних разлога ступају у контакт са дечком, и у наставку се гради према моделу потраге, док Мика преузима улогу њеног јунака. Продор фантастичног у Микину стварност, а потом и његов прелаз у секундарни свет, означава почетак догађања у делу, међутим, док „јунаци у фантастичном свету често имају месијанску улогу спаситеља” (Тропин 2015: 27), Мика све препреке у секундарном простору савладава на здраворазумски начин и остаје мање више исто што је био на почетку романа – „добро васпитано дете које с демонским бићима разговара као с бабиним пријатељицама” (Пешикан Љуштановић 2014: 26). Јунак Иване Нешић се ни по чему не може сматрати особеним – нема изнимно порекло нити моћи које упућују на судбинску предодређеност за велике подвиге. Мика је у романтични модус залутао као улез и нимало није надмоћнији над околином и другим ликовима него што би то био читалац. Чињеница је да он с успехом решава задатке које му поставља вештица Зеленбаба, али то чини с комичном стармалошћу, исто као што доприноси успостављању нарушене равнотеже у свом свету, само што је одредница свет овде локалног карактера и односи се на дечаков комшилук.

Свесна свих конвенција жанра унутар којег пише, Ивана Нешић их мајсторски пародира и изврће највише што може. У том процесу она преобликује мотив *изабраника* – „дечака нарочите судбине, рођеног да испуни неки тежак задатак од ког зависи спасење заједнице” (Тропин 2015: 29). Пародични поступци којима гради главни лик промишљени су и доследно спроведени кроз цео роман – Мика је на самом почетку представљен као страсни читач књига „с јунацима пред које је судбина постављала задатке којима је изгледало да нису дорасли, прелепе деве и чудотворне предмете” (4), што маљуци злоупотребљавају како би га убедили да крене у потрагу за вештицом Зеленбабом. Обраћају му се са

„млади јуначе”, спомињу пророчанство и да је судбина света у његовим рукама. Мика, додуше, врло брзо схвата да ствари нису баш тако озбиљне и да „никакво просторно-временско ткање није угрожено” (62), али ипак креће у потрагу јер му је обећано да дотична баба испуњава жеље. Ова парадоксална комбинација трезвености и наивности видљива је и у Микином резонувању да заслужије награду за спасавање маљутка Завише: „Ово што сам урадио вредно је хвале. Можда чак и награде. Није као да бих ја икада тражио награду, мени је довољна награда што сам спасао свет. Чак и ако нико не сазна за то. Али и даље мислим да је вредно награде. Неке, на пример, у којој бих могао да уживам до краја својих дана” (52). У питању је, дакле, хумористично изокренуће типичног јунака романсе, који од јунака надмоћног по степену над околином и другим људима постаје комична фигура која у јеку пустоловине цитира бакин модни часопис, а крађу колача из плеха сматра прилично ужасном ставком своје биографије.

Следећи образац јуначке потраге, *Дарови* причају причу о Микином одласку у свет и његовом повратку кући. Круг је затворен и после средишњег дела, у ком представља хумористичну пародију јунака романсе, дечак је враћен у почетну нискомиметску позицију. Иако не можемо говорити о некаквој коренитој промени, завршетак романа ипак представља „достизање новог нивоа на путу Микине индивидуације, сазревања у одраслу особу” (Тропин 2015: 31) – он стиче самопоуздање, нове пријатеље и коначно ће живети са родитељима. Његов преображај, дакле, остаје у границама реалног и свакодневног.

У складу са тим, моделовање централног лика се у наставку серијала, *Тајни*, није битно променило – Мика је кренуо у пети разред, и даље је добар, послушан, лепо васпитан дечак, који није нарочито

омиљен међу школским другарима. Његово настојање да темељно и здраворазумски приступи сваком проблему, што је у складу са његовим карактером, покреће збивања и почетак је сваког конфликта у роману – Мика најпре жели да се ослободи немуштог језика који му је дарован, посећује змијског цара и сазнаје да треба да се ожени царевом ћерком Гујицом, потом се обраћа Мокош за помоћ, али тиме само продубљује проблем јер Мокош баца клетву на његове родитеље и баку. Ови неуспеси представљају непосредан повод за увођење мотива здухача, који се у *Тајни* спаја са мотивом изабраника: „Мика тако сазнаје да је *здухач*, рођен да растерује непогоде и бори се са алама, чиме се придружује низу јунака дечје књижевности који откривају да су рођењем предодређени за велике ствари. Ауторка ипак преобликује овај мотив – постоји приличан број других здухача, а са некима Мика и сарађује” (Тропин 2015: 31).

Пародично проблематизовање јунака – спаситеља истакнутије је у *Даровима*, где од исхода Микине пустоловине не зависи судбина целог света, већ опасност захвата само њега и његове пратиоце – маљутка Завишу и корњачицу Пауна. У *Тајни* је опасност много ширег опсега и прети читавом Микином граду. Па и финална борба са Мокош и здухачем Живком далеко је озбиљнијег тона и реално угрожава дечаков живот. Мика је из тог окршаја изашао трајно обележен – „Дуж читаве десне стране тела, низ руку, ребра, па до ноге, протезао се ожиљак од опекотине која је настала од муње којом га је његов противник погодио оног дана” (Нешић 2014: 164) – и видно зрелији. У складу са новом етапом Микиног одрастања и сазревања, која је на крају *Дарова* само наговештена, ауторка са много мање хумора третира дечакову улогу у јуначкој потрази. Прихватање властите здухачке природе, ширење видокруга и дружење са Светланом глав-

но је „благо” које доноси из авантуре, и то је на крају романа приказано нискомиметским сликама. Радња се завршила, међутим, ипак не можемо говорити о кружном враћању старог јер „три мотива и даље везују Мику за фантастично, и то много трајније него у *Даровима*: немушти језик, његова здухачка природа и чукундедин прстен” (Тропин 2015: 31), наговештавајући даљи наставак авантура. Крећање је, дакле, само привремено заустављено у очекивању неког новог активног начела које ће поново покренути пустоловно коло јуначке праприче.

Од Петровићевог *Авена* објављеног 2003. године до Нешићкине *Тајне* из 2014. искристалисали су се основни поступци обликовања протагониста у новијој српској фантастичној дечјој прози. Анализа шест репрезентативних дела је показала да ти поступци углавном следе линију развоја западне фантастичне књижевности за децу, иако са видним закашњењем. Петровићеви романи у основи прате Фрајеву лествицу јунакове моћи деловања, што препознајемо у ауторовој склоности да на почетку свог књижевног стваралаштва приповеда о неустрашивим херојима натпросечне снаге (*Авен и јазојас у Земљи Ваука*), да би протагонисти његових каснијих дела били психолошки више профилисани и знатно ближи модерном читаоцу (*Петти лејтишр*, *Деца Бесџирагије*, *Караван чудеса*). Нешићка, с друге стране, у књигама о Мики истражује могућности преобликовања јуначке праприче и вешто се играва њеним конвенцијама. Проблематизујући мотив изабраника, она свој централни лик уобличава пародичним поступцима, у чему препознајемо утицај постмодерне фантастичне књижевности за децу, пре свега Ендеове *Бескрајне џриче*, али и Прачетових комичних фантазија. Оваква жанровска укрштања српске и западне књижевности допринела су креирању оригиналних јунака фантастичне прозе и свакако представљају напредак у односу на фанта-

стичну књижевност за децу каква се пише код нас до појаве ових аутора.

ЛИТЕРАТУРА

- Вујин, Бојана. Чаробњаци и лептири: енглеска и српска фантастична проза за децу. *Жанровска укрштања српске и англофоне књижевности*, ур. Владислава Гордић Петковић, Зоран Пауновић. Матица српска: Нови Сад, 2016, 131–146.
- Нешић, Ивана. *Зеленбабини дарови*. Креативни центар: Београд, 2013.
- Нешић, Ивана. *Тајна немушићког језика*. Креативни центар: Београд, 2014.
- Перић, Драгољуб. Аспектуализација српског романа тзв. епске фантастике у новом миленијуму. *Књижевности за децу у науци и настави*, ур. Виолета Јовановић, Тиодор Росић. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2014, 173–193.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Од заштићеног до заштитника. О неким питањима типологије фантастичног романа за децу. *Госпођи Алисиној десној ноzi*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012а, 99–111.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Фантастични свет у стваралаштву Уроша Петровића – између хорра и хумора. *Госпођи Алисиној десној ноzi*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012, 113–125.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Моћ искона и непоновљива чаролија одрастања. *Детинство 2* (2017): 18–37.
- Тропин, Тијана. Утицај фантастичног елемента на структуру романа за децу: *Зеленбабини дарови* и *Тајна немушићког језика*. *Детинство 3* (2015): 25–34.
- Clute, John, John Grant. *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Griffin, 1999.

- Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed, 1979.
- Lensdaun, Gerison. Dečja prava. *Sociologija detinjstva*, prir. Smiljka Tomanović, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 185–198.
- Mrduljaš Doležal, Petra. *Prstenovi koji se šire*. Zagreb: Algoritam, 2012.
- Nikolajeva, Maria. *The rhetoric of character in children's literature*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc, 2002.
- Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Beograd: Laguna, 2012a.
- Petrović, Uroš. *Peti leptir*. Beograd: Laguna, 2012b.
- Petrović, Uroš. *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna, 2013.
- Petrović, Uroš. *Karavan čudesas*. Beograd: Laguna, 2016.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. *Neugasla čarolija pustolovine*. Beograd: Laguna, 2013, 155–162.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. *Avantura odrastanja*. Beograd: Laguna, 2016, 129–138.

Ivana R. MIJIĆ NEMET

FROM HERO TO CHARACTER: ON PROTAGONISTS
IN NOVELS FOR CHILDREN
BY UROŠ PETROVIĆ AND IVANA NEŠIĆ

Summary

This paper deals with the analysis of the protagonists in the novels for children by Uroš Petrović (*Aven i jazopas u Zemlji Vauka*, *Peti leptir*, *Deca Bestragije*, *Karavan čudesas*) and Ivana Nešić (*Zelenbabini darovi*, *Tajna nemuštog jezika*). The research relies on Northrop Frye's archetypal criticism and in this light we interpret the phenomenal forms and transformations of heroes in recent Serbian fantasy.

Key words: novel for children, fantasy, protagonist, Uroš Petrović, Ivana Nešić

UDC 821.163.41–93–31.09 Kolarov I.

◆ **Јелена П. ВЕЉКОВИЋ МЕКИЋ**
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Пирот
Република Србија

ЛИКОВИ У РОМАНИМА ЗА ДЕЦУ ИГОРА КОЛАРОВА

САЖЕТАК: Предмет овог рада јесте анализа ликова из романа Игора Коларова – *Аги и Ема* (2002), *Дванаесто море* (2004) и *Кућа хиљаду маски* (2006). У критици је више пута указивано на самотност и (само)изоливаност главних јунака из Коларовљевих романа, те овом приликом акценат стављамо на ликове чији је основни задатак да прекину самовање Агија, Кие и Ефи, да њихову монотону свакидашњицу учине чаробном и да им помогну у процесу одрастања. Иако је поетика кратке приче Игора Коларова имала свог утицаја и на обликовање његових романескних светова, већи број ликова који се крећу у различитим временско-просторним димензијама, и који су осветљени са више аспеката, чини радњу романа комплекснијом и отвара могућност за сложенију проблематику. У циљу анализе поменутих ликова и дешифровања њихових поступака највише удела имале су семиотичке и херменеутичке теорије и теорије могућих светова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Игор Коларов, ликови, *Аги и Ема*, *Дванаесто море*, *Кућа хиљаду маски*

Сва три романа која су настала под пером Игора Коларова¹ повезује јединствена поетика. Поетика

¹ Игор Коларов рођен је 1973. у Београду, а преминуо је 12. маја 2017. године. Писао је кратку прозу, песме, романе за децу и младе и приредио је већи број антологија и школских лектира. Његови романи постигли су запажене успехе: *Аги и Ема* (2002; 2003; 2006; двојезично издање на српском и француском

кратке приче² имала је донекле свог утицаја и на обликовање његових романескних светова. Епизодичност и фрагментарност као доминантне карактеристике његовог проседеа утицале су на одсуство дубље карактеризације ликова, док се досетка, шала, необична ситуација региструју као примарне поетичке категорије. У Коларовљевим романима евидентне су многе логичке недоследности, нетипичне реакције, парадокси, намерне контре и сл., који се такође запажају као неизоставни чиниоци његових прича. Ипак, већи број ликова који се крећу у различитим временско-просторним димензијама, и који су осветљени са више аспеката, чини радњу романа комплекснијом и отвара могућност за сложенију проблематику. Ликови романа се не могу разматрати засебно од функције коју обављају у тексту. Лотман разликује класификационе (пасивне) функције и функције дејствовалаца (активне) и истиче да „то што исти елементи текста наизменично испуњавају различите сижејне функције потпомаже њихову персонификацију – поистовећивање функције и личности” (1976: 317). Размишљајући у светлу Лотманових разлика, могло би се рећи да постоје три групације ликова у романима *Аџи и Ема*, *Дванаестило море* и *Кућа хиљаду маски*. Прву би чинили језику 2014; 2016) – Награда „Политикин забавник”, *Дванаестило море* (2004; 2007; 2015; 2016) – Награда „Доситејево Перо”, *Кућа хиљаду маски* (2006; двојезично издање на српском и норвешком језику 2011) – Награда „Политикин забавник”, Награда „Сима Цуцић” и Награда „Мали принц” за најбољу књигу за децу у региону. Коларовљево стваралаштво позитивно је оцењено у критици и писац се, захваљујући својим иновативним поетичким начелима, сврстава у ред најоригиналнијих српских писаца XXI века.

² Коларов је своје приче објавио у већем броју књига: *Хионичине приче* (2000), *Милица у врћу* (2001), *Приче о скоро свему* (2005; ново и измењено издање 2014), *Буренце* (2007; 2015), *Фидона и друге мистерије* (2007; 2013), *СМС приче* (2008; ново и измењено издање 2012; 2014), *Цејне приче* (2010; ново и измењено издање 2016), *Русвај* (2011, 2014), *Приручник за џинџвине* (2012; двојезично издање на српском и енглеском језику 2014) и *Клизаве приче* (2013).

главни ликови, савремена деца, чији је заједнички именитељ *осамљености*, али, с друге стране, и *пошеницијал* – будући да се могу посматрати као *дејствовалоци који ишрије уишцај*. Наравно, то су Аџи, Киа и Ефи. Другу групацију би представљали ликови који имају јак утицај, најчешће емотивни, на јунаке романа, а који се одликују *одсушношћу*. То су родитељи именоване деце, али донекле и госпођа Фло (*Дванаестило море*), као и тетка и пријатељица Елена Д (*Кућа хиљаду маски*), и њих можемо назвати *одсућним дејствовалоцима*. Последњој, трећој групацији припадали би ликови *модератори*³ (*дејствовалоци* у правом смислу речи: Ема, Професор Апи, Ливија), који имају веома битну улогу у деловању и кретањима (интелектуалним и емотивним) јунака романа, с обзиром на то да они често бивају анимирани од стране ликова који припадају овој групацији. У претходним критичким освртима који су разматрали романи Игора Коларова запажена је доминантна тема – тема усамљеног детета – и најчешће је фокус био на ликовима из прве групације. Из тог разлога, овом приликом акценат стављамо на ликове који припадају реалним и/или имагинарним сферама и чији је основни задатак да прекину самавање Аџија, Кије и Ефи и да њихову монотону свакидашњицу учине чаробном и занимљивом. У анализи ликова из Коларовљевих романа и при покушајима дешифровања њихових поступака највише удела имале су семиотичке и херменеутичке теорије и теорија могућих светова.

