

◆ Dubravka TEŽAK

PISANJE JOŽE HORVATA KAO NAGOVJEŠTAJ SUVREMENE FANTASTIKE

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ
У ВИДОКРУГУ
КОМПАРАТИВНИХ
ИЗУЧАВАЊА

SAŽETAK: Prateći razvojni niz djela za djecu i mladež fantastičnog diskursa (narodna bajka, umjetnička bajka, fantastična priča) dolazimo do suvremenih fantastičnih narativnih tvorevina koje se ne uklapaju u postojeću kategorizaciju, već čine novi žanr u fantastičnoj književnosti koji još nije terminološki definiran (posttolkinovska fantastika, suvremena fantastika, novodobna fantastika ili visoka fantastika). Nakon procvata tog žanra u anglosaksonskim zemljama, popularnost mu se širi u svim zemljama zapadnoga kruga pa i u Hrvatskoj. Zanimljivo je da, osim kod mlađih autora koji su se priklonili tom žanru pod utjecajem strane literature, bitne postavke novoga žanra pronalazimo i u djelu hrvatskoga klasika, Jože Horvata. U radu se analizira posljednji Horvatov roman za mlade *Svjetionik* i njegovo moguće uklapanje u žanr suvremene fantastike.

KLJUČNE RIJEČI: posttolkinovska fantastika, stvarnost, mitologija, simbolika, metaforički komentar, sudbinski elementi

Djela fantastičnog diskursa namijenjena djeci obično povijesno i teorijski očitavamo u stupnjevitu nizu kojemu na početku stoji narodna bajka. Iz nje se razvila umjetnička bajka (autorska bajka), a iz ove fantastična priča (začetnik L. Carroll). Riječ je o istom literarnom fenomenu čiji svaki literarni stupanj proizlazi iz prethodnoga, ali prethodni s pojavom novo-

ga polako zamire. Za najnoviji stupanj fantastične narative još se nije ustalio termin. U stranoj literaturi naći ćemo nazive koje bismo mogli prevesti kao visoka fantastika, suvremena fantastika, posttolkinovska fantastika i novodobna fantastika. Svi se slažu da taj smjer fantastike započinje s Tolkienovim *Gospodarom prstenova* (1954–55). To djelo se odvojilo od prijašnjega razvojnog stupnja fantastike, fantastične priče, prije svega s neizmjenom povećanom složenošću fantastičnoga svijeta. Riječ je o mnogo zahtjevnijem i ozbiljnijem tipu priče od prethodnoga stupnja. Složeno narativno djelo zbog svoje obimnosti češće se naziva romanom nego pričom, karakteriziraju ga rekurentne teme i motivi. Radnja je obično smještena u nekom stvorenom, izmišljenom, paralelnom svijetu izmaštanog kraljevstva (zemlje). Stvarni svijet može, ali ne mora biti dio zamišljenoga svijeta, odnosno književne konstrukcije. Junaci mogu zazivati stare fundamentalne snage za dobro ili zlo. Upravo sukob između tih suprotstavljenih sila postaje okosnica mnogih djela. Često protagonisti dobivaju da ispune posebno važan zadatak. Oni slijede svoju sudbinu, u seriji pustolovina koje često zahtijevaju više od jednog sveska knjige, da ju ispune. Iako može biti dodira s humorom, opći ton posttolkinovske fantastike je ozbiljan jer je i njezin cilj jako ozbiljan. Naime, posttolkinovska fantastika se zanima za kozmička pitanja i temeljne ljudske vrijednosti kao što su dobrota, istina, hrabrost i sloboda. Većina knjiga posttolkinovske fantastike predstavlja metaforički komentar na današnje društvo. Dobro napisanom knjigom posttolkinovske fantastike smatra se djelo koje ima vješto konstruiran zaplet, uvjerljive karaktere, temu univerzalne vrijednosti i primjeren stil. A najvažnije je da fantastično djeluje uvjerljivo, tj. da autor različitim tehnikama postigne vjerovanje u nevjerovatno.

Glavna publika posttolkinovske fantastike pokriva široki dobní raspon od predadolescentske djece

do odraslih. Mnogi od najzanesenijih čitatelja su još djeca koja obožavaju kompjutorske igre izmišljenih pustolovina i fantastičnih junaka (razne „strategije”). Mnogi pak stariji čitatelji sami sebe nazivaju fanovima znanstvene fantastike i zapravo ne prave razliku između znanstvene fantastike i posttolkinovske fantastike. Ni svi kritičari se ne slažu oko točne kategorizacije takvih knjiga pa su u znanstvenu fantastiku (science fiction) često uvrštena djela koja zapravo nemaju ništa znanstvenoga u sebi, nego prije pripadaju posttolkinovskoj fantastici.

Dakle, ocem te vrste fantastike smatra se Tolkien. Ta vrsta literature se najjače razvila u anglosaksonskim državama, ali su anglosaksonski autori golemu popularnost polučili u svim državama Zapadnoga svijeta. Najpopularniji autori toga mladoga žanra su osim samoga Tolkiena: C. S. Lewis, Ursula Le Guin, Peter Beagle, Richard Adams, Stephen Donaldson, Roger Zelazny, Terry Pratchett, George R. R. Martin, Eoin Colfer, Philip Pullman, William Nicholson i J. K. Rowling.¹ No kod nas, i uopće izvan anglosaksonskih krajeva, najviše su prevedeni i čitani Lewis, Le Guin, Pullman i Rowling, a i imaju dosta utjecaja na domaće autore. Ursula Le Guin je rekla o svrsi fantastike na ovoj razini sljedeće: „Pisac fantastike, bilo da rabi stare mitske i legendarne arhetipove bilo novije iz znanosti ili tehnologije, može govoriti tako ozbiljno kao sociolog, i dobrim dijelom mnogo izravnije, o ljudskom životu kako je on bio proživljen, i kako bi mogao biti proživljen, i kako bi trebao biti proživljen. Uostalom, kao što su veliki znanstvenici govorili i kao što sva djeca znaju, samo zahvaljujući mašti dosižemo najvišu točku opažanja, suosjećanja i nade.”²

¹ Prema Kenda, Jakob, J.: „Strokovna in znanstvena recepcija sodobne fantazijske literature“ (1. del), *Otrok in knjiga*, br 65, 2006., god. 33, Maribor, Slovenija.

² Huck, S. Charlotte, Helpler, Susan, Hickman, Janet: *Childrens Literature in the Elementary School*, Holt, Reinhart and Winston, Inc., Orlando, Florida, 1987.

Posttolkinovska fantastika doseže svoj puni procvat u svijetu osamdesetih i devedesetih godina dvadesetoga stoljeća. U Hrvatskoj djela takve fantastike pišu Zvezdana Odošić (Čudesna krljušt, 1995) i Zvonko Todorovski (Mirakul od mora, 2002, Prozor zelenog bljeska, 2003, Mrlja 2004.). Ti su autori dobri poznavatelji takve literature u svijetu, a mlada Zvezdana Odošić (kad je napisala Čudesnu krljušt, imala je šesnaest godina) priznala je utjecaj Tolkiena i U. Le Guina na svoje pisanje. No još 1984. godine u Hrvatskoj je objavljena knjiga *Waitapu* Jože Horvata koji nije bio pod utjecajem tih pisaca, ali je njegovo pisanje sasvim u skladu s poetikom žanra posttolkinovske fantastike. I njegovo zadnje djelo objavljeno u biblioteci za mlade *Svjetonik* (2000) možemo očitati kao djelo te vrste fantastike.

Dok su u svim Horvatovim knjigama za mlađu čitateljsku publiku poprište zbivanja daleka svjetska mora i oceani, roman *Svjetonik* ostaje u okvirima našega Jadranskog mora. Ali i ovdje, kao i u drugim mu djelima, more nije tek puko mjesto radnje, kulisa zbivanja, nego zadobiva simboličke i filozofske komponente koje nam se postupno rastvaraju u čitanju.

Vrlo je zanimljiv način prožimanja fantastike i stvarnosti, kao i uloga prostora u izgradnji likova i fabule. Djelo asocira i na antičku tragediju jer glavni lik i radnja koju pratimo obilježavaju tri sudbinska uzroka. Prvi je pogreška roditelja: raspad obitelji, otac napušta ženu i sina, a dječak Tonko, koji ne može prihvatiti takvu stvarnost, povlači se u snove i izgrađuje vrlo čvrst fantazmagoričan svijet kojemu je teško odrediti granice i iz kojega se katkada teško vratiti u stvarnost. Drugi sudbinski uzrok je vlastiti čin. Zaljubljen u more, Tonko se svojevolumeno ukrcava na brod kako bi naučio što više o pomorskom životu i posvetio svoj život moru. Ali zanimljivo je da se već taj drugi čin zbiva isključivo unutar fantastičnog svijeta. Treći sudbinski uzrok je volja božanstva. Zla neregida zvana Zlokobna ljepotica spašava

Tonka za vrijeme brodoloma, ali mu utiskuje na lice poljubac od kojega treba polako umrijeti. Iako se to dogodilo unutar fantastičnog svijeta, povratkom u stvarnost ne dokida se snaga božanstva. Dječak s tragom poljupca na licu polako kopni, a ni suvremena znanost i medicina mu ne mogu pomoći. Taj otisak poljupca, kao materijalni trag koji je dječak donio iz fantastičnog svijeta u stvarnost, prvo je što zbunjuje ostale ljude. Dotadašnje dječakovo ponašanje uvijek su uspijevali obrazložiti racionalnim kategorijama, ali sada je prvi put iz fantastičnog svijeta u stvarni svijet stiglo nešto što je opipljivo i neobjašnjivo.

Kao i u najuspješnijim svjetskim modernim fantastičnim djelima, sve neobično očitavamo kao metaforički komentar na današnje društvo. Na primjer, u današnjici obitelj prestaje biti pouzdano utočište djeci i potpora u njihovu razvoju i odrastanju. Tonko ne može prihvatiti činjenicu da je otac napustio njega i majku pa izmišlja kako je otac otišao na Velebit graditi televizijski toranj za satelitske programe. To je obrambeni mehanizam od prihvaćanja istine u izvanjskom svijetu prema okolini, a u svom unutrašnjem svijetu Tonko gradi lik staroga svjetioničara, bivšega kapetana, koji mu zamjenjuje oca. Naime, u svojoj osamljenosti (majka radi, oca nema) Tonko traži društvo, potreban mu je razgovor, potreban mu je netko u koga će imati povjerenja, netko na koga će se moći osloniti, netko tko će ga upućivati u tajne života. Posjetivši pomorski muzej u Rijeci, vidio je portret pomorca Mate Palčića, koji je u mirovini bio svjetioničar, iz čijih je plavetnih očiju zračila toplina, mudrost i dobrotu. Na temelju tog portreta izgradio je svoga prijatelja koji mu nadoknađuje oca u svijetu njegovih snova i maštanja. Taj snoviti, izmaštani svijet služi da nadoknadi dječaku sve ono što je u životu bitno, a zbiljski mu svijet ne može pružiti. Dakle, snoviti svijet popunjava rupe u zbiljskome svijetu, ublažava boli prouzročene u zbilji. Međutim, ko-

liko snoviti svijet može biti blagotvoran za život u zbiljskom svijetu, toliko može biti i poguban ako granice između ta dva svijeta postanu prelabave, što je u priči rezultiralo zlosretnim nereguliranim poljupcem.

I kao što Karmen Milačić lijepo primjećuje: „Sanjatorna i realna razina u ovom romanu duboko su isprepletene i utječu jedna na drugu. O njihovu tijesnu suživotu dovoljno govore samo dva detalja. Priča o svjetioničaru Mati ispunja Tonkovu školsku zadaću naslovljenu ‘Moj najbolji prijatelj’, a u bajkovitom dijelu knjige kad se Tonko nakon brodoloma usred noći našao u moru i vjeruje da se neće dokopati obale, javlja mu se noćna prepirka između oca i majke prije rastanka pa kori sebe zašto nije utrčao u njihovu sobu i zaklinjao ih da nađu snage i ne ruše obitelj. Fantastika se u ovoj knjizi što je moguće više približava kronici i tako postaje vjerodostojna, jasna i prihvatljiva. A putem kronike autor razvija svoju profesiju pisca, svoju savjesnost i preciznost u fantastičnoj priči. Kroniku prevodi u bajku, a pomoću kronike bajku čini uvjerljivom i jasnom“.³

Prema tome, Joža Horvat vješto je izgradio dobro promišljen fantastični svijet u kojemu vladaju posebni zakoni kao u svakom autentičnom umjetničkom djelu, ali taj fantastični svijet ipak nije samo slučajan odraz stvarnoga svijeta. Bez fantastičnog svijeta stvarnome svijetu nešto bi jako nedostajalo, bez njega stvarni bi svijet bio nepotpun i nezanimljiv. A o svakom pojedincu ovisi kolika mu je doza snova, mašte, sanjarenja ili fantaziranja potrebna da bi mogao dobro funkcionirati u stvarnom svijetu.

U vrednovanju moderne fantastike traži se dobro strukturiran zaplet, uvjerljiva karakterizacija likova, univerzalno vrijedna tema i odgovarajući stil, no najvažnije je uspijeva li autor nevjerojatno učiniti uvjerljivim. Horvatu je sve to pošlo za rukom. Iako se služi rekvizitima grčke mitologije koje je literatura već odavno dobrano iscrpla, oni se odlično uklapaju u

³ Milačić, Karmen: „Snovi i stope vremena“, Vjesnik, 16. 8. 2000.

Tonkov fantazmagorični svijet, pojačavajući napetost i iščekivanje kod čitatelja zbog sudbinskih elemenata koji su obilježavali grčku mitologiju i često vodili neminovnom tragičnom završetku. Iako je ovdje izbjeđen tragičan kraj zahvaljujući elementu žrtve koji možemo protumačiti kao utjecaj kršćanske tradicije (svjetioničar se žrtvuje da iskupi Tonka), sretan kraj nas ipak ne čini u potpunosti sretnima. Djelo je od početka do kraja prožeto nekom melankolijom i tugaljivošću. Slika svakodnevnog života je siva. Tonko iz nje bježi u ljepši svijet prirode. Privlači ga šumovito brdo što se izdiže iznad njegova gradića, a s ogoljelog vrha vidi se more. Taj velebni pogled na pučinu podjaruje u Tonku želju da se zbliži s morem i u stvarnosti i u fantaziji. Planina s koje vidi more Tonku postaje oaza u kojoj pokušava uspostaviti unutrašnji mir i ispraviti poljuljanu ravnotežu koja se u tinejdžerskoj dobi lako poremeti. More za njega postaje kao i za staroga kapetana, a vjerojatno i za samoga Jožu Horvata, „nikada dopjevana pjesma. Pjesma puna ljubavi, ljepote i mudrosti“.⁴

U plovidbi morem možemo očitati metaforičku sliku čovjekova probijanja kroz život. More mnogo nudi, ali i mnogo traži, čini se da može dati sve (prijateljstvo, hrabrost, smisao, odgovornost...), ali može i uzeti sve (život), no ostavlja čovjeku mogućnost izbora što će od svega onoga što mu je ponuđeno uzeti, i nadu koja uvijek zasvijetli kao svjetionik u trenucima koji se čine bezizlaznima.

Zanimljivo je da glavni lik ne živi na samom moru, nego mora učiniti određeni napor (popeti se na brdo) samo da bi vidio more. A to more ga neobjašnjivo privlači kao što je privlačilo i kontinentalca Jožu Horvata (rođenog u Kotoribi u Međimurju) koji se nekoliko puta otiskivao na more, a i kad je bio na kopnu, daleko od mora glavne su mu opsesije bile reminiscencije i refleksije na more, što je vidljivo iz njegova pisanja.

⁴ Horvat, Joža: *Svjetionik*, Naklada Ljevak, Zagreb 2000. str. 57.

Prilikom objavljivanja knjige *Operacija Stonoga* Ibrahim Kajan je ustvrdio: „More kao činjenica i kontinuirana metaforička konstatacija u Horvatovim promišljajima postaje autorov „središnji glas”, materijalizirana točka (duha) koja, poput sitnozora, sabire i rasipa svekolike unutrašnje čovjekove senzacije“.⁵ Istu funkciju more je zadržalo i u kasnijim Horvatovim djelima, pa tako i u *Svjetioniku*.

U lik Tonka Horvat je sasvim očito ugradio i autobiografske elemente. Povjesničari i kritičari su, pronalazeći simboliku autora života u literarnim recima, rado povlačili paralelu s Nazorom i njegovim stvaralaštvom (S. Hranjec, I. Zalar). Za razliku od Horvata Nazor je rođen na moru, ali ga je životni put odveo duboko na kopno, odakle je svojim pisanjem također iskazivao vječitu čežnju za morem i njegovim tajnama. Iako je pisao drukčiju vrstu proze od Horvata, sličnosti možemo pronaći u naglašenoj simbolici i metaforici temeljenoj na moru, kao i u posezanju za starim mitovima i legendama čije elemente i jedan i drugi vješto ugrađuju u svoju prozu stvarajući zanimljive fantastične svjetove koji imaju neobičan utjecaj na stvarnosni svijet. Na primjer, u Nazorovoj *Halugici* mnogi su prepoznali simboličnu sliku autora života i stvaralaštva. To je bajka o suprotnosti, ali i dubokoj povezanosti mora i kopna, mašte i zbilje, čovjeka i prirode, tuge i sreće, materije i duha. A upravo sve te suprotnosti možemo iščitati i iz Horvata *Svjetionika*. Sukob mora i kopna najpotpunije dolazi do izražaja u dijalogu staroga svjetioničara i nerejide:

S kojim pravom stanovnik mora određuje sudbinu stanovniku kopna, na osnovi kojih i čijih zakona? Sve što je upereno protiv životnih interesa ljudske vrste, neprihvatljivo je i na rubu bezakonja, te zavređuje kaznu.

Spoznavši da su njezine riječi razjarile svjetioničara, Peristera ga pokuša smiriti i ukazati na izvore nesuglasja:

⁵ Kajan, Ibrahim: *Veliki roman Jože Horvata*, Umjetnost i dijete, br. 6, 1984.

Govoriš o zakonu... Znaj da pravo i zakoni koji vrijede na kopnu nisu u suglasju sa zakonima i pravom u moru.⁶

Uzrok svjetioničarevu i nerejдинu žustru razgovoru je sudbina dječaka Tonka, dakle upravo onog lika koji je podrijetlom s kopna, ali voli more više nego što je to uobičajeno. Tu nam Horvat nabacuje ideje i za filozofska promišljanja o sreći i slobodi s kojima smo se susretali već i u njegovim prijašnjim djelima, naročito u romanu *Waitapu*, gdje postavljenu crtu, koja se ne smije prijeći ili ju zapravo treba prijeći, možemo filozofski vrlo široko tumačiti kao granicu prema slobodi, prema sreći, prema napretku... U Tonkovu nezadovoljstvu i bijegu u planinu, odakle vidi more, očitavamo njegovu težnju za ljudskom srećom, za slobodom što mu može pružiti samo more. Horvat nas upućuje na razmišljanje imamo li pravo odlučivati u ime drugih što je za njih sreća i sloboda. Ono o čemu treba razmisliti Horvat u pravilu uvijek uvija u slikoviti veo priča iz mitologije. Tako dobra nerejida Peristera priča svjetioničaru sudbinu Heraklova pratioca Hilasa kojega je Heraklo poslao po vodu, ali se on toliko svidio nimfama da su ga povukle u izvor gdje je ostao zauvijek. Za Herakla su nimfe bile zločinke, ali to ne znači da su bile i za Hilasa jer on je kod njih u podvodnom carstvu bio dobrodošao gost. Istu misao ponovit će mu i zla nerejida Zlokobna ljepotica pričajući mu sudbinu Kidipe, svećenice boginje Here. Kako ne bi zakasnila na svečanost u hramu božice Here, njezini sinovi su se upregli u kola i dovezli ju na vrijeme. Kidipa tad zamoli Heru da ih nagradi, zbog požrtvornosti, najljepšim darom što božica i učini, ali najljepši dar po mišljenju bogova nikako se ne poklapa s ljudskom vizijom najljepšega dara. Naime, Kidipini sinovi su zapali u sladak san iz kojega se nikada nisu probudili jer „po mišljenju bogova najveća je čovjekova sreća slatka i nenadana smrt u mladosti, kad je već ro-

⁶ Horvat, Joža, *Svjetionik*, str. 119.

đen na ovome svijetu“.⁷ Na ovakva autorova razmišljanja mogla je utjecati i osobna tragedija, gubitak sinova u vrlo mladoj dobi.

No staroga svjetioničara ni dobra ni zla neregida svojim tvrdnjama nisu poljuljale u njegovoj viziji ljudske sreće pa Horvatova priča nije tako pesimistična kao Nazorova i ne završava poput antičke tragedije – neminovnim tragičnim završetkom. Horvat u svom djelu pokazuje da ipak nije baš sve determinirano, da se snagom ljudske volje, želje, pravog prijateljstva i spremnosti na žrtvu čovjek može oduprijeti onome što se čini neminovnim. Žrtva prijatelja koja čak pobjeđuje božansko simbolizira poraz nadmoćnoga zla.

Borba između dobra i zla, svjetla i tame, života i smrti je rekurentna tema moderne fantastike jer smo ju jednako tako učestalo nalazili i u vrlo staroj književnosti, npr. najstarijim epovima. Horvat vrlo uspješno pomiruje nešto što je vrlo staro, grčke mitove bazirane na toj vječnoj temi sa onim što je sasvim suvremeno i aktualno u današnjem vremenu, dajući na taj način svojem djelu i temi koju obrađuje univerzalnu vrijednost.

Osim što je djelo fiksirano na dva vremenska određenja: suvremenost i antika, određeno je i prema poimanju stvarnosti: fiksiran je svijet zbilje i svijet snova. Možemo govoriti o dva načina spoznavanja svijeta, što i Tonkova majka u djelu iskazuje riječima: „Valjda primjećuješ da nas dvoje živimo kao dva posve različita svijeta. Ti u oblacima, u svijetu mašte, ja na zemlji u svijetu zbilje, prođu i dani da se je-dva vidimo“.⁸ San i java se pretapaju i dopunjuju, no važnost uočavanja tih dviju dimenzija vidljiva je i iz toga što su te dvije dimenzije označene i različitim tiskovnim slogom. Osim vidljive grafičke razlike, autor razliku između dva svijeta potencira i razlikom u stilu pisanja, na što nas ponovno upozorava

Karmen Milačić: „Nasuprot stilskoj jednostavnosti slika svakodnevnog života i zapleta priče, svijet snova i Tonkovi unutarnji monolozi upućeni dragoj djevojčici ispisani su dugim, bogatim rečenicama poetskog daha, a u dramatičnim poglavljima nalazimo i neke neobične stilske kadence, ustreptali i zahuktani ritam, iskričave dijaloge, diskurs u kojemu se stapaju slike i zvukovi, svjetlost i tama, doživljeno i domišljeno“.⁹

Takvo pisanje konstruktivni je element romana jednako kao i u Horvatovu vrhunskom ostvarenju *Waitapu*. Majstorski izgrađen postupak paralelizma dviju priča, antičke legende i suvremenog realiteta, na arhetipskoj matrici podržava vidljivu i nevidljivu stranu ljudske prirode. Tako realnost i legenda u tkanju Horvatove bogate imaginacije ostvaruju jedinstvo mentalnog prostora i iracionalnog vremena, što stvara kod čitatelja uvjerenje da je i nemoguće moguće.

Činilo se da je knjigom *Waitapu* Joža Horvat zatvorio svoj literarni krug, što je sam dao naslutiti riječima: „*Besa* i jedan put u beskraj, *Stonoga* i *Astrolab*, s njima sam plovio do ljudskog mogućeg, do crte, ali sam s *Iteom* i *Waitapu* prešao tu crtu. Nije samo *Iteo* prešao crtu u mom djelu, i ja sam zajedno s dječakom prešao crtu. I to samo ja znam da sam prešao. Zato šutim. Šutim u smislu jednog pomirenja. Čovjek na kraju balade.“ Međutim, sedamnaest godina nakon objavljivanja knjige *Waitapu* zasvijetlio je i *Svjetionik* obarajući nekad izrečene autorove riječi. *Waitapu* i *Svjetionik* romani su slične literarne konstrukcije, ali svaki priča drugu priču. I jedna i druga priča posve su ljudske i primjenjive na nas i naše bližnje. Obje su naglašeno pustolovne, ali i dirljive istovremeno, njihova se ljepota ogleda u više slojeva. Čar otkrivanja novoga može biti opasna, ali može i ispuniti i obogatiti ljudski život. Glavni junaci u oba romana žive između legende i grubosti sva-

⁷ Horvat, Joža, *Svjetionik*, str. 138.

⁸ Horvat, Joža, *Svjetionik*

⁹ Milačić, Karmen: „Snovi i stope vremena“, *Vjesnik*, 16. 8. 2000.

kodnevnice. Horvat čitatelje osvaja igrom i dosjetkom koje nisu tek puka zabava, nego kvalitetna podloga za promišljanja o svijetu i životu uopće, te ljudskim postavkama o smislu, o slobodi, o čežnji, o vrijednostima itd.

Svakako treba istaknuti i uspjelu, zaokruženu kompoziciju romana *Svjetionik*. Prema riječima Karmen Milačić, ona „ima oblik kruga što ga čine ishodište i rasplet priče na istom mjestu zbivanja, pomorskom muzeju u Rijeci, ali to saznajemo tek u posljednjem poglavlju znakovito naslovljenom ‘Priviđenje je bilo prekrasno’. Kratko, zaključno poglavlje pogled je u budućnost, u kojem ima nade u dane koji dolaze i vjere u ljubav“.¹⁰

Devedesetih godina dvadesetoga stoljeća u književnosti je prilično poraslo zanimanje za izmišljene svjetove, odnosno za viđenje svijeta kao rascijepljenog na stvarno i nestvarno. S jedne strane razloge tome tražimo u utjecaju drugih medija, stvaraju se vrlo maštoviti i složeni svjetovi u filmovima, videoigrama, kompjutorskim igrama, ali s druge strane upravo su neka književna djela utjecala i na spomenute medije. Izuzetnu popularnost postigle su ekranizacije Tolkienovih knjiga čiji motivi se obilato koriste i u drugim medijima. Generacije mladih autora okreću se stvaranju fantastike u kojoj izgrađuju paralelne, čudesne, nesvakidašnje svjetove pokušavajući ih izgraditi što složenije i maštovitije. S ponosom možemo reći da je Joža Horvat svojim pisanjem vrlo rano ukazao na mogućnosti literarne kombinatorike stvarnoga i nestvarnoga, od čega stvara zanimljivu podlogu za iskazivanje temeljnih ljudskih vrijednosti kako ih on vidi i doživljava. Vjerojatno nesvjestan da plovi literarnim vodama koje su baš najpopularnije u svijetu, nemiran i radoznao Horvatov duh stvorio je djela koja nadilaze privlačnost pomodnog literarnog trenutka i uvrštavaju se u onu literaturu koja je aktualna u svim vremenima.

¹⁰ Milačić, Karmen: „Snovi i stope vremena“, *Vjesnik*, 16. 8. 2000.

LITERATURA

- Horvat, Joža: *Waitapu*, Mladost, Zagreb 1984.
 Horvat, Joža: *Svjetionik*, Naklada Ljevak, Zagreb 2000.
 Hranjec, Stjepan: *Književno djelo Jože Horvata*, Zrinski, Čakovec 1989.
 Huck, Charlotte; Hepler, Susan; Hickman, Janet: *Children's Literature in the elementary school*, Holt, Reinhart and Winston, Inc. Orlando, Florida 1987.
 Kajan, Ibrahim: „Veliki roman Jože Horvata“, *Umjetnost i dijete*, 6, Zagreb 1984.
 Kenda, J. Jakob: *Strokovna in znanstvena recepcija sodobne fantazijske literature*, *Otrok in knjiga*, 65, Maribor 2006.
 Mačković, Đurđa: „Svjetionik“, *Marulova Korablja*, 16. 6. 2000.
 Matković, Maja: *Dječak i more*, *Večernji list*, Zagreb 14. 5. 2000.
 Mihanović-Salopek, Hrvojka: „Uzbudljiva igra života“, pogovor knjizi *Svjetionik*, Naklada Ljevak, Zagreb 2000.
 Milačić, Karmen: *Snovi i stope vremena*, *Vjesnik*, Zagreb 16. 8. 2000.

Dubravka TEŽAK

WRITING OF JOŽA HORVAT AS ANNOUNCEMENT OF CONTEMPORARY FANTASY

Summary

Following the developmental line of works for children and young adults of fantasy (folk fairy tale, literary fairy tale, fantasy story) we reach the contemporary narratives which do not fit into the existing categorization, but make up a new genre in the fantastic literature which is not yet defined in terminology (post-Tolkien fantasy, contemporary fantasy,

new-age fantasy, high fantasy). After the boom of that genre in Anglo-Saxon countries, its popularity spread into all the western countries, including Croatia. It is interesting that besides younger authors who have moved towards that genre under the influence of foreign literature, important postulations of the new genre can be found in Croatian classics of Joža Horvat. The work analyzes Horvat's last novel for young adults *The Lighthouse* and how it possibly fits into the genre of contemporary fantasy.

Key words: post-tolkien fantasy, reality, mythology, metaphoric comment, fateful elements

UDC 821.163.41–93–312.9.09 Petrović U.
821.111(73)–93–312.9.09 Gaiman N.

◆ Љиљана ПЕШИКАН–ЉУШТАНОВИЋ

СИРОЧЕ МЕЂУ ДУХОВИМА – „ПЕТИ ЛЕПТИР“ УРОША ПЕТРОВИЋА И „ПРИЧА О ГРОБЉУ“ НИЛА ГЕЈМЕНА*

САЖЕТАК: Рад упоређује романе српског писца Уроша Петровића *Петти лептир* и енглеског писца Нила Гејмена *Прича о гробљу*, указујући на мотивске и сижејне блискости и особену духовну подударност, која долази до изражаја у слици света, обликовању ликова, грађењу заплета и транспозицији различитих видова фолклорне фантастике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Урош Петровић, Нил Гејмен, књижевни лик, хорор, хумор, иницијација

Када сам својевремено написала да је роман Уроша Петровића *Петти лептир*, по споју „поетског, хуморног и сабласног, упоредив с Гејменовом *Коралином*“¹, нисам слутила да ће само годину дана ка-

* Истраживања на којима је заснован овај рад одвијала су се у оквиру пројекта Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности (број 148009А), који се, под руководством проф. др Марије Клеут, уз финансијску подршку Министарства науке РС спроводи на Одсеку за српску књижевност филозофског факултета у Новом Саду.

¹ Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Крхки водич кроз џаму*, у књизи: Урош Петровић, *Петти лептир*, Лагуна, Београд 2007, 119 (Сви даљи цитати биће из овог издања, означени скраћеницом *Лептир* и бројем стране.)

сније бити објављен нови Гејменов роман за децу – *Књига о гробљу*², који, поред типолошке сродности, с Петровићевим романом дели и низ мотива³, блиских ликова, па и сличне изворе и сличну природу фантастичног.

Наравно, могло би се, с разлогом, говорити и о бројним разликама: Гејменов роман је двоструко обимнији и он прати свог јунака Ника Овенса од друге до петнаесте године; Петровићев роман обухвата пар месеци, а главнина радње одвија се у неколико напетих, збивањима препуњених дана. Гејменова приповедачка стратегија је разуђенија, он детаљно прати низ привидно дигресивних збивања у Никовом животу, која тек у завршници романа добијају функцију у основном романескном току.⁴ Петровић приповеда скоковито, синкопирано, концентрисан је на водећу нит радње, па чак и ту има сегмената приче који су тако сажети да постају готово херметични и тешки за разумевање.⁵ Сем то-

² Neil Gaiman, *The Graveyard Book*, illustrated by Chris Riddell, Bloomsbury Publishing Plc., London 2008.

Српски превод: Нил Гејмен, *Прича о гробљу*, илустровао Крис Ридл, превео Драшко Рогановић, Лагуна, Београд 2009. (Сви даљи цитати биће из овог издања, означени скраћеницом *Књига* и бројем стране.)

³ Мотив се овде користи у значењу које му се придаје у изучавањима упоредне поетике, као „тематско јединство које се среће у различитим делима” (Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, Београд 1972, 200).

⁴ Тако, рецимо, Никово школовање код госпођице Лупеску, која је, иначе, вукодлак, тек на крају добија своје пуно оправдање. Бескрајни спискови бића и језици фантастичних створова, које Нико нерадо учи, помажу му да коначно савлада своје прогонитеље, као што му искуство са змијокаменом, узетим из прастарог гроба у срцу брда помаже да намами у клопку и савлада човека званог Цек, убицу својих родитеља.

⁵ Рецимо, ван романа остаје цео Влади и Горданов пут од Београда до Таре, као и њихов сусрети с калуђерима и са Злодолцима, иако су суштински важни за расплет.

Оба романа, иначе, приповедају полидијегетички приповедачки, претежно фокализирани на јунака, али повремено и на његовог противника, чиме се, у оба случаја, постиже јасна наглашеност сукоба. Истина, Петровићев приповедач је у већој мери драматизован, он чешће ступа у дијалог с читаоцем, наговешта-

га, Гејменов роман води разуђени цитатни дијалог с *Књигом о џунгли* Радјарда Киплинга, замењујући џунглу гробљем, али и јасно васпостављајући одређене аналогije⁶, које су веома важне за његово пуно разумевање.

Поред тога, Гејменов роман изворе налази у традиционалној успаванки, тешко преводивим језичким идиомима и веома широко захваћеном глобалном демонолошком предању, усменом и писаном: о духовима, вампирима, вукодлацима, вештицама, смрти, те о слиру – змијоликом, вишеглавом бићу, подземном чувару блага. Слир би, иначе, по облику и функцији могао бити хипостаза змаја, чувара доњег света, и оличења прахаоса и мрака.⁷ Овоме се придружују и знатно преобликоване традиционалне представе о гуловима⁸, ифриту⁹ и асирској крилатој му-

ва, пита, слуги. Исто повремено чини и приповедач Гејменовог романа, али знатно ређе од оног у *Петом лејџиру* и обично с наглашенијом функцијом, истичући или прикривајући одређене сегменте збивања или одређена значења романа. (Ово је нарочито уочљиво у обликовању Сајласовог лика, о чему ће касније бити речи.)

⁶ Сајлас је, рецимо, лик аналоган Багирином. Као што Киплингов црни пантер, за разлику од осталих становника џунгле, познаје људе, пошто је био у ропству, и Сајлас, једини од становника гробља, улази повремено у људски свет и у свом људском лику. Гулови по привидној разиграности и човеколикости подсећају на мајмуне, бандар-логе, и једнако су опасни за Ника као бандар-лози за Моглија. Такође, судбина змијокамена, који буди похлепу и изазива крвопролиће, очито је грађена по узору на поглавље *Књиге о џунгли* насловљено *Краљев анкус* (Р. Киплинг, *Књига о џунгли*, превела Споменка Мириловић, Просвета, Београд 1974, 240–251), штавише, у оба случаја реч је о црвеном камену који готово магијски делује на људе, али не може трајно припадати никоме сем смрти.