Већ у неколико првих реченица упознајемо се са главним јунацима и са њиховим виђењем себе. Аџи

³ *Модераторима* смо назвали ликове који у Коларовљевим романима преузимају контролу и управљају поступцима главних јунака (као што је нпр. Ема у роману *Аџи и Ема*) у раду „Романи (пре)осмишљавања стварности: *Аџи и Ема*, *Дванаестило море*, *Кућа хиљаду маски*”, који је усмено изложен на научном скупу „Књижевност за децу у науци и настави”, на Факултету педагошких наука у Јагодини (21. 4. 2017. године).

је, чини се, просечан деветогодишњак, коме недостају родитељи и који је, захваљујући честој промени места становања, увек у процесу (неуспеле) адаптације. Киа и Ефи су дванаестогодишњакиње, обе обележене неким видом трауме (Киа тескобом због могућег губитка другарице, Ефи тихом патњом због губитка родитеља). Док је Агију још увек најважнија игра, девојчице се налазе у осетљивим годинама када им је веома битно да разазнају *себе*, али њихова очекивања да поједноставе стварност бивају осујећена њиховом ексцентричном, загонетном и комплексном природом. Киа и Симон долазе до следећег закључка: „Киа не може да буде оно што није. Киа никад није оно што јесте. Понекад, Киа је једва Киа” (Коларов 2015: 18). Ефи описује себе на следећи начин: „Зовем се Ефи. Шта још да кажем о себи? Бацила сам теткин телевизор кроз прозор, убола сам виљушком свог дебелог мачка Ханибала Првог (да проверим да ли је жив), ставила сам гумену змију на полицу са воћем у продавници. Има још нешто. Ја никада не спавам” (Коларов 2011: 5); „Ефи је снег. Ефи је мунгос. Ефи је проблем. Ефи је бескрајна ноћ. Ја сам џунгла без излаза. Тако стоје ствари” (2011: 5).

Интровертност и (само)изолованост су заједничке особине Коларовљевих јунака, те овим потезом аутор недвосмислено истиче чест проблем савремене деце. Они чија је дужност и морална обавеза да им помогну у превазилажењу унутрашњих блокада, мисаоних и емоционалних шумова, јесу, пре свега, родитељи. Међутим, у романима Игора Коларова родитељи се обелодањују у виду потпуне или делимичне одсутности. У оба случаја, родитељ је *недостигајућу дружи* чије се присуство поставља као императив у процесу одрастања и сазревања деце. Аги отворено говори о својој потреби за родитељима, чија неприсутност поприма размере занемаривања. „За Агија, свака селидба значи да их у но-

вој кући неће виђати на нов начин” (Коларов 2014: 6). Сасвим су другачији случајеви у преостала два романа. Поменуто је да су Киу родитељи обожавали, али су се „повукли” због загонетне природе свог детета, те су у роману они у потпуности невидљиви, док је Ефино жаљење за покојним родитељима⁴, обележено ћутањем и празнином, и те како присутно. У сваком случају, идентификација је онемогућена, те раван реалног губи на снази, док се фантазија и имагинација доводе у први план. Групацији *одсутних дејствовалаца*, поред родитеља, делимично припадају и Киина бака, Госпођа Фло, из романа *Дванаестто море* и Елена Д, двадесетдеветогодишња сликарка, из романа *Кућа хиљаду маски*, пре свега због физичке – али не и емотивне – удаљености. Госпођа Фло је *својеглава* и *непредвидива* старица (Коларов 2015: 11), и подсећа на духовног водича који девојчици даје необичне савете како би дошла до самоспознаје. Велики број обожаваних порцеланских фигура послала јој је управо она, а заслужна је и за њен улазак у необични свет Професора Апија. Њен пандан, Елена Д, је *расејана* уметница (Коларов 2011: 34) са којом је Ефи, упркос видној разлици у годинама, успела да оствари пријатељске везе. Ефи веома луцидно даје објашњење расејаности: „Бити расејан значи бити у исто време на два места” (Коларов 2011: 34), којим потврђује своју подвојеност због незадовољене потребе за *дружим*. Схвативши да ће девојчица патити због њеног одласка у Норвешку, Елена Д шаље писма која би требало да ублаже њену одсут-

⁴ У роману *Кућа хиљаду маски* улога родитеља делимично је припала тетки. Ефи признаје да су оне једна другој непознаница, али се не могу порећи осећаји повезаности и љубави. Она често своју тетку види као гладијатора – свог храброг заштитника, а понекад и као нежни поветарац. Девојчица је усвојила теткин модел ћутања као вид одбране од туге и одбија да уђе у причу о својим родитељима и да створи лик мајке са којим би могла да се поистовети.

ност: „Један цвет је у стању да направи велика чуда” (2011: 39); „Постоје само три начина на које се може побећи од лудака. На срећу, ја не знам ниједан” (2011: 41); „Време у које заспим, није време у које се будим” (2011: 44); „Лице је прва ствар коју не знамо о човеку” (2011: 58); „У великој сам гужви, али постижем да те непрестано волим!” (2011: 78). Ликови Госпође Фло и Елене Д су до те мере слични (физички су удаљене од јунакиња, неконвенционалне су, присутнија је једносмерна комуникација – оне су пошљаоци порука које и те како наилазе на унутрашње одговоре код девојчица, повезане су са њима љубављу и приврженошћу) да би се могло закључити како представљају *различитије верзије истиоџ иројитојишиа* (Margolin 1997: 90). Коларовљева деца јунаци су и те како саморефлексивни и региструју сталне промене на себи, које код њих изазивају бојазан, а тиме још јачу потребу за *дружим*. „Самодовољност и само-изолација нису сасвим могући, необична самоћа тражи да се однеобичи и допадне другоме, стварном или имагинарном пријатељу (Кљајић 2013: 559). Тиме, трагање за *недоствјајућим дружим* јесте уједно и енергетски покретач свих дешавања у романима, било да их тумачимо у равни реално постојећег, као алтернативни свет, или као фантастични излет у сфере немогућег.

Нови свет који јунаци Коларовљевих романа откривају заснован је на љубави, игри и безбрижности. Управо је Ема заслужна за Агијев емотивни раст и интелектуално сазревање: „Аги је приметио да расте на сасвим другачији начин од својих школских другова. (...) све оно што су га учили у школи, или је чуо од одраслих који су га вежбали како да буде фин, нормалан дечак, постајало му је мало и тесно” (Коларов 2014: 39–40). Ема је храбра старица великог срца која се увек руководи законима игре: пише откачене песме, облачи се чудно и носи необичне реквизите, спрема се за маратон који ће

започети с циља, свађа се сама са собом, такмичи се са Агијем у зевању, објашњава му како човек може сасвим лепо да се клиза стојећи у месту, буди га усред ноћи како би га одвела на пецање, учи га да игра шах без табле и фигура итд. Аги ће рећи: „Када би душа могла да се види кроз микроскоп, имала би лице Еме” (Коларов 2014: 37), а Ема: „Ја сам таква особа. Увек се крећем у смеру супротном од кретања казаљки на часовнику” (2014: 54). Спојивши на прави начин Агијеву потребу, Емину неконвенционалност, љубав и игру, Коларов вешто избегава замке патетичног. Емину функцију у остала два романа врши већи број ликова – у *Дванаестом мору* то су Средњи Џо и Два Плус Један (Професор Апи), донекле и Госпођа Фло и Симона (иако оне нису *модератори* у правом смислу), а у роману *Кућа хиљаду маски* то су Ливија, делимично Ливијина браћа близанци, Јулијан и Фидо и, у још мањој мери, тетка и Елена Д. Једна посебна димензија *Дванаестом мора* припада необичним појављивањима Господина Два Плус Један (професора Апија) и парадоксалној реторици Средњег Џоа, која руши ограде уобичајеног резоновања: „Свака ствар коју видиш постоји у неколико стварности. Ако за себе одабереш само једну стварност, друге ће се затворити за тебе” (2015: 68). Потребно је нагласити да је Симона једини вршњачки пријатељ из Коларовљевих романа. Ово пријатељство, које је Ки и било преко потребно, убрзо јој доноси веома болне тренутке. Ки је најзатворенији и емотивно најнапетији лик, па је био потребан већи број интервенција да би се она ослободила емотивних стега које су биле присутне у њој и пре но што се Симона разболела. У том процесу Симона је окидач (у првом делу романа присутни, у другом одсутни *дејивовалац*), док јој праву помоћ пружају ликови *модератори*. Средњи Џо Ки преноси мудрости Анг-Е Сола, свеприсутног и никад неприсутног „родитеља снова и мисли”

(Kolarov 2015: 48) – „Једино што човек заиста зна јесте да плаче (2015: 55)” и „Потребно је да уђеш у мрак ствари, Киа” (2015: 68) – и помаже јој да се на тај начин суочи са својим страховима, што она и чини једне вечери у напуштеном позоришту. Њихови савети и крајње хумани међусобни односи, као и загрљај две другарице у Месечевом врту којим се завршава роман *Дванаестило море*, а који би могао да се схвати као Симонино излечење или као њена смрт, пресудни су за Киино емоционално оздрављење и сазревање. Последњи Коларовљев роман, *Кућа хиљаду маски*, доноси веома упечатљив лик Ливије – старице сличне Еми по годинама, необичности и луцидности, која се појављује у најшароликијим издањима: са шлемом на глави, у ронилачком оделу, у мајици, шорцу и са боксерским рукавицама и сл. И њен задатак је, слично претходним улогама *модераторима*, да својом зачудношћу отвори сасвим нову димензију која ће се рефлектовати и на стварносне догађаје и бити у њима потпора и могуће решење проблема. Ликови који настају ове светове, поред тога што код деце јунака руше зидове у мишљењу и померају њихове границе, уносе и најразличитије боје и нијансе у њихову осећајну сферу. Заједничко свим *модераторима* јесте изразита индивидуалност, оптимизам, инфантилност и то што представљају велику инспирацију Коларовљевим јунацима.

Покушаћемо барем делимично да одговоримо на питања *на који начин и у којој равни је потребно сагледавајући и тумачећи ликове – модераторе из Коларовљевих романа.*

Рикер указује на то да из корелације између радње и лика приче проистиче унутрашња дијалектика лика условљена усклађеношћу или неусклађеношћу композиције радње. „Дијалектика се састоји у томе што, на подручју усклађености, лик ствара своју особеност јединства свог живота – јединства које се посматра као временски тоталитет који је сам по

себи јединствен и који га (лик) разликује од сваког другог” (Рикер 2004: 154). Лако је уочљиво да су радње Коларовљевих романа до те мере различите да је немогуће говорити о једном типу усамљеног детета. Такође, и ликови *модератори* имају сличности међу собом, али, у исто време, и изразите индивидуалне црте, што и те како утиче на њихову непоновљивост, као и веродостојност, иако њихове моделе у реалности тешко налазимо. Овим долазимо до проблема *стварног, могућег и фикционог.*

Проблем фикционалности се не решава семантичким својствима текстуалног универзума нити стилистичким својствима текста, него се *a priori* уређује као део наших жанровских очекивања. Текст сматрамо фикцијом када нам је његов жанр познат, а знамо да је жанр регулисан правилима фикционалне игре. У ову игру ступамо у тренутку када старање за систем стварности текста одагна нашу егзистенцијалну стрепњу за ствари система којем припадамо (Rajan 1997: 109–110).

Без обзира на то што смо навикли да роман за децу читамо према правилима фикционалне игре, Коларов је показао велику умешност у прављењу замки свом читаоцу. Аги је дечак који би могао да се настани у нашем комшилуку, али размишљајући о ликовима попут Еме, Ливије, професора Апија увек смо на граници између реалног и нереалног, иако они не припадају сфери фантастике, јер не обављају никакве немогуће радње, већ напросто необичне. Ликови деце неометано и спонтано трпе утицај *модератора*, захваљујући, пре свега, њиховој способности да се понашају као деца, а вероватно је то један од примарних разлога зашто изазивају велике симпатије код читалаца.⁵ Такође, њихово

⁵ Еко веома јасно, у свега пар реченица, објашњава зашто нас фикција тако фасцинира. „Pruža nam mogućnost da neograničeno koristimo svoje sposobnosti percipiranja svijeta i rekonstrukcije prošlosti. Fikcija ima istu svrhu kao i igre” (Еко 2005: 161).

понашање је често обележено разноврсним принципима игре, али из идентичних разлога изазивају сумњу код реципијента да су плод уобразиље деце јунака. Они никад не долазе у сусрет са ликовима друге групације (нпр. са Агијевим родитељима или са Ефином тетком), што додатно доводи у сумњу њихову реалну појавност. У сваком случају, чини се да следећи редови из романа *Кућа хиљаду маски* представљају кључ за читање и разумевање треће групације ликова: „Баш ме брига да ли је Ливија стварна или не. И близанци такође. Тачно, ја живим као Ефи. Али, живот увек може да се живи на другачији начин. Допада ми се то” (Коларов 2011: 67).

Приликом даљих разматрања потребно је имати у виду Марголинову разлику између стварних јединки (тј. стварносних варијанти) и нових јединки (чисто концептуалних творевина).

Могуће јединке су конструкције. Оне су условљене текстовима, нису откривене, и стога су одређене дескриптивним условима који се везују уз њих. Оне се уводе и одржавају искључиво помоћу неког скупа семиотичких поступака или операција. Као резултат тога, сва обавештења која се о њима могу добити су „унутра” (...) За разлику од стварних јединки, оне су шематизоване, радикално непотпуне и само делимично детерминисане, тако да за већину својстава не можемо рећи да ли их имају или не (...) Стога њихова јединственост у било којој фази и континуитет у времену нису гарантовани *prima facie* и у потпуности зависе од врсте наративног света у коме су настањене (Margolin 1997: 90).

У светлу читања Марголинових ставова нове јединке се одређују кроз недостатке. Међутим, у нашем тумачењу то не мора да буде тако. Тачно је да нове јединке, Коларовљеви *модератори*, могу наставити да „живе” или напосто могу „нестати”, а да то не изазове код нас зачудност, чак ни нелагоду, будући да смо се сагласили са тим да текст кре-

ира њихово постојање. С друге стране, ликови деце (прва групација ликова) превазилазе границе текста – над њима фикциона нарација нема исту моћ, с обзиром на то да их појмимо као могуће креаторе наративних светова (могућих светова унутар приче), што их додатно удаљава од треће групације ликова када се посматра дистинкција реално – нереално. Ипак, парадоксално, деца јунаци понајвише трпе утицај *модератора*, упркос свим недостацима које њихов статус *нових јединки* повлачи за собом. Без обзира на њихову фиктивну, могућу или реалну појавност, они су од пресудне важности у покушајима превазилажења усамљености Агија, Кие и Ефи, као и у процесу њиховог одрастања.

Коларовљеви романи покрећу стално актуелне теме *социјета*, *дружбости*, одрастања и пријатељства. Потреба за пријатељском блискошћу са вршњацима и са одраслима стављена је у први план.

Фабуларни низ у овом типу романа усмерен је ка преображају јунака, изласку из учаурености и успостављању пријатељских веза. Јунаци на неочекиван начин стичу пријатеље, али то није неко из непосредног вршњачког окружења; то су, најчешће, одрасли које одликује неконвенционалност, креативност и својеврсна инфантилност – ови ликови заузимају много значајнију улогу у сазревању младих јунака у односу на одрасле помагаче у романима дружине (Опачић 2011: 16).

Имајући у виду кризу савремене породице, Коларовљева критика и поруке управљене су, пре свега, ка родитељима – Ема, Ливија и Професор Апи савршени су примери какви би понекад родитељи могли да буду.

Аџи и Ема, *Дванаесто море* и *Кућа хиљаду маски* проистекли су из специфичне комбинације искуства и маште, која је у фрагментираној радњи изнедрила непоновљиве ликове (сви *модератори* су веома специфичне индивидуе). Спој тајанственог,

ексцентричног, несазнатљивог и мудрог омогућава да се поље деловања ових ликова појми као зачуђујући принцип или апсурд уз помоћ којег (или упркос којем) главни јунаци превазилазе извесне блокаде у одрастању и проналазе *себе*. Чудновати призори и још чуднија резоновања ликова, њихове неконвенционалне мисли, осећања и релације, парадокс нонсенса са смислом, стална запитаност над границама реалног и сазнатљивог, у реципијенту буде осећај задовољства заснованог на игри. Напоследку, Коларов нам казује: „Свако је жив на свој начин” (2011: 57) и тиме поручује да то што смо међусобно различити јесте само разлог више да успоставимо везу, баш као што његови романи представљају мостове између деце и одраслих.

ЛИТЕРАТУРА

- Кљајић, Наташа. Поетика (од)необичене самоће у романима Игора Коларова. *Савремена истраживања језика и књижевности: зборник радова са IV научног скупа младих филолога Србије одржаног 12. марта 2012. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*, Књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2013, 557–564.
- Коларов, Игор. *Кућа хиљаду маски: роман за две житељке и аулос*, 1. изд. (на српском и норвешком језику). Београд: Чекић, 2011.
- Коларов, Игор. *Аги и Ема*. Београд: Bookland, 2014.
- Опачић, Зорана. Усамљено дете као нови тип јунака у српским романима за децу (на примеру романа Игора Коларова). *Детинство: Часопис о књижевности за децу* 3/4 (2011): 12–20.
- Рикер, Пол. *Сојство као дружи*. Београд: Јасен, 2004.
- Еко, Umberto. *Шест шетњи приповједним шутама*. Загреб: Алгоритам, 2005.

Kolarov, Igor. *Dvanaesto more*. Beograd: Laguna, 2015.

Lotman, Jurij Mihailovič. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.

Margolin, Juri. Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva. *Reč* 30 (1997): 88–100.

Rajan, Mari-Laura. Mogući svetovi i odnosi pristupačnosti: semantička tipologija fikcije. *Reč* 30 (1997): 101–110.

Jelena P. VELJKOVIĆ MEKIĆ

CHARACTERS IN THE NOVELS FOR CHILDREN BY IGOR KOLAROV

Summary

The paper focuses on three novels by Igor Kolarov – *Agi and Emma* (2009), *The Twelfth Sea* (2004) and *The House of Thousand Masks* (2006). Literary criticism has repeatedly drawn attention to the solitude and (self)-isolation of the main characters in Kolarov's novels. Hence, the author of this paper shall use this opportunity to place emphasis on those characters which belong to real and/or imaginary spheres and whose main task is to make Agi, Kia and Effie relinquish their solitude and turn their monotonous everyday lives into something magical and interesting. The poetics of Kolarov's short stories has somewhat affected the world of his novels: they are lacking in deeper characterisation while emphasis is placed on jokes and witticism, one can discern various logical inconsistencies, atypical reactions, intentional counteractions, etc. Nevertheless, a significant number of characters which move in different dimensions of space and time and which are presented from various aspects make the action of the aforementioned novels more complex and provide a more elaborated plot. A blend of mystery, eccentricity, incomprehensibility and wisdom enables one to discern how the field of action of the aforementioned characters is understood as an astonishing principle or an absurd with the help of which (or in spite

of it) the main characters overcome certain impediments in their growth and find *their true self*. In the process of analysing Kolarov's characters and in attempts to decipher their actions the author of this paper resorted to semiotics and hermeneutics, as well as to theories of possible worlds.

Key words: Igor Kolarov, characters, *Agi and Emma*, *The Twelfth Sea*, *The House of Thousand Masks*

◆ **Страхиња Д. ПОЛИЋ**
Учитељски факултет
Универзитета у Београду
Република Србија

ФИГУРА УЧИТЕЉА У СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: У раду пратимо промене у начину приказивања фигуре учитеља у српском песништву за децу. Фигура учитеља се у раду третира као једна од тематско-мотивских константи дечје поезије, па се, у дијахронијском приступу, отварају могућности за интегративно поимање српске поезије за децу од њених предзмајевских почетака до данас. Поетичке промене у српској поезији за децу манифестују се тако и у приказивању учитеља, испрва из визиуре која у учитељу види беспоговорни ауторитет, и које се крећу од идеалистички и афирмативно интониране (Л. Милованов), до пародијске и гротескне (А. Вучо) и хуморно интониране представе учитеља, неретко дате из перспективе дечјег лирског гласа. (Д. Лукић, Д. Борђевић). Такође, на плану лика учитеља уочљив је и процес депедагогизације српске поезије за децу, који се остварује најчешће посредством хумора или ироније, те додатно показује да поменута фигура учитеља маркира неке од најважнијих поетичких мена наше поезије за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: учитељ, педагогизација, депедагогизација, поезија за децу, књижевни лик

Фигура учитеља у књижевноисторијској перспективи

Књижевноисторијско проучавање српске поезије за децу, уколико га узмемо у контексту систем-

ског, дијакхронијског пресека, открива њену специфичну еволуцију. Присутна већ два и по века, наша поезија за децу (п)остаје све захтевнија у погледу њене контекстуализације и (пре)испитивања поетичких промена које се у њој дешавају. У том немалом распону присутна су сложена, некад блиска, а врло често разнородна и дивергентна поетичка кретања; манифестације таквих струјања се пак у одређеним контекстима могу пратити и сагледавати. Такав приступ је могућ уколико се у свим поетичким појавностима српске поезије за децу изнађе књижевни елемент који би јој био заједнички именилац. Феномен дечје поезије не може никада искључити оне појаве које су у најтешњој спреси са природом њеног певања и које, будући да су њен неизоставни елемент, потврђују своју важност кроз присуство у свим етапама њеног трајања. Један од таквих чинилаца је управо *фигура учитеља*, која својом свеприсутношћу у поезији за децу¹ омогућава дијакхронијски приступ и сагледавање еволутивних промена у њој. Природа књижевности за децу подразумева увек присутне тематске кругове, најчешће обликоване у складу са емпиријом и чулно доступним светом који окружује дете; упућеност на њихову свакодневицу имплицира присуство *школе* као неизоставног топоса књижевности за децу па, сходно томе, *јавља се и фигура учитеља*.² Управо из овог

¹ Фигура учитеља у српској прози за децу и младе својим свеприсутношћу омогућава праћење поетичких промена и различитих приповедних могућности од самих почетака српске прозе за децу па све до данас. Фигура учитеља, већ присутна кроз лик игумана Теодора у *Живојцу и прикљученију* Д. Обрадовића, показује како се овај књижевни лик јавља као константа наше прозе за децу и младе, и како представља један од кључних обликотворних образаца и чинилаца у изградњи идејног аспекта дела. Посебно занимљив интерпретативни потенцијал пружа и испитивање начина обликовања овог књижевног лика у прози за децу и прози за младе, будући да се однос према њему мења саобразно са узрастом лика детета/адолесцента у њима. У овом раду пак бавимо се искључиво српским песничством за децу: у корпус изучаваних текстова уврстили смо лирске и лирско-епске врсте.

разлога, учитељ постаје парадигматичан чинилац кроз који се манифестују не само поетички заокрети појединачних аутора већ се може говорити и о ширим, наиндивидуалним књижевним променама. Према томе, полазећи од појединачног мотива, упризореног у конкретном лирском тексту, крећемо се ка општем, испитујући и поетичке и идеолошке импликације које фигура учитеља са собом носи. У раду ћемо настојати да, служећи се оним делима у којима се ова фигура манифестује, укажемо на поетичке и идејне промене у његовом обликовању, а самим тим и покажемо како ова фигура илуструје кључне заокрете у нашој књижевности за децу.³

Присуство учитеља у књижевном тексту намењеном деци и младима пре свега своју преобладајућу дугује тематизацији школског живота, као неизоставног и једног од кључних периода у одрастању сваког детета. Учитељ је не само ауторитет већ и (пре)носилац знања и један од кључних чинилаца у процесу формирања идентитета детета. Иако је готово увек присутан као споредни лик, а говорећи о поезији готово никад лирски субјект⁴ песме, учитељ у великом броју песама фигурира као носилац одређених животних, етичких, аксиолошких или пак пе-

² Овде је важно нагласити да се овде лексема *учитељ* узима као означитељ за све оне књижевне ликове који припадају свету одраслих и који својим присуством и интеракцијом са дечјим ликовима учествују у њиховом образовању или пак фигурирају као преносиоци извесних животних назора, знања и умења, животних погледа и сл. У том смислу, у овом раду ћемо под лексемом учитељ подразумевати и наставнике, професоре, васпитаче, као и ликове сестара из Вучове поеме *Подвизи дружине „Летитићкиња“*.

³ Корпус текстова узетих у својству илустрације различитих обликотворних модела фигуре учитеља узет је са свешћу о три етапама у развоју српске поезије за децу, као и на основу репрезентативних поетика и аутора за сваку од њих. Из тог разлога, рад се превасходно бави фигуром учитеља у поезији Л. Милованова, Ј. Јовановића Змаја, А. Вуча, Д. Максимовића, Д. Лукића и Д. Ђорђевића.

⁴ Изузетак би биле поједине песме Десанке Максимовић, о којима ће касније бити више речи.

дагошких идеја које се, у зависности од ауторове интенције, афирмативно конотирају, са тенденцијом да их дете усвоји, или се пак дискредитују у хуморном или ироничном кључу. Учитељ се може третирати и као својеврсни сурогат родитеља, будући да даје инструкције о фундаменталним питањима људских односа, друштва, културе и појединца. Аутор ће пак, у зависности од поетичких и идејних ставова, али и у оквирима ставова културе и друштва, фигуру учитеља представити на различите начине.

Учитељ-лик из угла учитеља-писца

Када говоримо о почецима српске поезије за децу, важно је напоменути да се они везују за ауторе који су готово сви „у једном периоду свог живота обављали неку просветну функцију (учитеља, професора, школског надзорника, писца уџбеника или, пак, министра просвете)” (Опачић 2011: 16). Аутори попут Луке Милованова, Захарије Орфелина, Петра Деспотовића и других писали су текстове са јасном и у светлу просветитељских идеја формулисаним представом о улози, значају и педагошким импликацијама учитеља за живот најмлађих. Полазећи од чињенице да књижевни текст не посматрамо као идеолошки неутралан, већ да је реч о дискурсу у који су utkани критеријуми о томе какво дело треба да буде и како треба да делује на читаоца, можемо рећи да је фигура учитеља својеврсни књижевни конструкт који показује и даје увиде у очекивања аутора, па и друштва, о пожељним карактеристикама учитеља. На примеру текстова које сврставамо у етапу предзмајевске поезије⁵ примећујемо да

⁵ „Под предзмајевском периодом у српској књижевности за децу подразумевамо почетке српске поезије за децу; дела из XVIII и XIX века која су својим стилско-тематским особеностима одговарала децем узрасту(...)” (Опачић 2011: 11).

су интенције аутора превасходно утемељене у идејама просветитељства, чиме се битно детерминише и сама позиција учитеља у њима. Текстови овог периода настају из потребе за образовањем и поучавањем, уклапајући се у општу тенденцију за развијањем школства и његовом секуларизацијом, и везују се испрва за прилагођавање постојећих књижевних текстова, а потом и за прве текстове намењене деци и младима (в. Опачић 2011). Потреба за масовним описмењавањем и доступношћу различитих облика знања неретко је предочена кроз дивинизацију школе.⁶ Лик учитеља опажамо већ у једној од песама Луке Милованова, „Мојој деци на мајалес”. Настала 1810. године, песма је испевана у дигирамском тону, носећи идеју о животним радостима које доноси пролеће, те је у том смислу врло блиска песми „Мелодија к пролећу” Захарије Орфелина. Миловановљева песма, дата у виталистичком, ведром и оптимистичном тону, сугестивно упућује читаоца на природу, позивајући ђаке на излазак из учионице: „И ми, друзи, сада гди смо, / Какви ово овде рај, / Училиште остависмо, / Пак смо дошли сви у гај: / Да се скупа веселимо, / Данас овде почастимо, / Празник нама даде Мај!” (Ракитић 2011: 81–82)

Стихови су испевани из визуре ђака (иза кога се крије имплицитни глас одраслог), док се укључивањем лика учитеља који се обзнањује у последњим строфама песме успоставља афирмативан однос према њему, као и према осталим просветним делатницима.⁷ Учитељ је саветодаван и у очима деце фигурира као вредносна и морална вертикала ка којој треба стремити. Тиме можемо рећи да се у

⁶ Оваква визура присутна је и код Змаја, па и аутора који стварају након њега (в. Радикић 2003: 119–121).

⁷ „Многољетност Инспектору / Милостиви Боже дај! / Мјестом нашем Директору / Срећу дават не престај! / Милом нашем Учитељу / Њему даруј, у весељу / Многољетно видит Мај!” (Ракитић 2011: 82).

овом периоду јавља модел *педагогизације* учитеља. Сасвим је јасно да се у Миловановљевој песми проговара о учитељу са учешћем свести одрасле особе, односно онако како га она види и доживљава. Овакав модел биће присутан и у поезији Јована Јовановића Змаја.

Фигура учитеља у Змајевој поезији

Змајева поетика представља аутономан уметнички израз; иновирана и тематско-мотивски разноликија, Змајева поезија за децу опет није лишена свих идеја на којима су инсистирали његови претходници. Напротив, књижевна јавност Змајевог доба имала је јасне и утврђене, готово канонизоване представе о природи стваралаштва за децу, које су битно детерминисале и песништво Јована Јовановића Змаја, те се о њему не може говорити као о само-никлој песничкој фигури.⁸ Ипак, романтичарски поетски импулси и лични уметнички назови у његовој поезији битно утичу и модификују официјелне ставове о природи певања за децу. Ова амбивалентна позиција из које се пева може се илустровати и на примеру песама у којима своје место проналази фигура учитеља. Иако је утврђено да је реч о препеву из немачке лирике, Змајева песма „Пура Моца” сведочи о поетичким и идејним аспектима његове поезије. Маркирајући непожељне особине у лику Пура Моце, песма се темељи на каталогу негативних коментара одраслих особа са којима се дечак сусреће у току свог одрастања. Поставши „од заната лоло”, како га лирски глас песме који припада свету одраслих и именује, Пура Моца је приказан у различитим ситуацијама у којима је у сукобу са ставовима одраслих (родитељ, учитељ, мајстор) и њи-

⁸ О књижевним полемикама и рецепцији Змајевог дела у културном животу деветнаестог века в. Радикић 2003.

ховим животним представама. Учитељ се овде уклапа у ставове заједнице и поступа у складу са њима, примењујући исте педагошке и васпитне мере у виду физичке казне, као и остали, да би напоследку и сам одустао од Пура Моце. Оно што је врло индикативно јесте да се поступци одраслих, па тиме и учитеља, вредносно не коментаришу.⁹ Учитељ од Пура Моце одустаје, шаљући га на занат. Стјепан Храњец, говорећи о лику учитеља у прози за децу закључује: „Svako је увођење učitelja u djelo s razlogom – ili da autor upozori na kakav postupak iz školske prakse, ili da predstavi poželjan model odgojatelja” (Hranjec, 2009: 92). Такође, важно је приметити да у песми ниједног тренутка немамо увид у свест Пура Моце – доживљај школе и учитеља из перспективе немирног дечака тако ће сачекати нове поетичке промене, пре свега у делу Александра Вуча, и касније, нарочито, Драгомира Ђорђевића. Песма „Баче полетарче” такође показује Змајеву тенденцију да се педагошка компонента песме веже за фигуру учитеља, с тим што у њој није присутан негативни дечји јунак, већ напротив; мали Ђока, иако још увек нема довољно година за полазак у школу, одлази и показује интересовање за наставу, а према учитељу има потпуно уважавање: „учитељу руку љуби, учитељ га лепо прима” (Змај 1974: 22).¹⁰ По-

⁹ Василије Радикић у овој песми уочава дискретну критику овог педагошког модела, наводећи друге песме у којима се мотив батина негативно конотира, нпр. песму „Деца и чигра” (В. Радикић 2003: 109). Ипак, стихови „Ал’ми деца / боље знамо / јер ми бича / не требамо / наша душа / речи слуша” не осврћу се критички на батине као корективно педагошко средство, већ само показује Змајеву тенденцију ка идеализацији детета у неким песмама, попут песама „У лепом кругу” или „Срце дечје”. Пре бисмо могли рећи да је Змај у „Пура Моци” вредносно неутралан и ближи афирмацији, будући да је реч о негативном дечјем јунаку, а да културолошка дистанца данашњег читаоца њу може, у светлу савремене педагогије, читати на начин који сугерише В. Радикић.