⁷ Тако појмљено биће јесте „модел морског чудовишта, првобитне Змије, симбол космичких Вода, Мрака, Ноћи и Смрти, једном речју аморфног и виртуелног света, онога што још нема никакав ‘облик’” (Мирча Елијаде, *Светло и профано*, с француског превео Зоран Стојановић, предговор (*Архајски човек и мит*) Сретен Марић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1986, 77). Види, такође, Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Змај Десјот Вук – мит, историја, њесма*, Матица српска, Нови Сад, 183–195.

⁸ Врста древних арапских демона, канибала и прождирача мртвих (*Мифи народова мира, енциклопедија*, 1, А–К, главни ре-

мији Кандару¹⁰, или оне преузете из литературе, попут Лавкрафтових ноћника (Night-gaunts)¹¹. Гејмен веровања од којих полази слободно реинтерпретира и често мења њихову вредносну позицију. Његова смрт није костур с косом огрнут у црно, већ племенита и тиха госпа на сивцу, одевена у паучинасту сиву одору, која више побуђује поштовање него страх.¹² Исто тако, вампир, вукодлак, крилата мумија у *Књизи о гробљу* нису опаки демони, противници живог дечака већ његови заштитници и чувари. Као гранична бића, ни жива ни мртва, они су „почасна гарда“¹³, која чува крхке границе света живих и света мртвих.

Истина, када је реч о Никовом старатељу, засведочена је и првотна, у веровањима доминантна природа вампира. Сајлас на Никову тврдњу да су Џекови свих заната били чудовишта одговара: „Када

дактор С. А. Токарев, Российская энциклопедия, Москва 1994, 340). За разлику од традиционалне представе о гуловима као циновима, Гејменови гулови су патуљаста, човеколика бића, искључиво јелци мртвих, који, према пишчевој црнохуморној досетки, један другог зову именом и титулом најзначајнијих мртваца које су појели.

⁹ Ватрени демон из арапских веровања, може да узме лик човека са ватреним очима (Исто, 593).

¹⁰ Крилата асирска мумија могла би бити хибридно биће сачињено од крилатог лава, чувара вратница и мумије. Име Кандар би се, можда, могло довести у везу са *candar corps* – дворском гардом, чуварима капије, у Турској и исламским дражавама.

¹¹ Nightgaunts have a vaguely human shape, but are thin, black (though in popular culture they are often depicted as purple), and faceless. Their skin is slick and rubbery. They sport a pair of inward-facing horns on their heads, and have clawed hands and a long barbed tail [...] They can fly using a set of membranous wings. From Wikipedia, the free encyclopedia (en.wikipedia.org/wiki/Nightgaunt). This page was last modified on 20 December 2009 at 12:14. Види, такође: Хауард Лавкрафт, *Кћулу приче*, Табернакл, Сремска Митровица 2008.

¹² На овакву слику смрти могла је утицати Андерсенова бајка *Оле Лукоје (Сипарац сан)*, у којој је смрт сестра сна, лепа јачахица, која „не изгледа тако страшно као у књигама“ (Ханс Кристијан Андерсен, *Оле Лукоје*, у књизи: *Сабране бајке*, Књига прва, превео Петар Вујичић, Просвета, Београд 1991, 244–261).

¹³ *Књига*, 232.

сам био млађи... Чинио сам горе ствари него Џек. Горе од свих њих. Тада сам ја био чудовиште, Ико, па и гори од иједног чудовишта.“¹⁴ Такође, приповедач наглашено избегава да директно каже било шта што би Сајласа могло повезати с уобичајеном, негативном представом о вампиру. Преображавање у слепог миша и летење само је наговештено наглим појављивањем и сомотастим шумом, док се особена хипнотичка моћ, често приписивана вампиру¹⁵, користи као заштита за Ника, а не за хипнотисање потенцијалних жртава. Када госпођа Овенс, Никова помајка, упита Сајласа какав укус има банана, он одговара: „Немам баш никакву представу“, што приповедач додатно коментарише: „Сајлас [...] је конзумирао само једну врсту хране, а то нису биле банане.“¹⁶ Такође, када на крају романа остане само један Џек, ухваћен на дну старог гроба с поломљеним чланком, Сајлас каже: „Он је последњи Џек. Мораћу онда пре свитања да попричам с њим“¹⁷, чиме се наговештава да је он и даље вампир, моћно, опасно и потенцијално убилачко биће. Овим се, у извесном смислу, задају два нивоа рецепције, онај за читаоца нижег узраста који, захваљујући оваквој стилизацији, тешко може схватити амбивалентну природу Никовог старатеља и онај за старијег читаоца, који може уживати у духовитој игри наговештаја.

Обликовање Никових прогонитеља Џекова свих заната почива на језичком идиому и тешко преводивој игри речи. Они су отеловљени надимци, метафоре, ликови из успаванки и традиционалних песама за децу (Nursery Rhymes). Човек звани Џек, који је због древног пророчанства убио Никове родитеље и прогони Ника, носи име Џек Фрост (Џек Мраз), које означава „биће из енглеског фолклора које пер-

¹⁴ Исто, 243.

¹⁵ Види: Брем Стокер, *Дракула* I и II, превела Мирјана Живковић, Просвета, Београд 1984.

¹⁶ *Књига*, 26.

¹⁷ Исто, 231.

сонификује долазак зиме и хладноће¹⁸, а опеван је и у дечјој песми:

*Chestnuts roasting on an open fire,
Jack Frost nipping at your nose...*¹⁹

Лик из дечје песме која подсећа на цупалку јесте и његов надређени Џек Денди:

*Handy spandy Jack-a-dandy
Loves plum cake and sugar candy,
He bought some at the grocers shop
And out he came, hop, hop, hop,*²⁰

као и Џек Окретни:

*Jack, be nimble,
Jack, be quick,
Jack, jump over
The candlestick...*²¹

Џек Тар (Катран) био је уобичајени надимак морнара, који су пред пут катранисали бродску снаст, док је Џек Кеч, име целата из XVII века, постало симбол насилне смрти и вешала. Само име њиховог удружења Џекови свију заната (Jack of all trades) преузето је из уобичајеног енглеског идиома, који потиче из XVII века, када је име Џек означавало човека уопште (рецимо Пера Перић код нас). Ова фраза до данас је очувала особену вредносну амбиваленцију:

¹⁸ Напомена преводиоца, *Књига*, 208.

¹⁹ Кестење се пече на огњишту,

Џек Фрост штипка твој нос...

Све песме су преузете с интернета: *Nursery Rhymes – Lyrics, Origins & History; Mother Goose Nursery Rhymes*, <http://www.zelo.com/family/nursery>

²⁰ У грубом препеву, ово би гласило:

Хоп-цупа, Кицош Џек
Воли колач са шљивама и шећерну бомбону,
Мало купи у дућану
И отиде, оп, оп, оп.

²¹ Џече, буди окретан,

Џече, буди брз,
Џече, скочи преко
свећњака...

може се користити у похвалном смислу, као ознака за полихистора, вишеструко надарену особу, али и у погрдном, као ознака човека који свашта зна, али ништа довољно добро, па и оног ко се у све меша и свему прилагођава, ко је „мирођија у свакој чорби“.

Петти лејџиш Уроша Петровића такође захвата у демонолошко предање, пре свега оно о духовима и вампирима, али мање разуђено од Гејменовог романа. Сем тога, у њему су свет ауторове маште, веома особен однос према природи и рефлексии урбаног предања важнији од укоренености у традиционалним представама и језичком идиому. Међустаница, као простор одвојен од „шареног света“, у коме обитавају они који се не усуђују да продуже у неизвесност смрти, може се посматрати као особена варијанта лимба, али је у облику у коме се јавља у роману *Петти лејџиш* несумњиво производ ауторове имагинације. Сам концепт Међустанице, као и ликови Јовице Вука и његовог унука и невољног помоћника Ненада, преузети су, иначе, из приповетке за одрасле *Међустаница*.²² Вукове махинације придају овом простору карактер претрпане чекаонице код адвоката буцаклије, у којој се спроводе различите, мање-више незаконите манипулације животом и смрћу. Одрасли читалац може у овоме препознати сатиричну транспозицију наше транзицијске стварности, у којој су тражење „рупа у закону“, непотизам, манипулације, поткупљивост и подвале саставни део свакодневице, који се, потом, прелива и на послове *онога светиа*.

Такође, у лику сабласног управитеља Међустанице, Јовице Вука, рефлектује се специфично урбаном предање о адвокату-буцаклији и његовим мутним, морално и законски сумњивим пословима. У српској реалистичкој прози, особито у делима Милована Глишића и Стевана Сремца, обликован је сатирично изобличени тип паланачког адвоката мутиводе, зеленаша, сплеткароша, грабљивца, који

²² Урош Петровић, *Приче с оне стране*, Парамецијум, Београд 2004.

живи од људске несреће и неслоге. Петровићев Јовица Вук припада добрим делом овом типу, иако предмет његових манипулација није имовина и част несрећних клијената, већ њихов живот. Из моћи да одлучи ко ће се вратити у живот, а ко продужити у смрт, проистиче његова дуговековост и потенцијална бесмртност, која га приближава вампиру или бар сабласном несахрањеном мртвацу чије кости шкрипе и пуцкетају. Као биће повећане моћи, надљудско и демонско, Јовица Вук функционише и по власти коју има над псима луталицама и дивљим свињама.

Управо по тешко разлучивој мешавини људског и демонског, по поседовању моћи чији је извор у страху, по потенцијалној бесмртности, по обиму злог утицаја на све око себе, приближавају се, уза све разлике, Петровићев и Гејменов главни негативац. За разлику од традиционалних веровања у којима су носиоци свемоћног зла, по правилу, *оносирана, не-људска* бића, код Петровића и Гејмена граница добра и зла бива суштински умерена. Зло се концентрише око моћи и власти коју она даје својим носиоцима, постаје теже препознатљиво и теже савладиво. Извесна сличност може се успоставити и између коначног краја Јовице Вука и човека званог Цек. Обојица, рецимо, страдају због детета чији су живот угрозили у најранијем детињству (то важи за Цека), или су се њиме поиграли (Јовица Вук је пустио на шарени свет бебу рођену у Међустаници, кад је мајка, без размишљања, жртвовала свој живот за дете). Обојицу касније савладавају иста та деца на преласку из детињства у прву младост, а, сем тога, обојица постају плен велике жудње: Јовица доноси баба Сари дуго жуђену венчану хаљину и постаје, сасвим невољно, младожења с којим она одлази у коначну смрт. Цек, као еманација хладне моћи, привлачи и утажује вековну чежњу змијоликог вишеглавог бића, слира, за господарем и остаје заточен у древној гробници у срцу планине. Унеколико сличну функцију има камење с древних гробница –

громила, којим Алекса и његови помагачи савладавају Јовицу Вука. У оба случаја долази до изражаја древна, универзално распрострањена представа о моћи камена да веже душу и задржи нечистог, потенцијално опасног мртваца. Према српским и словенским веровањима, камен може бити и посредник и граничник између *овог* и *оног* света²³, па стога има моћ да веже душе²⁴ и да хтонска бића држи даље од људског простора. Зато се, на пример, бацањем камена који је везао људску душу ка западу²⁵, та душа уклања из људске средине.²⁶ Такође, у оба романа моћ, манипулација и мешетарење туђим животима коначно угрожавају властите носиоце.

Истина, овде се јавља и важна разлика. Јовица Вук је јединствен, иако се наглашава да је он „један од четири Европљанина који могу да мешетаре с Међустаницом, простором који се налази између живота и смрти“²⁷, остала тројица не улазе у роман и о њима не знамо ништа. Насупрот томе Цек Фрост је само један међу Цековима свих зната, који су код Гејмена описани као моћна, магијска дружина, чији конгрес по спољној уљуђености подсећа на састанак одбора велике међународне корпорације или мултинационалне компаније, која своје интересе и сплетке маскира тобожњом хуманитарном делатношћу. У сусрету са Скарлет Цек Денди, Цек Кеч, Цек Тар и Цек Окретни понашају се као угледна господа с беспрекорним манирима, али јасно је да иза тога стоји окрутност и спремност на сваки

²³ Љубинко Раденковић, *Симболика светиња у народној магији Лужних Словена*, Просвета–Балканолошки институт САНУ, Ниш–Београд 1996, 42, 43, 51, 54, 55, 93.

²⁴ Веселин Чајкановић, *Домаћа религија и култи*, и *Безлични демони и божанства*, у књизи: *Сџара српска религија и митологија*, приредио академик Војислав Ђурић, Српска академија наука и уметности – Српска књижевна задруга, Београд 1995, 89–90, 162–168.

²⁵ „...Зашто се у том правцу замишља да је царство мртвих...“ (Веселин Чајкановић, *Домаћа религија и култи*, 90).

²⁶ Веселин Чајкановић, Исто, 9091.

²⁷ *Лейџир*, 35.

злочин, ако то може допринети акумулацији моћи, утицаја и прикривене, али несумњиве власти. А ту се, опет, разлике преливају у сличност. Очито је да и Петровић и Гејмен обликују своје нагативце добрим делом према моделу „владара из сенке“, тајних служби или неких других тајних или полутајних центара моћи, који за модерног човека постају извор страха, угрожености и стрепње и у знатној мери замењују древна демонска бића, или се, као што је код Петровића и Гејмена случај, чак стапају с њима, постајући бића повишене моћи.

Исто тако, у оба романа, хладно безразложно насиље, проистекло из моћи, може имати двоструки исход. Управо је човек звани Цек, убијајући породицу, омогућио беби остављеној без надзора да шмугне на напуштено гробље и тиме допринео остварењу пророчанства о детету „које ће крочити међом живота и смрти“²⁸, пошто Нико, када га давно упокојени Овенсови усвоје, бива обдарен слободом гробља која му омогућава да се жив креће у свету духова. Исто тако, Лиза Хемпсток, која је због љубоморе оптужена за непостојеће вештичарење и готово утопљена у води док су искушавали да ли је вештица²⁹, тек умирући стиче вештичију моћ да прокуне. Нешто слично дешава се у *Пејом лејџиру* дебелом Гордану, највећој кукавици у дечјем дому. Јовица Вук га тако преплаши да он изгуби свест, али када се освести, потпуно је ослобођен страха и може да одигра веома важну улогу у одлучујућем сукобу на Тари. Преображај под притиском и претњама доживљава и деда Душан. Иако је претходно пристао да изда дечака како би продужио властити живот, он се, кад Алекса побегне, одлучи да му помогне, без обзира на Вукове претње и уцене.

²⁸ *Књига*, 217.

²⁹ Ова парадоксална провера одиста се спроводила у лову на вештице: оптужену би везану бацили у воду, па ако ипак успе да исплива – вештица је, а ако потоне, вадили би је, али углавном прекасно да буде спасена, иако је, давећи се, доказала да није демон.

Читав низ сличности јавља се и у обликовању главних јунака романа – Ника Овенса, званог Ико, и Алексе Рајића, званог Куш. Обојица су бића с маргине, везани за свет мртвих већ својим рођењем. Нико је древним пророчанством предодређен да ступи границом света мртвих и живих, док је Алекса рођен у Међустаници, у предворју смрти из којег нема повратка ако тако не одлучи господар овог простора – Јовица Вук. Обојица су насилно изгубили породицу, Никове родитеље на самом почетку романа убија Цек Фрост, док је могући разлог Алексиног губитка само наговештен информацијом да је стигао у Београд „на некој тракторској приколици“, док касније сазнајемо да му се мајка породила у Међустаници. Обојица не знају своје право име. Нико добија презиме својих усвојитеља – духова, и име Нико, Ико (*Nobody, Body*), које указује на неодређеност његове егзистенције, док Алекси име Алекса Рајић даје управа дома, али на то именоване, сазнајемо касније, битно утиче његов мртви заштитник тарски шумар Алекса В. Јакшић. Обојица се суочавају с прошлошћу и граде властити идентитет који није заснован на крвним везама већ на пријатељству и заштитничкој топлини. Никова егзистенција је, при том, много ближа оностраном, а он сам поседује моћи и знања које Алекса нема, ипак на крају обојица дечака крећу у живот лишени везе с оностраним. Нико одрастајући мора да изгуби слободу гробља и опрости се с посвојитељима, пријатељима и друговима у игри, па и могућом првом љубављу, вештицом Лизом, која је прва девојка која га је пољубила, пошто сви они припадају свету духова.³⁰ Одростајући он прекида и везу са Сајласом, који га опрема пасошем и новцем и прати га у живот. Алекса везе с оностраним, а тиме и са имењаким и заштитником, шумарем Алексом, прекида крштењем.

³⁰ Код Гејмена духови могу да се крећу само у простору гробља на коме су схрањени или снеходећи, посећујући снове живих људи.

Обојица се оптимистички суочавају са новим живо-
том: „...Ико закорачи у њега широм отворених очи-
ју и срца“³¹, а „Алекса Рајић, звани Куш посветио
се стварима којима се нико пре њега није бавио...“³²

Управо у том преплету истинске језе, хумора,
топлине и активистичког оптимизма лежи основна
сличност, а вероватно и основна привлачност ова
два романа за децу. Захватајући у домен фантасти-
ке, хорора, прича о духовима, њихови аутори су
успели да понуде сугестивну, забавну и узбудљиву
авантуру читања. Успели су да у фантастичном руху
дочарају зло и добро шареног света и да остваре у
основи дубоко хумане и оптимистичне приче о од-
растању својих необичних јунака. Сличности између
Петтог лејџира и *Књиге о гробљу* праћене су број-
ним, можда и претежним разликама, али то их не
чини мање упечатљивим сведочанством о духу вре-
мена и способности ове двојице писца да тај дух
преточе у властито дело.

Ljiljana PEŠIKAN-LJUŠTANOVIĆ

AN ORPHAN AMONGST GHOSTS –
“THE FIFTH BUTTERFLY“ BY UROŠ PETROVIĆ AND
“THE GRAVEYARD BOOK“ BY NEIL GAIMAN

Summary

The author of the paper compares the novel *The Fifth Butterfly* by a Serbian writer Uroš Petrović with the novel *The Graveyard Book* by an English writer Neil Gaiman. The similarities have been found between motives and sujets. The particular spiritual parallels have also been found, which are evident in comparison of world pictures, the manners of shaping characters, plots and in transpositions of different aspects of folklore fantasy.

Key words: Uroš Petrović, Neil Gaiman, literary character, horror, humour, initiation

³¹ *Књига*, 246.

³² *Лејџир*, 113.

◆ Јованка ДЕНКОВА

ИЗМИШЉЕНИ ПРИЈАТЕЉИ У ДВА МАКЕДОНСКА РОМАНА ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: У овом раду се говори о једном фанта-
стичном поступку који се користи у књижевности за децу
да би се обележио прелаз из реалног света у иреални, чиме
се креира једна нова реалност у којој деца остварују сво-
је снове и жеље, реализују замишљену игру, и изнад све-
га, стичу сазнања. То је поступак или мотив измишљених
пријатеља који се јављају као последица дечје самоће. Овај
поступак се разматра у два романа из македонске књижев-
ности за децу, где се мајсторским преплитањем реалних и
фантастичних догађаја ствара утисак дилеме у погледу гра-
нице која дели реални од иреалног света, чиме остаје ути-
сак неодлучности у вези са догађајима, а управо у том делу
је суштина фантастике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: реалан свет, иреалан свет, усамље-
ност, измишљени пријатељи, књижевност за децу

Говорећи о фантастичној прози у књижевности
за децу Милан Црнковић прави њену поделу према
више разнородних критеријума. Поред осталог, де-
ли прозу за децу и према типу чудесног и притом
разликује: *миџолошку ѝричу*, *алеџоријску ѝричу*,
хиџерболичну ѝричу и, на крају, *фанијасџичну*
или *надреалистџичку ѝричу*. Он истиче да се у фан-
тастичној причи врши померање од неке напете и
увек посебне тачке у иреално, при чему настаје је-
дна нова реалност. Та иреална стварност настаје од

дубоке везе са реалношћу од које полази и од тог тренутка намеће законе свог система и нехармоничним сликама разоткрива истинску суштину стварности. Такву лажну стварност Црнковић пореди са сликом цина затвореног у боци чије ослобађање означава појаву нове стварности која има другачији систем функционисања и заснована је на другачијој истини за основно доживљавање, стање или непријатност...¹ Даље, Милан Црнковић разликује *основне* и *поједине* поступке које користе писци фантастичне прозе. Осим појаве чудесног, он помиње и: позиционирање детета у односу на главног или другог главног јунака, склоност ка нонсенсу, пародију, разне игре речима и наивност. Све ово је необично важно за причу, али потребно је посебно истаћи један поступак – премештање у иреално. То значи прелаз из реалног света у иреални. Без сумње, тај поступак је заједнички свим писцима фантастичних прича, али је чињеница да сваки аутор у свакој причи тражи своју сопствену варијанту за тај прелаз, будући да баш од ње зависе стварање и логика света чудесног... Тај пресудан тренутак у стварању фантастичне приче Црнковић назива прелазак, *прелаз у иреално*. „Прелаз у иреално је најчешће тако вешто и добро припремљен да дејство продужава логични пут по коме се креће без икаквог застајања и икаквих препрека, не потпадајући ни под какву спољну силу, одједном се само премешта у простор који има другачије димензије и у коме владају другачији закони.” И поред тога што свака фантастична прича у свом чудесном прелазу у иреално ствара свој иреални или чудесни свет, Црнковић указује на неке од основних техника тог прелазак. То су: сан, несвест, психичка присила (наметнута веровања), остварење жеље (потреба, непријатност), психичка неразвијеност (истински или лажни лудаци) и, коначно, игра која одређује црту која дели реално и

нереално, као и правила помоћу којих функционише иреални свет.

Данас се у теорији књижевности за децу и младе, углавном, спомињу четири типа фантастике: *фолклорни илустрирани фантастике* је она фантастика која се јавља у народној поезији и прози са бројним застрашујућим, морбидним сценама; *колодијевски илустрирани фантастике* је онај вид фантастике која антропоморфно и персонификовано тумачи свет живих и неживих појава; *короловски илустрирани фантастике*, близак шаховској, ирационалној, несвесној представи света, предмета и људи; и *жилверновски илустрирани фантастике* који је подстакнут научним достигнућима савремене технолошке цивилизације.²

Поштујући основне постулате на којима почива фантастика, уопште, може да се каже да постоји неколико области из којих се црпу теме у савременој македонској прози за децу и младе. Или, другачије речено – поступци који се користе за постизање фантастичних ефеката су: сан, неостварене жеље деце; тема огледала; мотив вештица; појава духовна, метаморфозе; оживљавање предмета, биљака, животиња и појава; потом, усамљеност деце и њихова жеља за игром, измишљени пријатељи који се јављају као резултат огромне усамљености деце, итд.

Роман *Мој пријатељ А* Јадранке Владове може да се тумачи као реалистички роман у који су инкорпорирани бајковити и фантастични елементи. Кроз цео роман ауторка се труди да прикаже реалност као сасвим стабилну и да сугерише реалистични код приповедања преко описивања живота деветогодишњег Јанета у породици Грозданових који живе у Скопљу, живота у прабабиној кући у Охриду, топонимима у Македонији: Вардар, Скопље, Македонија... Фантастично продире преко појаве (лика) духа, који је као лик присутан и у причи. Духови су типични ликови из сфере фантастике, али тамо су они

¹ Милан Црнковић, *Сто лица приче*, Школска књига, Загреб 1987, стр. 12–13.

² Блаже Китанов и Воја Марјановић, *Литература за децу и младе*, кн. 1, Штип 2007, стр. 54.

носиоци претње, злокобности, одмазде или смрти. Појава духова у фантастици ствара „климу ужаса”³, и неизбежно води ка неком трагичном догађају који изазива смрт”⁴. За разлику од фантастике, у области бајковитог, исто тако, могу да се сретну ова натприродна бића, али тамо „натприродно није ужасно, није чак ни зачуђујуће...”⁵, нарочито ако се ради о духу, који као и добри дух из Аладинове лампе – испуњава жеље (даје поклоне, дружи се са дететом, учи дете другарству...). На тај начин ауторка је направила једну интересантну синтезу три поступка приповедања: реалистични (радња романа смештена је у реалан, конкретан амбијент), фантастични (уведен преко појаве лика духа који чита мисли, еманира слике прошлости и будућност као један вид медијума, лета...) и бајковити (са позитивним натприродним духовим моћима).

Све до шеснаесте стране радња тече нормално, без икаквих необичних догађаја. Јане је необјашњиво привучен таваном у прабабиној кући у Охриду, где се налази на зимском распусту. Таван му је интересантан будући да се тамо раније налазила соба његових предака, а сада на њему има много старих ствари, међу којима је и зимница, тачније слатко које Јане, као и свако дете, обожава. И баш тамо, на тавану, догодиће се први сусрет Јанета са његовим новим пријатељем. „Захваљујући” својој непажњи, разбиће неколико тегли слатког, међу којима је и „дом” његовог пријатеља са дугачким именом. Појава духа је приказана у складу са познатим представама о појавама духова: „...из једне купице сломљене срце нешто поче да се дими... загледах се у тај чудесно густ дим који није дражио ни очи, ни нос и магличасто се извијао изнад мене претећи да испуни целу собу... испред мене димом, баш као у

³ Влада Урошевић, *Демони и галакси*, Македонска книга, Скопје 1988, стр. 43.

⁴ Влада Урошевић, нав. дело, стр. 43.

⁵ Роже Кајоа, *Од бајкиће до научнајша фантасијска*, Разгледи, Скопје, бр. 7, 1972, стр. 729.

цртаним филмовима, претвори се у... у... у... једно огромно дете!” (стр. 15–16)⁶. Дух изгледа баш као и духови из филмова: „...Најежена коса је, такорећи, готово допирала до плафона, допола беше го, а доле је има нешто налик панталонама од црвене свиле“ (стр. 16). И поред тога што је цин, ипак изгледа као дете које не одржава хигијену: „Видео сам, била је то његова велика дечја, обична рука, ружичаста и са неодсеченим ноктима целим изгрицканим у угловима...” (стр. 19). Као и сви духови, и овај је живео у „измашћеној и чађавој лампи” (стр. 20) на њиховом тавану у последњих „пет стотина година”. Дух може да живи само у стакленој боци, па му је Јане проналази: „Заиста чудно, али верујте ми, мој дух **читав** уђе у пивску боцу и одагле, као из неке страшне, подрумске даљине одјекивало је његово задовољно викање” (стр. 27). Јане преноси А-ову боцу у Скопље и од тада започиње њихово свакодневно дружење. Пре него што се срео са А, Јане није имао другаре и осећао се усамљеним: „На путу до таванске собе имао сам најјаче осећање безвредности у свом животу!... Ја сам некакав изрод у породици... Чак и они моји уображени рођаци су имали некакве пријатеље с којима су скитали по тим глупим грчким острвима, а ја... Исто као са оним Бојаном, посвађали смо се ни зашта, а могли смо да постанемо пријатељи”, али А га је ослободио... „претходног осећања напуштености, усамљености, преварености” и подстакао га је, његовим речима, „на дружење и навејао ми је некакву мисао о трајности, о сигурности, о вези која се неће завршити” (стр. 30).

Иначе, пријатељ А има веома дугачко име које у преводу значи „онај који испуњава лепе жеље”. И заиста, он је Јанету испунио много жеља. Прва од њих је да му исприча историју његове породице, да му исприча историју љубави између прадеде, Јанета

⁶ Јадранка Владова, *Мојот иријател А*, Култура, Скопје 2002.

Голотрбе, који је био сиромашни рибар, и прабабе Антигоне Свилене, кћерке најбогатијег трговца у Охриду. И не само то. А има натприродне способности – он може да еманира слике као некакав медијум између прошлости и будућности. Уметање измишљеног, имагинарног детаља/догађаја/лика у реалан (конкретан) декор у коме се одвија приповедање ствара атмосферу која је сасвим погодна за појаву фантастичног ефекта и настанак мноштва фантастичних ситуација. Једна од њих је када Јане, загледајући се у А-ове очи, као на филму, гледа у прошлост својих прадеде и прабабе: „Видео сам Деду Деду са његовим црним брковима под којим су постојано блескали зуби! Видео сам Језеро у које се он заувек заљубио... А Баба Баба је заиста била лепотица! Видео сам и Францускињу о којој ми је Баба увек причала са љубављу... Видео сам и веселе на венчању Бабе Бабе и Деде Деде... Последња слика била је тужна. Деда Деда се држи за груди, а испод прстију извире крв... Он се смеје... Смеје се уплаканом пријатељу који не жели да га пусти да умре...“ (стр. 58–59). Његов пријатељ А може да гледа и будућност и да еманира њене слике у својим очима. На тај начин, он предочава Јанету да му будућност носи много пријатељстава, међу којима је и другарство са Марком: „Пустио ми је филм о двојици другара. Они су били много већи од мене. Можда гимназијалци. Стално су били заједно. Седели су у истој клупи у школи... Гледао сам их како дуго разговарају телефоном, како се срдечно смеју... Дуго седе пред компјутерским екраном нетремице гледајући у некакве бројке...“ (стр. 65). То ће резултирати зближавањем Марка и Јанета. Други фантастичан догађај је онај када долази Јанетов рођендан и он пожели да као рођендански поклон добије бицикл, који су му претходно обећали родитељи. Али, тада се дознаје да су због недостатка финансијских средстава они морали да откажу куповину овог поклона. Дете-цин тада поново доказује да

је Јанетов најбољи пријатељ. Он показује и своје друге натприродне особине, као што је способност летења. Овај фантастични догађај се одвија док Јане теши А зато што се он осећа потиштеним јер у соби не може да створи Јанетов бицикл, а Јане га толико жели. У таквој атмосфери Јане легне у загрљај А, налазећи се на граници између сна и јаве, и осети како су почели да лете: „А ме је ухватио за руку, сасвим једноставно, као у свим нашим играма, и кренули смо, почели да летимо!... Одједном, брзо, брже од најбржег путовања колима (...) долетели смо над моје Језеро!... Угледао сам и кућу Бабе Бабе...“ (стр. 116). Ако је читалац до сада мислио да су се све приказане авантуре заиста догодиле, сам лик-наратор уноси колебање и двосмисленост, чиме се оснажује фантастични ефекат: „Или сам, ипак, можда био будан? Будан у неком полусну топло приљубљен уз А, топличак и мекичак као леп јастук. Да ли сам сањао или сам био будан? Заиста не знам, не знам, не знам! И, никада нећу сазнати да ли су чуда која су ми се дешавала била јавна или сан!“ (стр. 116, подвукла Ј. Д.). Међутим, већ следећа сцена, у којој следи Баба Бабино јављање из Охрида и слање новца Јанету да купи себи бицикл, пољуљава овакво колебање и учвршћује уверење да се десило нешто необично: „Замисли... Нешто много чудно! Баба Баба ме је сањала ноћас. Да сам дошао код ње и да сам рекао: Хајде, бре, Антигонче, зар нећеш да ме повучеш за уши? Хајде, учини себи ђеиф, за све невоље које сам претрпео... Успут, док ми честиташ рођендан! И тако се досетила да ми је рођендан и јавила се. Чудно, зар не?... Али, ја сам био сигуран! Нешто или неко, тачније, подстакао је Бабу Бабу да пошаље новац! Штавише, њој никад до сада није пало на памет да уради тако нешто! Први пут у животу уопште сетила се да ми честита рођендан и то са тако скупим поклоном, као да ‘отплаћује’ све претходне заједно“ (стр. 118–119). Сутрадан, после десетог рођен-

дана, упркос Јанетовој тузи, А се спрема да оде. Откако му је А објаснио да има много друге деце у свету којој је потребан, Јане му проналази одговарајућу боцу, лепо га затвара и пушта у Вардар. Пријатељи се растају са обећањем – Јане ником не сме да каже за пријатеља А у следећих хиљаду дана.

У савременом роману за децу и младе *Мој пријатељ А* Јадранке Владове, због усамљености и потребе за игром и другарством, дете уз помоћ своје имагинације ствара пријатеља који је, заправо, дух-цин (будући да испуњава цео простор собе када изађе из боце), али који је дете-цин, дете-дух, који се понаша детиње/људски, који плаче када не може да дâ Јанету рођендански поклон, који је тужан због растанка, који обожава сок од купина као Јане, итд. „Дете показује способност да се снажно уживи у производе своје или туђе фантазије... Дете уочава да се стварност разликује од представа које је оно имало у имагинацији. Најчешће, она се показује као сиромашнија, ограниченија и, што је најважније, независна од његове воље и жеље за променом... Слика света која се постепено појављује иза завесе детету изгледа непотпуна и помоћу фантазије дете надограђује ту слику... Присиљено да живи у тесном кругу који често сачињава само соба или ограничени простор куће, испуњен малим бројем предмета и облика, помоћу илузија, као један вид одбрамбеног механизма, дете проширује свој мали свет – просторно и садржински. Понекад, то проширење иде до неслућених граница: обично, тривијално нешто, које за одрасле нема никакву другу вредност осим употребне, насељава се богатством које креира фантазија.“⁷ У таквим условима, посредством своје стваралачке фантазије, дете „комбинује појаве у уметничкој структури, ствара слике, ликове који изгледају као да су настали по логици бића из неког другог света. Без обзира о ком типу фантастике се

⁷ Ново Вуковић, *Иза граница могућећ*, Научна књига, Београд 1979, стр. 16.

ради, тим бићима придајемо особине необичности, чудесности, натприродности и слично.“⁸

И у роману *Пријатељи Бон и Бона* Оливера Николова разрађује тему усамљености коју деца побеђују уз измишљене пријатеље са натприродним моћима, као што је невидљивост. Ова иначе фантастична тема премештена је у реалан контекст, али произашла из дечје имагинације и као резултат дечје усамљености и жеље за игром. Живећи у једној свакодневној, помало и монотonoј, једноличној реалности: „...дете увек тражи необичност, случај који је атрактиван и привлачан, интересантан ток догађаја, нешто што треба да се открије као непознато и до тада невиђено“⁹. И Ново Вуковић уочава да у великом броју бајковитих прича млади читалац налази јунаке који су му слични. Та сличност не мора да буде само спољашња, па зато није чудно што као ликови тамо могу да се сретну патуљци, али и ликови који се, иако су физички огромни, ипак понашају као деца.

Радња ове фантастичне прозе почиње једног обичног дана: „Почео је један дан. Један дан који је личио на многе друге дане. Био је он светао и сунчан, испуњен најразличитијим звуцима. Био је прашњав, као сваки градски дан, а био је помало и досадан, ако си сам“ (стр. 7)¹⁰, док седи на клупи у дворишту Јана једе своје омиљене бомбоне: „...да изваде бомбону на длан и да је загледају спокојно, ако осете да је она некако необјашњиво чудна бомбона, да тако некако... онеспокојава“ (стр. 10). Ту се показује прва индиција за појаву нечега неуобичајеног, или, како то каже нараторка Јана, нечега што *онеспокојава*.

Затим је преко Јаниних речи дат опис нових пријатеља, Бона и Боне: „Он је био као са старе слике.

⁸ Радован Вучковић, *Облици фантастичне књижевности*, Израз, бр. 7–8, Свјетлост, Сарајево, 1986, стр. 12.

⁹ Натка Мицковић, *Детство и литеративраја за деца*, Македонска књига, Скопје 1985, стр. 74.

¹⁰ Сви наведени цитати су из књиге *Пријатељство Бон и Бона*, Оливера Николова, Култура, Скопје 2002.

Имао је црне цвикере који су висили на носу, на танком ланчићу, али он кроз њих није видео ништа, зато што су били затиснути црним картоном... На малом прсту десне руке имао је огроман прстен са орахом уместо камена – можда да има за грицкање током гладних дана?... Међу зубима му се клатила тамна лула, као мали оџак, све ти дође да се запиташ: ама, шта ће да изађе одатле, славуј-пиле или патуљак, мањи од палца? Испред Бона је застала и заклонила га једна широка дама. Лоптаста Бона се окрену да не би и даље заклањала Бона, а при том се чипке на њеним многобројним сукњама завијорише као падобрани. Њена коса у пунђи била је глатко и строго зачешљана, а на врховима ципела са огромном копчом стајале су, као два превелика лептира, и две машинице од чисте свиле. Одећа и све друго, као за право позориште“ (стр. 10–11).

Нови пријатељи имају необичне способности, само једним покретом руке могу да створе нешто: „...тог тренутка Бон пуцну прстима и, цин-цин, пред њим се појави нацртани сточић, а када пуцну и Бона – цин-цин, на сточићу се појави и права-правцата чаша“ (стр. 13), када год пожелеле могу да ишчезну (да буду невидљиви), у чему је видљива жеља деце да ишчезавају и да се појављују по својој вољи. „Да се пролази невидљив, губећи за тренутак своју материјалну телесност, кроз зидове, ситуација је која се среће у многим волшебним причама. Они који поседују такву моћ, прибављају себи бројна задовољства и успевају да постигну своје, иначе, недостижне циљеве“.¹¹ Али, најважнија је способност коју поседују Бон и Бона и, што им је у суштини и професија, а то је, уједно, и прва тајна: „Ми... ми смо... пријатељи. Ето, то је наша професија... Наша сасвим прва тајна. Прва првцијата међу свим нашим тајнама, Јано. Ми смо пријатељи.“ (стр. 15). Баш то је оно што недостаје Јани, која је усамљена, а

¹¹ Влада Урошевић, *Демони и галакси*, Македонска книга, Скопје 1988, стр. 44

Боби, дете из суседства, је малтретира. Овде ауторка говори управо о том неоснованом страху и несигурности код деце, који може да се превазиђе храброшћу, а она се добија – само вртењем једне копчице: „Када сам се плашила или када ме је неко грдио, или када ми је требала храброст за нешто, ја сам се држала за ту копчицу, вртела сам је, вртела... и тако сам била храбра, нико ми ништа није могао.“ (стр. 18). Али, ако копча падне или се изгуби, губи се и храброст: „А затим, затим... од много вртења копча се откинула и загубила ми се. И више нисам храбра, а то је страшно...“ (стр. 18). Као што је претходно речено, Јанина усамљеност је основни разлог за појаву измишљених пријатеља: „Шетала је Јана кроз парк. Толико сама – да ми је жао. Свако ко би је погледао, сажалио би се“ (стр. 27); и родитељи су приметили њену усамљеност: „Можда је она превише усамљена, па више не зна шта друго да ради осим да измишља приче“ (стр. 130). И сусетка, тетка Цаца, је усамљена, па се Бон и Бона показују и њој да би јој правили друштво: „А и уопште, толико сам увек усамљена... – То више да нисмо чули – прискочише Бон и Бона. И, цин-цин, нису могли више да издрже и да се претварају да су невидљиви... – Не подносимо кад је неко тужан и сам“ (стр. 38).

Неверица у постојање Бона и Боне постоји и код мајке: „Хајде, хајде, ти ипак са њима! Заборави те измишљотине, дете моје... Бон и Бона не постоје, ти си их сама измислила...“ (стр. 80). „Истог момента Јанина мајка уђе са великом метлом и осврну се. Је ли ту било некога? О, не, Јана је била сасвим сама, пила је млеко и мрморила себи нешто у браду. Ето, како човек може да се излаже кад га глава страшно боли, рече она себи.“ (стр. 114); „А све ово што се догађа, њој се само причињава, као што јој се увек и причињава када је сама, плашљива и узбуђена“ (стр. 54). Оваквим изразима наратор уноси неповерење у свој исказ, чиме се отвара простор

за појаву нерешености и атмосфере неизвесности, а као ште је већ речено – то је један од услова за појаву фанатастичног ефекта. У том смислу, индикативно је изјашњавање Рожеа Кајоа: „Најсуштинскији фантастични поступак је привиђање; оно што не може да се догоди, а ипак се догађа, на једном месту и у једном одређеном тренутку, у срцу једног света са прилично добро одређеним положајем и за који се сматрало да је његова тајна заувек одгонетнута. Све се чини да је данас као и јуче: спокојно, обично, без ичега необичног, али, ето, полако се увлачи или се одједном указује као неприхватљиво“.¹² Одатле, чак и ако се узме у обзир свест да се ради о измишљеним пријатељима, који постоје само у Јаниној имагинацији, ипак одвојене наративне секвенце у којима се одрасли понашају кад гледају и слушају Бона и Бону, уносе сумњу у ту свест. Ту се, превасходно, мисли на моменте када Јанина мајка прође кроз Бонов и Бонин обруч, чиме постаје невидљива.

Али, дефинитивно, лик тетка Цаце (сусетке) је пример за лик који је чудан и необичан због свог понашања. Тетка Цаца прихвата Јанину игру и уживљава се у појаву и постојање Бона и Боне: „Тетка Цаца, не показујући никакво чуђење, поче да се пење по нацртаним степеницама које су пред њу испружили Бон и Бона. Поче да се пење као да је сто пута на дан ходала по њима“ (стр. 40).

Иако је упорно малтретира и узима јој бомбоне, ипак је и Боби једно обично дете, усамљено и жељно игре: „Колико пута до сада је он виркао кроз ограду и гледао како се њих тројица играју. Ех, а колико пута им је завидео! Лакше је и веселије у животу када имаш пријатеље. Али шта да ради онај с ким нико више неће да се дружи? Нико више не жели ни да се туче са њим, сви беже од њега чим га угледају!“ (стр. 89).

¹² Роже Кајоа: *Од бајкиће до научнајша фантасијика*, Рагзледи, Скопје, бр. 7, 1972, стр. 732.

Код Бона и Боне јавља се љубомора, будући да увиђају да Јана расте и свесни су да ће убрзо морати да оду: „Јана жели да је одрасла... Чешља се пред огледалом, замислите! Јуче је и мирис ставила... цела кућа се отровала. А ево, и кафу ће да вам кува!... Она ни сама није свесна колико се удаљава од нас“ (стр. 172–173). Са сазнањем да ће Јана добити батуну или секу, Бон и Бона схватају да је растанак близу: „...Дуго сам разговарала са татом и... схватили смо да си ти измислила твоје Бона и Бону зато што немаш малог батуну или секу... и зато што би, у суштини, желела да их имаш. Је ли тако? Е па, Јанице, ми ћемо ускоро да имамо малену бебу...“ (стр. 167).

Завршава се Јанино дружење са њеним измишљеним пријатељима, завршава се њихова заједничка игра. Остају тајне Бона и Боне: „Свачије мишљење треба да се поштује“ (стр. 82); „Сања се обично оно што се нема“ (стр. 83); „Када нешто не може да се поправи, човек не треба да очајава“ (стр. 100); „Не остављајте пријатеља самог“ (стр. 101); „Никад се не зна“ (стр. 108); „Свако је добар, а најгори су добри само за себе“ (стр. 112); „Све расте и преко онога што се мисли“ (стр. 112); „Све што научиш, све што знаш, једном у животу ће да ти буде од користи“ (стр. 148); „Свако може онолико колико верује да може“ (стр. 152); „Ако познајете пријатеља као себе сама, лако ћете погодити његове жеље“ (стр. 169); и најважнија сто и прва тајна: „Деца расту, а Бон и Бона остају малени. Што деца више расту, то Бон и Бона изгледају све мањи. Тако разлика међу њима све више и више расте, и једног дана... једног дана они ће бити толико удаљени једни од других, да више неће знати ништа да кажу једни другима. Остаће да се памте само тајне које су заједнички открили“ (стр. 172–173). Све ове мале, али зато ипак важне мудрости Оливера Николова суптилно и дискретно саопштава на великом броју страница, баш зато што су искочиле из живо-

та или су заправо у животу читалаца којима је књига и намењена.“¹³

За крај остаје драгоцен мисао о пријатељству: „Пријатељи се никада не заборављају. Где год да смо, оне које волимо увек чувамо у себи...“ (стр. 177), која указује на то да Бон и Бона нису отишли, него да их свако од нас носи у себи. Они су вечити пријатељи усамљене деце која живе у урбаним условима, са никад довољно родитељске пажње. Они постају пријатељи и кћеркици одрасле Јане: „Мама, моји пријатељи Бон и Бона кажу да малене девојчице никада не смеју да се осећају усамљеним“ (стр. 178), на шта „Велика Јана погледа своју девојчицу и претрне. Није могла себи да одговори да ли је сама причала својој девојчици о Бону и Бони, или су они заиста овде“ (стр. 178).

Списатељица настоји да увери читаоце у веродостојност испричаног и зато је применила поступак у коме „наратор користи прво лице преко кога је у стању да најдиректније сведочи да се све оно што се догодило, догодило у непосредној реалности, па се читалац идентификује са приповедачем и бива увучен у амбивалентно кретање дејства између крајности.“¹⁴ „За реално постојање једног фантастичног света – у књижевном смислу – није неопходно да у њега верују сви јунаци. Међутим, нужно је да у њега верује – писац“.¹⁵

За читаоца остаје неизвесно да ли се ради о „фантастичном свету који постоји сам за себе или само о халуцинантном доживљају у оквирима реалног“.¹⁶

Ако користимо терминологију Лорете Георгиеве-Јаковлеве: „...Догађаји су подељени на две фабуларне линије: догађаји који стварају илузију свако-

дневног живота и догађаји који излазе из оквира уобичајеног и улазе у сферу фантастичног“¹⁷, јасно је да треба да се приступи анализи догађаја у делу, од узрока који: „Будући да фантастична литература тражи анализу фантастичног света, он мора да буде повезан са фантастичним догађајима. У фантастичној литератури одредићемо као догађај све оно што излази из оквира уобичајеног, рационалног, оног што је у оквиру човековог свакодневног искуства... Као догађај се доживљава свако деловање које прелази границу тог познатог, уобичајеног света, односно свако деловање којим се остварује прелаз преко границе семантичког поља свакодневног“.¹⁸ Догађаји из прве групе – они који чине свакодневни, обични декор – односе се на Јанин свакодневни живот и Јану у оквиру њене породице, одлазака у школу, дружења и сл. У другу групу догађаја – оних који излазе из оквира уобичајеног и улазе у један надреални свет – спада и Јанетово путовање кроз време (прошло и будуће) и кроз простор, као и Јанине авантуре са Боном и Боном.

Било како било, ауторке два романа проговориле су о проблему усамљености данашње деце и њиховој суштинској потреби за пријатељима. Или, као што каже списатељица романа *Пријатељи Бон и Бона*, Оливера Николова, они ће бити Јанина „унутрашња потреба и одбрана од самоће и онда када добије батун, али и када се уда, када и њена кћеркица почне да осећа сличне животне проблеме.“¹⁹ „Суочили смо се, заправо, са чињеницом усамљености једног градског детета и оно у својој уобразиљи гради кулу од немогућег да би дошло до реалне могућности: оно жели батун или секу, да се игра, да не би завидело својим вршњацима и вршњакињама.“²⁰

¹³ Георги Арсовски, *Во простиорот на дејствието*, Современост, Скопје, бр. 1, 1976, стр. 138–140.

¹⁴ Радован Вучковић, *Облици фантастичне књижевности*, Израз, бр. 7–8, Свјетлост, Сарајево 1986, стр. 7.

¹⁵ Борислав Пекић, *Фантастика и псевдо-фантастика „Златног руна“*, Српска фантастика, САНУ, Београд, 1989, стр. 627.

¹⁶ Исто, стр. 628.

¹⁷ Лорета Георгиевска-Јаковлева, *Фантастика и македонскиот роман*, Институт за македонска литература, Скопје, 2001, стр. 125.

¹⁸ Исто, стр. 126.

¹⁹ Воја Марјановић, *Огледала дејствија*, Јеж, Београд 1983.

²⁰ Миодраг Друговац, *Повоени македонски писатели II*, Наша книга, Скопје 1986, стр. 342–344.

Измишљени пријатељи су верни сапутници детету у процесу одрастања, сазревања и спознавања света око себе. И измишљени човечуљци Бон и Бона, и дух из боце, Јани и Јанету дају вредне мисли и поруке које треба да им помогну у даљем сазревању и одрастању. Њихове поруке су истинске животне мудрости, преко којих аутор оспособљава младе читаоце. Они их напуштају када схвате да су јунаци порасли. Дух напушта Јанета сутрадан по његовом десетом рођендану, а Бон и Бона одлазе од Јане када схвате да је она порасла, да је одговорна девојчица, а посебно када сазнају да ће Јана добити брата или сестрицу. Доласком бебе коју Јана толико дуго очекује испуњава се њена жеља да добије неког са ким може да се игра, са ким може да превазиђе монотонију свакодневних усамљених игара. Стога, може да се каже да су ове две фанатстичне прозе за децу савсим у сагласности са увиђањем Петра Т. Бошковског: „...Фантастична књижевност, са својим чудима, представља својеврстан израз страха од наличја једне реалности сведене на своје законитости које нуди сивило претерано рационализованог живота.“²¹

Мајсторским преплитањем реалистичних и фантастичних догађаја ауторке Јадранка Владова и Оливера Николова желеле су и успеле да остваре „пуну равнотежу између фантастике и реалности, са циљем да се оне међусобно прожимају, допуњавају, створе један заједнички језик, један исказ у коме чудесно није партиципативни сегмент, као што у истом том исказу реалистички детаљ није случајна, поетички непростудирана естетска инвестиција.“²²

Тиме се ствара утисак недоумице по питању границе која дели реални од иреалног света, са чиме остаје неодлучност по питању догађаја који се дешавају, а управо у том делу је суштина фантастике.

Превела с македонског Исидора Гордић

²¹ Петар Т. Бошковски, *Вистинитијата лага на фантасијата*, Разгледи 7, Скопје 1972, стр. 794.

²² Миодраг Друговац, *Кон македонската књижевна синтеза*, Македонска книга, Скопје 1990, стр. 270.

ЛИТЕРАТУРА

- Арсовски, Георги: *Во простиорот на дејствието*, Современост 1, Скопје 1976, стр. 138140.
- Бошковски, Т. Петар: *Вистинитијата лага на фантасијата*, Разгледи 7, Скопје 1972, стр. 794.
- Владова, Јадранка: *Мојот пријател А*, Култура, Скопје 2002.
- Вуковић, Ново: *Иза граница могуће*, Научна књига, Београд 1979, стр. 16.
- Вучковић, Радован: *Облици фантасијичне књижевности*, Израз 7–8, Свјетлост, Сарајево 1986, стр. 7–12.
- Георгиевска-Јаковлева, Лорета: *Фантасијата и македонскиот роман*, Институт за македонска литература, Скопје 2001, стр. 125–126.
- Друговац, Миодраг: *Повоени македонски писатели II*, Наша книга, Скопје 1986, стр. 342–344.
- Друговац, Миодраг: *Кон македонската књижевна синтеза*, Македонска книга, Скопје 1990, стр. 270.
- Китанов, Блаже и Марјановиќ, Воја: *Литература за деца и млади*, кн. 1, Штип 2007, стр. 54.
- Кајоа, Роже: *Од бајките до научната фантасијата*, Разгледи 7, Скопје 1972, стр. 729–732.
- Марјановић, Воја: *Огледала дејствија*, Јеж, Београд 1983.
- Мицковиќ, Натка: *Дејствието и литературата за деца*, Македонска книга, Скопје 1985, стр. 74.
- Николова, Оливера: *Пријателите Бон и Бона*, Култура, Скопје 2002.
- Пекић, Борислав: *Фантасијата и псеудо-фантасијата „Златног руна“*, Српска фантастика, САНУ, Београд 1989, стр. 627–628.
- Црнковић, Милан: *Сво лица приче*, Школска књига, Загреб 1987, стр. 12–13.
- Урошевиќ, Влада: *Демони и галакси*, Македонска книга, Скопје 1988, стр. 43–44.

Jovanka DENKOVA

UDC 821–93.09
821–95.092.,19“IMAGINARY FRIENDS IN TWO
MACEDONIAN NOVELS FOR CHILDREN

Summary

This paper deals with a fantastic procedure that is used in literature for children to mark passing from the real world into the unreal one by which a new reality is created where children make their dreams and wishes come true, realize plays they imagine, and above all, gain knowledge. This is the procedure or the fictional friends motif that occur as a result of children's solitude. This procedure is considered in two Macedonian novels for children where an impression of dilemma regarding the border that divides the real world from the unreal one is created by masterly interlocked realistic and fantastic events, that leaves an impression of hesitation regarding happened events. The essence of fantastic discourse lies precisely in that part.

Key words: real world, unreal world, loneliness, imaginary friends, literature for children

◆ Ана СТИШОВИЋ МИЛОВАНОВИЋ

ТРАНСПОНОВАЊЕ
АРХЕТИПА ИЗ
КЊИЖЕВНОСТИ
ЗА ДЕЦУ
У СВЕТСКУ
КЊИЖЕВНОСТ

САЖЕТАК: У корпусу светске књижевности постоје многобројни примери транспоновања митских и архетипских образаца у нови дискурс естетичког предмета. Аутори често не посежу за есенцијалним обликом архетипског симбола, већ га преузимају из дела књижевности за децу. Преузимају га већ преобликованог, јер су архетипски образци у књижевности за децу прошли кроз метаморфозу, која их чини тешко препознатљивим.

Трагање за њиховим основним, универзалним значењем даје вишеструке могућности компарације и у крајњем исходу тумачења дела увек открива дубока сагласја општељудског смисла.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: архетип, естетички предмет, компарација, универзална значења

Током првих деценија XX века у књижевним теоријама све су присутнији интердисциплинарно утемељени појмови, који су противтежа формалистичким поступцима анализе. Утемељујући своју аналитичку, дубинску психологију као нову дисциплину, Карл Густав Јунг употребљава појам архетип, који на два начина усмерава књижевнотеоријска истраживања.

С једне стране, као елемент колективно несвесног, архетип је, захваљујући својој изворној општо-сти, појединим књижевним теоријама могао да послужи као универзално, али истовремено и специфично методолошко начело.

С друге стране, архетипска представа, очитована као слика у индивидуалној свести, условила је појаву посебних критичких метода, најпре архетипске критике.

Јунг прави дистинкцију између два типа уметничког дела. У првом типу очитује се свесна интенција аутора, у творењу идеја и значења. Други тип дела, сматра Јунг, настаје у стваралачком процесу, који је аутономан у односу на субјекат. Стваралачка интенција се осамостаљује и „намеће“ аутору, јер егзистира ван домена свесног (у подручју имагинарног, натчулног или архетипског).

Други тип уметничког дела, сматра Јунг, „изражавају димензије које карактерише радикална другост у односу на свесни живот појединца и обдарена су симболичком вредношћу, која је способна да врши широк и трајан утицај. Њихов најдубљи однос није однос са личном повешћу аутора, него са наслеђем првобитних представа, архетипова, митских симбола, који представљају „колективно несвесно“ човечанства.“¹

У књижевности за децу архетипска слика света је обликована по једноставним начелима дистинкције добра и зла, светла и таме. Тако се заправо чува изворни елемент значења творачког и деструктивног, сучељавања Ероса и Танатоса.

Књижевност за децу има интенцију подстицања афективних и когнитивних способности детета, те је архетипски код, у својој бити, најлакши и најпрецизнији начин вођења ка спознаји универзалних истина.

„Слика света, коју нам прослеђује несвесно, има митолошку природу. Уместо природних закона, стоје намере богова и демона, уместо природних наго-

¹ Перниола, М.: *Естетика двадесетог века*, Нови Сад: Светови, 2005, стр. 136.

на, делују душе и духови. Обе слике света једна другу не подносе и нема логике која би могла да их обједини: једна слика повређује наше осећаје, друга наш разум.

Несвесно садржи и тамне инстинкте и интуиције, оно садржи слику човека, какав је био од раније, од незамисливих времена, оно садржи све оне силе, чије живо деловање сама разумност, сврсисходност и уредност свакодневног битисања, никада не би могла да пробуди.“²

У корпусу светске књижевности постоје многобројни примери транспонована митских и архетипских образаца у нови дискурс естетичког предмета. Занимљиво је да аутори не посежу за есенцијалним обликом архетипског симбола, већ га преузимају из дела књижевности за децу. Преузимају га, дакле, већ преобликованог. Архетипски обрасци су често у књижевности за децу прошли кроз метаморфозу, која их чини тешко препознатљивим, али се у крајњем исходу тумачења дела увек откривају у својој аутентичности.

Чаробни напитак и јабука

Суморни, загушливи и скучени ентеријери у Кафкином *Процесу* двојако су архетипски условљени. Они могу значити скрушеност човекову, који погнуте главе стоји пред Апсолутом, јер би другачији став значао побуну и анархију; друга могућа конотација је древна идеја односа оца и побуњеног сина, која је временом еволуирала у мит о Едипу.

Погнута глава која се више не може исправити, стално се појављује, у писмима, у белешкама и у дневнику, у приповеткама, па и у *Процесу*, где судије, неки од помоћника, целат и свештеник, стоје погнути, да не би главом ударили у таваницу. Едиповска успомена из детињства? Она кочи

² Јунг, К. Г. *Цивилизација на преласку*, стр. 22–23.

жељу, извучи копије из ње, разлаже је на слојеве, одсеца је од свих њених веза. Чему се, дакле, можемо надати? То је хорсокак. Глава која се усправља, глава која пробија кров или таваницу, одговор је, изгледа, на погнуту главу.³

Алиса у Земљи чуда пролази кроз једнаку трансформацију као и Јозеф К. Чаробни напитака мења њену висину, а тиме и њено самопоуздање. Алиса нема самоспознају и за њом болно тежи, пролазећи кроз магловите и фантазмагоричне пределе сопствене душе. Јозеф К. се, као и Алиса, налази пред тешком загонетком раздвајања реалног и имагинарног, што ће и једном и другом донети буђење у свест о себи.

Ејдетски феномен у делу, који носи пуноћу смисла и мноштво конотација, налази се у призору када нетом пробуђени Јозеф К поједе „једну лепу, румену јабуку“. Последње јутро слободног човека доноси јунаку могућност безданог пада у ништавило, или у исцељујућу самоспознају.

Јабука је раздор у Јозефу К. и расцеп у свету на реално и иреално. (Парис је закотрљао јабуку раздора по трпези богова, а требало је одлучити између Хере и Афродите, могућег и жељеног).

Јабука је спознање из гордости, јер Јозеф К. жели да се домогне смисла, мислећи да му припада. (Адам и Ева су пожелели да буду као богови, па су убрали плод са дрвета спознања, удаљивши се тако од благодати Божје.)

Јабука је парадигма почетнога смисла, до којег је Јозеф К. дошао у смртном часу. (Златне јабуке расту на крају света, чувају их Хеспериде, јер су драгоцени плодови свадбени дар мајке Геје Хери и Зевсу, чуварима смисла и поретка.)

Неуспехе Кафкиних јунака треба схватити као лишавање бесмртности и раја због тога што је човек платио плод са дрвета сазнања добра и зла и себично се закљонио иза закона. Кафка слика стање нерешиве антонимије међу

³ Делез, Ж, Гатари, Ф.: *Кафка*, стр. 6–7.

личношћу и друштвом и тој антонимији сходан унутрашњи раскол у души јунака, који увек представља универзалног појединца. Код Кафке се несазнатљива суштина света и човека очитује у феноменолошкој равни као апсурд.⁴

Загривавши јабуку, јунак је кренуо ка самоспознаји, ка самом себи. Чекао је дуго пред капијом смисла, не запитавши се, до последњег тренутка, као јунак приче испричане у катедрали, да ли је пред правом капијом.

Нужна и неопходна реакција колективно несвесног изражава се у архетипски обликованим представама. Сусрет са самим собом, пре свега, значи сусрет са сопственом Сенком. Сенка представља теснац, уску капију, чије неугодне тескобе не може бити поштеђен онај, који се спушта у дубоки понор.⁵

Плод са дрвета сазнања, та несрећна јабука, једнако је опасна и за Снежану (*Снежана и седам ња-ицуљака*). У спознавању света, Снежана испољава наивност блиску Јозефу К. Негирајући постојање есенцијалног зла, Снежана пренебрегава реалност и одбија да спозна да је Сенка свеприсутна. Јозеф К. такође безазлено одбија да појми реалност процеса, који се (наизглед) безразложно води против њега.

Обоје су детерминисани јабуком и самоспознајом. Зло, које их прати и чини страдалницима, има оправдање у исконском дуализму света.

Ципела и ципелица

У Бекетовој драми *Чекајући Годоа* литерарни феномени су сведени на колоквијалну једноставност, али их управо то чини вишезначним. Поцо и Лаки у пољу једу, разговарају, сањају, сећају се, срећу се и растају. Поље је парадигма света, у којем је све

⁴ Мелетински, Е. М.: *Поетика мифа*, стр. 349–350.

⁵ Јунг, К. Г.: *Архетипови и колективно несвесно*, стр. 28.

постојало и ишчезло, у коме је негдашње постојање илузија.

Неодређеност времена и простора, „минус-присуство“ конкретних координата у објективној стварности, готово да носи бајковиту компоненту. („Био једном један...“ „Иза седам мора, иза седам гора...“). Ако су литерарни феномени простора и времена овако схваћени, онда се намеће идеја свевременског и општељудског значења дела.

Естрагон и Владимир су, у свеопштем бесмислу, забављени паром изношених, прашњавих, до непрепознавања деформисаних ципела. Естрагон ципеле изува, обува, препознаје, описује. Ципеле су тема о којој се, у недостатку других, може нашироко контемплирати.

Недвосмислено, у питању је преобликовани архетипски симбол са конотацијом идентитета. Ципеле имају облик ноге власника, не пристају сваком. (Колоквијални израз у српском језику „бити у нечијој кожи“ у енглеском гласи „in (someone’s) shoes“).

Пејелуџа је идентитет потврдила тек када је њена нога склизнула у ципелицу, која није пристајала grubим и превеликим стопалима злих полусестара. Племенитост духа се потврђује или оповргава и на овај начин. Скривена конотација архетипског симбола у *Пејелуџи* налази се у слици малених стопала, која као да нису створена за ходање тврдим тлом. Она су налик на анђеоска, јер је и Пепелуџа, по особинама трпеливости и толеранције, ближа небеским но смртним бићима.

Естрагонове ципеле су грубе и изношене. Његова гола стопала ће безуспешно тражити удобност идентитета.

Златна птица младости и изгубљена сенка

Ахмед Нурудин, „свјетло вјере“, био је близу богопознања и потпуне преданости Божјем закону ка-

да се у његовом свету, као апостоловом, појавила сумња у смисао:

Чија оптужба, велики Боже, што си ме оставио највећој људској муци, да се забавим о себи? Биће оно што мора, а моја је кривица да сам оно што сам, ако је кривица. Чини ми се да се свијет љуља из темеља, јер је и он без реда, ако је неред у мени. А опет, ово што се дешава, и што је било, из истог је разлога: што хоћу и морам да поштујем закон и да поштујем себе.

Хоћу да будем човјек са овим од данас, друкчијим можда и супротним од оног јуче, али то ме не буну, јер зло је ако не послушамо савјест кад се јави.⁶

Нурудинова патња је двострука. Он више није сигуран у сопствени идентитет Божјег човека, а одавно је заборавио шта значи бити обичан човек. Једино Нурудиново упориште је „златна птица младости“, сан о времену безбрижности и топлине.

Нурудинова упитаност над смислом заправо је упитаност над идентитетом. Није сигуран да ли је та тегобна обавеза живота његово право ја. Као и *Петар Пан*, који одбија да одрасте, Нурудин радије плови сећањем на дечачке приче. Петар Пан није вечито дете, већ људско биће, које одбија да прихвати ругобу и сивило света.

Нурудин и Петар послушкују хук ноћи, они по светлости звезда знају који је сат. И један и други се вилинским прахом илузије бране од тешких одлука, којима би повредили или себе, или друге.

Наивно верују да доброта може победити зло, а срчаност показују у свему што је одбрана властитог света од наметнутих и крутих правила.

Када је Петар Пан изгубио своју сенку, био је беспомоћан. Када је Нурудин изгубио Исхака, тражио га је у себи самом, јер није умео даље без њега. Архетипски симбол сенке, у светлу Јунговог тумачења, конотиран је као алтер-его, дуализам бића, у свесном и подсвесном нивоу.

⁶ Селимовић, М. 1983. *Дервизи и смрт*. Београд: БИГЗ, стр. 11.

Петар је свој идентитет пронашао уз Вендину помоћ, јер се није плашио да покаже слабост. Исхак, Нурудинова сенка, остаће заувек одвојена од њега, јер Нурудин није имао смелости да се са Петром врати у детињство. Златна птица младости је за њега остала сан.

ЛИТЕРАТУРА

- Бетелхајм, Б. 1980. *Значење бајки*. Београд: Психологија
- Делез, Ж, Гатари, Ф. 1998. *Кафка*. Сремски Карловци–Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Јунг, К. Г. 1996. *Човек и његови симболи*. Београд: Народна књига
- Јунг, К. Г. 2006. *Цивилизација на иреласку*. Београд: КД Атос
- Јунг, К. Г. 1998. *Архејски типови и колективно несвесно*. Београд: Атос
- Murphy, R. 2000. *The Owl, the Raven and the Dove / The Religious Meaning of Fairy Tales*. Oxford University Press
- Мелетински, Е. М. 1986. *Поетика мита*. Београд: Нолит
- Ferber, M. 2007. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge University Press

new discourse of aesthetic objects. Authors often do not resort to essential form of archetypal symbols, but take it from the works of literature for children. Take it already transposed, because they are archetypal patterns in literature for children went through metamorphosis, which makes them hardly recognizable.

Search for their basic, universal meaning, give the multiple possibilities of comparison and interpretation of the final outcome always revealing a deep sense compliance humankind.

Key words: archetype, aesthetic object comparison, universal meaning

Ana STIŠOVIĆ MILOVANOVIĆ

THE TRANSPOSITION OF ARCHETYPES FROM LITERATURE FOR CHILDREN INTO THE WORLD LITERATURE

Summary

In the corpus of world literature, there are numerous examples of transposing the mythical and archetypal forms in the

◆ Миомир МИЛИНКОВИЋ

ДЕЧЈЕ ДРУЖИНЕ КАО УНИВЕРЗАЛНИ МОТИВ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Аутор се бави дечјим дружинама у делима Ференца Молнара, Ериха Кестнера, Мате Ловрака, Тона Селишкара, Александра Вуча, Бранислава Нушића и Бранка Ђопића, као општом темом у европској књижевности за децу. Дечји реалистички роман, настао у првој половини XX века, изван реалистичке епохе и других књижевних школа и покрета, инспирисан је дечјим дружинама, које су биле тема не само прозних, него и песничких форми. Без обзира на жанр и форму, поменута дела су била једнако привлачна за писце, мале читаоце и књижевне критичаре на ширим просторима Европе. Пажња аутора у раду усмерена је, пре свега, на мотиве, циљеве и крајњи исход формирања дечјих дружина, њихов етички и социолошки карактер, на међусобне утицаје писаца и уметнички поступак у конципирању садржине и вајању типичних портрета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дечје дружине, књижевно дело, школа, васпитање и образовање, вође дружина, ликови, социјална књижевност

Детињство је неисцрпан извор тема и мотива, које писци за децу и младе трансформишу у различите књижевне моделе, пре свега песме, приче, бајке и романе. Крајем XIX и почетком XX века јавља се дечји реалистички роман, ослобођен бајко-

витог проседеа и усменог предања. Овај књижевни жанр развијао се у два правца – као роман о дечјим дружинама и роман о детињству и другим темама и мотивима из дечјег живота. Главни јунаци у таквим романима су најчешће деца или дечји колектив, уз обавезно учешће и одраслих, који су увек ту да би писац повукао паралелу између светова деце и одраслих. Претеча овог жанра је Дикенсов роман *Оливер Твист* (1837), у коме су описане противуречности капиталистичког друштва и судбина главних јунака у контексту различитих схватања живота и позиција које им у друштву припадају.

Марк Твен је романом *Том Сојер* (1876) најавио серију различитих дела о дечјим дружинама, која ће се појавити у првој половини XX века и стећи статус и данас веома популарног књижевног жанра. Авантура Томове мале гусарске дружине имала је срећан и хумористичан крај. Враћајући се кући дечасти стижу на сопствено опело – баш када их је родбина оплакивала и када су се сви у цркви придружили „ридању и јецању ожалосћених”, да би на крају и проповедник бризнуо у плач. Иако није одмах наишао на повољан одзив критике, ваља истаћи да је овај Твенов роман разорио клишетирану књижевни модел са тезом и идеалним јунаком на чијем ће се примеру учити млади. Сликајући малу гусарску дружину, Твен је остварио дело које антиципира будући роман о деци и њиховим дружинама.

Рефлекси Твеновог романа осетиће се у делима неких европских писаца на почетку XX века. Ференц Молнар (1878–1952) је својим јединим романом за децу, *Дечасти Павлове улице* (1907), остварио занимљив књижевни модел у којем су у улози главних јунака две дечје дружине. То је први мађарски роман и један од првих европских романа о дечјим дружинама и проблемима деце у урбаној средини. Својим делом Молнар је извршио знатан утицај на доцнији роман о дечјим дружинама, не само у Мађарској него и шире. У Мађарској књижевности ваља поме-

нути тетралогiju Ивана Мандија, *Чуџак ситија на сцену* (1957), у којој је прва књига инспирисана ривалством дечјих дружина, чији сукоб подсећа на ратна правила Молнарoвих јунака. Дела Бранислава Нушића, Мате Ловрака и Тона Селишкара могла су такође настати под утицајем Молнарoвог романа. Молнарoв утицај је нарочито уочљив у роману Стевана Булатовића *Њих шездесет* (1956). Фабулу овог романа писац развија на сукобу двеју дружина око простора за игру, што исувише подсећа на Молнарoве јунаке из Павлове улице и дружину Фери Ача из Ботаничке баште. Булајићев дечак Ратко је пандан Молнарoвом Немечку, јер побеђује јачег од себе, слично Немечку који је победио Ферија Ача.