¹⁰ Овој песми тематски и мотивски коинцидира дело другог аутора, Војислава Илића. Песма „Српкињица” садржи стихове:

једине Змајеве песме учитеља приказују кроз призмом идеализованог представника одраслих: у песми „Мали азбучник” „учитељ је чудотворан” и „он отвара душу”, док за песму „Шта се десило Андрији Небригићу” В. Радикић истиче да учитељ поприма и митске размере (в. Радикић 2003: 120). Поступци дечака из претходних Змајевих песама су различити, па се самим тим мења и начин на који поступају учитељи. Посебно место у Змајевом опусу, када говоримо о фигури учитеља, заузима „Пачија школа”. Алгоритмска слика о учитељу и ђацима овде задобија обележје критике учитељског позива. Стари патак узалудно покушава да подучи пачиће, служећи се „озбиљношћу крутом”, „и књигом и прутом”. Његов неуспех је потврђен финалним стиховима: гласовна блискост речи „пачурлија” и дечурлија у целисти *ошкључава* алгорију, а „га га га” које изговарају пачићи потцртава његову немогућност да их научи.

Узимајући у обзир ове примере, примећујемо да Змајева поезија није једнообразна ни у погледу сликања лика учитеља. Ипак, приметно је да се и у поменутој песми посеже за териоморфизацијом, удаљавајући се од миметичније представе о лошем учитељу. Педагогизација у начину приказивања учитеља и даље је примаран модел. Таква фигура учитеља и даље остаје парадигматична у поезији Змајевог времена. Уколико се пак истичу учитељеве мане, оне су благо хуморно интониране – текстови Александра Вуча, у том смислу, биће знатно директније и оштрије.

„Мој најлепши венац што сам пољем брала / Учитељу своме баш сам јутрос дала – / Тим најлепшим цвећем, као даром славе, / Да икону кити светитеља Саве” (Илић 2009: 5). Учитељ се у овој песми јавља као преносилац свести о културним и националним вредностима, а даривање учитеља венцем симболички означава дечје спознавање његове важности, као и успостављање континуитета у погледу очувања традиционалних вредности и националних идеја.

Фигура учитеља у светлу депедагогизације књижевности за децу

Снажан поетички заокрет, приметан и на плану представљања фигуре учитеља, долази са појавом Александра Вуча. Вучов антитрадиционалистички песнички израз, утемељен у авангардном промишљању књижевности, омогућио је српском песничству за децу нове изражајне могућности, у којем је „начело поезије и начело детињства исто” (Ристић 1966: 22). О поетичким аспектима Вучовог стваралаштва већ је говорено, а природа и тема нашег рада ће стога бити усмерена преваходно на обликовне модусе којима се образује фигура учитеља. Портрети часних сестара у поеми *Подвизи дружине* „*Пет и цетилица*” представљени су неконвенционално у односу на раније приказе оваквих ликова, а засновани су на Вучовим ставовима о дечјој природи, као и на посебном схватању односа друштва према њему. Инсистирајући на апсолутној апологији дечјег доживљаја света, неомеђеног оквирама које намеће култура, а у спрези са авангардном критиком репресивних механизма друштвеног поретка, часне сестре у овој Вучовој поеми постају репрезентанти и носиоци тог истог репресивног механизма. У Вучовој поеми о часним сестрама се говори на посве другачији начин у односу на текстове аутора који су му претходили. У њиховим ликовима сублимирају се критички погледи на школски систем, али и на религијске импликације које су за Вучове идеолошке назоре неприхватљиви.¹¹ Међутим, Вучо иде даље од тога. Поступци карактеризације часних сестара су разнолики, а као доминантно оруђе јављају се иронија, сарказам и гротеска.

¹¹ У нашој критици је полемички отворено питање о присуству и заступљености антирелигиозних идеја у поеми, иако се њихово присуство не може оспорити (в. Огњановић 1997: 99–100).

Већ смо поменули да се, говорећи о учитељу, за њега неизоставно везује топоним школе. Код Александра Вуча она, а и учитељи са њом, постаје место у ком се спутава дечја слобода, машта и склоност ка игри. Deskriptivne песничке слике у поеми *Подвизи дружине „Пет и џетлића“* приказују девојачки институт као изоловано, мрачно и хладно место. Вучо, сликајући ликове часних сестара, инсистира на очујућој визури, са циљем да се читалачка свест провоцира. У маниру *естетичке шока*, Вучова поема представља часне сестре као „старе совуљаге”, „окречене бубашвабе”, „пљувачку под цркнутим мачком” итд. Овим одредницама не само да се детронизује фигура учитеља већ се и у потпуности деструира. Тиме што се карикира њихов физички изглед, „са очима водњикавим ко да целог дана плаче / забрађена крутим платном ко да хоће да се гуши / са корнетом који клима уштиркане своје уши” (Вучо, 1974: 59), оне постају својеврсно *наличје* оне идеализоване представе из предзмајевске етапе наше поезије за децу. Некада носиоци кључних друштвених вредности, учитељи у Вучовој поезији постају тамничари дечје слободе и игре. Процес деструирања часних сестара постиже се и гротескним именованима: Керубина, Калавестра, Ананија, Чапља, Бигамија и Утопија. Док поједина имена своју *тројескност* творе необичним гласовним подударанима, друга су врло иронично интонирана, будући да стварају дискрепанцију између онога што представља часна сестра и имена које им је дато. Додатно, однос сестара према девојчицама у институту носи још једну гротескну слику. Наиме, часне сестре су и анимализоване, како по свом изгледу, тако и по понашању: њихова готово склоност ка телесном кажњавању девојчица још ефектније производи ефекат шока. Девојчица Мира у покушају бекства бива заустављена тако што је угризу за ногу. Ова склоност ка телесном провокативна је као

мисао, а Вучо одлази даље и врло детаљно описује како се часне сестре, „као хијене”, упиру да је угризу и зауставе, а потом подрумливо карикира њихову одећу која, смакнута, открива „језиво беле вадле сестара, које никад ђаволско сунце и људско око није угледало” (Вучо 1974: 63). Наративни пасаж, потекли из пера Душана Матића, додатно илустрирају репресивну природу сестара. У њима се деструира и педагошки и васпитни модел сестара: „Ставићемо те ми целу у калуп, а не као Кинези само ноге својих девојчица. Ми нисмо Кинези, и ти ћеш остати мала и послушна и научићеш најзад триста шест и пет пута пет молитава” (Вучо 1974: 63). Сам мотив калуца овде фигурира као *реализована метафора*, будући да метафора о калупу овде има тенденцију да се заиста реализује. Од девојчица у институту се очекује да буду „мале” и „послушне” – управо супротно од онога што је оличено у петлићима, на чијој страни су и симпатије лирског нараатора.

Интересантно је уочити да Вучо (па и Душан Матић) као да овде полемише са одјецима просветитељских идеја које, у светлу разних аутора, варирају идеју о неисписаној табlici, гвожђу које се кује док је вруће, или пак „мекком воску” о ком говори Доситеј Обрадовић. Поводом Вучове поезије за децу Марко Ристић истиче: „Да би се, под данашњим условима васпитања, дете приближило тој спонтаној поетској игри духа, потребно је можда извесно контраваспитање, извесно учење које је одучавање од наметнутог и вештачког, враћањем на спонтано и природно” (у: Огњановић 1997: 98). Критичка усмереност против те, како је Ристић назива, „упарађене стварности” не само да се супротставља ранијем схватању према педагошком у књижевности за децу него и отвара нове песничке могућности и тиме ствара једно ново песничко залеђе за будуће ауторе.

Ипак, најдиректнија критика васпитних метода које негује девојачки институт резервисана је, нима-ло случајно, за дете. Мира, добивши наредбу да изговори молитву, пародира „Оченаш” и на најефект-нији начин деструира позицију ауторитета који представљају часне сестре.

Резултат оваквог начина сликања фигуре учите-љице је потпуна *депедагогизација* књижевног тек-ста. Да је овај процес депедагогизације комплемен-таран са ставовима књижевника авангардне оријен-тације показују и коментари других аутора. Стани-слав Винавер, рецимо, истиче: „Ја сам пак покушао да развенчам за неко време нашу дечју литературу од поуке да бих остварио за њих што већи интеграл поезије”¹² (Љуштановић: 2001). Вучо инсистира на истицању педагошке крутости, једноумља, *укалу-љивања* и готово схоластичког вида васпитања. У извесном смислу, Вучова поезија је и антидидак-тична; одрасли у овој поеми нису непорециви ауто-ритети којима се дечја свест повинује. Вучова пое-зија, први пут у српској поезији за децу, доноси *раскол* између деце и учитеља. Иако су Вучове авангардне и идеолошке примесе недвосмислено присутне у тексту, *Подвизи дружине „Пеџи њеџли-ћа”* сведоче о транспозицији централне визуре: док је раније предметност дела, па самим тим и фигура учитеља, била описивана онако како је види одра-сла особа, у овој поеми се та перспектива окреће детету. Ликови одраслих, а нарочито часних сеста-ра, јасно и непоречно се дискредитују, како путем њихове карактеризације, тако и путем песничких коментара, најзаступљенијих у сегментима који носе назив „Шта је у међувремену било”.

¹² Љуштановић, Јован, Појава израза модерна дечија поези-ја – полемички контекст. *Детинство*, бр. 1–2, 2001. Преузето са: http://www.zmajevdecjeigre.org.yu/detinstvo/br1-2_01/01pojava.html

Фигура учитеља и (де)педагогизација – амбивалентност треће етапе српске поезије за децу

Трећа етапа српске поезије за децу доноси знат-но сложенији однос према фигури учитеља. Реч је о поетички разноликом и разуђеном периоду, у чи-јем простору се неретко јављају опречни песнички светови. Један од најилустративнијих примера те ра-зуђености може се уочити на примеру осциловања аутора у погледу њиховог односа према педагошком аспекту поезије за децу. Ово осциловање некада мо-же бити приметно и унутар поетике једног аутора; ипак, када говоримо о фигури учитеља у трећој ета-пи српске поезије за децу, можемо уочити како по-стоје два обликотворна модуса којима се аутори ма-хом воде. Један од њих иде ка педагогизацији учите-ља, па самим тим и целог текста, уз извесна идејна и песничка решења која нису била блиска аутори-ма ранијих епоха. Други обликотворни образац на-стаје на трагу Вучове поезије а, у зависности од ау-тора, може бити више или мање радикалан и суге-стиван у депедагогизацији дела.

Потврду ове дивергентне поетичке ситуације по-тврдићемо кроз неколико примера, узимајући у об-зир неке од репрезентативних поетика савремене српске поезије за децу.

Ауторове намере ка стварању фигуре учитеља као исходишта позитивних вредности и ставова, датих у саветодавном кључу, могу се кретати од потпуне идеализације до тежње ка његовој објективизацији. У том смислу, када говоримо о првом обрасцу, при-метно је да савремена поезија за децу неретко у својим намерама посеже за оним модусима које је неговало традиционално песништво за децу. Песма Добрице Ерића „Писмо Учитељу” илустративан је пример оваквог поступка. У сетном, реминисцент-ном виду певања, Ерић позиционира фигуру учите-ља на место стожера свих пожељних људских вред-

ности; он је у песми носилац свих националних, етичких и друштвених вредности које појединац у свом животу треба да досегне. Први део песме у идеализујућем апологетском тону даје каталог учитељских лекција: „Научио си ме да пишем и читам / Да поштујем родитеље и све старе људе / Да не будем лењ, горд, лукав и дволичан / Да је злато сваки грумен родне груди” (Ерић, Одаловић, Трифуновић, Радуловић, Ршумовић 1999: 200). Међутим, приметно је да се у песми фигура учитеља узима само као повод за оштру друштвену критику садашњице. Док се фигура учитеља јавља у првих шест, у наредних десет строфа Ерић песнички простор посвећује коментарима лирског гласа и контрастивно успостављеној слици данашњице – идеализована представа учитеља овде је и у служби идеализације прошлости. Испевана из позиције одрасле особе која сумира своје ученичке дане, Ерићева песма генерализује и доноси памфлетски каталог друштвених мана: „Не важе више приче о поштењу / И правди, чак ни за многе православце / Ништа више није по Твојем учењу / Па ми се чини да стојим наглавце” (Ерић, Одаловић, Трифуновић, Радуловић, Ршумовић 1999: 200).

Гордана Брајовић у песми „Учитељица” такође је на трагу оваквог модела. Представа учитељице идејно је врло блиска традиционалном песништву за децу, а мотив семена које је посађено у срце детета врло је блиско Змајевој песми „Срце дечије”: „У срцу греје време / у нас баца семе / душом сунце свија / у нама да клија” (Брајовић 1975: 32). Рефренско понављање финалног стиха у све три строфе – „Учитељица. Учитељица” – (Брајовић 1975: 32) има призвук дечијег поклича и има улогу потпуне афирмације учитељског позива.

Песме Десанке Максимовић¹³ представљају особено лирско решење у погледу представљања лика

¹³ Поезију Десанке Максимовић смо позиционирали у контекст овог обликотворног обрасца иако она књижевноисториј-

учитеља. Иако се у њима неретко опажа доминантно „педагошко запажање и реаговање” (Огњановић 1997: 78), оне су, пре свега, специфичне по природи лирског субјекта, будући да је реч о гласу учитељице која евоцира успомене из школске праксе. Песме које припадају овом корпусу удружује неколико елемената: учитељ/ица као лирски субјект, евокација догађаја из школског живота и анегдотска основа песме. У различитим, делимично фабулираним песмама, Десанка Максимовић у њихово средиште смешта различите ситуације са којима се сусреће једна учитељица: дечији несташлуци („Чиоде”), причање на часу („Брбљивице”), школски излет („Свици”), разне анегдоте („Маче у џепу”) и др. Песничиња инсистира на односу учитељице и ђака, са јасном педагошким наглашеношћу. Велики број песама носи идеју о понашању ђака који, подстакнути коментарима или поступцима просветног радника, коригују и мењају своје мишљење, однос према професору или другу. Десанка Максимовић у свакој од песама тематизује један исечак из свакодневице учитеља и професора, а занимљиво је да се у поступцима учитеља могу опазити различити приступи. Њихови поступци некад могу подразумевати духовите досетке којима се коригује понашање ученика („Брбљивице”), прихватање шале („Маче у џепу”), али и необично сурова реакција, као она присутна у песми „Чиоде”, у којој је подметање чиодски не припада трећој етапи српске поезије за децу, но, због разнородних поетичких механизма придружујемо је овом поглављу, правећи дистинкцију од јединствене појаве А. Вуча. Такође, њена поезија отвара и питање родних импликација у конструисању лика учитеља, односно учитељице. Као књижевноисторијски феномен утемељен у конкретним друштвеним околностима, појава учитељице (иако се јавља већ и у романима позног реализма у књижевности за одрасле) омогућава нова ишчитавања. Свакако да би се у таквом интерпретативном кључу могло говорити о присуству стереотиције и других разлика у представљању фигуре учитеља, односно учитељице. Но, за потребе нашег рада тај простор није био неопходан, будући да се све наведене појаве манифестују и кроз једну и кроз другу фигуру.