Рат Молнарoвих дружина око игралишта има дубљи смисао и шире значење. То је борба за неспутано детињство, за слободу и идентитет, за самоодржање и сопствено виђење света; сукоб генерација у којем се препознаје однос деце и одраслих, сукоб јединке и колектива и сл. У настојању да реше сопствене проблеме дечаци брису моралну вољу и карактер, нарочито када се нађу у тешким ситуацијама или многобројним животним искушењима. Борба око игралишта је била и нека врста сопствене провере, уздизање изнад просечног и баналног, до нивоа на којем се стасава и завршава особена школа живота. То је у исти мах била и борба за слободу као елементарну потребу живота, скоро као „у отаџбинским ратовима одраслих, ако не племенитије и чистије” (Тас, 1992: 135). Писац је своје јунаке намерно ставио пред многобројне изазове, како би спознали добро и лоше, часно и нечасно, верност и издају. Те идеје су уграђене у саму срж игре, како би испуниле свет дечака који се спремају за самосталан живот.

Особеност овог романа је у његовом трагичном епилогу, што није чест случај у делима за децу. Социјални статус породице из које потиче Немечек, а нарочито смрт овог јунака, разбијају и последњу

илузију о детињству као чаробној башти у којој је срећу лако досегнути, као у некој бајци. „Уопште, у дечјој литератури смрт детета је табу. Ференц Молнар не поштује ни овај табу, удовољава логици догађаја; прави херој мора да умре да би се уздигао” (Borbely 2001: 163).

Реализам Молнарoвог романа не проистиче само из социјалне компоненте његове структуре, већ и из особина главних јунака, који нису „стармали паметњаковићи”, већ типични карактери из свакодневице; несташни дечаци склони игри и забави, каткад својеглави или наивни, али увек невино радознали, стално спремни на смех, али склони и плачу кад им одрасли осујете жеље и сруше илузије. Зато је прича о њима једнако занимљива за децу и одрасле, јер ће свако у њој наћи свој делић изгубљеног света и свој морални узор.

Снажан подстицај развоју различитих књижевних модела о дечјим дружинама дао је и Ерих Кестнер (1899–1974) својим романима *Емил и дејективи* (1928) и *Летњећи распред* (1933). Кестнер је проширио тематски опус дечје реалистичке прозе и разбио клишетирани оквир дечјег идиличног света из фолклорне и ауторске бајке. Романом *Емил и дејективи* утемељио је особени модел криминалистичког романа, који се и данас узима као узорни тип дечје криминалистичке прозе. Радња дела је реалистична, али динамична, пуна неочекиваних обрта и занимљивих догађаја. Сам заплет ипак нема драмски набој карактеристичан за садржину класичног криминалистичког романа, јер је писац, имајући у виду да су деца главни актери радње, пажљиво развијао сукоб, који ће на крају имати срећно разрешење. Радња се дешава у Берлину, у трећој деценији XX века. Заплет започиње у возу, након што познати криминалац опљачка Емила, који је понео новац баки у Берлин. У потрази за лоповом, Емил упознаје дечака Густава, који ће му помоћи да ухвати лопова и нађе свој новац. Крај је идеализован, како

то и приличи у литератури за децу познати криминалац завршава у затвору, а Емил постаје познат и добија невиђени публицитет у дневним новинама.

Роман о разреду постаће веома популаран међу децом и младима након Кестнеровог дела *Летићећи разред*, у којем се ривалство дечјих дружина разрешава борбом њихових вођа. Аутобиографска подлога романа сврстава ово дело у жанр ангажоване литературе, која се јавила тридесетих година XX века као један вид идеологије социјално угрожених слојева друштва, у борби за бољи статус и лепши свет. Бавећи се судбином главног јунака, Марка Талера, који нема новца да за Нову годину оде кући, писац је посебно нагласио идеолошку димензију романа и стао на позицију дечјих писаца у чијем делу утилитарно добија превагу над естетским. Његов јунак, иако још дете, суди и размишља о социјалним невољама сталежа коме припада, на начин како то чине одрасли: „Зар мој отац није вредан као и други људи? Јесте! Јесам ли ја мање марљив од других дечака? Нисам. Јесмо ли ми рђави људи? Па шта је онда по среди? Неправда, због које многи људи пате.” Дидактичка црта романа је маркирана на више места; писац има јасну намеру да поучава децу и одрасле, предочавајући им нелогична искушења живота, на која се може одговорити само јаком вољом, непрестаном борбом и чврстином карактера.

Александар Вучо је пре Кестнеровог романа *Летићећи разред* започео у *Полиџикином забавнику* штампање поеме *Подвизи дружине Пет и џетилића* (1931), коју ће Марко Ристић, међу многим књигама које су се нешто доцније нашле у излозима београдских књижара, промовисати у „праву књигу дечје поезије”. По форми, а пре свега по стилу и језику и необичним именима и хумору, ово дело има све одлике међуратне књижевне авангарде, али по садржини и идејама зрачи снажним импулсима ангажоване литературе. Иако се жанровски не уклапа у концепт романа о дечјем колективу, Вучова пое-

ма је по многим особинама авангардно дело међуратне литературе за децу и младе, нарочито по стилу и језику, али и начином избора и уметничког обликовања градских мотива. Дидактичку линију поеме Вучо извлачи афирмацијом дечјег колективизма, а идеолошку на индивидуализацији ликова и њихових супротстављених ставова, у односу на позицију сестре Калавестре која је синоним зла и несхватљивог догматизма света одраслих. Супротстављање *џетилића* монструозности Калавестре, има дубљи смисао и шире, универзално значење. Игра и авантуризам дечака, уграђени су у функцију продуктивне идеје, у којој колективно добија превагу над индивидуалним. То се види из првог, неуспелог покушаја избављења девојчице Мире, када је Ждера Њоре, стављајући лично изнад колективног, нехотично упропастио добро осмишљен план.

Са становишта књижевне историје Вучо је поемом о *Пет и џетилића* учинио радикалан заокрет у еволуцији књижевности за децу и младе. Сликајући дечаке из запуштених градских четврти проширио је тематски круг поезије и антиципирао модерне токове дечје литературе. Снажна идеолошка компонента поеме ни у једном тренутку не прелази у моралистичку прагматику педагогије и ортодоксног утилитаризма, јер песник у озбиљне догађаје вешто уводи елементе гротеске и забаве; трансформише огољени живот у нову поетску форму, где се имагинарно и реално прожимају, надограђују и допуњују. На тај начин он стваралаштво за децу, које се тридесетих година још увек налазило на маргини књижевних збивања, уводи у саму матицу модерних књижевних превирања. На плану стила и језика, нашао је добар начин да разбије клишетирано литерарно модел, карактеристичан за књижевност постзмајевског доба и наговести ново поглавље у развоју српске књижевности за децу. Највећи значај ове поеме је у чињеници да је била претходница познатим романима које ће о дечјим дружинама написати Бра-

нислав Нушић (*Хајдуци*, 1933), Мато Ловрак (*Влак у снијегу* и *Дружба Пере Квржице*, 1933) и Тоне Селишкар (*Дружина Сињи галеб*, 1935).

Књижевна критика Нушићеве *Хајдуке* осветљава и вреднује првенствено као хумористичко дело, што је у основи тачно, али и недовољно за потпуније сагледавање његове комплексне структуре. *Хајдуци* су по тематици и другим елементима структуре реалистички роман. „То значи да је роман дечје дружине умногоме везан за општу идеју колективизма, идеју која се снажно манифестовала у социјално ангажованој, по самоопажању реалистичкој књижевности уочи Другог светског рата” (Љуштановић, 2004: 124). Овом ставу ваља додати чињеницу да је структура романа компонована на хумористичко-авантуристичкој и забавно-дидактичкој подлози, успешном применом наративно-сценског и на моменте гротескног уметничког поступка у развијању фабуле и индивидуализацији ликова необичне дечје дружине.

Разлози дечјег окупљања у овом роману немају дубљи смисао ни виши циљ. Вођа дружине није хајдучију схватио у изворном смислу, већ као начин и могућност да мотивише будуће чланове дружине на одметништво од куће и од школе. Реализам романа се манифестује у чињеници да деца испољавају склоност и жељу за опонашањем одраслих, али често у томе не успевају или бивају смешна, јер њихов начин поимања стварности одудара од утврђених погледа и ставова одраслих. Осим тога, Брбина дружина је смешна сама по себи, јер је чине деца која ни у ком случају нису дорасла познатим захтевима и разлозима одметништва из предања и јуначке традиције.

Роман *Хајдуци* има неоспорну вредност и на лествици књижевне историје. Овим делом Нушић је интензивирао развој једног књижевног жанра, који ће ући у традицију и постати значајан чинилац развојних токова српске књижевности за децу и младе. Са становишта књижевнокритичког и уметнич-

ког вредновања, основна вредност дела препознаје се на линији изворног и пародичног хумора. У том дискурсу маркиране су две равни хумора – једна на којој се показује нескривени циљ писца да засмеје малог читаоца и друга, иронично-поучна, која исмева главне јунаке, како њихови вршњаци не би пожелели да се одметну од куће и школе. У различитим моделима водвиљског, анегдотског, ситуационог и лексичког хумора дочаран је занимљив дечји колектив чији поступци асоцирају незаборавно доба слободног и неспутаног детињства. Из различитих ситуација писац извлачи трепераву жицу хумора која скраћује раздаљину између смеха и збиље, између стварног и измаштаног. Педагошка раван романа осенчена је садржином поучних прича које смишљају хајдуци у првој и јединој хајдучкој ноћи. Иако носе елементе бајке, те приче су засићене јасно маркираном поуком која је каткад исувише наглашена, на штету уметничке вредности романа.

За разлику од Нушићевих хајдука чији је мотив окупљања несташлук, дружине у Ловраковим романима вођене су неком идејом, или неким великим делом. „Присутност социјалне идеје у његовим романима не само да произилази из општег утиска, већ она има и своју функцију у току збивања” (Марковић, 1973: 143). Сликајући дечје колективе и величину њихових подухвата, Ловрак лако осваја пажњу малог читаоца, који у поступцима главних јунака препознаје себе и одраста под благотворним утицајем пишчеве педагогије. Ако се зна да је Ловрак свој радни век провео као учитељ, лакше се разуме његова љубав према деци и склоност да увеличава њихова дела и могућности. Активност дечјих дружина одвија се под будним надзором учитеља, који у уметничкој транспозицији стварности мале читаоце васпитава, забавља и поучава.

У роману *Дружба Пере Квржице* дечаци и девојчице уређују запуштени сеоски млин, да би старије подсетили на оно што су сами морали урадити. О

својој намери обавештавају учитеља, који ће на крају године одржати родитељски састанак код млина и на великој свечаности похвалити њихово велико дело. Дечји колектив писац ипак није идеализовао, већ га је маркирао као исечак стварности у којој се живот не одвија увек у духу слоге и општих циљева. Пример Дивљака и Будале илустративно говори о томе. Неслога је само једно од бројних искушења којима су чланови Перине дружине морали успешно одолети. У акцији оправке старог млина, а нарочито при чишћењу запуштеног бунара, било је и драматичних тренутака и непредвидивих ситуација, које ни у једном тренутку нису поколебале зацртани циљ и снажну вољу Ловракових јунака. Посебно је снажан и сугестиван тренутак за време славља, када Перин отац одаје признање малом дечјем колективу: „Сине! Твоја је дружба нас старије научила памети!” Још је импресивнија слика дружине која се у току славља повлачи на стари црквени торањ, када дечак Меда, док посматрају разуздано славље и пијанку одраслих, са извесном дозом ироније и резигнације, узвикује: „Предали смо им млин. Та морали смо, али кажем вам: Они ће све упропастити!”

Идејна вредност, али и извесне слабости Ловракових романа, проистичу из његовог професионалног одређења и бескрајног поверења у децу коју је учио: „Не допустимо на изгон педагошког из лијепе књижевности. Не допустимо хајку против педагошког у лијепој књизи. Напротив, повратак педагошког на странице лијепе књиге, знак је да постоји потреба у животу за тим” (Шијан, 1975: 27). Утилитарност његовог дела нарочито је изразита у роману *Влак у снџежу*. У средишту пишчеве пажње је подвиг ђачке задруге *Љубановац*, која је ослободила завејани воз, када су се ђаци, у одсуству болесног учитеља, са једног излета сами враћали кући. Симпатије писца су на страни задруге која је добила име по њеном вођи, Љубану, дечаку из сиромашне породице. Љубанов опонент, Пера, предводи групу ђа-

ка из богатијих породица. Њихово ривалство започиње још од формирања задруге, да би кулминирало до драмске напетости у завејаном возу. Љубан побеђује Перу, који се на крају приклања вољи колектива. Ловрак је са посебном пажњом пратио сукоб Пера са задругом, како би показао да индивидуални егоизам не може надвладати општи интерес колектива.

Влак у снџежу је типичан пример романа о разреду, са наглашеном социјалном тезом. Писац је каткад на позицији утопије која заговара свет ослобођен социјалних и класних разлика. Зато су његови портрети продукт црно-беле технике уметничког обликовања, а слике живота огољене до натуралистичке документарности. Деца из сиромашних породица су носиоци позитивних особина, аниматори слоге и заједништва, увек спремни да лични интерес подреде општим потребама колектива. Насупрот њима деца богатих су охола и саможива, безобзирна и претенциозна, унапред осуђена на пораз, да би им писац дао прилику да се поправе и буду од користи колективу којем припадају. Оно што плени пажњу критичара, а нарочито малих читалаца, јесте пишчева посвећеност деци и детињству и нескривена љубав према колективу у који има безгранично поверење. Изградња заједништва, ма колико да је ометана деструктивним поступцима појединаца, никада није доведена у питање или осуђена на пропаст. Индивидуални разлози, као што су лична сујета и суревњивост или жеља за доминацијом са позиције друштвеног статуса, нису у Ловраковим делима били довољно убедљиви да би добили примат над интересом дружине.

У низу реалистичких модела о дечјим дружинама, пажњу заслужује и Селишкарров роман *Дружина Сџи галеб*. Поред изразито социјалне црте, што га сврстава у корпус ангажоване литературе, у структуру романа је уграђен и авантуристички тематски слој, са елементима интриге, динамичне акције и не-

очекиваних обрта. Дечја дружина на челу са храбрим дечаком Ивом остварила је давнашњи сан својих очева и дедова, који су одувек желели да имају велики брод који би им ублажио тежак живот сиромашних рибара. Пажњу малог читаоца плени упорност и умеће малог Иве, који није поклекнуо под тешким бременом наслеђене анатеме, већ се успешно ухватио у коштац са задатком који му је отац у аманет оставио. Вођен часним разлозима он формира малу дружину, која ће се, након сплета неочекиваних околности и непланиране морске авантуре, вратити као победник, на великом броду о коме су становници Галеговог острва раније само маштали. Подвиг Ивине дружине последица је дубоке вере у идеју за коју су се дечаки безрезервно борили. Дух колективизма је постао морални кодекс мале дружине, захваљујући највише Иву који је лични интерес уградио у општи интерес дружине.

Радња романа ситуирана је на острвско приобаље и морску пучину, а поступци главних јунака нису дефинисани само унутрашњим разлозима, већ и спољашњим факторима и непредвидивим конфликтима. Селишкар није дубље понирао у душу малих јунака; његова пажња је била више усредсређена на идеолошки концепт романа него на дубински слој њихове психологије. Иако је фабуларни ток романа грађен са унапред постављеном идејом, писац не нуди готове обрасце среће, већ нову визију живота, за коју се ваља изборити. Зато и његов колектив пролази кроз различите тешкоће и искушења, која оснажују дечју слогу, јачају моралне навике и бресе карактер.

Ђопићев роман *Орлови рано леће* је наставак Нушићеве приче о одметништву деце, која оснивају хајдучку дружину према мотивима из усмене традиције. Оба романа су својеврсна пародија хајдучије која се на различите начине схвата и опонаша у поступцима Нушићевих и Ђопићевих хајдука. Иако на хајдучију гледа са становишта које не одговара исто-

ријској истини, Нушић се не руга историјској прошлости нити хајдучима, већ дечјој наиви и несташлуку који премашују, по његовом мишљењу, границу дозвољене пристојности. За разлику од њега, Ђопић, иако хумориста, има озбиљнији и обазривији приступ у портретисању својих јунака, у њиховом схватању хајдучије и односу према традицији и прошлости. Разлози одметништва су такође повод за компаративну анализу њихових романа; док Нушићеви дечаки беже од школских и кућних обавеза, Ђопићеви се одмећу у хајдуке због терора учитеља Паприке. Њихова заклетва на гробу славног хајдука, а и доцнији поступци у Прокином гају, а нарочито у рату, говоре о озбиљности њиховог удруживања. Без обзира на истакнуте разлике, Ђопићеви хајдуци нису стармали јунаци који би у лику дечета личили на свет одраслих. Они су по физичком и менталном склопу само деца која се играју и забављају и која се удружују да би лакше одолела терору окрутног учитеља, који је дошао у школу уместо добре учитељице Лане.

Посебан квалитет Ђопићеве дружине је њен хетероген састав, како по узрасту, тако и по националној припадности појединих чланова. Поред Јованчета, Лазара Мачка, Стрица и Николице, ту су због историјске равнотеже и један Рус, Вањка Широки и један Американац, Ник Ђулибрк. Због равноправности полова Ђопић је у дружину увео девојчицу Луњу, која је то заслужила понашањем и храброшћу, али и несвакидашњом снагом своје интуиције. Анимални свет представља куја Жуја, миљеница Николице, која се никада не одваја од њега и која га је пратила свуда, па чак и у школу из које је сада побегао. Боравак у Прокином гају није било само време игре, већ и креативног рада, у којем су дошле до израза индивидуалне склоности и способности појединих чланова. Када избије рат и прекине дане безбрижног детињства и игре, зрелији дечаки ће постати мали ратници и курири, ко-

ји се уз Николетину Бурсаћа храбро боре за слободу завичаја и домовине.

Дечје дружине су универзална књижевна тема, неоспорна чињеница и још увек велики изазов у стваралаштву српских и европских писаца за децу и младе. Разлози дечјег колективизма су такође универзални и неспутани простором и временом, језиком, националном припадношћу или било каквом неприродном стегом. Разлози удруживања су, пре свега, игра и урођена потреба за дружењем, јер дете је, као и човек, друштвено биће. Удруживање је врло често мотивисано потребом детета за доказивањем сопственог идентитета, или борбом за равноправнији однос у свету одраслих који прописују правила његовог понашања. Каткад је то борба за остварење ускраћене слободе или остварење великог дела, које се може досегнути само слогом и снагом колектива. Дечје дружине су најчешће тема и мотив реалистичких књижевних модела, јер су и разлози дечјег удруживања објективни и природни, као и свет детињства и један вид дечје егзистенције. И најзад, дечје дружине су повод и инспирација за континуирани живот једног веома популарног књижевног жанра – реалистичког романа о детињству, дечјој слободи и колективизму.

ЛИТЕРАТУРА

- Borbely, Sandor (2001): *Molnár Ferenc (1878–1952), у: Gyermekirodalom* (приредила Komáromi Gabriella), Budapest, Helikon, Kiadó.
- Вуковић, Ново (1996): *Увод у књижевности за децу и омладину*, Подгорица, Унирекс.
- Љуштановић, Јован (2004): *Дечији смех Бранислава Нушића*, Нови Сад, Виша школа за образовање васпитача.
- Марковић, Слободан Ж. (1973): *Записи о књижевности за децу*, Београд, Интерпрес.

Милинковић, Миомир (1999): *Хоризонти детињства*, Ужице, Учитељски факултет.

Милинковић, Миомир (2006): *Стирани писци за децу и младе*, Чачак, Легенда.

Ристановић, Цвијетин (2002): *Проситори детињства*, Српско Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства.

Tas, Bogнар (1992): *Molnár Ferenc: A Pál utcai fiúk* (1907), у: *Elemzések a gyermek ifjúsági irodalom körében*, Budapest, Tankönyvkiadó.

Šijan, Dane (1974): *Savremeni dječiji pisci Jugoslavije*, Zagreb, Stylos

Miomir MILINKOVIĆ

CHILDREN'S COMPANIES AS A UNIVERSAL MOTIVE IN THE LITERATURE FOR CHILDREN

Summary

The author is idealing with children's companies in the works of Ferenc Molnar, Erich Kästner, Mato Lovrak, Tone Seliškar, Branislav Nušić, Aleksandar Vučo and Branko Ćopić, as a general topic in the European literature for children. Children's realistic novel, developed in the first half of the XX century outside realistic epoch and other literary schools and movements, was inspired by children's companies, which were the topic, not only the prose, but also the poetic forms. Regardless of genre and the form, mentioned works were equally attractive for writers, readers and literary critics throughout Europe. The author's attention has primarily been directed to motives, goals and final result of forming children's companies their sociological and ethical character, to mutual influences of writers and artistic procedure in planning the content and modeling typical portraits.

Key words: children's, companies, literary work, school, upbringing and education, leaders of companies, characters, social literature

◆ Предраг ЈАШОВИЋ

ДРВО КАО КЊИЖЕВНИ МОТИВ И СИМБОЛ

САЖЕТАК: У раду говоримо о фреквентности мотива дрвета у поезији и прози за децу и оног књижевноуметничког стваралаштва које је намењено школским програмима. На примеру двеју књига Шела Силверстејна и Миодрага Јакшића, које почивају на истом мотиву дрвета, али се тематски разликују, како по форми тако и по начину на који су њихове садржине означене, проверавамо колики је удео Силверстејнова књига имала приликом настанка књиге Миодрага Јакшића и који су домети ових двеју књига на естетичком плану.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Шел Силверстејн, Миодраг Јакшић, мотив дрвета

У развојном току људске цивилизације дрво је имало велику улогу. Поред тога што је до данас остало незаменљива сировина у многим областима производње и што је од почетка људског памћења основна грађа у многим доменима људског деловања, дрво представља симбол који је неодвојив од људске суштине. Отуда су нека од основних значења симбола дрвета живот и човек.

Дрво својим положајем и постојањем представља везу између земље и неба. Везом корена за земљу означава извор свог рађања и непосредно човека веже за тај извор. Вертикалним успињањем ка небу означава своју тежњу ка извору светлости. У вертикалном трајању садржана је његова лепота и нераскидива веза са тежњом успињању, што је основ-

на карактеристика човека, јер он свесно тежи успињању како на духовном тако и на интелектуалном плану. Зато није изненађујуће што ће дрво бити симбол човека, касније и крста, али и богоугодног живота, па и симбол забрањене спознаје (*Ficus religiosus*).¹

Изузетна важност дрвета у људском трајању је допринела да дрво постане и честа тема и мотив уметничке обраде. Под мотивом подразумевамо ситуацију која се понавља, а то ће рећи да је, као што смо већ видели, у људском погледу значајна појава.² Учесталост употребе мотива дрвета је апсолутно евидентна у свим областима уметничког стваралаштва. У сликарству ће мотив дрвета бити обрађиван као саставни, структурални део пејзажа (Каспар Давид Фридрих, *Сиабло и гаврани*; Клод Моне, *Жене у врт*; Пол Сињак, *Сен Троје*; Ђовани Сегантини, *Тријих Приороде*; Макс Пехштајн, *Под крошњама*; Пит Мондријан, *Сиво дрво*), али и као симбол духовног трајања човека (Василије Валентин).

У књижевности је дрво тематски и мотивски врло честа инспирација уметника. Основна тежња уметника ће бити да дрво које описују не личи ни на једно већ описано дрво. У тој тежњи је садржано сво проклетство стваралаштва. Генијалност се испољава у могућности оригиналног приказивања дескриптивних садржаја.

У књижевности за децу у оквиру основношколског образовања дрво је од великог значаја како из песничког и приповедачко-дескриптивног угла, тако и из угла системски спроведене школске едукације.

Већ у оквиру усменог наслеђа наилазимо на бајку *Дрво наред свијет*. Од коликог је значаја овај

¹ Симбол дрвета има много значења. У старим културама и цивилизацијама дрво је представљало духове, осу света, угаоне стубове на које се ослањају небеса (код Германа, Маја, Кејба). У хришћанству, Богородица је дрво живота. О томе видети: *Речник симбола*, Плато, Београд 2004, стр. 78-79.

² Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, прев. Зоран Константиновић, СКЗ, Београд 1973, стр. 64.

мотив у основношколском образовању и колико поетичног у себи садржи наслов ове усмене бајке говори и чињеница да је збирку народних бајки и приповедака за лектуру у нижим разредима Оливера Шијачки приредила под насловом *Дрво на сред свијета*.

Није изостало интересовање за мотив дрвета ни код баснописаца. Код Езопа наилазимо на басну *Земљорадник и дрво*³, где се истиче још једна непредвиђена корист од дрвета – дрво може, док је још живо, да послужи као кошница пчелама. И код нашег Доситеја наилазимо на басне у којима је дрво било мотив, било носилац радње. Тако дрво може бити симбол узалудно утрошене снаге пружањем отпора кад не треба (*Храсти и турске*). Дрво је корисно чак и кад није благородно, рецимо као топола (*Пуйници и шойола*). Родно дрво безрезервно дарује својим плодовима чак и незахвалнике (*Свиња и жир*).⁴

У уметничкој поезији још је Јован Јовановић Змај скренуо пажњу да су шума (*Хајд' у шуму*) и дрво (*Посади дрво*) одлични мотиви који су врло примерени да се њима саопште, кроз песничку форму, едукативни садржаји о потреби очувања животне околине и потреби обнављања садница. Данас вероватно нема детета које није упознато са стиховима: „Где год нађеш згодно место, / ту дрво посади! / А дрво је благородно / па ће да награди.“ Поред награде која се садржи у изобиљу плодова, благородност дрвета је садржана, према Змајевим стиховима, у једном колективном, свеобухватном награђивању, које није повезано са поседовањем плодносног дрвета, јер дрво не дарује према припадности, већ према својој суштини благородности.

И Милован Данојлић се налази на Змајевим стазама. Кад пише о дрвећу (*Сеча дрвећа*), његови сти-

хови на почетку песме делују некако претећи, рекли бисмо апокалиптички: „Човек који посади дрво као да је написао / Да живот има неки виши смисао, / Ко посече садницу, тај је као неман / За све и свашта способан и спреман!“

У том застрашујућем и претећем тону песма се завршава: „А на крају ће горосече / И до тебе стићи, луди човече! / ко је кадар дрво пред кућом пресећи / Од њега се надај свакој несрећи“.⁵ Данојлић у својој песми не омогућава алтернативу. Он нуди рецепцији оно што постоји за њега, као човека и песника. То су само две врсте људи – који дрвеће саде и они који дрвеће секу. Они који саде пружају наду, а они који секу раде на уништењу људске цивилизације.

Данојлић је против сваког рушења и сече дрвећа, чак и ако је оно у име напретка. Њему, као и Васку Попи, боде очи бахатост рушења услед силне манифестације моћи у име прогреса, која, суштински, није ништа друго до модеран вандализам: „Проширују улицу/ Преоптерећену саобраћајем/ Секу тополе// Булдожери заузимају залет/ И једним ударцем/ Обарају дрвеће.“ (*Пролазник и шойола*).⁶ Данојлић, Попа, и низ других песника, па и сами читаоци, не припадају групи која немо посматра рушење тополе, већ, напротив, припадају оном пролазнику који машући кишобраном виче из свег грла „Не дај се душо“. То је његов романтични бунт против цивилизацијске бахатости у име опстанка смисла живота који живимо, садржаја којим је тај живот испуњен.

Дрво може и као кржљави „муњом опаљени грм“ да представља симбол отпора, као у песми *Грм* Војислава Илића, често представља скровиште где се љубавник скрива од љубопитљивих погледа (А. Шантић, *Под врбама*). Шантићев велики пријатељ

³ Радој Ралин, *Езопијда*, Интерпрес, Београд 1997.

⁴ Доситеј Обрадовић, *Сабрана дела*, књ. 6, Задужбина Доситеј Обрадовић, Београд 2007.

⁵ Милован Данојлић, *Поезија*, Нова школа, Стара Пазова 2007.

⁶ Васко Попа, *Песме*, Рад, Београд 1985.

Јован Дучић има читав циклус песама у којима је централни мотив дрво.⁷ Његова песма *Јабланови* као да призива Ђурине стихове: „О, лакше само кроз густо грање“ и представља разложно лирско образложење нејасне стрепње од себе самог, коју трпи лирски субјект у песми *Јабланови*.

Милета Јакшић ће славити дрен као животворни жбун који крепи и освежава, али га слави и због тога што је у време буне скривао хајдуке од погледа прогонитеља и оних које су чекали у бусијама (*Дрен*).

Дрво као мотив у оквиру истог песничког правца може имати различита структурална и поетичка својства. Тако, истичемо примера ради, код Шантића дрво пружа хлад деци која уче и доприноси шти-мунгу осликавања породичне идиле: „У тиху хладу старе крушке оне, / Сједе ти деца и задаћу уче.“ (*Једна суза*).⁸ Код Диса дрво представља тек могућност да предочи рецепцији свој умор и нирваничну тежњу ка смирењу. Зато се он тек одмара „на сенци дуда“. Материјална претпоставка да дрво постоји омогућена је посредно преко нематеријалног. Наиме, знамо сигурно да све што поседује сенку јесте материјално. Дисов умор и одмарање тела на сенци дрвета, тик уз материјално, могу представљати могући прелазак из једног у други свет, из једног материјалног у друго нематеријално стање (*Под ду-дом*).⁹

У овој нашој, тек узгредној шетњи по српској књижевности наилазимо још на низ песама са мотивом дрвета код Десанке Максимовић, Васка Поле, Миодрага Павловића, и многих других. Бошко Петровић ће, рецимо, загледан у дрво испод прозора своје собе у *Песми о дрвету*, остати запитан: „Шта је то дрво.“ Даје сасвим обичан одговор који садр-

жи готово све одговоре експлициране у лирици пре њега: „Дакле, дрво, то је / нешто пријатно. А и корисно може бити, но то је већ извођење.“¹⁰

Тек летимичним прегледом лектире за основну школу, која долази из различитих редакција, закључујемо да је дрво чест песнички мотив и код страних песника у Кини (Леи Чу Јан), Чешкој (Јарослав Сајферт), Немачкој (Браћа Грим). Прегледом средњошколске лектире и поезије песника који се обрађују, тај списак се знатно шири, па у Енглеској имамо, рецимо, Вилијама Блејка, у Француској Теофила Готјеа, Америци Ричарда Кодела и још много, много њих.

Јасно, овде нам није био циљ да исцрпно побројимо све песнике у чијим песмама доминирају тематика и мотив дрвета, већ да тек летимичним погледом укажемо на присутност мотива и потребу за спровођењем једне шире аналитичке опсервације на ову тему.

Тек побројани писци и песничка дела, а није мали број ни књижевних дела прозне садржине, доказују да није уопште изненађујуће што наилазимо на поетичку обраду овог мотива и код Шела Силверстејна и Миодрага Јакшића. Обојица ће дрвету посветити књигу. Силверстејнова књига је публикована 1964. године под насловом *The Giving Tree*, у српском преводу је први пут публикована 1997. године у преводу Жике Богдановића под насловом *Добро дрво*. Књига Миодрага Јакшића *То, добро дрво* објављена је 2006. године.

Наше интересовање је иницирао готово идентичан наслов ових двеју књига. Зато смо се одлучили за компаративну анализу ових, како бисмо утврдили евентуалне истоветности и разлике и установили где се налази стваралаштво за децу, макар на примеру једне књиге, у односу на светско стваралаштво намењено истој рецепцији. У самом старту, на ин-

⁷ Те песме су: *Јабланови*, *Морска врба*, *Шума*, *Буква*, итд. Видети: Јован Дучић, *Сабрана дела у седам књига*, књ. 1, Штампар Макарије, Блиц, Београд 2008.

⁸ Алекса Шантић, *Сабрана дела*, Филип Вишњић, Београд 2004.

⁹ Владислав Петковић Дис, *Песме*, СКЗ, Београд 1939.

¹⁰ Бошко Петровић, *Изабрана дела Бошка Пејровића*, књ. 1, Дневник, МС, СКЗ, Нови Сад – Београд 1985.

терпретативном нивоу се појавила дилема методолошке природе, а тиче се жанровске различитости ових двеју књига. Наиме, Силверстејнова књига је једна врста приповедне прозе где се исприповедано додатно дочарава рецепцији илустрацијама, док је Јакшићева књига конципирана као сценски играказ. Сматрамо да је поређење могуће извршити на тематском, мотивском и сижејном нивоу, док ће се компарација на визуелном нивоу поређењем илустрација вршити по принципу очигледности, конкретне примерености и уметничке остварености заступљених илустрација. Убеђења смо да је тек после такве једне анализе могуће сагледати крајње домете форми којима су ова дела узначена и одредити њихове естетичке домете и дидактичке сврсисходности.

Тематика обеју књига одређена је већ насловним знаком.¹¹ Дакле, у књигама се описују вредност и значај дрвета. Међутим, то би било исувише симплификовано представљање тематике ових двеју књига. Силверстејнова књига *Добро дрво* у оригиналу носи наслов *The Giving Tree*. То ће рећи да се у Силверстејновој књизи рецепција сучељава са *дарујућим дрветом*, или другачије речено са *дрветом које дарује*. Дакле, доброта дрвета у Силверстејновој књизи долази од стране несебичног даривања. То даривање не би било нешто посебно, јер је даривање скопчано са суштином плодносног дрвета, да дрво није било „пуно љубави за једног малог дечака“, а дечак је временом постајао све захтевнији. Емотивни врхунац даривања у Силверстејновој књизи је садржан у чињеници да, кад дрво више нема шта да да сад већ уморном старцу, још једном, последњи пут, пружа задовољство остарелом дечаку омогућујући му да се одмори на пању, остатку велелепног дрвета које је дечаку омогућило да оства-

ри своје снове. Уморном старцу је омогућено да се одмори од силине живота, који, нажалост, пречесто захтева само узимање. Последња могућност дрвета да помогне свом дечаку још једном представља испуњење његовог егзистенцијалног, суштинског трајања, не као дрвета, већ као бића, које својим постојањем оставља траг на овој планети.

Последња сцена у књизи то омогућава. Само у тој сцени сада већ остарели дечак у поодмаклим годинама први пут ништа не тражи, јер му „много не треба“. Тек кад је добро дрво (*Giving Tree*) чуло за дечаков умор, оно кроз могућност да понуди остарелом дечаку одмор проналази поново сврху свог постојања у остацима себе. Дечак је прихватио понуду, као и увек, а „дрво се осети бескрајно сретним“, јер је испунило своју сврху која долази од порива љубави.

Ова прича о несебичном даривању, дубоко про-ткана људским, које врло лако може имати упориште у хришћанском учењу о даривању и потреби да се чини добро, сижејно је садржана у Јакшићевој књизи *То, добро дрво*, али на тематском плану то није. Садржински је тематика у Јакшићевој књизи обимнија и, посматрано на фону материјалног и квантитативног, она је разноврснија. То долази, у првом реду, од сложености њене структуре. Јакшићев играказ чине лица: Добро дрво, тата, мама, дечак, сестра, шумар и пањ. Ту је и седам сонгова, који, практично, уводе у седам различитих целина.

Сонгови су ту да појачају поуку и да укажу на нераскидиву повезаност дрвећа и човека: „Ко прво кога мора да воли / ми људе или људи дрва, / Није битно, важно је само / Да један другог чува.“¹² Други сонг указује на значај дрвета за дечака чиме се рецепција уводи у наредну сцену и чини логичном дечакову љубав према дрвету. Трећи сонг истиче пасторални значај дрвета кроз идилично окупљање породице. У четвртном сонгу рецепција се суче-

¹¹ Миливој Солар истиче да „наслов књижевног дјела редовно упућује на тему, а често је изравно најсажетије изражава.“ (Види: Миливој Солар, *Теорија књижевности*, Школска Књига, Загреб 1983, стр. 43.)

¹² Миодраг Јакшић, *То, добро дрво*, Витез, Београд 2004.

љава са једном конкретном едукативном поруком о потреби пошумљавања школских дворишта и свих слободних површина. Пети сонг је у структуралном смислу носећи. Он чини структурални чвор између две различите целине играказа. То су, на једној страни, целина где се приказује вредност дрвета и едукативни врхунац је садржан у стиховима: „добро дрво има / увек добар плод“,¹³ и на другој страни онај део садржине где се истиче неминовност сече дрвета. Шести сонг представља усамљено дрво које мори питање да ли га ико воли поломљеног. Овај сонг је важан, како са едукативног аспекта тако и са поетичког, јер се њиме увођењем бога отвара димензија сакралног: „Нема јабука и грања тог, / ко их је посекао, / Знам ја да све то гледа Бог, / А да ли мене воли неко?“

Уведени појам бога у шестом сонгу добија своје образложење у дијалогу дрвета са шумаром, кад дрво објашњава како „човек није власник планете земље и свог блага на њој, већ му је земља дата да на њој ради и да је чува.“ Ово је једна од основних разлика у односу на Силверстејнову књигу, јер код њега нигде нема ни наговештаја од сакралитета. Све је препуштено наслућивању у емотивном набоју којим су испуњене белине између казаног, илустрованог и проосећаног од стране рецепције.

Седми сонг је у функцији саопштавања оптимистичке поруке коју саопштава пањ у убеђењу да ће врло брзо доћи неко ново добро дрво. Играказ се завршава усамљеним пањем на сцени из кога избија јарка светлост као својеврсна есхатолошка порука која носи мистичну поруку надрастања овога што јесте сад.

У сценама између сонгова наилазимо на значајан број реплика, којима се мање приказује сложеност

¹³ Ова порука има своје утемељење, или, другим речима, има своје исходиште у усменој традицији у пословицама типа: *Од доброга корена изданак још бољи*, или *Не пада ивер далеко од класе*, итд.

односа између ликова, а више се истиче порука о неопходној потреби за очувањем дрвећа. За доброту и значај дрвећа сазнајемо, пре свега, од родитеља. Више се прича о доброту дрвета но што дрво само ту доброту показује кроз чињење. То је зато јер се у Јакшићевом играказу истиче прагматична, утилитарна сврсиходност дрвета. Конкретним речима рецепцији се пласира порука о конкретној вредности дрвета као материјалног објекта.

Код Силверстејна није тако. Он сврсиходност дрвета показује и доказује рецепцији на емотивном плану, истичући несебично даривање дрвета. Његово даривање представља његову егзистенцијалну жртву. Својим несебичним давањем дрво себе брише на материјалном плану, а дивинизује на метафизичком и чини да његова фигура у оквиру представљеног света буде онтолошки остварена, а у очима рецепције да се прикаже као естетички заокружен објект. То је изостало код Миодрага Јакшића. Зато је могуће констатовати да је Силверстејнова књига остварена на естетичком плану као уметнина, док је Јакшићева, доследно спроведеном дидактичком тенденциозношћу, остварена тек као једна поучна порука која има своје утемељење у стварности.

У обема књигама постоји још један битан структурални и поетички елемент. То су илустрације. Оне доприносе томе да ове две књиге делују мултифункционално, или би тако требало да буде. Шел Силверстејн је сам правио илустрације за своју књигу, за Јакшићеву је то радио Милан Бојовић. Док су Силверстејнове илустрације поетички нове и оригиналне, углавном одговарају експресији постмодернизма, дотле илустрације у Јакшићевој књизи највише одговарају оним утилитарним илустрацијама које су имале задатак да тек задовоље форму исприповеданог. У том смислу, оне на том едукативном плану делују кохерентно садржини, али на уметничком, у односу на модерне захтеве рецепције младих читалаца, где врхунац анимиране перформансе

представљају Симпсонови и Сунђер Боб, делују, најблаже речено, анахроно.

Силверстејн илустрацијом у потпуности прати исприповедане садржаје. Штавише, прича приповеда илустрације, а илустрације сликају причу. Заједно су једно. Као што се исприповедана садржина развија из реченице у реченицу, тако се и илустрације претапају једна у другу да рецепцији остављају утисак као да се догађај одвија сад и ту, пред њима. Та илузија стварности додатно доприноси саживљавању рецепције, не само са исприповеданим већ и са виђеним. Заједно, виђено и исприповедано преко емпатије рецепције на емотивном плану чине ово дело ванредном уметничком конструкцијом, која је, ево, актуелна међу младим читаоцима нешто преко пола века. Њену актуелност не чини порука, већ емоција и искреност којом је исприповедана. Наравно, све остало – начин структурирања, лакоћа приповедања, кохерентност илустрованог и исприповеданог, јесу ствар талента.

cal sense, Jakšić's book is not fully realized, but pragmatic, it is educational, in terms of news, presents, they would say, full of lyrics.

Key words: Shel Silverstein, Miodrag Jakšić, wood motive

Predrag JAŠOVIĆ

WOOD AS A LITERARY MOTIVE AND SYMBOL

Summary

In this paper we talk about the frequency of wood motive in poetry and prose for children and that literary and artistic creativity, which is intended for school programs. For example, two books by Shel Silverstein and Miodrag Jakšić, which are based on the same tree motive, but thematically different, both in form and the manner in which their content mark check what proportion of Silverstein's books had a chance occurrence books Miodrag Jakšić and are ranges of these two books on the esthetic plane. Certainly, Silverstein's books basically influenced Jakšić's book, but they are thematically different. While Silverstein's book seeks to achieve estetical and ontological level, insofar as Jakšić tends to accomplish the didactic. This contributed, in esteti-

UDC 821.161.1-93-31.09 Tolstoj L. N.
821.163.41-93-14.09 Joavnović-Zmaj J.
821.163.41-93-2.09 Nušić B.

◆ Снежана ШАРАНЧИЋ-ЧУТУРА

ТРИ ВИДА ЈЕДНОГ МОТИВА

САЖЕТАК: У раду се разматра мотив „путовања на столицу“ у *Детиньствију* Л. Н. Толстоја, *Малом коњанику* Ј. Ј. Змаја и *Кирији* Б. Нушића. Без намере да се сугерише било какав облик, непосредног или посредног, преузимања овог мотива из Толстојевог романа, анализа се везује за уверење да је реч о аналогiji која није последица директног „утицаја“ или „угледања“. Уз указивање на различитости које произилазе из другачијег жанровског, емоционалног и идејног приступа, у раду се настоји указати и на заједничке црте које чине смисленом идеју о повезивању ове тројице аутора. Као превладавајући, у том смислу, наметнуо се истоветан сензибилитет по питању поимања важности игре и имагинације, њихове природе и функције.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Л. Н. Толстој, *Детиньство*, Ј. Ј. Змај, *Мали коњаник*, Б. Нушић, *Кирија*, игра, имагинација, аналогija

Толстојеви романи *Детиньство* (1852), *Дечаштво* (1854), *Младоси* (1857) у контексту књижевности за децу помињу се ретко, углавном због „уметнички значајног Толстојевог дубоког захвата у психологију детињства, дечаштва и ране младости“.¹ Иако та уопштена формулација крије низ тема, проблема, питања и одговора који завређују темељит приступ са становишта поетике књижевности за децу, Толстојева трилогија остаје, мање-више, изван интересовања. Може бити због тога што

¹ Захаров, Лав, *Толстојева трилогија*, Летопис Матице српске, 130, 334, св. 4, октобар, Нови Сад 1954, стр. 331–332.

то и нису романи за децу,² бар не у смислу поимања жанра који и када говори о деци не мора бити и за децу. Ипак, како се гранични положај тог типа признаје појединим делима других аутора, признаје се и овим Толстојевим романима, посебно *Детиньствију*, делу које, између осталог, доноси аутентичан дечији хоризонт и сензибилитет, интимистичко доживљавање природе, упуштање у загонетку одрастања, знатижељу и потребу да се чини баш забрањено, у питања васпитавања и казне, маште и игре, првих љубави, односа са вршњацима и родитељима, суочавања са страховима и губицима...³ Штавише, управо наведено јесу, условно речено, „општа места“, типична тематско-мотивска поља књижевности за децу, те би се у том смислу могло трагати за њиховим рефлексима без намере да се Толстој поима као извор за углед, већ као један од многих који су посебност детињства успели пренети у своје дело.

Сасвим је могуће да за успостављање паралела са српском књижевношћу за децу има издашнијих дела, али, за ову прилику, ипак, издваја се Толстојево *Детиньство*. Разлога, осим претходно наведеног у оквиру тематског опсега, као и чињенице да су неки елементи Толстојеве аутобиографске трилогије већ препознани као битни структурални чиниоци појединих дела српске књижевности,⁴ има

² Судећи по сећањима Г. А. Русанова (*Путовање у Јасну Пољану 24–25. августа 1883*, у: *Толстој у сећањима савременика*, превод Босилка Гавела, Матица српска, Нови Сад 1980, стр. 67), ни аутор их није сматрао таквим, јер, по његовом мишљењу, *Детиньство* и *Дечаштво* да не би били корисни деци“.

³ В. Драгољуб Д. Гајић, *Књижевност за децу – ириручник*, Сомбор 1996, стр. 25–27.

⁴ Толстој је овим делима, рецимо, за Данила Киша, био особена „мјера ствари у обликовању ликова“, посебно лика мајке – в. Јован Делић, *Данило Киш и руска књижевност*, у: *Прилози проучавању српско-руских књижевних веза X–XX век*, Матица српска, Нови Сад / Институт за славистику и балканистику Руске академије наука, Москва, Матица српска, Нови Сад 1993, стр. 157–158.

још. Претпоставка је да богатство и комплексност руско-српских књижевних компаративних веза може оправдати и постојање овакве хипотетичке линије. Реч је о аутору „који је, укупно узевши, највише превођен и највише читан код нас, о њему се највише писало и он је највише и утицао на наше писце“.⁵ Један од разлога јесте и чињеница да је Толстојево поимање детињства (па и неке педагошке идеје⁶) занимљиво савременим изучаваоцима књижевности за децу, да се његове мисли о тој проблематици радо цитирају као релевантан показатељ истачаног познавања бића детета. Такође, један од разлога јесте и у чињеници да су нека његова дела, истина не *Детинство* већ моралистичке приче и басне, посебно присутне у часописима за децу из XIX и почетка XX века, битан чинилац у развоју књижевности за децу, не само њеног преводног фонда, већ и у смислу доприноса генези тематике, жанрова, стила...⁷

Ипак, намера овог рада није да трага за некачком српском варијантом *Детинства*, за облицима аутобиографско-психолошког романа насталог по Толстојевом моделу. Пажња ће се посветити само једној појединости из VIII главе, насловљеној као *Игре*. Та појединост може бити маргинална за темељит компаративни приступ и доказивање некаких дубљих, систематских веза, али је сасвим до-

⁵ Константиновић, Зоран, *Компаративно виђење српске књижевности*, Светови, Нови Сад 1993, стр. 85.

⁶ Својевремено, посебно након Другог светског рата, изразито глорификоване. В. у: Милош Б. Јанковић *Педагошке идеје Лав Толстоја* / Слободан Поповић, *Психологија младости у делу Л. Толстоја*, Просвета, Београд 1946.

⁷ Разматрајући наклоности и уредника и преводилаца који су свој допринос давали уобличавању часописа за децу у XIX веку, М. Црнковић спомиње и преводе Толстојевих дела и истиче га као писца „који је својом философски темељеном, премда више пучком него дјечијом моралистичком причом могао супротставити плиткој и празној хофмановско-шмидовској причи“ (Милан Црнковић, *Хрватска дјечја књижевност до краја XIX стољећа*, Школска књига, Загреб 1978, стр. 46).

вољан траг за промишљање о аналогји са једном од најчувенијих песама за децу Ј. Ј. Змаја и једном кратком шалливом игром Бранислава Нушића.

Позивајући се на текст Милене Миладиновић *Толстој и чика-Змај* (објављен 1910. године у *Застави*), који, иако се „не заснива на конкретно и строго одређеној и чињенички мотивисаној аргументацији“, као идеја представља „разложан“ подухват, потом и на текст Јована Максимовића *Змајева лекција* (објављен 1906. године у Српском књижевном гласнику), који доноси податке и о Толстојевим делима у библиотеци Ј. Ј. Змаја, те коначно на чињеницу да је Ј. Ј. Змај преводио и руске песнике,⁸ Војислав Бојовић ће претпоставити да је и у Толстоју „могао наћи извјесно духовно прибојежиште“.⁹ Да ли је читао *Детинство*, било у фрагментима, било у целини, у првој или коначној верзији, није речено, није ни наговештено... Но, са становишта асоцијације на коју би се овде указало таква недоумица и није битна. Наиме, *Мали коњаник*, а за њега се поменуте асоцијације везују, објављен је 1880. године, тридесетак година након Толстојевог романа. Ако је веза између ове песме и наредног одломка резултат непосредног идејног подстицаја, он је могао доћи из *Детинства* читаног на руском језику,¹⁰ као последица „огромне, скоро

⁸ Његов преводилачки рад „импонује обимношћу и ширином захвата“ и подразумева преводе и препеве, осим са руског, и са мађарског, немачког, француског, латинског, пољског, чешког... В. у: Поповић, Миодраг, *Историја српске књижевности – Романтизам*, књ. 2, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1985, стр. 253–264; Јован Јовановић Змај, *Преводи и иреводи*, Одабрана дела, књига IV, предговор Младен Лесковац, Просвета – Издавачко предузеће Србије, Београд 1951.

⁹ Бојовић, Војислав, *Толстој у Срба*, ИРО „Партизанска књига“ – Љубљана/ООУР Издавачко публистичка делатност – Београд 1985, стр. 245–246.

¹⁰ Бојовић наводи да се међу првима превођења одломака из *Детинства* прихватио „Т. М.“ 1885. године, и претпоставља да би иза загонетних иницијала могао стајати рад Томе Маретића, али наводи и тврдњу Милована Глишића да та заслуга припада Окици Глушчевићу. Но, како год, Милица Јанковић пону-

безграничне“ књижевне радозналости Ј. Ј. Змаја.¹¹ Но, уколико није реч о непосредном „преузимању“, што се чини вероватнијим, онда је на делу један од примера који поткрепљују тезу да се књижевност „не може гледати као скуп засебних међу собом изолованих појединаца и појава, али још мање ни као преношење ’наследних особина’ (то јест ’утицаја’) с покољења на покољење; већ, и поред свих самосталности, и поред свих прожимања, као диван складан оркестар људског духа где се велики и мали појединци многострано додирују и допуњују, и где ипак, у суштини, свако ко има правог дара свира на свом сопственом инструменту.“¹²

Толстојево „извођење“, које је овога пута привукло пажњу, изгледа овако: „Ја сам и сам знао да се штапом не само не може убити птица већ се не може ни пуцати... али то је игра. Ако тако почнемо да размишљамо, онда није могућно ни возити се на столицама: а Волођа се, мислим, и сам сећа како смо у дуге зимске вечери покривали наслоњачу марамима, правили од ње кочије, један је седео као кочијаш, други као лакеј, девојчице у средини, три столице су биле тројка коња – и тако смо полазили на пут. И какви се све догађаји нису дешавали на том путу, како су весело и брзо пролазиле зимске вечери!... А ако ћемо озбиљно да мислимо, онда неће бити никаквих игара. А кад нема игре, шта онда остаје.“¹³ Смештено у контекст приповедања о покушају деце да се забаве након

дила је први превод овог романа у целости 1914. године, а друга два дела трилогије 1920. године (в. у: Бојовић, нав. д., стр. 162–164).

¹¹ Милисавац, Живан, *Змај*, Издавачко предузеће Ново покољење, Београд 1954, стр. 63.

¹² Драгиша Витошевић, *Смисао сличности у књижевности*, приредиле Вјера и Невена Витошевић, Студентски издавачки центар – Радионица СИЦ, Београд 1995, стр. 44.

¹³ Толстој, Лав Николајевич, *Детинство. Дечаштво. Младост. Сабрана дела Лава Николајевича Толстоја*, књига прва, превод Благо Вукићевић-Сарап, Милица Јанковић, Никола Томичић, Просвета, Рад, Београд 1968, стр. 127.

лова, о игри која пропада због Волође који одбија да се уживи и упорно квари „штимунг“, ово сећање на бројна имагинарна путовања на столицама сведочи о начинима бега од досаде, прекраћивања времена, разбире и забаве. Суштина јесте и у маштовитом преображавању постојећег, и у разоткривању прикривених фантазија и потреба¹⁴ да се доживи нешто узбудљиво, изван свакидашњице, што Толстој сажима у носталгичном уздању: „какви се све догађаји нису дешавали на том путу...“ Та типична дечија игра, не само из доба Толстојевог детињства, уз измене и варијације, различите видове „осавремењавања“ постоји још увек, штавише, може се сматрати неизоставном, „стандардном“.¹⁵ То је један од разлога да се *Мали коњаник* не сагледава као плод непосредног „преузимања“.

Но, иако то, вероватно, није једна од песама које је Ј. Ј. Змај створио по принципу „што нађох у прози, устиховао сам“,¹⁶ веза са наведеним одломком јесте очита. Не само због сличне игре и игровне апаратуре, па ни због мајсторски успелог поетског исказа о силини дечје глади за пустиловним. Иако би се могло изнова говорити о проницању у „онтолошке специфичности“ детета и феномена игре,¹⁷ као заједничком имену, овде би се, ипак, нагласио други аспект који ову песму, такође, приближује наведеном одломку из Толстојевог романа.

Наиме, у *Малом коњанику* наизглед нема ни трага од посредовања, теоретисања зашто се чини

¹⁴ Д. Б. Ељкоњин, *Психологија дечје игре*, превод Марија Марковић и Бранислав Марковић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1990, стр. 20.

¹⁵ У том смислу је проучавају и новији теоретичари психологије дечје игре. В. у: Ељкоњин, нав. д., стр. 20–23.

¹⁶ Наиме, томе је посвећен чланак Младена Лесковца „Што нађох у прози, устиховао сам“, уједно последњи стих песме *Из живота једног лава* Ј. Ј. Змаја (Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XV, св. 1, Матица српска, Нови Сад 1967, стр. 134–136).

¹⁷ Вуковић, Ново, *Увод у књижевност за децу и омладину*, НИО „Универзитетска ријеч“, Никшић 1989, стр. 79.

оно што се чини, те се тумачи као лирска минијатура у којој је „све нађено у трену и све је претворено у игру и играчку“¹⁸, која је „химна страствене дечје жеље за игром и бекством од једноличности“¹⁹, химна снази „активности сиваралачке машине“²⁰ која преображава створено и ствара изнова, као један од „дражесних поетских медаљона“ о креативности дечје игре...²¹ Но, могућност да је овде реч и о својеврсној лирској „полемици“ о питањима међуодноса имагинације и стварности, нагласило је тумачење Слободана Ж. Марковића: након „кулминације имагинативног тока“ следи строфа којом се и „коњаник“ и „коњ“ разобличују. „Да ли је то крајичак свести која није подлегла чарима илузије, да ли је то она Змајева особина да децу не пусти далеко са тла реалности или је посредни подсмех старијег детета млађем, можда и нешто треће? Тек, ова несагласност задржава пажњу и, рекло би се, попут свих осталих Змајевих дидактичких потеза, приближује децу зрелости, наговештава доба када ће се и она сама насмешити на своје маштовите игре и пустиловна путовања, али их се још увек неће одрицати“.²² Овакав тип тумачења додатно поткрепљује тезу да је идејни оквир *Малом коњанику* и фрагменту из Толстојевог романа – готово истоветан. Читава VIII глава *Детињство* говори о расколу између веровања и неверовања у снагу илузије игре, о ситуацији када се заједно нађу јунаци чије поимање игре није истоветно: с једне стране онај који више „не верује“ и који је прерастао „Ро-

¹⁸ Чурчић, Лазар, *Змај дечји песник*, Детињство, бр. 1–2, Змајеве дечје игре, Нови Сад 1983, стр. 26.

¹⁹ Петровић, Тихомир, *Историја српске књижевности за децу*, Змајеве дечје игре, Нови Сад 2008, стр. 116.

²⁰ Мисаиловић, Миленко, *Детје и позоришна уметност*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1991, стр. 96.

²¹ Огњановић, Драгутин, *Сивараоци и деца. Огледи и студије из југословенске књижевности*, Нова књига, Београд 1978, стр. 34.

²² Марковић, Слободан Ж., *Записи о књижевности за децу*, Интерпрес, Београд 1973, стр. 58.

бинсоне“, и с друге стране, јунак који је на истом путу, али се још увек не одриче, тек сумња, али не пушта да му игра као извор задовољства заувек измакне. Ипак, у склопу Толстојевог романа овај мотив јесте само део, успутна реминисценција на времена када се у илузије желело веровати, део обележен ритмом приповедања и носталгије. У песми Ј. Ј. Змаја тога нема. Суштинска разлика је у сензибилитету, и, не само другачијем ритмичком устројству који намеће природа лирског израза, већ, што из претходног произилази, у чистој радости и занесености, дејствовању које се догађа сада и овде, које јесте акција (не сећање на акцију), која се увек изнова понавља. Баш онако како је у краткој белешци о универзалности *Малог коњаника* записао Драган Лукић: „Сви смо јахали столице, сви јашу столице, сви ће јахати столице. Сви су желели, сви желе и сви ће желети да што пре допатују у свет одраслих. У тој песми је и игра и вечито кретање. И самоувереност“.²³

Толстојева, условно речено, „теорија игре“ згуснута је у формулацији „ако ћемо озбиљно да мислимо, онда неће бити никаквих игара“ и додатку „а кад нема игре, шта онда остаје“. Било да долази из угла детета, било из претпоставке одраслог приповедача који закључује онако како слути (или се присећа) да дете размишља, она има свој одјек у савременим промишљањима о природи игре. Идеја да озбиљност у размишљању укида могућност игре – једна је битна ствар. Друга је садржана у идеји да детету без игре не преостаје ништа друго, да такво ускраћивање поништава природу детињства. Обе, на свој начин, могу бити препознате у низу текстова аутора који су се у српској књижевности бавили проблемом игре.

Док Толстој мање-више носталгично промишља о игри, *Мали коњаник* јесте игра. У *Кирији* Бранисла-

²³ Драган Лукић, *Сви смо јахали столице*, Детињство, 1–2, Змајеве дечје игре, Нови Сад 1983, стр. 29.

ва Нушића дало би се препознати обоје. Премда ни овде, као ни у *Малом коњанику*, нема експлицитних изјава о природи игре какве се налазе у одломку из *Детињства*, њена суштина постоји као чврста „подконструкција“. Само, овога пута није именована као „игра“, већ као машта, „уображење“. Убеђујући своју жену да јој је најлакши и најјевтинији начин да се излечи, отац у *Кирији* каже: „Уобрази да си била у бањи и уобрази да ти је бања помогла. (...) А веруј, богами, уображење је једна врло лепа ствар“, те је наговара да спреми и себе и децу јер крећу на пут: „Видећеш ти да је уображење најјефтинија путна карта; видећеш ти да је уображење најугоднији вагон-ли; видећеш ти да је уображење и најбоља и најлековитија бања на свету“.²⁴ Као једна од великих литерарних похвала имагинацији, ова Нушићева шала у једном чину јесте на истом трагу какав су оставила претходно поменута дела.

Ипак, њен отисак није истоветан. Ако песма Ј. Ј. Змаја ничим није алудирала на социјални амбијент, одломак из Толстојевог романа јесте: племићка доколица у дугим руским зимским вечерима употпуњена дечијим „упрезањем коња“ и „вожњом кочијама“ одише љупкошћу, безбрижношћу на коју одрасли могу с осмехом каткад погледавати. Томе је потпуно супротан амбијент у *Кирији*. Цео поступак мотивисан је социјалним, материјалним ограничењима са којима се породица суочава. Иницијатива за „игру“ долази од оца, па се фиктивно путовање јавља као једини облик остваривања неостварених жеља и значењски превазилази оквире дечије забаве и достиже разину општег, универзалног људског порива да излаз тражи и налази у имагинативном, као јединој извесности која упитну егзистенцију чини (или бар настоји учинити) смисленом, лепшом, богатијом... Рекло би се опет, као поводом *Малог ко-*

њаника, и самоувереном, па тако и достојанственом. У тој атмосфери, амбијенту и почетном импулсу који покреће игру једна је од суштинских разлика. Но, те разлике, у коначном исходу, сусрећу се у истој вредности.

Бављење одломком из *Детињства* и *Киријом* јесте могуће и изван најочитијег мотива путовања на столицама (биле оне кочије или вагони) и то у равни супротстављања оних који верују и оних који не верују у моћ замишљеног; оних који од илузија не одустају и када их именују илузијама и оних који се у такве „комендије“ не упуштају; оних у којима има „премногo здравог расуђивања и премало маште“²⁵ да би игру прихватили и у њој уживали и оних потпуно супротних, који добро знају да ће, уколико почну „озбиљно да мисле“ остати без игара и који стрепе од одговора на питање „а кад нема игре, шта онда остаје“. Као што деца прекоревачу Волођу што „квари драж игре“, тако и деца у *Кирији* опколе мајку и моле: „Ајде, болан, немој да поквариш, ајде, ајде, ајде!“ Ако на трен и сама посумњају у истинитост путовања на које их отац води, разочарана увиђањем да је све „кобајаги“, неће одустати и трумпета најмлађег дечака огласиће полазак „воза“. У оба дела чита се, у мањој или већој мери, потреба да се доследан став „путника“ нагласи једноставним принципом контраста у поређењу са осталим, „незаинтересованим“ ликовима или јунацима, и, што је још израженије (а што укључује и *Малог коњаника*), одбијањем маштара да се илузије одрекну чак и када је сами таквом именују. То најдраматичније наглашава Нушићева једночинка када на крају, након „преласка границе“ породица несретног чиновника креће назад у „отаџбину“ где их чекају „у братски загрљај финанси, цариници, порезници и егзекутори“, а отац остаје „*шуйо и очајно гледајући преда се*“.²⁶ Ипак, *Кирија* се не

²⁴ Нушић, Бранислав, *Дечије илустрације*, одабрао приредио и поговор написао Рашко В. Јовановић, Гутенбергова галаксија, Београд 1995, стр. 59–60.

²⁵ Толстој, нав. д., стр., 126.

²⁶ Нушић, нав. д., стр. 68.

завршава очајањем већ клопаранѐм точкова по ши-нама – путовање и даље траје. Осим тога, путовање на столицама у *Кирији* као да досликава, развија онај већ поменути Толстојев уздах „какви се све догађаји нису дешавали на том путу“: виде се предели, градови, људи, Земун, Врање, Италија, Швајцарска... Овде „путници“ јесу „отпутовали“. Што се свему придодaje и горчи призыв, типично Нушићев трагикомични тон – резултат је аутентичног ауторског „извођења“ и чињенице да *Кирија* није само приказ детиње наивности (било у одраслима, било у деци), а поготово није само безазлена шала, већ сценско дело које рачуна на „ефекат катарзе“ и које „оцртава сав апсурд егзистенције малог чиновника“.²⁷

Имајући на уму да се методом узрочног објашњавања „не може много постићи, сем бесконачне регресије“,²⁸ изналажење трагова посредовања и „преузимања“, претпостављање да би баш Толстој могао бити идејни извор за овај сегмент *Кирије* – чини се залудним. О Нушићевим везама са руском књижевношћу јесте било речи²⁹, али то, овога пута, не може бити довољна основа за успостављање аналогија које претендују на модел „утицаја“. Исто важи и за могући удео *Малоџ коњаника*, песму коју је Нушић свакако знао, ако ни због чега другог, онда зато што је у време њеног објављивања писао своје прве стихове за часописе и листове за децу, па и за *Невен* Ј. Ј. Змаја.³⁰ Но, аналогије утемељене на принципу независне сродности јесу могуће. Као што појединим својим деловима *Кирија* асоцира на развијање, сликовито разгрананавање неких

²⁷ Јовановић, Рашко В., *Нушићево позорје за децу*, поговор у књизи Бранислав Нушић *Дечије позорје*, стр. 99–100.

²⁸ Велек, Рене, *Називи и природа ујоредне књижевности* (IV), превод Александар И. Спасић, Књижевност, 23, 1990, стр. 546.

²⁹ В. у: Љуштановић, Јован, *Уметности комичног Бранислава Нушића*, предговор књизи Бранислав Нушић *Изабрана дела*, приредио Јован Љуштановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 1998, стр. 78.

³⁰ Исто, стр. 7 и 457.

Толстојевих успутних опаски, тако може бити читана и у контексту *Малоџ коњаника*. Уопште, у сва три примера видно је постојање сценичности одабране игре. У *Детињству* је оно прикривено, присутно тек као могућност коју би ваљало замислити, у песми Ј. Ј. Змаја има конкретнију форму,³¹ а у Нушићевом комаду, већ по природи самог жанра, заузима кључно место и представља окосницу, срж драмске акције.

Мотив сличне игре остварује се тако у три емоционалне, жанровске и идејне равни. Од романсијерско-аутобиографске носталгије, преко радости и лакоће стиха, до трагикомике једночинке; од сећања на прошла времена, тренутног витализма и разузданости, до јединог уточишта за будућност. Од положаја дигресије једне романескне епизоде, преко средишњег структурног чиниоца лирске песме, до не јединог, али кључног дела драмске акције... Варира и интензитет поистовећивања јунака са одабраном „улогом“, као и степен персонификовања „коња“. Док Толстојеви јунаци остају задовољни распоредом и креацијом коју су осмислили, мали коњаник Ј. Ј. Змаја показује се као најдоследнији у ужитку у својој фикцији, једини је који ће се својој „раги“ обратити, док ће Нушићеви јунаци свом „возу“ придодати звук (трупа-груп) у први мах више из потребе да удовоље оцу, него из личног уверења у реалност замишљеног.

Златна жица која обједињује овога пута Л. Н. Толстоја, Ј. Ј. Змаја и Б. Нушића и омогућује њихов „сусрет“ јесте истоветно уверење у насушност имагинативног. У сва три дела оно се потврдило као феномен надмоћнији од разума,³² најјачи вид инвентивности духа. Без обзира на то да ли происти-

³¹ „И узјавивши столицу, дете само себи ствара своје позориште у коме је оно и извођач и публика, тј. дете у игри постаје и аутор, и редитељ, и глумац, и публика, и критика“ (Мисаиловић, нав. д., стр. 96).

³² Петровић, Тихомир, *Књижевности за децу. Теорија*, Учительски факултет, Сомбор 2005, стр. 68.

че из доколице или огорчења, жеље или нужде, из потребе за пустоловним и несвакидашњим или из грчевитог покушаја да се нађе излаз из безизлазног свакидашњег, оно увек успоставља нов поредак у егзистенцији појединца. То заједничко уверење може се сматрати покретачким импулсом или подстицајем³³ који доводи до интересовања за истоветан мотив, док три различите, индивидуалне стваралачке енергије, три различите жанровске природе, као и отворена могућност за различито поимање ових дела са становишта њихове рецепције (за одрасле, за децу, и за одрасле и за децу), условљавају његово различито уобличавање и, коначно, онемогућују да универзално наткрили индивидуално до препознавања.

Сужавање испитивања на домен тематског слоја књижевног дела, и још додатно на специфично поетичко поље, никако не може уродити обухватним резултатом компаративистичке синтезе, али може бити скроман прилог потврди претпостављеног јединства књижевности за децу. Генерацијска блискост (у време када Толстој пише своје књижевно првенце, *Детинство*, Ј. Ј. Змај као студент у Бечу почиње своје књижевно деловање, исто као и Нушић у доба објављивања *Малог коњаника*) овога пута остала је изван исцрпнијег инетресовања, премда би се могло говорити и о повезаности савременика на границама књижевних епоха, о сасвим извесном уделу поетичких и књижевно-историјских чинилаца у поступку обликовања три вида мотива о ком је било речи.

Толстојево *Детинство* јесте инспиративно полазиште за уочавање и других идејних, стилских, посебно тематско-мотивских аналогија са српском књижевношћу за децу. Аналитичка импровизација вероватно би уродила плодом и када би се пажња усмерила ка ауторима попут Десанке Максимовић³⁴

или Душана Радовића.³⁵ Но, иако подозрење према таквим покушајима јесте оправдано, њихова сврха,

наративног тока, описа лова, те представља неку врсту интермеца, јунаковог емоционалног одвајања од света и дешавања која га окружују, од узбуђења, хајке, топота коња, повика јахача и лавеза ловачких паса... „Око оголелих жила храста под којим сам седео, по сувој земљи, између сувог хрastoвог лишћа, жира, сувих гранчица покривених маховином, жуто-зелене маховине и ретке ситне траве милело је мноштво мрава. По зараслим стазицама, које су утабали, журили су се један за другим: неки с теретом, а неки без њега. Узех суву гранчицу и препречих им њоме пут. Требало је само погледати како су се неки од њих, презирући опасност, подвлачили под њу, други су је прескакали, а неки, нарочито они с теретом, били су потпуно збуњени и нису знали шта да раде: заустављали су се, тражили заобилазан пут, или се враћали, или по гранчици долазили до моје руке, као да су хтели да уђу у рукав мог капутића. Ово занимљиво посматрање прекиде један лептирић са жутим крилцима, који је необично примамљиво кружио испред мене. (...) Наслонио сам главу на обе руке и са задовољством га посматрао“ (Толстој, нав. д., стр 123).

Тај тренутак када пажњу дечака привлачи свет нечујан, ситан, сведочи о сензибилитету који прожима, мање-више, цео роман: посредно о детињој интроспективности, осамљивању, а истовремено и непосредно, о постојању и времена и жеље, интересовања и осетљивости да се загледа у оно што одраслом најчешће измиче. Такав сензибилитет, и такво уживање у посматрању природе, шуме и њених најситнијих становника, могуће је, по систему слободних асоцијација, повезати са сензибилитетом бројних песама за децу, посебно из опуса Десанке Максимовић. Примера који би могли поткрепити речено има много: све песме у којима се песникиња јавља као „интимни приврженик и поклоник природе“, као „одушевљени поклоник њених микрокосмичких светова“ (Огњановић, нав. д., стр. 236–237). Ако се наведу само неки, насумице одабрани наслови о љубави према *скровићом живој шуми* (*Гайка о шуми*) предоченој у *Вечерњој песми*, *Пишцама на чесми*, *Слушајте, Игранци*, *Стираринама*, *Молби малог жира*, *Пужу на послу*, *У селу мрава*, *Пауковом делу*, *Пљуску* и многим другим песмама, потреба за осамљивањем јавља се као темељна заједничка особина сензибилитету песникиње и јунака *Детинства*.