под наставникову столицу окончано седањем самих ђака на њу. Посебну позицију у поезији Десанке Максимовић има песма „Догађај на улици”, у којој се као консеквенца дечакове суровости према учитељу јавља мотив гриже савести и, напослетку, крајње ван оквира не само поетике Десанке Максимовић већ и ограничења дечје поезије, мотив самоубиства. Иако се у фигури учитеља у песмама Десанке Максимовић уочава тенденција ка педагогизацији кроз његове поступке, она није идеализована и дата кроз призму потпуне апологије учитељског позива, већ тежи објективизацији. Она показује широк распон разноликих и врло опречних догађаја из школског суживота васпитача и васпитаника, па самим тим и њихових реакција и одлука, усложњавајући тиме и психолошки продубљујући релацију учитељица–ученик.

Други обликотворни модус савременог песништва за децу, када је фигура учитеља у питању, доносе песничке поетике Драгана Лукића и Драгомира Ђорђевића.¹⁴ Оба аутора стварају на трагу Вучовог инсистирања на дечјој игри, машти и слободи. Поезија ових песника, када је у питању начин приказивања односа деце и одраслих, укида привилеговану позицију одраслог као беспоговорног ауторитета. Предметност дела се посматра очима детета. Дечји доживљај света у основи је и Лукићевог и Ђорђевићевог песништва. Управо такав план условљава и певање о школи и учитељима, наставницима и професорима. За разлику од претходних примера из треће етапе српске поезије за децу, који понајвише певају из визуре одраслог или пак бившег ђака, у Лукићевим и Ђорђевићевим песмама педагошка компонента изостаје, а учитељи су пред-

¹⁴ Поред њих, постоје и други песници који тему школе и учитеља приказују онако како их види дете, попут М. Одаловића (песме „Даје се на знање”, „Хоћу велику тачку”), Бранка Стевановића („Први школски час”), Душка Трифуновића („Учитељица”) и др.

стављени онако како их доживљавају сами ученици. Таква промена перспективе отвара могућности за хуморизацију и иронизацију учитеља.

Драгомир Ђорђевић у својим песмама инсистира на дечјој визури у којој лирски глас неспутано проговара о свом доживљају школе. У песмама „Ура школа” и „Опет школа” лирски глас директно и без осуде коментарише наставу, школске обавезе, спутавање игре – школа се посматра онако како је доживљавају деца. Када говоримо о просветном позиву, песма „Моја учитељица” кореспондира са претходним песмама. Учитељица је дата из визуре дечака који је доживљава као досадну („има очи на леђима”), напорну („и уопште штошта има / сем некад стрпљења”), строгу¹⁵ („улива нам знање свачим / па чак и лењиром”) и захтевну („наљути се кад не знамо / незнање је вређа”), али у исто време и добродушну и дарежљиву (Ђорђевић 2009: 89). Песма се ипак поентира у проспективној визури односа учитељице и ученика; када одрасту, он се мења, постаје још приснији, а значај учитељице у животу појединца тек онда постаје приметан. Уколико бисмо ову песму посматрали у компаративној равни са, рецимо, Ерићевом песмом „Писмо учитељу”, приметили бисмо да се Ђорђевић превасходно бави детињством и начином на које дете, у самом тренутку школовања, перципира лик учитељице, да би тек на крају, у финалном стиху, представио визуру зреле особе која самерава боравак у школи. С друге стране пак, Ерићева песма испевана је готово у целисти из визуре одрасле особе. Неколико Ђорђевићевих песама испевано је из перспективе несташног и немирног дечака који проживљава школске дане. У „Саучесничкој песми” Ђорђевић приказује настав-

¹⁵ Мотив физичког кажњавања је нарочито занимљив у књижевнoисторијском контексту. Занимљиво је да се његово присуство проналази у свим етапама и да, као мотив, опстаје у нашој књижевности за децу, а разлози томе могу бити и друштвено-историјске, педагошке, али и тематско-мотивске природе.

нике као строге и без разумевања. Песма „Зазвонило школско звоно” доноси иронизацију школе и професора; незаинтересовани дечак – лирски субјект коментарише поновни полазак у школу: „Свеска служи да се пуни / а физика да те збуни / проф сеје / а ја жањем / главу пуним знањем” (Ђорђевић 2009: 91). Ђорђевић посеже за свим поетским средствима којима се инсистира на дечјој визури: хумору, иронији, жаргонским изразима итд. Топос школе у поезији Драгомира Ђорђевића заузима посебно место. Путем њега, а неретко се осврћући и на фигуру учитеља, песник проговара о дечјем свету, не водећи се педагошким критеријумима и тенденциозним писањем које би требало да има васпитну улогу за читаоца. Одјек оваквог песничког манира имамо и у каснијим збиркама поезије за децу, попут збирке *Сањао сам да ми гори школа* Мирјане Булатовић.

Драган Лукић такође пева из визуре детета, а фигура учитеља је представљена као деидеализована фигура. Дечје склоности су смештене у први план, а учитељ није привилегована личност којој се ђак не може супротставити, већ се, напротив, у хуморно интонираном кључу дају необични дијалози и ситуације који испуњавају школску свакодневицу. У песми „Учитељу” Драган Лукић формира духовиту исповест дечака којем је учитељ одузео кликере: у њој нема ни трага маркирању дечјег несташлука ни сугестивног тона којим би се он искоренио. Песма „Учитељу, с јесени” поново духовито маркира дечји доживљај школске године, у којој се педагошка компонента укида, а на њено место долази привилегована позиција дечјег лирског гласа који у учитељу види досадну, али и драгу одраслу особу.

Завршна разматрања

Представљени дијахронијски пресек у којем се манифестује фигура учитеља показује да је он, као песнички елемент, својеврсна *констанција* дечје поезије. Пратећи развој и заступљеност ове фигуре кроз нашу поезију за децу у распону од два и по века, примећујемо да је његово песничко обликовање праћено променама у схватању природе књижевности за децу, као и у променама општих поетичких парадигми. Такође, стилске формације у којима настају поједина дела такође модификују његову улогу у тексту. Учитељ је стога, зависно од индивидуалних песничких решења, послужио као средство педагогизације текста, или се пак посредством хуморно или сатирично представљеног учитеља текст лишава педагогичности. Приметно је и да ће ове две визуре најчешће условљавати природа лирског субјекта, односно то да ли се пева из визуре детета или одрасле особе.

Овим пресеком и условном каталогизацијом свакако се не исцрпљују све интерпретативне могућности у вези са фигуром учитеља у стваралаштву за децу. Он отвара културолошке импликације које се могу сагледати и шире и довести у везу са другим националним књижевностима за децу. Такође, посебно питање би се односило на узраст ученика и на то како он мења виђење учитеља, као и оно које се тиче полне детерминисаности учитеља/учитељице.

Дакле, о фигури учитеља у дечјој књижевности као књижевном феномену може се говорити на више начина. У раду смо настојали да истакнемо не само интерпретативни потенцијал који она нуди сама за себе, већ и то да се *кроз* њу може говорити о поетичким менама српске књижевности за децу у целости.

ИЗВОРИ

- Анџиологија српске поезије за децу предзмајевског периода.* Приредила З. Опачић (дигитално издање) 2009.
- Анџиологија поезије српског романтизма.* Приредио С. Ракитић. СКЗ. Београд: 2011.
- Булатовић, Мирјана. *Сањао сам да ми гори школа.* Граматик. Београд: 2010.
- Брајовић, Гордана. *Књигобран за двоје.* БИГЗ. Београд: 1975.
- Вучо, Александар. *Сан и јава храброг Коче.* Свјетлост. Сарајево: 1974.
- Ђорђевић, Драгомир. *Није лако бити дете.* Завод за уџбенике и наставна средства. Београд: 2009.
- Ђорђевић, Драгомир. *Ми имамо машицу.* Верзал прес. Београд: 1998.
- Змај, Јован Јовановић. *Изабране ђесме.* Поздрав деци. Београд: Просвета. 2001.
- Ерић, Добрица. Одаловић, Мошо. Трифуновић, Душко. Радуловић, Драган. Ршумовић, Љубивоје. *Пејорица из српског.* Драганић. Београд: 1999.
- Лукић, Драган. *Ђачке ђесме.* Лаковић. Саваоци: 1990.
- Максимовић, Десанка. *Књиге разбириге.* Пчелица. Чачак: 2013.
- Радичевић, Бранко. *Изабране ђесме.*
- Трифунџовић, Душко. *Куд и камо.* Слово: 1996.
- Одаловић, Мошо. *Добро јуџро, Велика Хочо.* Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије. Београд: 2017.
- Одаловић, Мошо. *Где је ламџино дете.* Завод за уџбенике и наставна средства. Београд: 2008.

ЛИТЕРАТУРА

- Љуштановић, Јован, Појава израза модерна дечија поезија – полемички контекст. *Детинство*, бр.

- 1–2. 2001. Преузето са: http://www.zmajevedecje.igre.org.yu/detinjstvo/br1-2_01/01pojjava.html)
- Огњановић, Драгутин. *Дечје доба.* Пријатељи деце. Београд: 1997.
- Опачић, Зорана. *Наивна свест и фикција.* Змајеве дечје игре. Нови Сад: 2011.
- Ристић, Марко. *Присусџва.* Нолит. Београд: 1966.
- Нранјес, Стјепан. *Огледи о дечјој књижевности.* Alpha. Zagreb: 2009.

Strahinja D. POLIĆ

THE TEACHER CHARACTER
IN SERBIAN CHILDREN'S POETRY

Summary

The paper follows the various representations of teacher character in Serbian children's poetry. The teacher character is one of the main and most frequently present characters in children's literature and, as such, it provides more broad and complex possibilities of interpretation. The figure of teacher as a literary phenomenon is followed through the beginnings of Serbian literature for children and youth, while the research deals in its final part with the teacher character in contemporary literature. The paper also examines different modes of representation, that either includes pedagogization, or depedagogization, a notion of teacher as an authority or someone that is, through the viewpoint of children, ironically or parodically presented.

Key words: teacher, character, children's literature, pedagogization, depedagogization

◆ **Миомир З. МИЛИНКОВИЋ**
 професор универзитета у пензији
 Република Србија

ФИЛОЗОФИЈА АПСУРДА КАО НАЧИН ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЈЕ ЛИКОВА У АНДРИЋЕВИМ ПРИЧАМА ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: У средишту истраживања су Андрићеве приче о деци, које се условно могу узети и као приче за децу. Деца су у овим причама носиоци радње и пишчевих идеја и порука. Главни јунаци, попут Кафкиних, често бивају спутани оковима неизбежних пораза када спознају истину о узалудности опирања, или осећањем немоћи – када их обузме и савлада камијевска мисао о бесмислености постојања. Филозофија апсурда је начин на који Андрић понире у дубински слој дечје природе да би осветлио узроке и разлоге њихових неочекиваних поступака, или непостојећу кривицу која им се приписује, а због које пате и страдају.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: приче, филозофија апсурда, деца, казна

У причама за децу Андрићеви јунаци су често приказани као жртве апсурда. Њихови страхови и побуне дешавају се под утицајем неумољивих сила, или тврдокорних земаљских писаних и неписаних правила. Они живе и опстају у контрастним световима који се одбијају и удаљавају један од другог,

стварајући језиву празнину, где губе самопоуздање и сигурност, попут дечака из прича „Прозор” или „Деца”. Ти светови пуни су симболике која сугерише узалудност борбе и опирања против невидљивих господара бесмисла и апсурда. Апсурди који у поноре обарају једне, а до бесмисла уздижу друге, независно од њихових жеља и стварних заслуга, постају креатори дечјих судбина и поступака.

Између непомирљивих крајности, на оштрој граници реалног и апсурдног, скрива се комплексна природа дечјег бића и суштина људског живота. У портретисању дечјих ликова крајности су оквир у коме писац супротставља њихове мане и врлине, остављајући читаоцима да сами просуђују и опредељују се у избору својих миљеника и узора. Ширина тог оквира ипак не може да обухвати све неодређености и непредвидивости живота, које гуше настраност и брусе доброту и чврстину тих „малих али великих јунака”, како их дефинише и ословљава Андрић. И поред сазнања о својој немоћи, ти јунаци настоје да се макар мало и макар у неком тренутку уздигну изнад приземног и баналног, заваравачући се илузијом да су се ослободили сопственог баласта и да су досегли оно што желе у неокаљаном свету невиних и наивних снова. Ипак, домети умне и физичке конституције спречавају дете да у донкихотској борби победи и сопствене замке, а камоли нерешиве загонетке живота. Осећање надмоћи неких јунака, као у причама „Деца” или „Прозор”, да су досегнули сферу неслућених висина, често је њихова зла коб која их баца и освешћује на самом дну људског ништавила.

Андрићеве приче о детињству, које се условно могу узети и као приче за децу, садрже пишчеву филозофију апсурда у којој сви појавни облици егзистенције представљају један вид човекове исконске жеље да одгонетне суштину живота. У односу на структуру и форму приповедних форми његових

савременика, чија су дела често засићена идиличном визијом света и јунацима чија се нарав испољава у дисонантним крајностима црно-беле стваралачке технике, Андрићеве приче носе у себи снажан мисаоно-емотивни и психолошки набој који се остварује на комплексним и недефинисаним особинама главних јунака. Чак ни у причама савремених писаца за децу нема оне дубинске психолошке димензије, ни мисаоне слојевитости значењских и естетских нивоа, „ни оне тајанствене мудрости ни емотивног набоја, који у своме карактеру носе Андрићеве јунаци” (Милинковић 1999: 49). Свој поглед на живот у причама за децу Андрић гради на сократовској визији света који га занима и инспирише, али се не оптерећује потребом да на свако питање нађе дефинитиван одговор.

Садржина и форма Андрићевих прича по општим критеријумима књижевноестетског вредновања знатно надмашује ниво традиционалних књижевних модела, инспирираних досеткама, анегдотама или идиличним догађајима из света чудесног и наднаравног. Јунаци и догађаји ситуирани су у међупростору реалног и апсурдног, на танкој имагинарној линији која читаоцима и тумачима књижевне уметности нуди могућност различитих приступа и интерпретација. У грађењу спољашњих и унутрашњих портрета главних јунака писац често остаје неодређен и недоречен, као у причи „Прозор”: „Некад је живела у тој кући са четворо или петоро деце. Муж је умро, а од деце су нека поумирала, а нека се поудавала, појенила и изгубила негде у свету” (Андрић 1968: 26). Удес дечака који трпи казну за кривицу коју није починио потврђује у овој причи кафкијанску филозофију непостојеће кривице коју човек наслеђује самим рођењем и камијевски апсурд о неминовности трагичне судбине. Даљи след догађања илустративно показује да су позитивни јунаци често жртве не само невидљивих сила или на-

дређених господара и мучитеља већ и сопствених идеала и сопственог погледа на свет у коме живе. Тако се и у овој причи граница између стварног и апсурдног релативизује, јер оно што је на први поглед нељудско и немогуће одједном постаје сурова истина огољене и бруталне стварности. Дечак који је одбио предлог друга да се свете незгодној баби Кокотовић тако што ће јој на кући поразбијати прозоре због своје добротe испашта двоструку, неправедну казну: када је увече уз страхан тресак разбијено стакло на прозору његове куће, било му је јасно да га у том тренутку кажњава његов друг Мишко, али у себи је страховао и спремао се да истрпи и казну оца који је кратко рекао: „То су твоји красни јарани”. Отац га је те вечери тако гневно и немилосно тукао, да се његова мајка узалуд трудила да га заштити од беспризорне егзекуције. „Али никад, чини ми се, ни пре ни после нисам теже ни горе осетио бол и понижење од тих батина као тог јутра, док су сви још у кући спавали и док се кроз разбијени прозор указивао у првој светлости спољни свет, пун бесмислених зала неразумљивих, замршених одговорности” (Андрић 1968: 31). Терет непостојеће кривице сведен је у овој Андрићевој причи до линије бесмисла у коме се људско достојанство оглашава као нејасан крик човековог незнања и немоћи.