³⁵ Простор за такав потез отворило је неколико појединости које су у Радовићевим промишљањима о природи поезије за децу, уопште о култури матерњег језика и књижевности, подударне са Толстојевим ставовима. Штавише, реч је о ставовима који обележавају целокупну модерну поетику српског песништва за децу, не само Радовићеву визију. У том смислу намеће се мисао из радо цитираног Толстојевог чланка у коме образлаже начин како упутити децу у писање: „Дајмо им обилат и разнолик из-

³³ Константиновић, нав. д., стр. 160.

³⁴ Рецимо, изазован би могао бити део VII главе Толстојевог романа, који по својој природи одступа од динамике дотадашњег

чини се, јесте у поткрепљивању тезе да су сви аутори који суштински познају тзв. феномен детињства најчешће на истом трагу, те да маргинализација Толстојевог *Детиньсџива* у таквом контексту није оправдана. Реч је о делу које завређује поновно читање у светлу савремене теоријске мисли о књижевности за децу и ново укључивање у сложен комплекс асоцијација и сличности које чине књижевно стваралаштво за децу уопште. Сасвим је могуће да би пажљива анализа допринела стварању бар нацрбор тема, и то не нарочито удешених за децу, него озбиљних, таквих које интересују и самог учитеља. Уопће не ваља таква 'дечја' или 'народна' литература која је удешена за децу (...)“ (Реч је о чланку „Ко у кога да се учи писати: сељачка деца у нас, или ми у сељачке деце“, овде цит. по: Милица Богдановић, *Лав Толстој*, Штампарија главног савеза срп. земљорадничких задруга, Загреб 1927, стр. 345. Изразито противљење извештачености и „удешавању“ у овом контексту, који на свој начин дотиче и питање књижевности за децу, посредно присутно истицање нужности њене „вертикалне димензије“ – јесте блиско Радовићевим настојањима о којима је често писао.

Ако се пажња усмери ка *Детиньсџиву*, ако ништа друго онда из чисте радозналости хоће ли се и тамо пронаћи каква блиска мисао, поступак или слика, може се издвојити један део из XI главе у ком Толстој приповеда како су се деца окупила око стола и припремила се за цртање. „Имао сам само плаву боју, али без обзира на то, решио сам да насликам лов. Пошто сам врло живо представио плавог малишана како јаше на плавом коњу, и плаве псе, нисам био сигуран да ли се сме нацртати и плави зец, па отрчах тати у кабинет да се о томе са њим посаветујем. Тата је нешто читао, и на питање: 'Има ли плавих зечева?' он, не дижући главу, одговори: 'Има, драги мој, има!' Кад сам се вратио округлом столу, нацртао сам плавог зеца, затим ми се учинило да је боље да од плавог зеца направим жбун, жбун ми се такође није допао: начинио сам од њега дрво, од дрвета стог, од стога – облак и напоследку сам тако избрљао сву хартију плавом бојом да сам је у љутњи подерао и отишао да дремам у волтеровској наслоњачи“ (Толстој, нав. д. стр. 131–132).

Једна од асоцијација коју овај одломак може дозвати јесте поезија Душана Радовића, али не због „плавог зеца“, већ због приказаног процеса настајања цртежа, трансформација нацртаног, преображавања предоченог у низу непредвидивих могућности који сваки облик може имати, типичног за Радовићевог *Лаву*. То посредно бављење начинима обликовања и преобликовања постојећег и непостојећег, сведочи о истоветној истанчаној упућености у свет дечијег креативног чина, али ипак са посве различитом функцијом и поетичким исходом.

та једног колоплета тематско-мотивских нити које књижевност за децу (и српску, и српску у оквири-ма светске) приказују као постојано и аутентично ткање идеја, слика, поступака... Упоредно проучавање поновљивог и поновљеног водило би ка сагледавању „књижевних сличности независно од утицаја“,³⁶ ка откривању „својеврсне истинитости појава у њиховој бесконачној разноликости“.³⁷ Зато се на „сусретање“ јунака Л. Н. Толстоја, Ј. Ј. Змаја и Б. Нушића, овде није гледало као на низ случајних и усамљених „путника“.

Snežana ŠARANČIĆ-ČUTURA

THREE ASPECTS OF ONE MOTIVE

Summary

The paper deals with the motive of "travelling on a chair" in *The Childhood* by L. N. Tolstoy, *The Little Rider (Mali konjanik)* by J. J. Zmaj and *The Rent (Kiriija)* by B. Nušić. The analysis is based upon a conviction that the analogy is not the result of a direct "influence" or "takeover", excluding the attempt of suggesting any kind of direct or indirect takeover of this motive from Tolstoy whatsoever. Stressing the differences resulting from different approaches concerning genres, emotions and ideas, the author of the paper also stresses some common traits that give meaning to the idea of connecting the three writers. The prevailing characteristic in that context is a similar sensibility in dealing with the problem of play and imagination, their importance, nature and function.

Key words: L. N. Tolstoy, *The Childhood*, J. J. Zmaj, *Mali konjanik*, B. Nušić, *Kiriija*, play, imagination, analogies

³⁶ Витошевић, нав. д., стр. 19.

³⁷ Пејчић, Јован, *Појам и смисао сличности у књижевности*, поговор у књизи: Витошевић, нав. д., стр. 570.

◆ Тамара ГРУЈИЋ

ВЕЗЕ И СРОДНОСТИ ИЗМЕЂУ ЗМАЈЕВИХ НОНСЕНСНИХ ПЕСАМА ЗА ДЕЦУ И ПЕСАМА У КЕРОЛОВОЈ „АЛИСИ У ЗЕМЉИ ЧУДА“

САЖЕТАК: У раду се тумаче Змајеве нонсенсне песме за децу (песме-лагарије) и песме у Кероловој *Алиси у Земљи чуда*, на основу којих се могу увидети извесне везе и сродности, али и другачији приступи истим темама, па самим тим и најмлађим читаоцима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Јовановић Змај, Луис Керол, нонсенс, хумор, усмена књижевност, фолклор, игра, дете, поука

„Маштовита игра смисла-бесмисла“ (*Вићез*, 1969, 10), изражена је у усменом стваралаштву готово свих народа. „Није пуки случај што су дјеца најјаче пригрлила наше 'изврнуте' пјесме, лажи над лажима, чуда невиђена, словенску Индију Коромандију, енглеске 'бесмислене стихове' (nonsens verses, nonsens songs), руске 'перевертишке', 'нескладухе' и 'небивалшчине'“ (*Вићез*, 1969, 10). „Стихови нелогичне или апсурдне садржине, каткад и са измишљеним речима, прављени за забаву деци или као хумористичка поезија“ (*PKT*, 1992, 526), у српској

усменој књижевности јесу бајалице, разбрајалице, ређалице, брзалице, загонетке, пословице, лагарије¹, док су у енглеској књижевности такве песме познате као „nursery rhymes“.² Јован Јовановић Змај и Луис Керол, као најзначајнији представници српске и енглеске књижевности за децу, у својим најбољим песничким остварењима полазе од нонсенсних стихова, који првенствено имају улогу у „развоју психичког живота детета“ (*Чуковски*, 1986, 236). Нонсенсни стихови за дете представљају вид игре, јер „чим усвоји неку мисао, дете није далеко од тога да је претвори у своју играчку“ (*Чуковски*, 1986, 238), а игра „има изузетан значај за духовни и морални живот детета“ (*Чуковски*, 1986, 238).

У овом раду, компаративним методом, биће проучене везе и сродности између Змајевих песама-лагарија: *Како би* (5, 32)³, *Да сам ја краљ* (5, 20), *Кад би* (5, 79), *Ух! Ух! Ух!* (5, 294), *Песма о Максиму* (5, 40), *Циџанин хвали свога коња* (5, 46)⁴ и песама у Кероловој *Алиси у Земљи чуда*: *Ти си сџар, оче Виљеме*, *Мали крокодил*, *Свој синчића увек жрди*, *Кадрил јасџоџа*, *Мишева прича*.⁵ У основи ових Змајевих и Керолових песама стоји дечја игра, коју, према мишљењу Григора Витеза, одрасли не

¹ Драгана Јосифовић наводи да примере нонсенса треба најпре тражити у усменој књижевности (Јосифовић, 2007, 228).

² Видети у: Nursery Rhymes – Lyrics, Origins & History; Mother Goose Nursery Rhymes, <http://www.zelo.com/family/nursery>

³ Змајеве песме у овом раду наводе се према издању: *Сабрана дела Јована Јовановића Змаја*, I–XVI, (1933–1937), приредио Јаша М. Продановић, Београд, а због избегавања понављања, после навођења, првим бројем означава се број књиге у оквиру Змајевих *Сабраних дела*, а другим – број странице на којој је песма објављена.

⁴ И Змајеве песме: *Мој лов* (5, 117), *Пура-Моца* (5, 151), *Аца и његов животић* (5, 262), *Кад мачка свира* (6, 288), *Мачија забава* (6, 289) *Жаба чииа новине* (6, 104), *То би био рај* (12, 158) такође убрајамо у песме-лагарије и учавамо елементе нонсенса, али у овом раду оне неће бити анализирани.

⁵ Између Керолових песама: *Жмиркај, жмиркај, шииишишу*, *То је глас јасџоџа*, *Чорба од корњаче*, *Колачићи*, *Судско писмо* и Змајевих песама за децу не проналазимо никакве везе ни сродности, те оне неће бити предмет овог рада.

схватају довољно озбиљно, „иако је дјечја игра битнији, истинскији, аутентичнији дио праве активности и стваралаштва, него што је то игра одраслих. (...) Игра даје стваралачки замах машти, рађа јој крила, разиграва је. Из игре врцају искре које разгоријевају стваралачку машту“ (*Виџез*, 1969, 8). Ако се са аспекта игре приступи читању и анализирању песама у Кероловој *Алиси у Земљи чуда*, јасно је зашто „управо ови делови приче о Алисиним авантурама највише збуњују наставнике и ученике – анализа песама из *Алисе у Земљи чуда* почињала је и завршавала се синтагмом – 'игра речи'“ (*Романић*, 2005, 8). Игра је у основи и Змајевих нонсенсних песама, али Змајеве песме се заснивају на српском фолклору, те су ближе, приступачније и интересантније српском детету, док Керол „пародира дела других аутора (те) код нас није било покушаја удубљивања у ову проблематику“ (*Романић*, 2005, 8). Разлоге недовољне проучености можемо тражити у језичкој баријери, као и у недовољном познавању оригиналних песама које су послужиле Керолу као основ за стварање песама у *Алиси у Земљи чуда*.⁶ Змајеве песме за децу песме су са којима српско дете одраста, баш као и са српским народним песмама, док „Керол поставља велике захтјеве, поготово на дјецу изван Енглеске. Иако су збивања изокренута, енглеско дијете наилази сваки час у Алисину путовању на познате ствари: на дјечје пјесмице које је учило у раном дјетињству, на изразе и фразе познате у Енглеској а које су овдје добиле сликовит облик, на поуке о владању којих му је пуна глава, на податке из уџбеника, на типичан енглески хумор који је друкчији од свих хумора на свијету“ (*Црнковић*, 1980, 42).

⁶ Видети у: *Poem Origins: Alice's Adventures in Wonderland*, Alice in Wonderland Site.com

„Све песме (осим *Мишеве приче* која, у целини, представља Керолово оригинално дело) у *Алиси у Земљи чуда* су пародије некада познатих, а сада, делимично или у целини, заборављених стихова“ (*Романић*, 2005, 8).

У књижевности за децу хумор је повезан са игром, те ове две категорије скоро увек иду заједно. „Хумор и игра као саставни део литерарних дела за децу, као подстицај за смех, ведро расположење и радовање у пуној мери дошли су до изрази тек у поезији Јована Јовановића Змаја“ (*Марковић*, 2003, 141). Смех и хумор, наглашава Слободан Ж. Марковић, присутни су у српској народној традицији, у причама и песмама које су говорене деци, „а Јован Јовановић Змај се наслањао на ту традицију и градио је свој смех и хумор у поезији и прозним записима за децу“ (*Марковић*, 2003, 141). Марковић код Змаја препознаје одређене видове хумора који ће се касније развити у савременој књижевности за децу, а то су: досетка, доскочица и виц или каква каламбурска заплетеност која је врцава асоцијацијама. „Своје поетске представе крцате хумором Змај је каткада доводио до граница бурлеске и гротеске, али их није прекорачивао. Ни подсмех се није претварао у пародију, нити су жаоке биле толико оштре да изазивају болне осмехе, сатиричну насладу или ругање“ (*Марковић*, 2003, 141). Такве Змајеве песме убрајамо у лагарије, „песме које певају невероватне ствари у којима је и главно: дати оно што је немогуће да се у стварности деси“ (*Кнежевић*, 1957, 24). Према мишљењу Момира Чаленића, треба правити разлику између обичних шалливих песама и лагарија, пошто се у шалливим песмама полази од реалних животних појава сагледаних из хумористичког угла, које се потом карикирају или хиперболишу до апсурда⁷, „дотле се у лагаријама пева о нечем што је апсолутно немогуће, што је до крајности апсурдно и смешно“ (*Чаленић*, 1972, 397). Деца су често склона набрајању разних бесмислица, што представља један од видова дечје игре. Такве песме заснивају се на нонсенсу, али су „маштовите, стиховане творевине о немогућим и фантастичним догађајима, увек са поентом хумора“

⁷ Такве су, рецимо, песме о дебелој невести.

(Пешић, Милошевић-Ђорђевић, 1984, 58). Поред жеље да оствари хумористични ефекат, у песмама-лагаријама Змај жели да оствари и одређену васпитну функцију.

У прве три строфе песме *Како би* (5, 32) Змај се пита како би изгледало када би се одрасла особа нашла у ситуацији која јој не приличи: када би човек јахао дрвеног коња, када би се деда напио млека и преспавао ручак, кад би баба ишла у школу. Последња строфа доноси преокрет и уместо непримерене ситуације у којој су се нашли одрасли у претходним строфама, песник приказује дечака који се одао пороку – пушењу (*Како би тио сџајало? / Погоднији је врло лако, / Сџајало би истио њако / Кд ишџо сџоји Кржљавићу Љуби – / Циџара у зуби!*). На обрнутим и необичним сликама Змај гради целу песму, показујући да као што одређени поступци и понашање нису примерени одраслима, тако одређени поступци нису примерени ни деци. Песма има наглашено поучни карактер, са јасном поруком да дечак Љуба не треба да буде узор другој деци, јер деца делују смешно са цигаретом у устима. Песма носи и поруку да је пушење штетно по здравље и да лоше утиче и на физички изглед, што се јасно уочава из дечаковог презимена Кржљавић. Овај карикатурални поступак именовања уз помоћ физичког изгледа доприноси да порука песме делује још уверљивије.

Змај се пита како би изгледало када би се одрасли нашли у непримереним ситуацијама, док Керол у песми *Ти си сџар, оче Виљеме*⁸ приказује старца како дуби на глави и дете које га прекорева (*„Ти си сџар, оче Виљеме“, рече дечак, / „и коса њи је сасвим седа; / иџак дубиш на џлави као чудак! / Зар њи не знаш бољеџ реда?“ / Керол, 1964, 49*). Керол

⁸ Песма представља пародију на песму *Уџехе сџароџ човека и како их је сџекао* Роберта Саутеја (Robert Southey, *The Old Man's Comforts And How He Gained Them*, видети у: Alice in Wonderland Site.com).

потпуно замењује улоге детета и одраслих, те размишљања овог дечака подсећају на размишљања Змајевог „стармалог“, а „Детету не треба метати у уста речи које нису детиње, бар *џесник* то не треба да чини“ (*Косџић, 1984, 152*). Керолов поступак јасно је оправдан, јер се у овом нонсенсном поступку мењања улога јасно уочава Керолово мајсторско приближавање младом читаоцу. У другој строфи све се враћа на реално стање, јер отац Виљем износи своје искуство сину (*„Кад сам био млад“, оџац Виљем ће сину, / „нисам мозак хџео да уљубим. / Сад знам да у џлави имам џразнину, / ња безбрижно на њој дубим.“ / Керол, 1964, 49*). Нонсенсни поступак и мењање улога у функцији су поуке, јер отац на индиректни начин саопштава сину да је младост време када треба учити. Поука која је усмерена ка учењу и стицању знања у младости присутна је и у Змајевим песмама⁹, али је она најчешће изречена на директан начин, као у песми *Учимо се* (7, 125): *Учимо се, време нам је, / У младосџи све се мили; / Свако семе даће илода / Кад будемо оџарили*, или у песми *Уч'џе се, деџо* (7, 156): *Уч'џе се, деџо, / Сад вам је ора, / Ко учџи неће, / Каџаџи се мора*. Оваквим поступком Керол показује „да га великим уметником чини управо лакоћа са којом успева да помири непомирљиво: комично и озбиљно, сузе и смех“ (*Романић, 2005, 15*). Отац Виљем је „стари раскалашник који прећуткује своје мане“ (*Ракин, 1994, 119*) и песма *Ти си сџар, оче Виљеме*, у ствари представља исповест одрасле особе „која пати што за младости није имала садашњу памет“ (*Романић, 2005, 15*), а уједно песма крије јасну поуку и даје добар савет младом нараштају. Са становишта васпитне функције, Керолова песма може да се повеже са Змајевом песмом *Пура-Моџа* (5, 151), у којој песник осуђује Пура-Моџу, прика-

⁹ *Чиџај Лело* (5, 263), *Мали неимар* (5, 350), *Учимо се* (7, 125), *Уч'џе се, деџо* (7, 156), *Сваџиџа има своје време* (7, 142), *Ђаче сирџанче* (7, 237), *Самоук* (5, 251).

завши га као „побуњеника против самих стубова на којима друштво стоји: породице, цркве, школе, радне дисциплине“ (Данојлић, 2004, 106). И Виљема можемо посматрати у том контексту, али Керолова песма доноси и последице таквог живота, јер живот и искуство довели су старог Виљема до спознаје да је такав живот погрешан, али не и без смисла, јер је Виљем прави хедониста и не одриче се задовољства ни у старости.

Змајева песма *Да сам ја краљ* (5, 20) представља дечју игру, имагинацију, у виду остварења дечакових свих жеља, кад би он био краљ. У овој песми Змај преузима мотив краља и идеализовану слику из народне бајке, јер краљеви имају апсолутну моћ, па према дечјем схватању могу да остваре све своје жеље. Дечак би волео увек да има јагоде да једе, да за рођендан може да позове сву децу да се поиграју, сковао би талире и за њих купио војнике од олова и дрвета, укинуо би пост и уживао би у храни, сваком укућанину би купио поклон и нико не би смео да му се супротстави (*А пред Васу ја бих сџао, / Буквицу му очийџао, / Да ми одсад даде мира, / Мене краља да не дира!*). У песми је приказан дечак који у стварности не може да оствари све своје жеље и коме машта, бар на тренутак, пружа срећу и задовољство. Ова песма подсећа и на шалјиву причу *Чудне дјечје жеље – Друже, шџа би џи радио, да џосџанеш цар?... – (Продановић, 1951, 360)*, у којој се чобани надмећу у смишљању шта би који учинио да је цар, откривајући при том да се за њих царска раскош своди на лагодан живот и на изобиље хране. Змајева песма *Да сам ја краљ* и шалјива прича *Чудне дјечје жеље* насловом а и тематски се подударaju, што само потврђује да је усмена шалјива прича Змају послужила као модел за стварање ове песме.

Лагарије из усмене књижевности директно су утицале на стварање Змајеве песме *Кад би* (5, 79), јер се песма састоји од набрајања апсурдних ситуација,

без увођења детета као директног или индиректног учесника. У песми је све изокренуто и нестварно и свака строфа почиње хипотетички „кад би“: *Кад би јелен имџ крила, / То би брза џџиџа била. (...) Кад би хлебаџ џаџџ с неба, / Свак би имџ кол’ко џреба. / Кад би млекоџ џекла Сава, / Сир би био забаџава.¹⁰ / Кад би увек био мај, / Пеџи-ма би био крај. / Кад би Дунав био врео, / Свак би рибље чорбе јео.* Описивање идеалног света би могло да иде у недоглед, међутим, песник га нагло прекида, јер ништа од наведеног не може да се оствари, на шта указује и последња строфа: *Кад би ... ал’ џџџо не мож’ битиџ, / О џџом немој џоворитиџ!* „Своју маштарску захукалост (...) он некако нагло и неприродно завршава мудријашком опоменом, којом дијете, дубоко у души, не може бити задовољно“ (Вуковић, 1984, 9495). Апсурдне и комичне слике песник гради на брзом ритму и рими, што ствара осећај дечје радости и среће, која нагло престаје последњом строфом, јер враћа дете у реалан свет.

Песма *Ух! Ух! Ух!* (5, 294) права је нонсенсна песма – „пародични песмовни исказ“ (Радкић, 2003, 164), који је заснован на антислици, на апсурду. У Змајевој песми се јасно уочавају три сегмента: први представља слику „нарушавања обичног и општеприхваћеног“ (Бахџин, 1967, 190), у којој је „живот испао из свог уобичајеног колосека“ (Бахџин, 1967, 190) и основни принцип је „ређање немогућих ствари“ (Курџијус, 1996, 161): (*Крекну жаба, – сунце се џомрачи.¹¹ / Паде клуџче, – земља*

¹⁰ Ово у извесној мери подсећа на шалјиву народну песму Тузла (бр. 623): *Буџум Тузла једну козу музла, / џа се хџали да се млекоџ рани; / јџи да није мноџи џосџилница, / од сира би калџрму џравила, / од суруџке воденице млеџе (Караџић, 1935, 419).*

¹¹ Овај стих може се повезати са Зевсовим помрачењем Сунца. „Ређање немогућих ствари“, наводи Курџијус, античког је порекла и изгледа да се први пут јавља код песника Архилоха. „Помрачење Сунца 6. априла 648. године дало му је идеју (Архилоху, прим. Т. Г.), да сада више ништа није немогуће, пошто је Зевс помрачио Сунце“ (Курџијус, 1996, 161).

се појављује. / Сјајац кресну, – море се осуши. / Баба кину, – небо се провали.), други најављује исправљање тог апсурдног света (*Где је чуда, ту је и ошчуда. / Где је муке, ту је и одмуке. / Зло је било, ал' се поправило.*), док трећи приказује да се поново успоставља нормалност света (*Скочи бува, – сунце се оснажи. / Гракну врана, – земља се умири. / Штука зевну, – море се поврати. / Лаж умукну – небо се исцели.*). Непримереност радње и њена последица „потенцира неспојивост појмова“ (Самарџија, 2004, 13). Песма јесте наопака прича, чија је слика заснована на лагаријама, на немогућем, у којој се и хумор заснива на инверзији света. Оваква слика, у којој је „свет окренут наопачке“ (Бахтин, 1967, 191), представља рефлекс карневалског виђења света и живота, који представља „привремено ослобађање од владајуће истине и постојећег поретка, привремено укидање свих хијерархијских односа, привилегија, норми и забрана“ (Бахтин, 1978, 16), а у функцији је игре и залагивања детета. Да би слику „хуморно-ироничног и гротескног преокретања света“ (РКТ, 1992, 399) учинио уверљивијом, Змај користи моменат неочекиваног и преувеличавања (крекетање жабе доводи до помрачења сунца, пад клупчета потреса земљу, бабино кијање ствара провалу облака...), који имају и функцију стварања комичног ефекта, јер „цео свет је представљен као смешан“ (Бахтин, 1978, 19). Такав свет одражава слободу и лакоћу уметничке фантазије, „при чему се та слобода осећа као весела, скоро као слобода која се смеје“ (Бахтин, 1978, 41). Из неких „необјашњивих разлога дете привлачи тај 'изокренути свет'“ (Чуковски, 1986, 236), али одговор би могао да се потражи у „акумулираној дјечјој веселости и њиховом осјећању недовољности једног јединог обрасца свијета какав им се нуди“ (Вуковић, 1984, 96). На крају песме, иступа се из нонсенса и из једне апсурдне слике успоставља се нормалност света, која прелази у васпитну поен-

ту, јер се на крају песме појављује истина. И поред мишљења Миодрага Павловића, да последњи стих песме *Ух! Ух! Ух!* „делује сасвим накалемљено, педагошки, као било каква потврдна, моралистичка порука“ (Павловић, 1979, 153), његова улога је вишеструка. Након наопаке слике света успоставља се нормалност, јавља се нови почетак који треба започети истином. Оснаживање сунца, умиривање земље и повратак мора, директно зависе од животиња, док исцељење неба зависи само од човека и његове одлуке да говори истину. Песма доноси јасну поенту, која може да се поистовети са народном пословицом *Лаж истини враћа ошвара* (Кнежевић, 1957, 83), што такође упућује на нови почетак. Интонација завршне, индиректно изречене формуле, при том, „поништава пародијску димензију“ (Самарџија, 2004, 16). На овом примеру јасно се показује да „прави нонсенс увек држи чврсту везу с реалношћу. Нонсенсом утврђујемо дете у реалности: откривајући шта је све погрешно у 'изокренутом' свету, оно постаје сигурно у 'реалан' свет“ (Јосифовић, 2007, 225). Смисао и циљ ове песме Милован Данојлић види у самој игри, „а изван ње, чини се, сваки је ред немоћан и привидан. Чиста игра на једној, а вишеструка поучност на другој: Змај је и слободан и усмерен, и разигран и свесно спутан, али увек свој, и свуда први“ (Данојлић, 2004, 103). Песма *Ух! Ух! Ух!* је шаљива песма, испевана у духу усмене књижевности, на шта указује и стих – епски десетерац, са цезуром после четвртог слога.

И у *Песми о Максиму* (5, 40) јављају се елементи нонсенса, и то скоро у свакој строфи. Песма има развијену фабулу и садржи формулативни почетак „кад је“, што указује на елементе бајке и неко друго време, те представља прави увод за оно што ће уследити. „Чудно збитије се дешава у тренутку кад је Максим задремао, у близини луга, дакле у једном сеновитом простору, што фабули даје тон тајновитости и зачараности“ (Радикић, 2003, 91). Нонсен-

сни поступак Змај примењује од тренутка када се пред Максимом појављује старац (*Скочи неки сџарца с дуда*)¹², који представља „спој неспојивог“: *На сџарцу је било цубе / Од Шалимсе светице чоје; / Седа брада до колена / Од Варамџе беле боје. / Имџо ј’ крила кâ у рака, / А рогове кâ у миша, – / Око џаса црвен џојас / Од зелена Невидиша. / У руци му златџан ковчеж, / Тврдо златџо (све се џиба), – / Он Максиму џоче зборџиџ / Тако џласно као риба.* Лик старца заснован је на алогичним и апсурдним сликама, као и необичним језичким изразима. Изразита супротност, која води ка немогућем, уочава се и у стиховима: *„Ој Максиме, чедо моје, / Ил’ унуче, – иџџа ли си ми, / Прени скоком, скочи оком, / Па ковчежиџ овај џрими! / У ковчежу Лаждиџа-џди / Амулеџи Билбилџиџи, – / Ко џрочиџџа иџџа ј’ у њему / Довека ће срећан биџџи.“* (...) *Кад оџивори Максим ковчеж, / Од милине сав џреџџрну, / Јер џџу нађе харџџиџџу / Тако белу, чистџо црну,* као и десетој строфи: *Харџџиџа је била мала, / Једва већа од џџри хваџа, / На харџџиџи беху слова / Од мокроџа сувоџ златџа.* Када се почетак песме (*Кад је Максим чувџ сџадо, / Премџиџџџ је увек радо / О џричама сџарџих бака, / О чеџама вилењака*) повеже са поруком песме да Максим не зна да чита и да се није школовао, већ је одрастао само „на причама старих бака“, постаје јаснија „наопака“, апсурдна слика света у Максимовом сну. Прича са елементима бајке нагло се прекида поруком песме – *Максим није чџџџџиџи знао*, која представља сурову истину, која читаоца враћа у реалан свет. Из оваквог поступка јасно се уочава песников негативан став према једном сегменту традиције, која се одређује као првенствено женска, а сачињавају је бајке¹³ и приче са фантастичним елементима. Последње две стро-

фе, које представљају епилог, крију разлог стварања овакве „наопаке приче“: *Ја бџ сада моџџ сврџиџџиџ / Ову џесму шалозбиљну, / Јер је џесма сџџџџла меџџу, / Ону меџџу куда циљну. / Ал’ јоџи видим оноџ сџџарца / Где се цери иза луџа, – / Ко џџод данас чџџџџџиџ не зна, / Том се сваки џаво руџа.* Овим стиховима песник оштро критикује неписменост и застољност, који представљају праву „’ругалицу’ неписмености“ (*Радџиџиџ*, 2003, 138). Иако *Песма о Максиму* обилује алогичним језичким изразима, који су нарочито интересантни деци, јер „је њихов однос према алогичном говору идентичан са односом према игри“ (*Радџиџиџ*, 2003, 161), и деца ће нарочито „волети баш то крилаћење рака и орожавање миша, јер дечји животни елан од таквих слика добија енергију, боље пулсира, и жељније расте“ (*Поџов*, 1983, 42), а поруку песме о значају школе и писмености, могу да схвате тек деца школског узаста. Без обзира на то што је цела прича била повод да песник проговори о неписмености, „у поучну концепцију нехотично се увукла бајка и засјенила својом љепотом ауторову педагошку сатиру. (...) Све је у тој дидактичкој замисли испало као у најбољој нонсенсној пјесми из нашег времена, а педагошки ефекат остао је да се памти или не памти као неважан нус-продукт“ (*Вуковиџ*, 1984, 95).

Змајеве песме-лагарије веселе су, одговарају природи детета и засноване су на изокренутој слици света, као и лагарије у усменој књижевности. Према типологији нонсенса који даје Драгана Јосифовиџ, Змај ствара нонсенсне теме и нонсенсне садржаје (бесмислице), користећи се понекад игром стилским фигурама (*Јосифовиџ*, 2007, 224). Оваквим песмама се руши уобичајено виђење реалности и дете ствара своју стварност, која је лепша и која одговара дечјим жељама. Детету је омогућено да замисли немогуће и да се на тај начин, уз помоћ маште, игра. С једне стране, Змајеве лагарије служе за забаву и разоноду, а с друге, за стимулисање интелек-

¹² „Радо се веру по дрвећу (...) привиђају се ноћу, али се невидљиво јављају и дању“ – *Ђаво (Срџски миџџолоџки речник, 1998, 166).*

¹³ И Вук Караџиџ назва гатке (бајке) женским причама.

туалних способности детета и подстицање његовог моралног развоја и разликовања доброг од лошег, али никако не треба занемарити ни њихов често наглашено поучни карактер.

Да би Керол постигао хуморни ефекат, он се у песмама у *Алиси* вешто служи поступком пародије, али његове песме, за разлику од Змајевих, немају, бар наизглед, васпитну функцију. Змај жели да се млади читалац песмом поигра и забави, али и да брзо и на очигледном примеру формулише одређену поуку, док Керол, такође, жели да буде поучан, али „не признаје књижевну традицију засновану на очигледној дидактичности“ (*Романић*, 2005, 12). У песми *Мали крокодил*¹⁴ Керол показује да „рад може бити у служби подвале. Односно, као и пчеле, и мали крокодил је вредан, али његов рад, и толико хваљена гостољубивост, само су њему корист, док рибама доносе пропаст“ (*Романић*, 2005, 12). Керол пева о крокодилима и њиховој вредноћи (*Гле, како вредни крокодил / глача свој сјајни реј. / Зајљускује га реком Нил, / да буде блистави, леј! / Керол*, 1964, 23), а порука је директно уперена ка неопрезним и лаковерним рибама (*Па кад да чека званице, / смеје се на све раље, / и лакоумне рибице / низ жрло своје шаље! / Керол*, 1964, 23). О неопрезним рибама пева и Змај, али је, за разлику од Керолове, Змајева дидактичност очигледна. У Змајевој песми *Лакоумна шћука* (12, 247), штука је успела да се исплете из рибарске мреже, али се зато полакомила на хлеб са удице: *Из мреже се сјасла, – ал’ удица ћусћа / Закачи јој усћа*. О томе да опасност увек прети од јачег Змај упозорава у песми *У води као и на суву* (6, 341), наводећи пример из света риба, где већа риба једе мању: *Беж’ће рибе омање, / Ојасности вам прети! / Беж’ће чиле, куд која / Ил’ се мора мрећи! / Као порука, издваја*

¹⁴ Песма представља пародију на песму *Против бесцелности и недела* Исака Вотса (Isaac Watts, *Against Idleness And Mischeif*, видети у: Alice in Wonderland Site.com).

се последња строфа: *Јер безбедности на светију / Ни где нема дворе. / „Ко је јачи, кобачи“ / Доле кад и горе*. Песма *Јачи и слабији* (12, 228), такође приказује закон јачег. У свакој строфи већа животиња поједе мању, с образложењем да је јача: жутовољка црва („*Сад ћу га прожутиати“ вели њакости њена*), кобац жутовољку, ловац убија копча, дајући му претходно одговор: „*Оћкуд ти права над животином мојим?“ / „Оћкуда ми права?! Па ећо сам јачи, – / Пословица вели да јачи кобачи*.“ Већи и јачи има право над мањим¹⁵, па се и над ловцем појавио неко јачи – смрт: „*Тебе итражим, брале, – ја сад збогом светије!?“*“ Ловац заборавља да је, према закону јачега, копча одузео живот, те пита смрт: „*А јо ком ћеш праву животи ми узети?“ / А шћа ли му самрји одговори на то, – / Нишћа друго, само: „Па јача сам, брајо!“*“ Поредети начин приказивања исте теме код Змаја и Керола, као и начин на који писци прилазе младом читаоцу, још је јаче изражена Змајева дидактика и моралисање (*Кайицић-Хаџић*, 1981, 11; *Данојлић*, 2004, 102; *Радичкић*, 2003, 131). Змај на дете „гледа као на објекат коме треба наметнути одређене друштвене и моралне норме“ (*Романић*, 2005, 12), док Керол на дете гледа „као на субјекат коме треба пружити прилику да открива, закључује, развија критичку мисао (...), гледа као на партнера у игри, која је, као и песма, неодвојиви део дечјег живота, активност кроз коју се стичу нека од основних знања, и утиче на целокупни развој детета“ (*Романић*, 2005, 12). И Змај и Керол, свако на свој начин, желе да поуче дете и да га припреме за будући свет одраслих, а у Змајевој поезији за децу, али и уметности уопште, „ма колико поруке садржане у њој биле директне, реципијент увек има слободу избора“ (*Љушићановић*, 1996, 30), јер таква поезија „уводи у лавиринт, тражи интелектуално и емоционално учешће и одре-

¹⁵ Мотив је преузет из народне басне *Мала и велика риба*, у којој је порука да већа риба једе мању (*Врчевић*, 1909, 90).

ђени ризик, и, у крајњој својој инстанци, говори о величини и сложености света у коме човеку ваља опстати“ (Љушићановић, 1996, 31).