Тематска структура приче „На обали” нуди комплексну слику живота на којој су посебно маркирани детаљи из детињства девојчице Розе и дечака Марка. Дечак који је толико сањао драж првих пољубаца бива разочаран, јер није осетио ништа од оног „што у песмама и слутњама обећавају”. Главни јунак приче, гимназијалац Марко, незадовољан стварношћу прозаичне свакодневице, у болном присећању на тренутке непријатних и непредвидивих искушења, пожелело је у тренутку резигнације да окрене леђа свему што му је изазивало патњу, недоумице

и бол. Лепота, ма у ком виду да се испољава – она духовна, еротска или материјална – честа је инспирација и опсесија Андрићевих филозофских реминисценција. Иако се може учинити да је сасвим јасна и видљива, лепота је „недостижна и назадржљива; не да се ухватити, не може се украсти, нема се за шта купити, нити се може од људи отети ни од кога измолити као привиђење, нестварно и кратковечно, а драже од свега што је живо, стварно и на дохват руке” (Андрић 1968: 52). И као што не може да докучи тајну живота, човек остаје немоћан и пред изазовима лепоте. Андрићеве ставови и погледи о овим и другим загонеткама живота остају помало мутни и неодређени, у некој врсти мисаоне и духовне измаглице где се тек наслућују различити видови таштине који трепере на линији апсурда „у коме једни осећају ’радост пропадања’, а други не могу да прихвате чињеницу да су затечени у земљи где се сваки ’драм радости душом плаћа’” (Милинковић: 1999: 80). Поента приче „На обали” илустративно маркира начелне ставове Андрићеве филозофије. Гимназијалац Марко, незадовољан окружењем у коме живи, асоцира прошле догађаје, прва искуства и прва разочарања због својих идеала, и не може да се отме осећању резигнације које га ставља у искушење да окрене леђа „свему, и маштањима и оном што је било, и чега нема, и што би требало да буде, и овој обали и овом животу. Пливати и испливати!” (Андрић 1968: 70). Андрић у овој причи не инсистира на песимизму, већ само предочава младом човеку живот пун непознаница, лепоте и разочарања. Осећање немоћи је често уткано у животе деце, баш као у судбину главних јунака у причама „Пут Алије Ђерзелеза”, „Мустафа Маџар” и „Аникина времена”. За разлику од бајки, у којима индивидуа може имати више живота, Андрићеве приче поручују читаоцу да је у реалности живот, ма како био тежак, само један и непоновљив

и зато га ваља волети. Због тога је и слика детињства у његовим причама често опора, мутна и неодређена, чак и горча но што би се на први поглед могло закључити. У причи „Мила и Прелац”, један од јунака не може да разуме шта се то дешава са њим „ни зашто је тако, али је осећао да је неко тешко непомирљиво и непроменљиво зло легло на њега и да помоћи нема” (Андрић 1968: 86). Иако неодређена, а каткад и апсурдна, Андрићева мисао ни овде није безлична и конфузна; у њеној дубини исказана је непредвидивост судбине и променљивост среће у исконској борби добра против зла. Главни јунаци се разилазе и губе у измаглици непомирљивих светова.

Каткад се у Андрићевим причама оно што је невероватно и немогуће догоди као неминовна стварност, а сасвим изгледне и јасне ствари постану зачуђујуће нестварне и неоствариве. О томе илустративно говори епилог приче „Аска и вук”, која је јединствена литерарна форма по садржини и структури, а нарочито по универзалним порукама које у себи носи. Носиоци радње су анимални јунаци, овца и вук, чији је однос од искона познат – вук је тиранин а овца жртва која страда. Међутим, овде се десило да је овчица по имену Аска у борби за живот заиграла тако заносно и чудно да је вук на крају заборавио своју намеру и крволочну мисију. То чудо које је направила овчица за спољни свет и критичаре је била „Игра са смрћу”, а за Аску „Игра за живот” (Андрић 1989: 85). Свако зло и свака невоља, ма у којој форми или облику се јављали, могу се елиминисати ако човек својим знањем и упорношћу знађе одговарајући начин, средство или оружје којим ће га победити. Порука приче надраста оквире времена и простора у којем је настала и уздиже се до нивоа општих вредности универзалне људске комуникације. „Сто живота осећала је у себи мала Аска, а све њихове снаге употребила је да

продужи један једини, свој живот” (Андрић 1989: 81). Чињеница да је овде главни јунак свога тиранина победио лепотом имплицира пишчев став да је лепота моћно оружје у борби против свих порока и зала.

Андрић детињство и децу посматра из перспективе одраслих, која често искључује могућност наивних дечјих представа о појавама и догађајима из реалног живота. Он децу прати са дистанце или посредством наратора који приповеда у првом лицу и на тај начин отвара скривене светове дечјих надања, маште и унутрашњих фрустрација. За разлику од писаца који у својим делима преферирају идеалну слику живота, он је скоро увек на позицији објективног посматрача који настоји да осветли и оне тренутке из живота малих јунака који у њиховим душама живе као трајан и неизбрисив, увек загонетан и нејасан бол. У детињству малих јунака много је више сете и туге, па чак и страдања, но игре, радости и безбрижних маштања.

У причи „Деца” Андрић је свет детињства конкретизовао на контрастним сликама реалног и апсурдног. Фабуларни ток приче поверио је наратору који у првом лицу приповеда о дечацима који безазлену дечју игру замењују сукобима изазваним непомирљивошћу својих верских и националних предрасуда. На једној страни је портрет дечака који свет и живот у њему сагледава тако да у њему има места за све, без обзира на верску и националну припадност, на супрот дечацима који мисле да оне друге, који не припадају њима, ваља искључити из света у коме живе. Хајка на малог Јевреја искаче из оквира игре и претвара се у истину о људском друштву које се заснива и успоставља на антагонизму одраслих. Кажњавање невиних дечака је симболична представа у којој се огледа антагонизам моћних и малих, незаштићених народа. Мали су увек у улози жртве, јер моћни постављају правила живљења

и норме етике. Прича о малом бегунцу и прогонитељима илустративно показује начела Андрићеве филозофије апсурда, која маркира екстремне „великог, узбудљивог, страшног света у коме се носи кожа на пазар, у ком се дају и примају ударци, мрзи и ликује, пада и побеђује” (Андрић 1968: 21).

Главни јунак ове приче је жртва несхватљивог апсурда који је тешко објаснити, а камоли оправдати неким логичким објашњењем. Дечак који се стицајем околности нашао у групи хајкача није желео да заустави унезвереног бегунца и да га удари батином којом су га наоружали његови агресивни другови. „У том тренутку угледах први пут његово лице. Уста му напола отворена, усне беле, очи без погледа, разлирене као вода, без икаква израза више, и одавно избеумљене” (Андрић 1968: 23). Својим чином доброте главни јунак је и сам постао жртва, јер је доживео презрење и осуду својих другова, Мила и Палике. „Сваки покушај да ствар улепшам или поправим, испадао је на моју штету и гурао ме у још гора понижења и већу усамљеност” (Андрић 1968: 24).

Поступак вредан хвале и поштовања одједном се претворио у узрок његове патње и страдања. Недело осинох дечака не може се правдати безазленошћу њиховог узраста, али ни другим разлозима људске несавршености. Траума која у души главног јунака живи као незалечива и болна рана из детињства у Андрићевој визији човечности кристалише се као став о међуљудским односима и суштинским питањима живота: „Мали људи које ми зовемо деца имају своје велике болове и велике патње, које после као мудри и одрасли људи заборављају... А кад бисмо могли да се спустимо натраг у детињство, ми бисмо их опет угледали. Тамо доле, под тим углом, ти болови и те патње живе и даље и постоје као и свака стварност” (Андрић 1968: 24).

Промицале су године, али време није могло да избрише сећање на немили догађај, ни ожиљке у ду-

ши када је пао у немилост својих другова. У тренуцима бола и очаја пред очима би му се указивало лице преплашеног дечака, кога он пушта да протрчи поред њега „лак и незадржив као анђео”, а он га, кад слика поново оживи, изнова пушта да слободно прође, иако зна да ће због тога бити кажњен. Због свог поступка пао је у немилост другова и годинама живео са осећањем потиштености, узалудно покушавајући да залечи ожиљке трауматичног догађаја. И поред тога, он никада, ни у тренуцима највећих искушења, није довео у сумњу оправданост својих поступака. Та чињеница оснажује домете пшчевих порука и естетску и мисаону димензију приче. У осећањима малог јунака Андрић је исказао наду у непобедивост доброте и постојање далеке али и тешко достижне правде. Он „најпре наговести стварност која одређује опсег унутрашњег и спољашњег живота његових личности, да би нам онда показао како се та стварност уобличује у њиховој свести” (Тошовић 1981: 103). Уместо фрагментарних података спољашњег окружења, у свести и подсвести његових јунака судбине и догађаји се манифестују као последица деловања тајанствених и необјашњивих сила.

Прича „Панорама” на најбољи начин сублимира и исказује основне поставке Андрићеве филозофије. Писац главног јунака ставља пред загонетно лице света, доводећи га у ситуацију да истражује и поступно упознаје неухватљивост његових боја и сенки, које се непрестано мењају и остају далеке и непознате. Од тог света не треба ништа „поуздано очекивати, а свему се може надати”. Опседнут сликама које повремено посматра у панорами, он ствара сопствену слику света у који се пресељава и настоји да га приближи и осећању својих другова, што ће га довести у изолацију и сукоб не само са њима већ и са властитом породицом. Тренутак отржењења настаће када се панорама одсели из града, као

„сиротињска породица којој је газда отказао због неплаћања кирије” (Андрић 1968: 86). То ће му отворити нови видик, у коме је спознао неприкосновену моћи новца и истину да у „свему што људи стварају и подижу, кружи новац, невидљиво као крвоток у телу” (Андрић 1968: 87). То сугерише мисао да све што се у човеку и око њега догађа, било да је лепо или ружно – не може се „догодити изван и независно од његове свакодневне људске стварности” (Тошовић 1981: 108). Карактер Андрићевих размишљања имплицира став да је људски живот непредвидива, загонетна и комплексна појава у којој све оно што је на први поглед јасно и познато може у неком тренутку постати мистично и загонетно. Због тога Андрић никада не доноси експлицитне закључке, већ само идентификује догађаје, судбине и појаве, и ставља их пред читаоца да сам о њима суди и мудрује. Могло би се рећи да су његова сазнања о свету сократовски мудра и непобитна: „Ја знам да највише ствари у људском животу и свету не знам и не схватам; и кад видим њихове узроке, оне не престају да ме узнемиравају и чуде” (Первић: 1981: 125).

Филозофију сизифовске немоћи јединке која постаје мученик својих снова и идеала Андрић свеобухватно и дубље развија у причи „Књига”. Он главног јунака ставља на искушење пред којим ће рано упознати лице и наличје живота и схватити да су илузије о идеалном свету варљиве и недостижне, а стварност која га опомиње – блиска и неумољива. Сиромашан дечак, гимназијалац, данима пролази поред градских излога и машта о књигама које ће прочитати и које ће му одшкринути широка врата великог света. Из тих књига ће нешто више сазнати о путовањима у далеке и непознате земље. Његове жеље биле су у том тренутку сасвим скромне и извесне. Књига ће му постати прибежиште у тренуцима очаја и безнађа, кад пожели да се ослободи туге

и бар за тренутак заборави на социјални статус сиромашног и усамљеног дечака. Биле би то књиге које ће га одвести у велике, непознате земље и пределе. Оне нису само његова љубав и жеља већ и уточиште у којем ће наћи спас од беде и ослободити се осећања несигурности и сувишности. Међутим, у његовом случају се показало да живот уместо често да изневери очекивања и разбије илузије, те да свет из наде и снова претвори у разочарање и неподношљиви кошмар других, трауматичних ноћи. Уместо лепих речи и прижељкиваног разговора, добио је оштар прекор и само једну књигу. Па и та једна књига, пре но што ће је прочитати, претворила се у опасног мучитеља који ће му уништити сваку наду о срећи и лепоти замишљеног света.

Од тренутка када је пун наде ступио у библиотеку, срушио се његов свет очекивања и илузија, као кула од карата. Осоран и непријатан глас професора био је за њега тежак и неподношљив ударац: „Јеси ли ти дошао да спаваш овде или да узмеш књигу?” (Андрић 1968: 36). Уместо жељених четири-пет књига, добио је само једну. Збуњен и испрепадан, у трансу од којег се није потпуно осветио, кренуо је несигурним кораком низ степениште, „са помешаним осећањима самољубља, разочарања и љубопитства”; помало застајкивао прелиставајући књигу. Притом је направио и један погрешан корак, затетурао се и испустио књигу која се искоричила, а листови се одлепили од корица. Та мала незгода најавила је почетак његових фрустрација и даноноћне море и страха. Спласнуле су илузије о лепоти света и расплинуле се под теретом страха и неизвесности: шта ће му професор рећи кад се појави у библиотеци са поцепаном књигом? Да ли је могуће избећи неминовност сурове казне? Дани су промицали у трауматичним кошмарима, а он није налазио решење за проблем који је скривао од себе и других, али који га је потајно јео и душу

му разарао. Како и где наћи спас? Да ли је решење, можда, у испаштању и молитвама? Можда би било боље да свој проблем подели са друговима, да се повери газдарици, да пише оцу, или да оде код професора и да му „насамо, искрено призна ствар”. После дугих размишљања налазио је да ниједна могућност није изгледна и не обећава му избављење. У тренуцима највећег бола и очаја, чак и када је падао у сан, у свести му се јављала поцепана књига и појачавала осећање страха које га је водило у таму самоубилачких фрустрација: „Да умрем”, помислио је у једном тренутку, „да умрем сада!” Или, можда би најбоље било да „изгори гимназијска зграда, заједно са библиотеком и списком позајмљених књига” (Андрић 1968: 41).

Тако измучен и исцрпљен, запоставио је наставу и почео да добија слабе оцене. Без наде у спас, потпуно сломљен и душевно испражњен, нашао се у вртлогу свакојаким мисли, из којег је узалуд покушавао да исплива на обалу. Зар књига којој се толико радовао, и од које је тако много очекивао, да одједном постане ноћна мора и узрок патње и незалечивог бола? Такве мисли отупеле су му осећање страха и патње. На крају, у стању потпуне резигнације, решио је да сам залепи књигу и да је однесе професору, спреман на осуду и презрење, па и најтежу казну. Међутим, када је професор узео књигу и ставио је на гомилу других књига, а да је притом није ни погледао, дечак се нашао у чуду. Ништа од оног што је са стрепњом очекивао није се догодило. Учинило му се да је то сан у који не може да поверује. Тако збуњен, и још под утицајем страха са којим је ушао у библиотеку, враћао се назад са осећањем непријатне језе да ће га неко поново позвати и вратити, да му саопшти казну. Након преживљеног шока осећао се као „зрео и преморен човек, који се сасвим предаје кратким тренуцима одмора и затишја” (Андрић 1968: 47), долазећи споро до

отрежњења, након исцрпљујуће море и безразложног страха. Пратећи ток свести и подсвести главног јунака, Андрић дубоко понире у неиспитане просторе његовог душевног лавиринта и наговештава му путеве и начине избављења.

Милош Бандић је запазио да би у „у сеновитој атмосфери приповетке 'Књига'" сваки човек могао наћи „бар делић свога детињства” (Бандић 1958:7). И у другим причама о деци Андрић евоцира слике из детињства које нису превише ружичасте, али ни потпуно тамне. Детињство је у његовим причама реална слика живота, препуног радости и победа, али и неочекиваних падова и разочарања који искачу из оквира могућег и реалног и настају се у сфери апсурда. Дечји ликови нису идеални јунаци пред којима се отвара чаробна капија детињства, ослобођеног патње, страдања и бола. И поред тога, његове приче не предочавају песимистичку визију света, већ само откривају његове противуречности и његово право лице. Живот је опор и горак, па ипак само један, непоновљив и леп и због тога се за њега ваља непрестано борити. Иако брзо тече и пролази, он се непрестано обнавља и траје, у свакодневним радостима, тузи, надањима и болу.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво. *Приповетке*. Београд: Младо поколење, 1968.
- Андрић, Иво. *Изабране приповетке*. Београд: Нолит, 1989.
- Бандић, Милош. *Мала панорама савременог романа*. Београд: Просветни преглед 1958.
- Деретић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Просвета, 1967.
- Милановић, Бранко. *Критичари о Иви Андрићу*, Сарајево: Свјетлост, 1981.
- Милинковић, Миомир. *Хоризонти дејинства*. Ужице: Учитељски факултет, 1999.
- Милинковић, Миомир. *Књижевности за децу и младе – поетика*. Ужице: Учитељски факултет, 2012.
- Милинковић, Миомир. *Историја српске књижевности за децу и младе*. Београд: Bookland, 2014.
- Первић, Мухарем. Приповетке Иве Андрића. Милановић, Бранко. *Критичари о Иви Андрићу*, Сарајево: Свјетлост, 1981.
- Тошовић, Ристо. Реализам Иве Андрића. Милановић, Бранко. *Критичари о Иви Андрићу*, Сарајево: Свјетлост, 1981.

Miomir Z. MILINKOVIĆ

PHILOSOPHY OF THE ABSURD AS A METHOD OF INDIVIDUALISATION OF ANDRIĆ'S PROTAGONISTS IN HIS CHILDREN'S STORIES

Summary

In his children's stories, Andrić delves deep into the psychology of his young heroes and reveals dark realms of their conscious and subconscious mind hiding the causes of their happiness, suffering and pain.

The focus of this research lies in Andrić's stories about children, which can be observed as children's stories but only to a certain extent. Children in these stories are the bearers of the narrative and author's ideas and messages. Main protagonists, similar to Kafka's, often succumb to the inevitable defeat when they realise the truth about the futility of resistance, or to the feeling of powerlessness – when they are overcome by the Camus's idea on the futility of human existence. Philosophy of the absurd is a way in which Andrić can dig deep into the fathomless layers of children's nature to illuminate the causes and reasons for their unexpected actions or non-existent guilt placed on them, which makes them suffer and wither.

Key words: stories, philosophy of the absurd, children, punishment

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

ЈУНАЦИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Ликове у српској књижевности за децу карактеришу инфантилност, простодушност и посебна психоемоционална конституција. Носиоци збивања и радње, задахнути привидом стварности, живе својим и животом сличним животу детета. Пожељни су натприродни и обајковљени јунаци, склони ексцентричности и пустоловини. Мале читаоце посебно привлаче јунаци наших писаца и песника као што су Змај, Нушић, Ђопић, Радовић, Ршумовић, Душко Трифуновић.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска књижевност, дете, лик, идентитет, портрет, акција, ведрина

Књижевност подесна дечјој замисли издваја се у засебан књижевни слој с аспекта читалачког доба и с аспекта функције коју има. Настала из односа дело – читалац, али и из практичних, школских и других подстицаја, као и свака језичкоуметничка врста, она има своје законе и свој специфични карактер. При покушају њеног профилисања полази се од тематике, значења, слојевитости и форме, од детета читаоца, пре свега.

Мали читалац као рационално и ирационално биће прихвата и валоризује ствари сходно свом поимању истине. Уживљавајући се, он се изнутра поистовећује са јунацима; њихове поразе и радости,

патње и стрепње, „своди на свој случај”. Књижевни ликови са којима живи као са себи равнима нису изван његовог ја: у његовој уобразиљи сваки од њих је одблесак његовог ја.

Уметничке посебности које чине дело понуђеним, читаним и пригрљеним од стране деце јесу занимљивост теме, аутентичност ликова, динамичност радње, адекватна психологија, одговарајућа поетска техника, функционалан језик и племенита порука.

Дело прикладно дечјој рецепцији на главној је линији традиције романтичарске књижевности са својим неповредивим елементима: фабула, јунак и једносмерна радња. Скраћена или поједностављена фабула, уобичајена схема карактеристичних особина и поступака јунака, логички јасан заплет и расплет, битно запажене и јасно представљене појединости и, по правилу, срећан крај, јесу његова препознатљива својства. Специфична стилизација, ред излагања, местимице стајаћа места, као и уобичајена техника, упосебљују његову општу физиономију.

У књижевности за децу, као и уметности уопште, садржина представља полазну тачку и прво вредносно мерило. У смислу грађе, која тек поетским чином постаје језички артефакт, она задржава у дечјој уметности релативну предност у поређењу са начином на који је саопштена и структурирана. Реч је о темељној естетичкој вредности и својеврсној импресивној игри која детерминише однос младих према белетристичком дискурсу.

Књижевност за децу се, између осталог, базира на чињеници да млади не праве јасну дистинкцију између царства маште и света реалности. Свет књижевности је по себи стваран, упоредив с реалношћу, доживљен као тренутак могуће стварности. Снагом литерарног рада, суптилнијим начином преобликовања грађе, пројектује се слика света као вид реалног постојања у чулној форми, саображена њиховим тежњама и склоностима. Креативношћу, литерари-

зацијом и релативизацијом чињеница, разгранаванњем и припитомљавањем, комплексно се захвата детињство, свет идеала, маштарија и немира којих обично нема у стварности. Кроз текст у неком потенцијалном односу према садржини блиској детету, у нашем контексту кроз примерене књижевне јунаке, нуди се „поезија чињеница” коју дете препознаје као своју и веродостојну истину.

Саткано од нити среће, лирике и лепоте, као стварност преплављена маштом, детињство је непресушан извор уметничког стваралаштва, а у дејој књижевности средишњи мотивско-тематски оријентир. У ауторовој визији младост је преплет сна и јаве, синоним слободе, радости, ведрине, динамике и племените невиности. Доба после којег наступа зрелост јесте асоцијација непоновљивог дела људског живота; бољи и праведнији свет од сваког другог. Као постојбина слободе и нескривене поезије, представљена је у књижевности у свим његовим испољавањима. У традиционалној дејој књижевности, у немалом броју, рана младост није само дивота и цветно поље среће, неподвргнута законима рационалности, већ и узраст који – као што нам потврђују јунаци наших аутора – вуче терет живота. Премда трагично за малог читаоца нема естетски смисао и не води озарењу и осећању – детињство се представља, код Андрића на пример, као озбиљан, груб и трагичан свет, као и свет одраслих. Суочавање са горким и ружним лицем живота тумачи се као борба за лепо детињство, за живот без забрана и казни.

Књижевност младих је начичкана ликовима деце посебне психоемоционалне конституције. На страницама књига прате се с напетом и интересовањем вршњаци емоционалних боја, маркантних црта у спољном изгледу, у мислима, осећању и покрету. Носиоци збивања и радње, задахнути привидом стварности, који живе својим и животом сличним

животу детета, воле и пате, сањају блиске снове, улазе у живот малих читалаца. У рефлексјама и осећањима неисцрпног регистра мали читалац налази своје мисли, поступке и осећања; у њиховим судбинама препознаје своју судбину, у њима налази себе. Блиски су му актери који га надмашују својим врлинама, снагом и одлучношћу. Пажњу провоцирају протагонисти извучени из живе стварности, обележени особинама наивности, јунаци уобличени рељефно или на шалозбиљан начин. Са карактерима конципираним као конкретне личности, са њиховом спољашњошћу, оделом и говором, који изгледају као да су им сами читаоци позајмили црте из свог властитог живота, читаоци се идентификују или са њима деле доживљаје и животну искуство. Из дејих књига, као из каквог сандучића, излазе, схематски говорећи, невини, мирни, радни, штедљиви и добро васпитани; лукави, бунтовници, лени, расипници и јунаци „рђаве” природе. Симпатије до физичког поистовећивања и адорације испољавају се према узбудљивим креацијама и херојима уздигнутим до висине модела. Најпожељнији су натприродни, антропоморфизовани и обајковљени јунаци, чудесна изгледа и чудотворне моћи, који нагињу изван организоване друштвене заједнице, склони ексцентричности и пустоловини. Колоритно скицирани и одуховљени чудесном сличношћу са живим бићима, непоправљиви типови, прирасли срцу малог уживаоца, они су светлцуви јунаци који, по речима Словицког, у срцу имају наша срца. Зрелост опредељује занимање и емоционални став према књижевном јунаку. Основношколце анимирају афирмативни актери и носиоци позитивних стремљења, који служе као директан узор. Слика и прилика мудрости, снаге и правде, одважности и спремности за сваку акцију, буде асоцијације на памет, правду, душевну снагу и моралну исправност. Старији узраст инклинира антихеројима и негативним типо-

вима или антагонистима. Мане актаната се прихватају са симпатијама и осмехом разумевања.

Креирање игроликог света заснива се на његовој номинацији. Лична имена оличавају дупликат личности; израз су склоности младих да именују ствари на основу њиховог изгледа и функције. Као појединци од акције, ликови су дочарани телесним описом, откривањем њихових унутарњих особина и навика, поступком, радњом, изговореним речима и емоционалним односом према миљеу. *Nomen est omen*. Уводи се псеудонимски тип имена који чудесно одговара своме карактеру, речит и са значењем. Шаљива симболичко-психолошка карактеризација привлачи пажњу, подиже степен будности, пријатности и ведрину атмосфере. Аркадијски и чудачки називи у свом лексичком значењу, долични деци и њиховим начинима мишљења и делања, нешто значе и, просто, лепо звуче. Антономазијска именовања су општа и асоцијативна (Бисерко, Гвоздензуб), необична и каламбурична и не налазе се у лексиконима. Грађена на пародично-подругљивој етимологији (Љуба Кржљавић, Ђођа Вођа, Чеда Брба), на нагомилавању истих звукова и анаграмској слагалици (Ђулибрк, Пиплфокс, Птрптрптковић) или на (комичној) перифрази (Пуша Стопарац, Сом Бркић, Јарац Живодерац, Пипи Дуга Чарапа), еквиваленти су јунака и израз саме реалности.

У природи је књижевности индивидуално приказивање по принципу спајања већег броја ознака истородног карактера. Форсирају се типови које млади треба да подражавају и опонашају у стварном животу. Оживотворених ауторових погледа на свет, његових идејних опредељења и ставова, они служе обликовању свести, учењу, упозорењу и као мера објективног света. Изложени пажњи, живи и стварни, симболи непослушности и насиља, у функцији су аргументације као антиузори – како не треба да се ради. Креирани по сликовитом наивном моделу,

традиционална оличења појединих врлина и мана, ликови деце су, паралелно, средовечни људи, са смежураним старачким лицем, без одсјаја симпатије и младима ненаклоњени. Папирнато скројени и статични, без властитог духовно-физичког хабитуса и печата детињства, не делају, већ размишљају и просуђују. Сведени на одређену улогу, непрофилсани и непостојећи као јединке, налик су креатурама иза којих се види резонер који на њиховим устима изриче своје назоре, запажања и рефлексије.

Змај, у чијем опусу стоји дете и детињство у свим њиховим испољавањима и свакодневним догађањима, имао је дара да уочи и рељефно уобличи типично дечје црте. Уносећи се у дететов живот и његову интиму, песник се идентификује са дететом и прилази му као себи блиском и равном. Протагонисти, било уљудни или непримерени грађанским нормама пристojног понашања, нису типови те-и-те нарави, морални антиподи или упрошћене личности, већ симболи дечјег живота и бића у којима се деца препознају. Створио је галерију топлих лирских медаљона и безазлених, непослушних и послушних, шаљивих и веселих, богатих и сиромашних – свакојаким дерана и лола са којима читаоци живе као са својим љубимцима. Читалачка публика је с подједнаким симпатијама прихватила и ведре и тужне, и позитивне и негативне јунаке. Иако „сав у знаку бономије”, песник је, са дозом благог хумора и ироније, сликао неваљалце и лењивце, дембеле и осине лоле; портретисао је васпитно запуштене и беспризорне типове и бангалозе од којих се „сваки живи клони”. Деца и млади уживају у каприцима, размажености и јогунлуку антијунака као што су Лени Гаша и Лени Рава, Пура Моца, Кржљавић Љуба, матерна маза, неспремна Ана, Рашко непослушко.

Ведрина је доминантан Змајев мотив. Али, ганут немилком социјалном сликом дечјег живота, аутор

свраћа пажњу на сироту децу која се носе са тегобама живота. Друштвена неједнакост је одсликана у песмама „Сиротињски јади”, „Општинско слушче” и „Шегрти”. У лику малог Ђуке, са оним његовим копораном – бруком („Мали Ђука”), дочарана је тежина немаштине и деце која трпе малтретирања и својим рукама зарађују хлеб.

Знајући за све могућности и магије песничке вештине, Змај је опевао детињство у свим његовим стадијумима. Дубоко осећајући поезију живота младих, обједињујући фикцију, игру, смех и нонсенс, ритмички уобличеним стиховима zgodним за памћење обраћао се сасвим малој деци. Састављао је песмице о детету које проговара, о ђацима првацима, о птицама, бубамарама и животињама; о воћу, секи, куми, баки. Топлином тек рођеног дечјег осећања, богатством вокала и поетском орнаментиком, жуборивим и певљивим тоном, наивно-игриво, хедонистички и ведро, умео је да приђе сасвим малој, тек рођеној деци.

После Змаја, круг мотива је пространији, тематски разуђенији и богатији. И слика аутономије детета је поетичнија. Ликови носе сва обележја стилске формације. Позитивних или негативних карактерних црта, постављени су с лица, и оцртани кумулативним поступком, у целокупној њиховој спољашњој датости. По Змајевом обрасцу, лирски субјекти обилују врлинама као у бајци: послушни су, помажу сиротињи, враћају нађене ствари, моле се богу за себе и за своје укућане. Деца сама преузимају терет живота на својим плећима. Да би служили као лош егземплар и показали у чему се греша, јунаци су са снажно наглашеним менталним, емотивним или моралним недостацима. Осуђују се црте актера које могу да изврше рђав утицај на духовни одгој претпостављених читалаца – корисника: несмотреност, непослушност, распуштеност, бежање од куће и од школе, раскалашност, јогунлук, грам-

зивост, неутажива халапљивост, агресивност; грде се неопрана, рашчупана и распојасана деца. Са појавом писаца слободније маште, међу префињеним малишанима и господичићима очешљаних и подрезаних ноктију, чистих и уљудних, наћи ће се ленштине, понављачи, хвалисавци, мале силеције, откачењаци и чупавци, незадовољници и пробисвети као што су Вучови петлићи; са слашћу и имагинацијом се прича о дечјим ситним грубостима, неподопштинама и мангуплуку. Нушићев Брба је иницијатор негативаца и социјално деструктивних типова.

Песникиња Десанка Максимовић је, исто тако, аутор занимљивих креација. Тамна времена и човекова прапрошлост, борба животиња, обредне игре, полазак у лов, пећински сликари и ловци, и кад су се деца „клала око шачице жира” – оживљени су, снагом песничке имагинације, у роману *Прадевојчица*. Роман који је нашао подстицаја у опсесији животом првог човека, у митским, исконским сликама људске цивилизације и стварању прве уметности, нуди свевремене људске истине и проблематизује нераздвојне појаве човековог живота као што су уметност и љубав. Ликови из домена научне фантастике, прадевојчица Гава са својим оцем, пећинским сликарем и врачом, племенити Баук и опаки Ген, уметник Клек – јесу лирска пројекција дечјих потреба за игром, уметношћу и сном, за чаробношћу и тајанственим светом. Модел бајке, обред, религијско мишљење, сугестивна нарација, говор јунака о себи у трећем лицу, дају роману чар митског и архаичног. Песникиња антропоморфизује оно што обогаћује сиромашну стварност, што би дете могло да заволи: љубав, живот и раскош природе. Не само свита сићушних бића која миле по трави, зека, меда, вук, него и травке повијене на поветарцу, капи кише, плаветни небески свод, цвркулт птица у крошњама дрвећа, играчке и све неживо – живи у некаквој дубокој повезаности и дише једним животом.