О суровости тог света Керол говори у *Мишевој иричи* – песми „која кроз мишеву тужну повест даје алегорични приказ судбине свих обесправљених“ (Романић, 2005, 11). Миш каже: „Прича ми је тужна и дугачка као реи!“ (Керол, 1964, 32), јер му често прети опасност и нема права на одбрану („...Без њороије и судије... тио ти је ирџи-мрџи! – Пороија и судија, све ћу биџи ја, – рече мудри Жућа, осуђен си на смрџи!“). Оваква је мишева судбина у надреалној Земљи чуда, али је она иста и у реалном, Змајевом свету, јер песма *Туђа и жалосџи је-днођа мишиа* (5, 150) такође представља тужну исповест миша који је сам остао: деду су му обесили, баба се утопила, мајка му се од сира отровала, оца је мачка прогутала, стриц је *цикџо кад је робовао*, теча је страдао од мишоловке, сестра је страдала од батине, брат је умро од глади. Песма се песимистички завршава: *И џако сам остџо самаџ ја на броју, – / Бришућ сузе џорке чекам судбу своју*. Судбина обесправљених је вечита тема у књижевности. И Керол и Змај су такву улогу доделили малом и незаштићеном мишу, који је често и страшљив, и лаковеран, и глуп, али спреман да поднесе свако ново искушење.

У животињском свету Керол остаје и у песми *Кадрџл јасџођа*, јер песме о животињама „на аутентичан начин захватају свет детињства, јер се ослањају на дубоку наклоност деце према животињама“ (Љушићановић, 2009, 127). Песму о пужу који не жели да плеше са становницима мора Алиси пева Лажна Корњача, играјући Кадрџл јасџога: „...Хајде, дођи, хајде, дођи, дођ’ да иђраиш / са нама!“ (...) „Мнођо хвала, рибице, ал’ нећу иђраиџи / са вама! / Нећу, не бих, нећу, не бих, нећу иђраиџи / са вама!“ Песма, испевана о пужу који не жели да се придружи сложњој морској дружини, у ствари, „постаје химна у част одважних, у част игре као одраза живо-

та – игре која нам не допушта да поклекнемо, и која нам открива нове хоризонте“ (Романић, 2005, 17). Слога влада и међу жабама, корњачама и паткама, које су се у коло ухватиле у Змајевој песми *Веселе у риџу* (6, 97): *Иђрају кроз џирску, / Иђрају кроз сиџи; / Лейо је веселе, / Лейо и у риџу. / Где се коло хватаџа, / Знак је браџиске слође, – / Кад заиђра срце, / Иђраџије и нође! (...)* *Слађе је иђрање / Неђо џуђовање*. Мотив слоге, сагледан кроз српско коло, присутан је у песми *Мало коло* (6, 208): *Малено је ово коло, / Ал’ је коло џраво. / Кад је срце џревесело, / Ко би џада сџавџ! Лейа слођа, џубав браџиска / Срџско коло сџвара, / Коло, коло, мило коло, / Иђро нашиа сџара*. Змај слогу посматра као основ српства, али и као предуслов за његов опстанак, те је најмлађе неопходно васпитавати у том духу: *Поиђраџије, малишиани, / А слођом се крас’џије; / А тио коло, мало коло, / Нек вел’ко џорасџије. / Да оџхрва цело срџсџиво / А буде му дика, / Здрава срца, чџсџије дуџе / Па ведрођа лика*. Керол васпитава дете у хуманистичком духу јединства и истрајности, док Змај у младима види нову снагу и енергију, који ће српски род сложњо повести у будућност, што је у потпуности у духу српског романтизма.

„Уколико Земља чуда почива на било каквом чврстом принципу – он је потпуно супротан нормалној, свакодневној логици“ (Ракин, 1994, 114), што се најјасније уочава у песми *Свођ синчића увек џрџи*¹⁶ (*Свођ синчића ти џрџи, / И биј џа кад кија! / Он тио чџни да џе срџи, / јер зна да ти не џрија. / Керол, 1964, 62*). Керолова „успаванка“ подстиче насиље и батине као средство васпитања, док је Змајева успаванка¹⁷, као и народна, у функцији успављивања детета и прати ритам џуљања колевке,

¹⁶ Песма представља пародију на песму-успаванку *Нек ти рече буду блађе* Г. В. Лангфорда (G. W. Langford *Speak Gently*, видети у: Alice in Wonderland Site.com).

¹⁷ *Како сесџира џева кад малођ браџу џуља* (5, 31), *Ево ти* (5, 59), *Маџи сџну код колевке* (1, 112), *Тџхо нођи моје сунце сџава* (1, 93), *Чедо моје* (7, 97).

„она садржи жеље за здравље и срећну будућност, прожета је вером у благотворно и самостално дејство речи“ (PKT, 1992, 907). Змајева успаванка има за циљ да лепим и одабраним речима дете одведе у царство снова, док Керолова „успаванка“ и поглавље са дететом-прасетом „на комичан начин показује произвољност конвенционалног става према деци“ (Ракин, 1994, 123).

Змај полази од српске усмене књижевности стварајући за најмлађе читаоце, док се код Керола уочавају укрштаји европске баштине са енглеском традицијом и фолклором, али се обојица баве темама и проблемима који су важни за сваког појединца. Однос детета-појединца према друштву и свету и разумевање тог света присутно је и код Змаја и код Керола, али различити поступци обликовања књижевне стварности и различити начини прилажења детету учинили су Змаја традиционалним, а Луиса Керола модерним песником. Поетике ових писаца директно су зависиле од историјских и друштвених прилика у којима су стварали, али и код Керола и код Змаја уочава се велика индивидуалност и тежња за васпитањем младог нараштаја. Змај је више окренут српској усменој књижевности и без обзира на то што је романтизам донео нове идеје и начела, начин васпитања деце није се у потпуности мењао. Морална начела која су важила некада важе и данас и важиће у било ком времену, јер је народ током времена изградио и искристализовао своја морална начела и принципе. Рефлекси усменог наслеђа у Змајевим нонсенсним песмама делују на дете подстицајно, јер је Змај из усмене књижевности углавном користио оно што је примерено различитом дечјем узрасту и интересовањима. Ипак, Змајева нонсенсна поезија, и поред наглашене дидактичности, јесте допадљива и забавна, као и Керолова, која захтева дубља промишљања и већу интелектуалну ангажованост детета. Пародијом и нонсенсом Керол се успешно бори против једнозначности и

очигледне поучности, те „на крају, ми пред собом имамо заокружену ’нонсенсну’ целину која, будући заснована на пародији, иронији и језичким играма, није нимало нонсенсна, већ препуна смисла и логице“ (Романић, 2005, 9). Керол је писац велике песничке слободе, чије је дело засновано на „логичкој и асоцијативној игри“ (Вуковић, 1996, 193), а његове нонсенсне песме допуштају детету да машта и да се игра, али и да дође до сазнања да се у свему крије поука, само је треба пронаћи.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, Михаил (1967): *Проблеми поетике Достијевског*, Нолит, Београд;
- Бахтин, Михаил (1978): *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, превод Иван Шоп и Тихомир Вучковић, Нолит, Београд;
- Витез, Григор (1969): „Дјетињство и поезија“, *Умјетности и дијете*, бр. 3, стр. 4–21, Загреб;
- Врчевић, Вук (1909): *Народне басне*, скупно по Бокви, Црној Гори, Далмацији, а највише по Херцеговини, Вук витез Врчевић, накладом Драгутина Претнера, у Дубровнику;
- Вуковић, Ново (1984): „Змај и тзв. нова поетика дјечје пјесме, *Огледи из књижевности*, стр. 91–99, Никшић;
- Вуковић, Ново (1996): *Увод у књижевност за децу и омладину*, Унирекс, Подгорица;
- Гордић, Владислава (1994): „Луис Керол и Џеф Нун: две Алисе“, *Дејинштво*, бр. 4, стр. 55–59, Змајеве дечје игре, Нови Сад;
- Данојлић, Милован (2004): „Змај“, *Наивна пјесма*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд;
- Јосифовић, Драгана (2007): „Игре нонсенсне поезије за децу“, у: *Књижевност за децу и младе у књижевној кријици I*, (приредили Воја Марја-

- новић и Милутин Ђуричковић), стр. 222–240, Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Алексинац; Libro compranu, Краљево;
- Капићић-Хаџић, Насиха (1981): „Дјеца расту с пјесмом чика-Јове Змаја“, *Од Змаја до Вишеза*, стр. 9–23, Свјетлост, Сарајево;
- Караџић, Вук Стефановић (1935): *Српске народне њесме, Књига њетта у којој су различне женске њесме*, Издање и штампа државне штампарије, Београд;
- Керол, Луис (1964): *Алиса у Земљи чуда*, превео Лука Семеновић, Младо поколење, Београд;
- Кнежевић, Миливоје (1957): *Анџологија народних умовторина*, Српска књижевност у сто књига, књига 7, Матица српска–Српска књижевна задруга, Нови Сад–Београд;
- Костић, Лаза (1984): *Књига о Змају*, (Лаза Костић, *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови), његову њевану, мишљењу и њисању, и његову добу*, Сомбор, 1902), (приредио Драгиша Живковић), Просвета, Београд;
- Кулишић, Шпиро, Петровић, Петар Ж., Пантелић Никола (1998): *Српски миџолошки речник*, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд;
- Курцијус, Ернест Роберт (1996): *Евројска књижевност и латински средњи век*, Српска књижевна задруга, Београд;
- Љуштановић, Јован (1996): „Књижевност за децу – наравоученије слободе“, *Деџињство*, број 4, стр. 28–31, Змајеве дечје игре, Нови Сад;
- Љуштановић, Јован (2009): *Брисање лава*, Дневник, Нови Сад;
- Марковић, Слободан Ж. (2003): „Хумор у књижевности за децу“, *Зайиси о књижевности за децу III*, стр. 138–142, Београдска књига, Београд;
- Павловић, Миодраг (1979): „О тумачењу Змајевих песама“, *Нишњиџелџи и свадбари*, стр. 143–157, БИГЗ, Београд;
- Пауновић, Зоран (1998): „Несташна оловка Луиса Керола“, поговор у: Луис Керол, *Алиса у Земљи чуда – Алиса иза оџледала – Писма деџи*, стр. 273–276, Матица српска, Нови Сад;
- Пешић, Радмила, Милошевић-Ђорђевић, Нада (1984): *Народна књижевност*, ИРО „Вук Караџић“, Београд;
- Попов, Раша (1983): „Билбилити, Змајев амулет“, *Деџињство*, број 12, 1983, стр. 42, Нови Сад;
- Продановић, Јаша М. (1951): *Анџологија народних џриповедака и остџалих џрозних народних умовторина*, Српска књижевна задруга, Београд;
- Радикић, Василије (2003): *Змајево џесништво за деџу*, Змајеве дечје игре, Нови Сад;
- Ракин, Доналд (1994): „Алисино путовање на крај ноћи“, превео Бранислав Ковачевић, *Деџиџиш Маџиџе српске*, књ. 453, св. 1, стр. 111–135, Нови Сад;
- Речник књижевних џермина* (1992), Нолит, Београд;
- Романић, Марина (2005): „Пародија у служби деџињства. Алиса у Земљи чуда Луиса Керола – једно тумачење“, *Деџињство*, број 3–4, стр. 720, Змајеве дечје игре, Нови Сад;
- Сабрана дела Јована Јовановића Змаја*, I–XVI, (1933–1937), (приредио Јаша М. Продановић), Београд;
- Самарџија, Снежана (2004): *Пародија у усменој књижевности*, Народна књига – Алфа, Београд;
- Црнковић, Милан (1980): *Дџечја књижевност. Приручник за стџудентџе џедаџошких академија и насџавнике*, Школска књига, Загреб;
- Чаленић, Момир (1972): *Сео цар на канџар, Народна књижевност за деџу*, Научна књига, Београд;
- Чуковски, Корнеј (1986): *Од друџе до џетџе*, Завод за удбенике и наставна средства, Београд.
- <http://www.zelo.com/family/nursery>
Alice in Wonderland Site.com

Tamara GRUJIĆ

UDC 821.163.41–93–32.09 Jakšić M.
821.111–93–32.09 Lagerlöf S.

CONNECTIONS AND SIMILARITIES BETWEEN
ZMAJ'S NONSENSE POEMS FOR CHILDREN
AND THE POEMS
IN CARROLL'S "ALICE IN WONDERLAND"

Summary

This work explains Zmaj's nonsense poems for children (lying poem) and the poems in Carroll's *Alice in Wonderland* on the basis of which certain connections and similarities are visible; but one can also see different approaches to the same topics, and therefore to the youngest readers.

Key words: Jovan Jovanović Zmaj, Lewis Carroll, nonsense, humor, verbal literature, folklore, play, child, message

◆ Зорица ХАЏИЋ

ЛЕГЕНДЕ МИЛТЕ ЈАКШИЋА И СЕЛМЕ ЛАГЕРЛЕФ

САЖЕТАК: У раду се указује на могуће везе и сродности између књига *Леженде о Христју* шведске књижевнице Селме Лагерлеф и *Леженде и приче за децу и одрасле* српског писца Милете Јакшића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: легенде, Христ, Милета Јакшић, Селма Лагерлеф

Сасвим је извесно да је Милети Јакшићу, песнику, прозаисти, драматичару и писцу за децу, било познато књижевно дело шведске књижевнице Селме Лагерлеф. За наведену тврдњу постоје и непобитни докази – у културном подлистку кикиндског листа *Српски Глас* из 1907. године, чији је главни уредник био др Васа Јакшић, објављене су легенде „Црвендаћ“ и „Бегство у Египат“ Селме Лагерлеф из циклуса *Леженде о Христју*.¹ Мање је познато да је један од уредника културног подлистка *Српског Гласа* био и Васин брат, књижевник Милета Јакшић. Десет година након објављивања легенди Селме Лагерлеф у овом кикиндском листу, 1917. године, Милета Јакшић је писао Зорки Андрејевић како намерава да набави роман Селме Лагерлеф и да се

¹ Видети: Selma Lagerlöf, „Црвендаћ“, *Српски глас*, бр. 33, год. I, 10. (30) новембар 1907 и Selma Lagerlöf, „Бекство у Египат“, *Српски глас*, бр. 38, год. I, 24. децембар 1907 (6. јануар 1908). У *Српском Гласу* стоји да је легенде превео „М“. (Иванка Јовановић у књизи *Милета Јакшић* наводи да је овај књижевник превео легенду „Црвендаћ“ са немачког језика.)

каје што је претплату отказао.² Наведене чињенице представљају довољно сведочанство о томе да је Милета Јакшић био врло заинтересован за књижевно дело шведске нобеловке и тај податак нам је потребан као полазна тачка за утврђивање сродности и додира између ова два писца.

Овога пута ћемо прочитати *Леџенде и приче за децу и одрасле* Милете Јакшића упоредо са књигом *Леџенде о Христју* Селме Лагерлеф. Но, крајња намера оваквог читања неће бити (очекивана) потврда да се Милета Јакшић угледао на шведску књижевницу, већ указивање на извесне сродности, формалне или садржинске, које су могле да настану и без обавезног угледања. И коначно, да подвучемо чињеницу да је књига *Леџенде и приче за децу и одрасле* Милете Јакшића у српској књижевности била неправедно потцењена и маргинализована за разлику од књиге Селме Лагерлеф.

Књига Милете Јакшића *Леџенде и приче за децу и одрасле* била је завршена још 1926. године. Много година пре завршетка ове књиге наш писац је, знамо то захваљујући његовој рукописној заоставштини, брижљиво сакупљао и бележио грађу за своје легенде. Рукопис *Леџенди за децу у стиху и у прози*,³ како је у почетку гласио наслов ове књиге, пр-

² Видети: *Судари Милетје Јакшића*, прир. М. Ненин и З. Хаџић, Нови Сад 2005, стр. 229.

³ Рукопис под наведеним насловом и са ознаком 1926. године чува се у Рукописном одељењу Матице српске под сигнатуром М. 10. 519. У овом рукопису налази се и следећи садржај: 1. Ноћ у пустињи 2. Мирјам 3. Маријин вео 4. Јован Пустињак и кресница 5. Легенда о глуво-немој 6. Црвене и беле руже 7. Кукавица 8. Мудри слуга 9. Мушице 10. Свети Агатон 11. Крв и сузе. Но, у рукопису нису сачуване све легенде које су наведене у садржају.

У збирци *Леџенде и приче за децу и одрасле* објављеној 1931. године садржај је измењен: 1. Ноћ у пустињи 2. Христос на путу 3. Христос у крчми 4. Магдалена 5. Голгота 6. Мирјам 7. Маријин вео 8. Јован Пустињак (Рибизла и Кресница) 9. Легенда о глуво-немој 10. Анђео смрти 11. Беле и црвене руже 12. Кукавица 13. Мудри слуга 14. Прича о Ђаволу 15. Сиротињска крв 16. Разбијен крчаг 17. Мушице 18. Сироче.

вобитно је Милета Јакшић на читање дао Милану Шевићу у нади да ће му он помоћи у проналажењу издавача. Намера Милете Јакшића била је да збирку понуди књижду Светиславу Б. Цвијановићу и тим поводом писао је Милану Шевићу следеће: „Он [С. Цвијановић, примедба З. Х.] би с овом књижицом без сумње имао успеха, јер је код нас слабо ко радио легенде а ја већ давно водим белешке о легендарним темама и сад сам израдио један циклус с трудом и великом љубављу тако да сам чак уверен да би књижица доживела још које издање.“⁴ Непријатан посао проналажења издавача ишао је много теже него што је Јакшић очекивао – књигу је објавио Геца Кон, пет година касније, 1931. године. Објављена књига, за коју се писац надао да ће бити и прештампована, наишла је на слаб одјек у књижевној критици. У два приказа, од којих је један био објављен у *Летопису Матице српске*, а други у листу *Животи и рад*, књига *Леџенде и приче за децу и одрасле* Милете Јакшића различито је оцењена. Писац приказа у *Летопису* афирмативно је писао о легендама и причама, протканим истинском и дубоком религиозношћу које приказују и узносе религиозне и моралне врлине.⁵ Други приказивач одрекао је било какву вредност овој књизи. У оштром, кратком приказу написао је да „богостољску лирику“ Милете Јакшића не може разумети ни једно дете, као и да она за одрасле изгледа нецеловито, затим, да су прозни радови слабији од лирике и да је драмска скица, такође, слаба. „Г. Јакшић овом књигом није ниуколико дао свој лични израз и испод његова рада могло би мирне душе стајати име једног Стевана Милића или Јове Сапунџије.“⁶ Било како

⁴ Видети: *Судари Милетје Јакшића*, стр. 375.

Иначе, Светислав Цвијановић објавио је 1910. године *Леџенде о Христју* Селме Лагерлеф.

⁵ Н., „Милета Јакшић – Легенде и приче“, *Летопис Матице српске*, год. CV, св. 1–2, књ. 329, јули–август 1931, стр. 153–154.

⁶ Др Младен А. Хорват, „Милета Јакшић: Легенде и приче“, *Животи и рад*, год. V, књ. X, св. 60, фебруар 1932, стр. 319.

било, збирка је прошла без великог успеха, сасвим супротно очекивањима писца (и, сигурно, прорачунатог Геце Кона).

Милета Јакшић је у наведеном делу писма које је упутио Милану Шевићу написао да је збирку „израдио с трудом и великом љубављу“. Иза ове изјаве би, сасвим сигурно, стала и Селма Лагерлеф када је реч о њеној књизи *Легенде о Христју* која је, узгред буди речено, у српској књижевности имала знатно бољу рецепцију од Јакшићеве. Познато је, на пример, да је Селмину књигу објавио књижевник Светислав Б. Цвијановић 1910. године и да је до данас имала неколико реиздања. У нашој књижевној периодици њене *Легенде о Христју* биле су лепо најављене а целокупни књижевни рад одлично је прихваћен. (Интересантно је да су у нашој периодици и Милети и Јакшићу и Селми Лагерлеф замерали исту ствар – да у њиховим легендама има доста одступања од „историјске истине“.⁷ Но, ми се у тексту нећемо бавити одступањима те врсте.)

Указаћемо на неке сродности између *Легенди* Милете Јакшића и *Легенди о Христју* Селме Лагерлеф насупрот разликама у њиховим пријемима у нашој књижевности.⁸ Сродности постоје, најпре када се по-

⁷ На пример, за *Легенде о Христју* Селме Лагерлеф писао је С. М. Веселиновић у *Босанској вили* 1910. године: „Оне немају никакву историјску вредност, јер су збир чуднога и невероватнога; – што је шта више у очитој супротности с историјским документима о Христу, због чега губе сваку теолошку вредност.“ Видети: С. М. Веселиновић, „Селма Лагерлеф: Легенде о Христу“, *Босанска вила*, бр. 3–6, 1910, стр. 95.

Милети Јакшићу су, на пример, замерали што је у легенди „Голгота“ Христ распет на вешалима: „Опет у песми ‘Голгота’ Христос је био распет – на вешалима. Ја ово ни као најудаљенију фигуру не разумем, а откуд да песник тако каже то још мање разумем...“ (Видети: Милорад Ј. Митровић, „Милета Јакшић. Песме“, *Звезда*, књ. I, св. II, година четврта, мај 1900, стр. 230. Но, Милета Јакшић приликом неколико прештампавања ове легенде грешку није исправљао.

⁸ На могућност да су легенде Селме Лагерлеф имале утицаја на Милету Јакшића указала је Иванка Јовановић. Видети: Иванка Јовановић, *Милета Јакшић*, Нови Сад 1969, стр. 63–66.

гледа тематска и мотивска веза појединих легенди. Формално гледајући, у Јакшићевој збирци легенде су дате и у стиху и у прози, како је писац истакао у наслову, а у збирци Селме Лагерлеф све легенде написане су у прозном облику. Књига шведске књижевнице садржи и мали пролог који упућује да су легенде које се налазе пред читаоцима прикупљене на њеном путу на Исток. Ипак, легенда која отвара књигу представља изузетак – књижевница ју је слушала од баке. Заправо, пролог у књизи *Легенде о Христју* започиње сећањем на смрт баке која је имала важно место у животу будуће списатељице и коју је запамтила као највећу жалост коју је у животу доживела. „Не памтим је друкчије него како седи и прича, од јутра до вечери, а ми деца седимо мирно поред ње и слушамо. Био је то диван живот. Нема деце која живе као што смо ми живели.“⁹ Прва по реду легенда је, стога, она коју је књижевница чула од баке и која говори о Христовом рођењу. Приповедање у овој легенди је другачије него приповедање у осталим легендама јер је испрекидано питањима радознале и нестрпљиве унукe. Поента на крају легенде, дата кроз бакине речи, могла би да буде и поента коју носи књига Селме Лагерлеф: „Упамти то. Јер то је тако истина као што ја тебе видим и ти мене видиш. Нису потребне ни свеће ни светиљке, није потребан ни Месец нити Сунце него треба да имамо добро срце па видимо славу Божју“.

Занимљиво је да и нашег књижевника, као и шведску књижевницу, интересују сличне теме којима дају различиту обраду. Тако, на пример, песма којом започиње књига Милете Јакшића „Ноћ у пустињи“ и Селмина легенда „Витлејемско детенце“, за полазиште имају исти догађај – покољ витлејемских дечака извршен по наређењу крвника Ирода.

⁹ Сви цитати из *Легенди о Христју* Селме Лагерлеф прузети су из следећег издања: Селма Лагерлеф, *Легенди о Христју*, ИКП Евро, Београд 1998. У издању које смо користили име преводиоца није наведено.

У легенди шведске књижевнице описује се оно што је претходило крвавом догађају, оно што је уследило након тога као и сам покољ који чини средишњу тачку легенде: „С неописивим гневом јурнуше на децу и дохватише их. Неки их завртеше над својим главама као праћке па их бацише између светиљки и гирланда преко ограде галерије доле на земљу, где се она разбише на мраморном плочнику. Неки потргоше мач и пробише дечја срца, други разбише њихове главе о зид пре но што су их бацили у двориште које је ноћ замрачила. У првом тренутку после овог догађаја завлада мртва тишина. Мала тела лебдела су још у ваздуху, а жене су биле окамењене од ужаса.“ Последња реченица коју смо навели могла би представљати везу са Јакшићевом легендом „Ноћ у пустињи“. Наиме, Јакшић је у својој песничкој обради (то је уједно и једина Јакшићева легенда у књизи која за мото има једно место из Јеванђеља по Матеју) ухватио један тренутак који се збио након покоља, док је малени Исус био у бекству. Њега интересују „анђелске душе невиних жртава“, крваво страдалих дечака у покољу које пролазе небом попут „дечјег јата“ док мали Исус пружа руке за њима јер му се чини да су то рајски лептири:

*Као анђели све дечица сама,
На њима крила и сјај око глава –
Летје и машу на њих ручицама:
Ком око враћа ирачица крвава
Ком рана мала ко румена ружа
На белим грудма. Исус – деце шири
Своје ручице, за јатом их иружа
И мисли да су то рајски лептири (...)*¹⁰

Још једна од могућних веза између ове две књиге јесте и то што се унутар њих налазе легенде које говоре о настанку појединих природних појава. Таква је, на пример, поменута легенда „Црвендаћ“ из збир-

¹⁰ Цитирано према: Милета Јакшић, *Легенде и приче за децу и одрасле*, Београд 1931, стр. 3–4.

ке *Легенде о Христју* у којој приповедање Селме Лагерлеф креће још од времена када је Бог стварао свет. У уводном делу легенде у кратким цртама говори се о чудним стварима које су се тада догодиле: о томе како је чешљугар добио боју, зашто магарац има дугачке уши и због чега су пчеле кажњене. Тих дана Бог је створио и малу сиву птицу коју је назвао црвендаћ. У другом делу легенде, који се дешава у време Христовог распећа, објашњава се да је малену птицу обојила кап крви разпетог Христа док је извлачила трн који му је био забијен у чело. У књизи Милете Јакшића имамо, такође, неколико легенди које се баве хришћанском симболиком и настанком неких природних појава. Најближа наведеној легенди Селме Лагерлеф јесте Јакшићева легенда у прози „Беле и црвене руже“ у којој, такође, можемо издвојити две целине, два догађаја која су се збила у различито време. У првом делу открива се да су беле руже (црвених тада није било) поцрвенеле због Евиног греха – од тада није било белих ружа. Други део легенде, као у легенди „Црвендаћ“, дешава се у време Христовог распећа. Грешница Магдалена је сплела венац од црвених ружа и њиме обавила главу Спаситеља. После његовог васкрсења она је узела тај венац од црвених ружа које су временом побелеле од њених покајничких суза. Интересантна је у том смислу и Јакшићева легенда у стиху „Магдалена“ објављена у овој књизи – од Христове крви ће на њеној златној коси остати црвена ружа.

Милета Јакшић и у легенди „Анђеосмрти“ приповедање започиње од времена стварања света како би објаснио разлог због којег се у телу човека налази жаока смрти. У књизи *Легенде и приче* Милета Јакшић ће певати још о томе како је настала бела свила у ваздуху, затим о настанку рибизле и креснице (ове две легенде писац је везао за Јована Пустињака) и том се приликом неће држати само хришћанске симболике него ће у њу унети и многа народна веровања, што се најизразитије види у „Ле-

генди о глуво-немој“ у којој је обрађено веровање о вихору. Наш писац ће, као уосталом и Селма Лагерлеф, у своје легенде и приче унети и дидактичке црте које неће сметати приликом читања књиге.

У књигама које смо пратили указали смо на могуће везе и додире између одређених легенди. Ипак, не можемо да закључимо тезом да се Милета Јакшић пишући своје легенде и приче угледао на шведску књижевницу. Разлог је једноставан – поједине легенде Милета Јакшић је написао много пре него што се појавила књига *Леженде о Христју*. Наиме, наш писац је током читавог стваралачког века писао легенде а прву, „Небесни гост“, објавио је 1898. године. Поједине легенде су нашле место у његовој првој збирци песама (1899), циклус назван „Легенде“ налази се у другој песничкој збирци (1922). Легенде је објавио и у *Дечјој збирци њесама и ѡрозе* (1929), док су многе остале заборављене на страницама књижевне периодике. Иначе, када би објединили све легенде које је Милета Јакшић написао видели бисмо да ти стихови представљају изузетно важан део његовог песничког стварања и да међу њима има песама антологијске вредности.

Овога пута намера нам је била, како смо већ рекли, да поглед ограничимо само на збирку *Леженде и ѡриче за децу* и одрасле и да је прочитамо заједно са *Лежендама о Христју* Селме Лагерлеф и да укажемо на везе које између њих постоје. (Везе, наравно, постају још уочљивије када се имају у виду и легенде Милете Јакшића које нису нашле место у књизи *Леженде и ѡриче*.) Коначно, чињеницу да је потребно да се на збирку Милете Јакшића *Леженде и ѡриче за децу и одрасле* обрати значајнија пажња потврђује и то да је збирка 2002. године поново објављена – приредио ју је Тиодор Росић под насловом *Христјос на ѡују*.¹¹ (Можемо, опет, и да разу-

¹¹ Милета Јакшић, *Христјос на ѡују*, прир. Т. Росић, Београд 2002. Садржај у књизи дат је нешто другачијим распоредом (на првом месту долази проза) у односу на збирку из 1931. године.

мемо због чега збирка није била прештампавана у годинама после Другог светског рата.) *Леженде о Христју* Селме Лагерлеф су, чини се, много познатије на овим просторима. Утисак је да су одређени аспекти у развоју наше књижевности били паралелни са европским литерарним вредностима, да су се догађали истовремено, или непосредно пре литературе коју је Европа препознала и наградила. Међутим, у тренутку настајања легенди Милете Јакшића критика и читаоци их нису готово ни погледали. (Изузев Лазе Костића који је поздравио објављивање легенде „Христос на путу“ у *Бранковом колу* 1906. године и њеном писцу, Милети Јакшићу, овако честитао: „Браво, Милета! Ваша ‘Легенда’ cum delicio legenda!“)¹²

Ипак, чини се да време ради за Милету Јакшића. И то не само због наведене чињенице да је почетком XXI века поново прештампана његова књига легенди и прича (што уједно представља и важан корак ка исправљању неправди према запостављеном писцу који је значајан део књижевног опуса наменио деци). Време ради за нашег писца због тога што је у последњим деценијама XX века у књижевности (као уосталом у театру или филму) почело преиспитивање културних и цивилизацијских вредности, а како је у њиховом центру хришћанство, појавио се немали број књига које су за циљ имале нову интерпретацију или пак мистификацију библијских митова и легенди, посебно оних из живота Исуса Христа (узмимо као случајне примере *Последње искушење* Никоса Казанџакиса по којем је касније снимљен и филм или *Јеванђеље ѡ Исусу Христју* Жозеа Сарамата). Иако је прошло доста времена од њеног објављивања, књига *Леженде и ѡриче за децу и одрасле* Милете Јакшића није анахрона. Млађој читалачкој публици сигурно ће бити занимљиво да чита легенде у којима Милета Јакшић

¹² Видети: *Судари Милете Јакшића*, прир. М. Ненин и З. Хаџић, Нови Сад 2005, стр. 72.

обрађује како старозаветну тако и новозаветну тематику, уз обиље фантастике, суптилног хумора и непретенциозних поука. Одредница Милете Јакшића у којој се наводи да је књига намењена како деци тако и одраслима, вероватно је и довела до слабог интересовања публике, јер није јасно дефинисала циљну групу. Са друге стране, у тренутку када је објављена, књига Милете Јакшића се можда читаоцима учинила и као закаснела копија књиге Селме Лагерлеф (подсећамо, због Јакшићевих проблема са издавачем, разлика између објављивања *Леџенди о Христју* Селме Лагерлеф и *Леџенди и прича за децу и одрасле* Милете Јакшића је двадесет и једна година!) Било како било, ово дело Милете Јакшића тек треба да буде пажљиво прочитано и вредновано, јер управо они аспекти легенди који представљају чисту фикцију, одступање од теолошких вредности и религијских истина, данас представљају њихов квалитет.

Zorica HADŽIĆ

LEGENDS OF MILETA JAKŠIĆ
AND SELMA LAGERLÖF

Summary

In this work, possible connections and similarities are indicated between *Christ Legends* by Swedish author Selma Lagerlöf and *Legend And Stories For Children And Adults* by Serbian writer Mileta Jakšić.

Key words: legends, Christ, Mileta Jakšić, Selma Lagerlöf

UDC 821.163.41–32.09 Andrić I.
821.133.1–93–32 Daudet A.

◆ Драгослава ЖУТИЋ

ДВЕ ПРИЧЕ О УМЕТНИКУ – АНДРИЋ И ДОДЕ

САЖЕТАК: У раду се успоставља веза између Андрићеве приповетке *Аска и вук* и Додеове приповетке *Коза ђосиодина Сеџена*. Полазна претпоставка је да оне на сличан, алегоричан начин говоре о судбини уметника и о уметности као отпору злу. Указује се на њихове сличности и разлике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Иво Андрић, Алфонс Доде, сличности, разлике, уметник, уметност

Ако пођемо од претпоставке да је право уметничко дело као појава сложено, непоновљиво и обликовано на само себи својствен начин, али да, исто тако, садржи и неке опште особине које га везују са њему блиским књижевним делима, Андрићеву приповетку *Аска и вук* могли бисмо упоредити са приповетком Алфонса Додеа *Коза ђосиодина Сеџена*. Истовремено, успостављање везе међу овим приповеткама јасно показује и особеност и књижевну индивидуалност оба писаца.

Основни разлог да ову везу успоставимо јесте то што обе приповетке, и Додеову и Андрићеву, можемо читати као алегоријско казивање о судбини уметника и моћи уметности. Постоји и јасна разлика: Андрић тежиште ставља на моћ и лепоту дела, и бави се превасходно Аскином игром, док Доде, у наглашено сатиричном тону, говори о кобној цени уметничке слободе и вучјој природи света с којом се суочава уметник који ту слободу одабере.

Аска и вук је једина алегоријска приповетка коју је Андрић написао, она има и одређене одлике параболе¹ и басне² (односи и сукоби између животиња говоре о односима и сукобима унутар људског света, а приповедањем се саопштава темељна истина о моћи уметности и лепоте), те је већ по томе изузетак у његовом књижевном опусу. При том, ова параболола је изузетна како по *значању* тако и по *меситу* које јој у овом опусу припада.³ Уз помоћ алегоричности, користећи симболе широког значења, Андрић је овом приповетком „дао синтезу свог целокупног погледа на свет”⁴.

¹ Парабола (гр. *parabole* – стављање напоре, упоређење), књижевна врста врло сродна алегорији и басни, коју увек треба схватити у пренесеном значењу, а чији је крајњи циљ морална поука. Парабола је невелика обимом, може се појавити и у стиху и у прози, а одликује се узвишеним, озбиљним стилем и богатом употребом стилских фигура. Парабола се од алегоричности разликује по томе што је у њој приказано људско делање као илустрација неке више истине, док су у алегорији јунаци носиоци апстрактних идеја. Од басне је разликују актери, који су у парабололи људи, али и то што је поента басне очигледнија, док наравоученије у парабололи често захтева додатно објашњење и тумачење. (Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, Логос Арт, Београд 2007, 509.)