По сопственом признању, Гвидо Тартаља мотиве за своје песме и приче налази у властитом детињству и, као многи други, у својој деци и њиховом животу. Имајући пред собом стварно дете, његов узраст, интелигенцију, сензибилитет и уобразиљу, песник га на духовит и козерски начин забавља и наводи на размишљање. Продревши у загонетност и богатство дечје психе, у дечје испољавање и поимање света, он тка стихове који радују, привлаче пажњу, буде уобразиљу и радозналост. Мали јунаци су симпатични, дискретно поучни, увек забавни. У лику дечака Мише, чапуна и обешешака, на чије се згоде и незгоде усредсредило у великом низу кратких песничких јединица, слика дете нашег времена: жељно да пригвири с друге стране границе, да све сркне, да све види и у свему учествује. Опевајући детињство као цветно доба живота, свет несташтва и благовања, а у оквиру њега младе у разноврсним и безбрижним животним приликама, Тартаља се осведочио као оптимистички диспониран и један од најведријих и најнасмејанијих песника.

Поетика Бранислава Нушића, његова козерска лежерност и фамилијарност, склоност ка шали, латрдији и карикатури, дошли су до пуног изражаја у необичној одлуци дечака са градске периферије да напусте топла огњишта и крену у зелену гору, одакле ће, као одметници, сејати страх и трепет у окружењу и међу онима који ђаке плаше школским оценама. Припреме за полазак, договор у млину, полагање заклетве, одлазак у планину, хајдуковање, сукоб дружине са неподвижним тешкоћама и суровим хајдучким животом, слом и пораз; отрежњење, покајање и самосвест; на крају, батине и повратак свакодневици – тематске су целине које држе конструкцију романа *Хајдуци*. Од храстовог стабла, на коме радња почиње и где се завршава, роман тече у знаку дечје слободе и неспутаности. Литерарна игра и обиље хумора су у структури садржине, у

грађењу и обликовању радње и ликова, у дочаравању ситуације и атмосфере, у форми и језику. Из хумора и игре проистиче раскорак између онога што се дечама дешава, у поређењу са оним што су у својим главицама замислили.

Инвентивним, градативним током срушене су илузије и план Брбиних јарана. Кроз акције и поступке, смелим и екстравагантним потезима – само комедиографу званом драматуршком вештином – другари су проведени и доведени у неочекивана искушења и комично-гротескну ситуацију, као што је утољавање глади жиром и трњинама, уместо опљачканим дебелим овном – чему су се надали и што би приличило горским вуцима. И остављени су под неозвезданим небом, заједно са магарцем, који је однекуд к њима дунуо у планину. Уплашени и без заштите старијих, дечаци се од хајдучке збиље, од шуме, мрака и сна који им затвара очне капке бране разговором. Потекла је бајковита мелодија крај логорске ватре. Прва је о јунаштву Марка Краљевића, што, ваљда, треба да подигне морал код хајдука – последња је нараторова, разгаљива и поучна. Свака је испричана као у једном даху. Занимљива је и са пуно хумора, обрта и усклика бајка Лазе Цврце о свађи лутака, Глуваћева о људској хуманости, Мите Трте о нагонској дечјој облапорности, Врапчева о оданости; све заједно, нараторова су аутопројекција. Сјајан портретист, Нушић остварује живописну физиономију Чеде Брбе, Жике Дроње, Мила Врапца, Симе Глуваћа, Мите Трте, Лазе Цврце, Раке Пустоглавића и нараторовог лика. Употпуњени свим спектром боја, обликовани у дубинској димензији, растерећени случајног и некарактеристичног, актери су представљени као „појединачни случајеви”.

Духовито конципирани, оцртани руком карикатуристе, Нушићеви протагонисти су изразите књижевне виталности. Као на сцени, види се њихов те-

лесни лик, покрет, мимика, гестови. Увек изазову праскав смех: кад муцају на часу док одговарају, кад хватају муве, међусобно се гађају пљувачком или блатњавим куглицама, кад носе врапца у школу, хо-дају на рукама, гађају голубове књигама, подмећу шешир под олук; док, окружени страхом мркле но-ћи у шуми, скованим десетерачким стиховима, ве-личају властиту храброст или измишљају причу о цару коме је омрзла слава и власт, друштво и леп живот, укратко, у свакој радњи и речи. Смешан је посве приказ пропасти хајдуковања и враћање јуна-ка, попут оклопника са спуштеним копљима, својим кућама. Најстарији међу њима, Чеда Брба, чији је надимак по себи кроки портрет, има засебно место у мизансцену. Експлоатисан и угњетен, ојађен и премлаћен од свог мајстора – ненавикнут на ред и дисциплину – Брба напушта пекарски занат да би основао хајдучку дружину. Он није први међу једна-кима, него *spiritus movens* одбегле дружине. Он се-бе самовласно поставља на чело одметника и про-глашава се харамбашом; размеће се јунаштвом и, без присуства сведока, као у народној песми, побе-ђује Матамуту који је поседовао натприродну снагу. Нико се не повинује и непобедив је. Прихватају-ћи Брбу и његово јунаштво, дечаци се сами осећају јунацима које ће опевати песма. Уз њега се не пла-ше мрака и изненађења.

У дечјем вилајету песника *Проклетје авлије*, де-тињство није весело и безбрижно. И овде се Ан-дрић, каже Вук Милатовић, „није могао да ослобо-ди тамних страна живота, сазнања о премоћи обма-не и зла над добрим”. Нико, па ни невина људска бића, нису поштеђена животних патњи и неизвесно-сти, горких разочарања и потресних збивања, прет-њи и опасности. „Малог човека” оптерећује психо-логија стрепњи и кафкијански синдром испаштања непостојеће кривице. Узнемиреност пред невидљив-им и непознатим „нагони га да се отима сну и по-

стељи, да бди, да страхује”; страховање, каже пи-сац, почиње не са првим данима детињства, него ча-сом рођења. То је истина кудикамо опора и горча него што изгледа; дани проведени „без радости, без наде на радост”. Детињство у коме има мало дечјег живота. Незанимљивост и монотонија, сива и опо-ра животна проза, потиштеност, самоћа, поремеће-на и сиромашна младост која потискује сан и игру, окосница су Андрићеве садржинске поетике. Деца су, као и одрасли, изложена збиљи која гуши потре-бу за игром. Недорасли лирски субјекти слуте да иза заноса, илузије и шале, долази изненађење и жаљење, разочарање и кајање. „Свет који није само игра и забава и који ће то са сваком годином бива-ти све мање”, сазнање је које ђак стиче са првим даном у школи. Тренуци безбрижности и игра ко-јом се ствара савршени свет, а „заклања [се] онај стварни, напољу, који не ваља (баш ништа не ва-ља!)” – у његовој интерпретацији – не доноси осе-ћање блаженства и не чува од претњи и забрана од-раслих. Често се све завршава сукобом и грубошћу, тешким и тамним тренуцима. Вишеслојно и дубоко уметничково дело обилује неспокојством и симпто-мима неразумљивог и необјашњивог страха или уз-немирености која паралише и подсеца ноге. Андри-ћева приповетка једноставне фабуле „Књига”, из циклуса прозе о младима *Деца* (1963), испуњена је страхом као доминантним мотивом. Дечак Латко-вић, ученик III разреда гимназије, посудио је књигу из школске библиотеке на читање, али се, при из-ласку из ње, у часу замишљености – спотакао и пао. Притом му је књига нехотице испала из руку, а ли-стови се одвојили од корица. Грубо је прекинута де-чакова жеља да чита о непознатим пределима и земљама, уништена је његова последња нада да прошири властити хоризонт и светле визије живота. У његову психу, додатно, уселио се страх од могу-ћих последица. Стање узнемирености долази од пре-

наглашеног ауторитета и преувеличаног деликта, од прекора, од лоше оцене и казне. То је страх на вишем нивоу, на нивоу савести. Смерни гимназиста пати, осамљује се, данима се мучи, доживљава у души драму. Догађај са оштећеном књигом добија, каже писац, „нестварни и аветињски изглед, мучне тајне и непоправљиве грешке коју ваља крити”. Тихи дечак који је у књизи, као свету слободи и маштања, тражио лепоту овога света, уточиште и спас од своје сиротиње, на крају пожели да умре – само да не изађе на очи суровом професору са искориченом књигом. Анатомија страха, проузрокованог књигом и професором – библиотекаром. Љубав према књизи постаје терет и несавладива мука, претвара се у презир према њој. Трагична кривица је психолошки продубљена до краја. Напокон је све прошло неприметно: риђи професор мрзоволно узима књигу прецртавајући црвеном писаљком невољничково име у списку. Опасност је непотребно претрпљена, остали су само ожиљци.

Орлови рано леће Бранка Ћопића, несумњиво наш најбољи ратни роман, реалистички приповеда о опраштању од младости и одласку у борбу. Први део обухвата безбрижно детињство деце босанског села Липе, њихово ђаковање и непокорност да трпе учитељева понижења; други слика сасечену младост и прерано полетање у сурову животну збиљу. Дечацци, предвођени својим другом Јованчетом, у знак протеста против новог учитеља, напуштају школу и у Прокином гају формирају побуњеничку дружину, одакле сигналним димовима најављују опасност нареду и партизанима од непријатељског упада. Јованче, командант логора и вођа бегунаца, Стриц, Лазар Мачак, Ник Ћулибрк, Ђоко Потрк, Вањка, Николица с приколицом и девојчица Луња – свесно и зрело одлазе у борбу за одбрану земље и идеал слободе. Роман је хумористичка евокација раскошног детињства сеоских дечака, учења школе и школских

другова. Рат, овде најављен, предмет је потоњих ауторових остварења.

Анегдотска реч која има вредност песме у прози, ритмичка и стилска организација реченице, дошли су до пуног израза у поетичким приповеткама с ратном садржином *Доживљаји Николетиине Бурсаћа* – са стожерним и најцеловитије оствареним ликом, својеглавим партизанским делијом – Николетином Бурсаћем. Благ, ведар и простодушан, дечачки наиван и радознао; једновремено плах и груб, робустан, страшило од човека – Николетина је сасвим нов литерарни јунак.

И одрасли и млади, и сетни и весели, индивидуализовани су описом њихових спољашњих црта, детаља и поступака, њихових хтења и амбиција, посредством одвијања радње и логиком временског континуитета. У сфери читалачке рецепције, по својој безазлености и рељефности нарочиту драж и популарност имају чича Триша, сеоски пољар Лијан, Станко Веселица, Јовандека Бабић, деда Раде и Николетина Бурсаћ; од деце, дугоноги Јованче, Потрк који је трком долазио у школу и свезнајућа Луња. Сеоски кнез Ваљушко и учитељ Паприка који сеје страх међу ђацима антиподи су Ћопићевих добродушних књижевних субјеката. Чича Триша је незаборавни тип из хумористичко-шеретске прозе са шире замишљеном фабулом, *Доживљаји мачка Тоше* и збирке песама *Деда Тришин млин*. Доброћудни старина, који живи у неразрушивом пријатељству с мачком, безазлено је дете. Доброту и душевност старога млинара индиректно осветљава мачак Тоша, пуштахија и безобразник који једе сланину своје газди, чак захтева од њега да му лови мишеве, и који на сваки начин користи старчеву племенитост. Старац Лијан, партизански кувар, лукавко и шалљивчија који разблажује тугу љутом ракијом и који никад није престајао бити дете, лако задобија читаочево разумевање. Лијан је метафора детињства,

плод маште и ведрине човека из народа. Проведећи детињство без оца као главног породичног ослоњаца, унук је у деди нашао себи најбољег пријатеља и књижевног јунака. Радозналом дечаку старац је, са својом светачком добротом и причама, цела школа и васколики свет, отприлике оно што је Арина Радионова била Пушкину. Преко свога деде, симбола подгрмечког човека, писац је испричао властито детињство и неке своје најбоље цртице из *Баушће слезове боје*. Сетни деда Раде, веселаци чича Лијан и чича Триша, нестварни и реални Николетина и његова супротност Јовица Жеж, учитељица Лана, безбрижни и несташни Јованче, Ђоко Потрк, песник на сламку, спретна и проницљива Луња – извајани су са свим карактеристичним особинама и склоностима; писац их је поставио на ноге, покренуо да ходају и говоре. Одрасли су честити и алтруисти, чиста срца и дечје душе – права деца. Живот многих јунака изван литературе као медија потврда је њихове атрактивности и универзалности значења.

Разапет између жеље да одрасте и нагона да закорачи у свет с друге стране скамија, протагонист Мирослава Антића је пун немира, усамљен, закопчан и збуњен. Прва љубав је доба лутања и сањарења, време корзоа и самоће коју чине две ћутње. Збуњени дечаци и девојчице споразумевају се погледима и „зажагреним образима”, говоре у себи оно што би једно другом желели да саопште. Ћутање је израз емотивних немира и тајна „великог детињства”, када се упознаје душевна структура самога себе и налази своје ја у односу на друго ја. Непознато проиходи из немира чула и жара тела и срца, срца која трепере као листови дрвећа на поветарцу; загонетка је у ономе што се жели и што се сања. „Први танго”, метафора прве игре у животу и опроштаја од школских клупа, корак на путу младости као реке у коју ваља упловити слободно и без страха, Антићева је програмска песма.

У лику Андреаса Сама Данила Киша, својеврсном уметниковом аутопројекту, приближена је једна животна свакидашњица са њеним грубостима. У „судару и прожимању чулног и фиктивног, фантастичног и истинског, сна и горкога искуства” (Предраг Палавестра), насликани су необичном снагом духа тајна и неумитност живота, и неизмишљене, кошмарне слике дечјих самотних страховања. Антропоморфизација неживог света према обзирима дечјег интересовања и његове имагинације, мешање призора дечакових меланхоличних доживљаја са сликама маште, није захтевало од аутора да измишља, нити да напушта стварност. Реалност, као на негативу насликана, у очима читаоца је илузивна и нестварна; она га једнако, као и главног јунака, доводи у недоумицу: веровати или не веровати – је ли се нешто десило, или се можда могло догодити. Оно што вија деветогодишњег Андреаса: туга за ишчезлим оцем, за детињством, недокучиво је и неухватљиво. Као зрео и одрастао човек, он размишља о егзистенцијалним животним манифестацијама, тајнама и недоумицама. Замишљен над годинама своје младости и над почетком живота, постављајући себи питање: „Ко сам, одакле долазим и куда идем?”, он не оставља утисак и драж наивног јунака. Креиран поступком паралелне градње, пресетљив и запитан, искрен и одан истини, са смислом за лепо, Андреас је најсложенији дечји лик у српској књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

- Слободан Ж. Марковић. *Зайиси о књижевности за децу*, Београд: Интерпрес, 1973.
- Тихомир Петровић. *Историја српске књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2008.
- Тихомир Петровић. *Увод у књижевност за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011.

Tihomir B. PETROVIĆ

HEROES IN SERBIAN LITERATURE FOR CHILDREN

Summary

Heroes in Serbian literature for children are characterized by infantility, simple-mindedness and a special psycho-emotional constitution. As the bearers of events and actions, dazzled by the appearance of reality, they live their lives, which are similar to those of children. Supernatural and fairytale heroes are preferred, prone to eccentricity and adventures. Small children are especially attracted by the characters created by our writers and poets such as Zmaj, Nušić, Ćopić, Radović, Ršumović, Duško Trifunović.

Key words: Serbian literature, child, character, identity, portrait, action, cheerfulness