² Басна, врста алегоричне, поучне приче, која може бити у стиху (прича у стиху) или у прози, у којој се животиње понашају и делају као људи, и у којој се радњом, каткад путем инсценације, представља и илустрира одређено морално начело. (Исто, 82.)

³ Тумачи ове кратке Андрићеве прозе виде у њој и бајку, и уметничку басну, и параболу, и поучну дидактичку причу и симболично-алегоричну новелу. Као и сва друга значењски богата дела, ова прича се и не може до краја разврстати, јер својим значењем превазилази оквире сваке посебне врсте.

По речима Иванке Јовановић, приповетка *Аска и вук* је „у њеном пренесеном значењу песничка слика исечка из живота грађанског друштва у једном тренутку његовог развоја, његових схватања и израз пишчеве личне концепције о вредности стварања у борби против зла, са посебно истакнутом улогом уметности у томе“. (Иванка Јовановић, „Иво Андрић: Аска и вук“, у: *Методички приручник књижевноумјетничком истраживању*, приповијетка, Веселин Маслеша, Сарајево 1973)

⁴ Павле Илић, „Аска и вук Ива Андрића или шта школа треба да нам да“, у: *Ученик, књижевно дело, настава*, Школска књига, Загреб 1983, 7–13.

Симболи су присутни већ на самом почетку приповетке: „Ово се десило у овчијем свету⁵ на Стрмим ливадама”⁶. У Аскином лику садржана је вишеструка симболика. Пишчево истицање да је Аска рођена као сироче („И било је сироче, јер је Аја управо тих дана изгубила мужа кога је много волела”), може се довести у везу са Сартровом филозофијом⁷, са схватањем да је човек у животу усамљеник. Аска је исто тако и симбол даровитих бића („У школи је Аска прилично учила и доста добро напредовала. Али кад год би мајка отишла да се распита за њене оцене из владања, учитељица би је одговарала да је дете *даровитио* и могло би да буде први ђак само да није тако расејано. Једино из физкултуре имало је стално одличну оцену.”⁸). Аска је и *ћудљива*, не држи се мајчиног скута, не слуша њена дозивања ни куцање звона на овну претходнику, него воли да лута путевима које сама налази, да тражи одвојену пашу на удаљеним местима.

Вешто компоновајући причу о Аски, писац у њено ткиво уплиће мајчине опомене, савете, прекоре и предочавања свих опасности које владају у крају као што је њихов, „где има увек понеки лукав и крволочан вук, коме чобани ништа не могу и који коље овце и њихову јагњад, нарочито кад се одвоје и залутају”⁹.

Аскиној жељи да учи балетску школу мајка се, у почетку, одлучно опире: „Уметност је, говорила

⁵ „У Андрићевом визији света људски живот је несигуран и личи на живот овчијег стада изложеног вечитој опасности док, несвесно свога положаја, кротко пландује на стрмини, на опасној низбрдици, са које се сваког часа може да стропошта у амбис.“ (Павле Илић, нав. дело.)

⁶ Иво Андрић, „Аска и вук“, у: *Деца*, Сабрана дјела Иве Андрића, књига девета, Сарајево 1981, 189.

⁷ Главни Сартров одговор на све човекове изгубљености, збуњености и очаје јесте у човековој слободи, у којој он види смисао људског постојања. Таква слобода нужно наводи човека на избор и деловање, јер живот ће бити само оно што човек сам од њега учини.

⁸ Иво Андрић, нав. дело, 190.

⁹ Иво Андрић, исто, 189.

је мајка, несигуран позив који нит храни, нит брани онога ко му се ода. Пут уметности уопште је неизвештан, варљив и тежак, а игра је понајтежа и најварљивија од свих уметности, чак озлоглашена и опасна ствар. Тим путем није пошла ниједна овчица из добре куће. И све тако. – Шта ће, најпосле, казати цео овај наш овчији свет кад чује да је моја ћерка пошла управо тим путем?”¹⁰ Мајчини разлози, диктирани схватањем средине у којој живи, неће опстати пред снагом талентоване овчице. Мало-помало, мирила се мајка са жељом своје кћери, надајући се да ће тако укротити немир свог детета. Почела је другачије да гледа на ствар, питајући се шта може бити ружно у уметности, јер „игра је најплеменитија од свих вештина“, а Аска је заиста показивала много дара и воље за игру, и видно напредовала.

И као што то иначе бива код Андрића (да се све страшне и ружне ствари дешавају изненада), тако се и Аска, док је занесена и расејана шетала шумом, уживајући у природи и опијајући се обраслом маховином као „причом о необичном доживљају“, претрчавајући светле, зелене чистине, одједном нашла лицем у лице са вуком: „Дивни предео, који је опијао и заносио Аску, дигао се одједном као танка и варљива завеса, а пред њом је стајао вук ужарених очију, подвијена репа, и као на смех мало искежених зуба, страшнији од свих мајчиних опомена. Крв се у Аски следила, и ножице су под њом одрвенеле. Присећала се да треба да дозове своје, и отварала је уста, али гласа није било. Али смрт је пред њом била, невидљива а једина и свугдашња, грозна и невероватна у својој грозоти.”¹¹

Насупрот Аски, *искусан, сћар и дрзак* вук се са *неверицом, сумњом и сћрахом* од замке питао како је ово младо, бело и лепо шилеже могло залутати чак овамо и доћи му, такорећи, „под зуб”. Тренуци између самртног ужаса и чињенице о готовој смр-

ти дали су Аски само толико времена колико је могла да смогне снаге за покрет који је био далеко од игре, тек да заустави изненађеног вука. „И када је једном почела, Аска их је низала један за другим, са ужасним осећањем да не сме стати, јер ако између једног и другог покрета буде само секунд размака, смрт може ући у ту пукотину.”¹² Почетнички кораци су се убрзо „потрошили”, а овчица, знајући да ће живети само колико буде играла, кренула је „у игру изнад школа и познатих правила, мимо свега што се учи и зна. (...) Аска није мислила ништа, само је из свог малог тела, које је било саткано од чистих сокова животне радости и осуђено на неминуовну смрт, извлачила неочекивану снагу и невероватну вештину и разноликост покрета. Знала је само једно: да живи и да ће живети док игра, и што боље игра. И играла је. То више није била игра, него чудо.”¹³

Ова чудесна, животом надахнута Аскина игра, мења и осећања крвожедног вука: суочен са лепотом јагњета, он је у почетку *изненађен*, њени покрети затим изазивају *чуђење*, које све више прелази у неодољиву *радозналост*, па у *дивљење*, да би обезнањен ишао за Аском која „као да га води на невидљивој али чврстој узици, везаној за невидљиву алку која му се протурила кроз њушку”. Аскина игра и вукова занесеност њоме слили су се у свега две пишчеве реченице, којима се укидају и простор и време: „А ни време ни дужину пута нису мерили ни вук ни Аска. Она је живела а он је уживао.” Далеки ток догађаја јесте опис исте ситуације, виђен очима чобана: „Тек што су ушли мало дубље у шуму и испели се на малу узвисину, угледали су у дубини испред себе чудан приказ. (...) Кроз дубок отвор у грању могли су непримећени да виде: у смелим а правилним пируетама овчица Аска прелази зелену чистину, а за њом, на одстојању од неколико

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто, 192.

¹² Исто.

¹³ Исто, 194.

корака, клипше олињали вук, и оборене њушке, сав у погледу, повлађује репом.¹⁴ Ова трансформација вука (од крвожедног до жељног лепоте) јесте тријумф уметности – сазнање да се свако зло може победити лепотом. Такође, у основну идеју дела улива се и пишчева мисао да човек често не зна какве све снаге носи у себи, а да се оне испоље у тренуцима као што су ови у којима Аска игра за свој већ изгубљени живот.

Коза господина Сегена одлази из заштићеног заграда у коме има *храну* и *сиђурности*, али не и *слободу* и *самостјалности* и свесно се излаже опасности да би окусила чари слободе. Додеова приповетка је компонована попут новеле бокачовског типа, са оквиром који чини обраћање (дато у ироничном тону) господину Пјеру Гренгуару, песнику, „који десет година верно служи господару Аполону”, и којем се нуди место хроничара, материјална сигурност, обезбеђен положај у друштву, али он се и даље руководи својом страшћу за писањем стихова, иако иде у подераном прслуку, похабаним чакширама и изнурен је од глади. Централни део приповетке, артикулисан као опомињућа параболоа о томе шта постиже онај ко жели да живи слободно, чини прича о господину Сегену који није имао среће са својим козама јер их је све губио на исти начин: одлазиле су од њега због досаде и ништа их није могло зауставити у тору – ни миловање њиховог господара, ни страх од вука. По сваку цену желеле су слободу. У овој *причи* у *причи*, нарацијом, дескрипцијом, али и дијалогом између господина Сегена и његове козе, писац развија своје упозорење „сиротом Гренгуару“.

Прича је алегоријска и има симболично значење. Као и Аска, коза господина Сегена Белка (седма по реду, коју је купио сасвим младу да би могла да се навикне на његову кућу, узицу и ограду), бежи заведена причама о чари планине и легендом о својој

претходници, старој Реноди, снажној и срчаној попут јарца, која је успела да се све до зоре брани од вука. Белка такође среће вука, али за разлику од Аске не супротставља му се својом уметношћу већ својом жељом за животом и жељом за слободом. Такође, за разлику од Аске, она не успева да се одбрани, али ипак тријумфује силином свог отпора, успева да дочека зору и тиме потенцијално зачиње нову легенду о слободи и страшној цени којом се слобода плаћа.

Белка по младости, љупкости, грациозности личи на Аску, она је на сличан начин радознала, ћудљива и непокорна, обележена неукротивом живошћу прве младости: „како је дивна била козица господина Сегена! Како је била лијепа са својим умилним очицама, подофицирском брадицом, црним и сјајним копитама, пругастим роговима и својом дугом бијелом длаком, која је на њој изгледала као неки плашт! Била је готово исто тако лијепа као Есмералдино јаре (...) а била је и послушна, умиљата, дозвољавала је да је мирно помузу и није стављала ноге у ведрицу. Била је то прекрасна козица...”¹⁵ Иако је господин Сеген мислио да је кози код њега лепо и угодно (сместио ју је у забран иза куће ограђен глогом, завезао је за колац на најлепшем месту на ливади, побринуо се да јој остави дуг конопца, долазио повремено да је обиђе и био сам очаран, ношен мишљу да се коза неће досађивати), варао се. „Једног дана, гледајући у планину, рече она у себи:

– Мора да је лијепо горе у планини! Како би било лијепо скакутати по вријесу без овог проклетог конопца, који ми одра врат!... Магарац и во могу да пасу у забрану!... Козама треба ширине.”¹⁶ Ова побуна против спутавања буквалног и симболичког, подсећа на Аскин избор животног занимања и неспремност да се потчини конвенцијама заједнице.

¹⁵ Алфонс Доде, „Коза господина Сегена”, у: *Писма из моџ млина*, Веселин Маслеша, Сарајево 1990, 30–31.

¹⁶ Исто, 31.

¹⁴ Исто, 196.

Сличан је и амбијент у коме и Аска и коза срећу вука. Прво, по лепоти планинског предела који Доде развијено слика:

Кад бијела коза стиже у планину, настаде опште дивљење (...) Кестенови су повијали своје гране до земље да би је помиловали. Жуковина је отварала своје цвјетове кад би она пролазила и мирисала је својим најљепшим мирисом. Читава планина јој је одавала почаст.

Можеш мислити, Гренгуаре, како је наша коза била срећна! Нема више конопца! Нема више коца!... Ничега што би јој сметало да брсти до миле воље. А колико је тек траве ту било! Било је до изнад њених рогова, драги мој!... И још какве траве! Сочне, укусне, шупљикаве, из хиљаду разних биљака... било је то нешто сасвим друго него трава у забрану. А тек цвијеће!... Велики плави звончићи, пустикаре са дугим круницама, читава шума пољског цвијећа, препуног опојних сокова!...¹⁷

У Додеовој новели, ова развијена дескрипција функционише и као симболички приказ дивље и заводљиве лепоте слободног живота за разлику од досадне удобности забрана:

Ничега се Белка није бојала. Прескакала је једним скоком велике потоке који су је у пролазу прскали воденом прашином и пјеном. Онда би сва мокра одлазила да се испружи на некој равној стијени и да се осуши на сунцу... Једанпут, успевши се на руб једне косе са цвијетом зановијети у зубима, опази у дну, сасвим у дну долине, кућу г. Сегена са забраном иза ње. Кад то видје, стаде се од срца смијати.

– Како је мали! – рече – како сам само могла издржати у њему!

Јадница! Пошто се успела тако високо, вјеровала је да је у најмању руку велика колико и свијет...¹⁸

Такође, ово је и додатна опомена слободољубивом песнику.

¹⁷ Исто, 32–33.

¹⁸ Исто, 33.

Сличан је и преображај пејзажа у часу сусрета с вуком:

Одједном дуну хладни вјетар. Планина постаде љубичаста; настаде вече (...) У низини, поља утонуше у маглу. Забран господина Сегена губио се у магли, а од кућице видио се само још кров од дима. Она зачу прапорце стада које се враћало и душа је забоље... Један соко који се враћао на починак дотаче је у лету својим крилима. Она задрхта..., а затим се зачу урлик у планини. (...) Белка доби вољу да се врати, али сјетивши се коца, конопца, ограде на забрану, помисли да сада не би могла да живи таквим животом и да је боље да остане (...) Огроман, непомичан био је ту и, чучећи на задњим ногама, посматрао је малу, бијелу козу сладећи се њоме унапријед. Пошто је био потпуно увјерен да ће је појести, вук се није се журио.¹⁹

Разлика међу приповеткама уочава се, пре свега, у основном тону: Андрићев је симболички, поетски, у овој новели наглашено оптимистички (мада, можда и благо ироничан, посебно када је реч о слици конвенционалног овчјег стада које зазира од уметности). Додеов је сатиричан, опомињући, без јасно уочљиве оптимистичке поенте, пошто Белка, за разлику од Аске, страда. Ипак, чињеница да се коза господина Сегена читаву ноћ бори с вуком и да успева у оном у шта су сви сумњали, говори о правој природи Додеове сатире, која није уперена против песника који тражи стваралачку слободу и спреман је да је плати одрицањем од безбедности, удобности, положаја, већ против друштва које покушава да га веже у ограђеном забрану чиновничке службе. Да је тако, сведочи и Белкин крај:

Белка видје да јој нема спаса... Једног тренутка, сјетивши се приче о старој Реноди, која се борила читаву ноћ – а ујутро ју је вук пождерао, она помисли да би можда било боље да допусти да је вук одмах поједе; затим, предомисливши се, она се спреми за одбрану погнувши главу и

¹⁹ Исто, 34.

истуривши рокове, као срчана коза г. Сегена, каква је била... Не зато што се надала да ће убити вука – козе не убијају вукове – већ само зато да би видела да ли може издржати колико и стара Ренода (...) Најзад! – рече једна животиња, која је и очекивала само дан да би умрла – и опружи се по земљи у свом лијепом бијелом крзну, сасвим упрсканом крвљу. Тада се вук баца на малу козу и пождера је.²⁰

Овакав крај уноси у Додеову новелу горку иронију, али и поруку о вредности слободе и борбе за властито право избора, чија вредност није у томе да воде до неког „срећног краја“ већ у томе што потврђују суштинску храброст и вредност онога ко се бори и слободе за коју се бори. И једна и друга приповетка говоре о уметнику као слободном бићу коме није место у забрану, у стаду, у спутавајућој безбедности свакодневице. Управо зато верујемо да успостављање везе између Андрићеве приповетке *Аска и вук* и Додеове приповетке *Коза господина Сеџена* представља рецепцијско освежење, и, ако га применимо у настави, доноси промену угла гледања и могло би утицати на ширење дечјег поимања уметности, али и на сагледавање европских и светских оквира наше књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

- Иво Андрић, *Деца*, сабрана дјела Иве Андрића, Свјетлост, Сарајево 1981.
 Алфонс Доде, *Писма из мог млина*, Веселин Маслеша, Сарајево 1990.
 Павле Илић, *У свјету Андрићеве уметности*, Наставно тумачење Андрићеве прозе, друго издање, Змај, Нови Сад 1999.
 Павле Илић, *Ученик, књижевно дело, настава*, Школска књига, Загреб 1983.

²⁰ Исто.

Методички приручи књижевноумјетничком тексту, приповијетка, Веселин Маслеша, Сарајево 1973.
 Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, Логос Арт, Београд 2007.

Dragoslava ŽUTIĆ

TWO STORIES ABOUT AN ARTIST – ANDRIĆ AND DAUDET

Summary

The paper centres around establishing a connection between a story by Ivo Andrić called *Aska i vuk* and Alphonse Daudet's *La chuvre de Monsieur Seguin*. The starting assumption is that in a similar, allegorical way these two stories deal with the fate of an artist and art as a resistance to evil. It points out their similarities and differences.

Key words: Ivo Andrić, Alphonse Daudet, similarities, differences, artist, art

UDC 821.163.41–95–14.09 Jovanović-Zmaj J.
821.113.5–93–14.09
821.163.41–95–14.09 Maksimović D.
821.113.3–93–14.09
821.163.41–95–14.09 Antić M.
821.113.5–93–14.09

◆ *Светлана КАЛЕЗИЋ–РАДОЊИЋ*

ОДНОС НОРВЕШКЕ И ДОМАЋЕ ЛИРИКЕ ЗА ДЈЕЦУ И МЛАДЕ – КОМПАРАТИВНИ (П)ОГЛЕД

САЖЕТАК: Овај рад се кроз кратак преглед норвешких пјесника за дјецу и младе осврће и на неке домаће ауторе, успостављајући на тај начин однос сличности и разлика између двије, по много чему различите књижевности и културе, скандинавске и (југо)словенске. Ова лирика се интерпретира подједнако у синхроној и дијахроној перспективи што додатно „проблематизује“, или боље рећи „релативизује“ феномен свјетског корпуса књижевности за дјецу и младе.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: карактеристике и положај књижевности за дјецу и младе, хумор, еуфоничност, дидактика, приroda, „велике“ теме (отуђење, Бог, смрт), одрастање

Свјетски корпус лирике за дјецу и младе, генерално гледано, без обзира на мјесто настанка, показује приличан степен сличности. У свакој од књижевности различитих меридијана очито је да пјесништво за најмлађе карактеришу игра, хумор и машта, наивни, помало зачуђени полед на свијет, дјечије доживљавање и дограђивање стварности, обиље језичких игрија... У таквом контексту, јасно је да

се може говорити о великом броју заједничких тачака лирике која карактерише два по много чему различита народа – словенски и скандинавски.

Међутим, једна од најочигледнијих разлика међу њима односи се на положај књижевности за дјецу у оквиру националне литературе. Како је ствар стајала код нас мање-више је познато – до појаве Змаја, уз ријетке изузетке, дјечија књижевност је углавном фигурирала у домену усмености и као таква чинила битан сегмент народне књижевности. Па ипак, када је коначно задобила право на засебно постојање, није јој била призната вриједност какву је заслуживала и у таквом статусу је битисала све до друге половине XX вијека. Ситуација у Норвешкој у вези са истим „проблемом“ била је битно другачија. Како истиче Матис Матисен, приређивач *Антологије норвешке лирике за децу и младе*, норвешка култура и књижевност су одиграле кључну улогу у конституисању националне свијести, док се Норвешка, под данском доминацијом, борила за власти то ослобођење:

Грубо речено, почетке наше националне књижевности (Велхавен, Вергеланд) можемо сместити у тај период, тако да она није старија од 200 година. (...) Велики писци, као што је Хенрик Вергеланд, веома су се занимали за децу, често писали текстове намењене њима и дали им разлог да верују у себе. Тада није било поделе књижевности на ону за децу и ону за одрасле. Деца су учествовала у стварању и тражењу нашег националног идентитета и наше самосталности ширећи знање и просвећеност како би на њима градила будућност. (...) Али, након што је наше друштво постало богатије у економском смислу, учешће деце у овом процесу, као и њихова одговорност, бивали су све мањи. Они су, на неки начин, добили свој сопствени свет, одвојен од света одраслих...¹

¹ Матис Матисен: *Предговор*, у књизи: *Дуги, дуги низ: антологија норвешке лирике за децу и младе*, приредио Матис Матисен, превод Невена Ашковић и др., Змајеве дечје игре, Нови Сад 2003, стр. 5.

У овом кратком одломку присутне су двије кључне тезе на којима почива основна разлика у третману почетака књижевности за дјецу и младе: за разлику од домаће књижевности гдје је сегменту намијењеном најмлађој читалачкој публици одрицана било каква вриједност, у почецима конституисања норвешке литературе књижевност за дјецу и књижевност за одрасле су чиниле недјеливу цјелину (снажно обједињену пројектом буђења националне самосвијести) и као такве у систему вриједности биле једнако третиране. Друга теза се односи, марксовски речено, на утицај норвешке „економске базе“ на „духовну надградњу“ – јачањем животног стандарда и испуњавањем основног (националног) циља дјеца су задобила право на сопствено дјетињство и литературу у складу са тим. „Ситуација“ на домаћем терену била је битно другачија – дјеци је на самом почетку, већ у доба романтизма, дата пуна слобода да буду то што јесу, али не и право да буду „раме уз раме“ са свијетом одраслих, при чему се, наравно, првенствено мисли на домен литературе.

Сличности између норвешке и домаће лирике за дјецу и младе су, дакако, знатно бројније. Ако се погледају сами почеци, првенствено кроз дјело већ споменутог Хенрика Вергеланда, и његову поезију пуну живог ритма и хумора, у којој не изостаје ни дидактички моменат, јасно је да се ти исти „саставни елементи“ могу пронаћи и код зачетника наше домаће лирике за дјецу, Јована Јовановића Змаја. Из почетне фазе норвешког пјесништва за најмлађе датира и наглашена ритмичност, која у појединим сегментима подсећа на лирску поезију „на народну“ (брзалице и разбрајалице), али која остаје присутна и у остварењима аутора који се јављају касније (нпр. Арне Гарборг, Алф Прејсен, Лаш Соби Кристенсен). Наглашена еуфоничност ове поезије постаје њена доминантна карактеристика, те је у њој мање дидактизма који, наглашавамо, и није претјерано изражен у норвешкој лирици. Наравно, има

аутора који су његовали и тај васпитно-едукативни аспект, али се он, готово по правилу, јављао тек као малени сегмент пјесме не утичући негативно на њену цјелокупност. Ипак, много је занимљивија „дидактичност“ супротног предзнака, као у поезији Турбјерна Егнера, који се кроз привидно афирмисање негативних поступака, попут крађе, на примјер, заправо у изразито хумористичкој интонацији, залаже за потпуно другачије вриједности.

Хумор као једна од кључних особености дјечије књижевности уопште и „наивног“ погледа на свијет представља основну одредницу лирике за дјецу такође, од њених почетака па све до данас. Он се, у оквиру норвешке поезије за дјецу, јавља било у виду креирања хумористичких ситуација (као у поезији Јергена Станга), било у виду рачунања на хумористички преокрет (као у дјелу Марит Гусвик), било кроз наглашено онеобичавање, језичке играрије (Халвор Рол, Арилд Никвист, Карин Свен) или готово афористичку досјетљивост (Арнт Биркедал). У том смислу нарочито је занимљиво када се могу повезати аутори са сасвим различитих меридијана. Тешко је не приметијети извјесну сличност у наглашено хумористичкој интонацији између ове пјесме Харалда Свердрупа и ршумовићевске поетике, при чему, наравно, треба имати на уму да је у питању препјев, посебно када се узме у обзир сличност ри-
ма:

ИЗМИШЉОТИНЕ

*Видео сам једног лава
Како сјава
У шрамвају
Ал' сиђе на крају.*

*Видео сам и жирафу
Како иде на кафу
У колима климу има
А она у њима.*

пуно другачијим рјечником у којем доминирају савремени изрази (асфалт, рефлектори, протест...), при чему не треба посебно наглашавати да већ и сам њен наслов (*Пејзаж са баџерима*) сугерише изразито иронијску конотацију, не толико примјерену књижевности за најмлађе. Тиме се остварења овог пјесника налазе на самој граници литературе за дјецу и младе. О томе свједочи и пјесма *Чекај нас* у којој се посебан акценат ставља на тегобе савременог свијета кроз модернизацију која нужно носи и убрзавање животног темпа, при чему, по својој основној идеји, подсећа на велики број пјесама насталих из пера Драгана Радуловића:

*Чекај ме, чекај ме, каже малецни љуж.
Не заборави да сам мали и да су ми ноге мокре.*

*Ку-ку, каже кукавица. Дува у свој роџ, дубоко у шуми.
Чекај мало. Чекај. Нешићо смо заборавили.*

*Еј, еј – чекај, виче ветар. – Долази низак љрићисак, и
морам да оборим далековод горе у фјорду.*

*Чекај, чекај ме, каже љвоје дете. Не видим ље више.
Плашим се.*

*Чекајље, љријатиљи моји, чекајље, каже сљарица Земља.
Ја морам да
бринем о свом времену: мнољим земљама љреба
свељлосљи дана.*

*Чекајље нас, кажу одрљани и љладни. Све
на Земљи ионако љриљада вама.
Уљалиље бар једну свељиљку
да можемо да видимо љде смо.*

*Чекајље нас, кажу млади који сљоје љо љошковима.
Заљићо
вам се љолико жури. Дајље нам наду, сан
љре нељо иљићо љоломимо још неки љрозор.*

Чекајље нас, кажу речи. Немој љако брзо.

*Ово је љребало да буде пјесма
коју љеи љамљиљићи неко време.⁴*

Наравно, постоји још аутора који користе иронијски поступак (Ејнар Екланд) и који се баве крупним темама на самој граници свијета дјеце и свијета младих у које, примјера ради, спада и отуђење. Тако Пер Улав Калдестад и Фин Егленд пјевају о младима који не препознају свој лик у огледалу и чији је главни животни циљ да се баве бизнисом (при чему успињање на друштвеној љествици значи и потпуно осипање породичних односа), док Сидсел Мерк, Јан Ерик Волд, Харалд Свердруп, додуше на сасвим различите начине, уводе тему Бога. У домен „великих тема“, за које се не би очекивало да ће наћи мјеста у поезији за дјецу и младе, спада и тема смрти, коју обрађују Ренауг Клеива и Даг Ларсен. Управо то подручје представља једну од битних разлика између домаће и норвешке лирике – док наши аутори избјегавају било какво бављење овим „животним“ феноменом, дотле му норвешки пјесници прилазе сасвим другачије и пишу о њему.⁵

Не треба посебно наглашавати да највећи број пјесама управо наведених аутора карактерише модерна форма, без риме, што је у складу и са тематиком која сасвим одступа од уобичајених тема карак-

⁴ Ролф Јакобсен: *Чекај нас*, у књизи: *Дуљи, дуљи низ: анљолољија норвешке лирике за децу и младе*, приредио Матис Матисен, превела и препјевала Софија Биландија, Змајеве дечје игре, Нови Сад 2003, стр. 33.

⁵ Разлог томе треба вјероватно тражити и у културолошкој разлици између скандинавских и словенских народа која се, између осталог, читује и у положају гробља у односу на друге грађевине у једној насеобини. Боравећи 2005. године у Лилехаммеру, била сам веома изненађена положајем и изгледом гробља које се налазило у самом центру града и подсеђало на диван парк препун клупа, цвијећа и зеленила. Касније ми је објашњено да се таквим позиционирањем „куће мртвих“ сугерише „нормално“ прихватање смрти као једног дијела живота, док се словенска гробља, по правилу, смјештају на периферију, далеко од очију, далеко од било каквог „прихватајућег“ разговора о одласку са овога свијета.

теристичних за остале ауторе (о животињама, феномену сна, породичним призорима, музици и њеном дејству, природним феноменима из дјечије перспективе, преплитању реалности и имагинације, одрастању...). У ауторе који се баве феноменом одрастања спада и Ани Рис чије пјесништво има извјесних додирних тачака са поезијом Мирослава Антића. Наиме, оба аутора се у свом дјелу баве младима на преласку из дјетињства у младост, нарочито оним „међупериодом“, када су искорачили из једне фазе, а још увијек нијесу додирнули ону која слиједи. Тако споменута ауторка започиње своју пјесму *Одрасћање* описом промјена које наступају на младом бићу:

*Тело растје од свега што је у њему.
Руке младиарају околу саме
а мисли не досежу ни до прстију на ногама.
Све је превелико и ландара.
Уши машу као пуштена једра,
нови нос попути јарбола штирчи.
Ни смеха нема.⁶*

Сличном проблематиком, на сасвим различит начин, уз доминацију колоквијалног дискурса и тинејџерске перспективе, бави се и Фин Егленд о чему најрјечитије говори његова пјесма *500 девојчица*:

*Кажи да је то било 500 девојчица
К'о од шале, и све су се баи
За тебе загрејале, и било је јасно
Да си могао да бираш како ти драго.
Али, ејо, баи тог дана
Нешто ниси био у фазону.⁷*

⁶ Ани Рис: *Одрасћање*, у књизи: *Дузи, дузи низ: антологија норвешке лирике за децу и младе*, приредио Матис Матисен, превела и препјевала Зорица Манчић, Змајеве дечје игре, Нови Сад 2003, стр. 47.

⁷ Фин Егленд: *500 девојчица*, у књизи: *Дузи, дузи низ: антологија норвешке лирике за децу и младе*, приредио Матис Матисен, превела и препјевала Невена Ашковић, Змајеве дечје игре, Нови Сад 2003, стр. 104.

Иако овај кратак поглед на лирски координатни систем норвешке поезије за дјецу и младе баца тек трачак свјетлости на њену разноликост и богатство, поређењем са нашим ауторима и констатовањем сличности и разлика освијетљене су, барем у малим сегментима, лирске везе које међу њима постоје. Такође, оваквим приступом се јасније сагледавају особености различитих књижевности за дјецу, али и њихове сличности које чине да се све уливају у исто море, без обзира на то са које стране долазе.

Svetlana KALEZIĆ-RADONJIĆ

THE RELATION BETWEEN NORWEGIAN AND
YUGOSLAV LYRICS FOR CHILDREN AND YOUTH
– A COMPARATIVE APPROACH

Summary

This text focuses on some of the local authors through short survey of Norwegian poets for children and teenagers, therefore making a comparison between the two largely different literatures and cultures, Scandinavian and (Yugo)slavic. This lyricism is equally interpreted in synchronous and diachronic perspective which additionally “problematizes“, or “relativizes“ the phenomenon of the world literature for children and teenagers.

Key words: characteristics and place of literature for children and young, humour, euphony, didacticism, nature, “big“ themes (alienation, God, death...), growing-up

◆ Славољуб ОБРАДОВИЋ

КОМПАРАТИСТИЧКИ ПРИСТУП ПОЧЕЦИМА РАЗВОЈА КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ У ЗЕМЉАМА ЗАПАДНОГ БАЛКАНА

САЖЕТАК: У раду разматрамо једну од могућности компаратистичког приступа проучавању развоја књижевности за децу у земљама Западног Балкана. Поменути проблем може се пратити из више углова, али ми се задржавамо на историјско-генетичком и тематско-мотивском, а полазимо од народне књижевности као матрице из које се развија књижевност за децу као аутохтона књижевност у оквиру књижевности као свеукупне целине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: компаратистички приступ, историјско-генетички аспект, тематско-мотивски аспект, народна књижевност, Западни Балкан

Књижевност за децу и омладину је на простору бивше Југославије, тј. Западног Балкана, да се задржимо само на овом просторном одређењу регије, мада је Западни Балкан шира одредница, дуго крчила пут до постизања праве аутентичности. Своју аутентичност ова књижевност је изборила тек после Другог светског рата, што не значи да је почела да се развија као вид књижевног стварања тек у послератном периоду, до када је углавном припадала књижевности за коју се у теорији и историји књижевности најчешће употребљава одредница *конвен-*

ционална књижевности. Прва одредница, тзв. традиционална литература је примат књижевности за одрасле у чијем оквиру се развијала и књижевност за децу али у врло скромним размерама, а друга ознака поменути литературе је ограниченост у смислу везаности за одређени географски простор, за конкретну националну културу, за прошлост народа, једном речју – за традицију. Реч је о књижевним делима која су углавном била доступна читаоцима у појединим земљама и чија је популарност трајала врло кратко. Када размишљамо о развоју књижевности за децу у оквиру тзв. конвенционалне литературе, мислимо најпре на деветнаести век. Уједно, ваља имати на уму да су књижевна дела тог времена углавном била уско везана, у тематском смислу, највише за опште друштвене прилике и уопште односе који се могу означити атрибутом национални. Претходно се не односи само на књижевност за децу која се развија у земљама Западног Балкана, већ и на многе европске земље. На ово указује и Рихард Бамбергер.¹

Бамбергер истиче у свом реферату да се у немачкој књижевности за децу, као и у књижевности других европских народа, углавном пишу књиге чија је намена поучног карактера, те се за такву литературу може рећи да је прикладна. Ова особеност књижевности за децу карактеристична је и за литературу која настаје у деветнаестом веку у земљама Западног Балкана. Свакако, има изузетака када је реч о неким писцима који активно пишу почетком 20. века, нпр. Јован Јовановић Змај, али ако имамо на уму постзмајевску епоху у развоју српске књижевности све до Првог светског рата, али и иза рата, књижевност за децу заостаје у уметничком смислу у односу на књижевност за одрасле.

Компаратистичко бављење књижевношћу за децу Западног Балкана је добрим делом повезано с

¹ Рихард Бамбергер, *Токови модерне дјечје и омладинске књижевности* (Реферат на 12. конгресу ИВВУ, Болоња, 3–4, 1970.

проблемом периодизације, али овај проблем захтева опсежнију елаборацију која превазилази опсег овог рада, те ћемо се задовољити само претходном констатацијом, што не значи да у раду неће бити сегмената који се дотичу периодизације. Периодизација литературе за децу подразумева генезу, тј. развој ове књижевности у одређеним друштвеним и књижевним приликама. Отуда нам се чини да су за компаратистичко праћење развоја најпогоднија два теоријска принципа:

- а) историјско-генетички
- б) мотивско-тематски

Прво полазиште нас неизоставно обавезује да имамо на уму историјске услове у појединим земљама Западног Балкана, јер чињеница је да су народи Западног Балкана дуго били под влашћу различитих поробљивача: Немаца, Мађара, Бугара, Турака, што значи да нису могли да се развијају слободно у погледу културе. Гашење националног идентитета значило је потискивање језика и наметање васпитно-образовног система који је одговарао странцима. Тек на почетку 19. века доћи ће до изразитијег буђења националне свести, а то ће довести до многих националноослободилачких покрета, посебно у Србији, али и у осталим земљама Западног Балкана. Ти покрети су рушили све оно што је старо и све оно што је спутавало могућност остваривања националног идентитета и интегритета, али са њима долазе и нове модерне друштвене снаге, прецизније речено модерне нације и то све као последица модерног друштвеног раслојавања.

И књижевност за децу као и књижевност за одрасле има заједничку матрицу, а та матрица је народна књижевност, што се очито показало у књижевности романтизма на простору Западног Балкана. Усмена књижевност је у суштини, без обзира на место и време настанка, комплексно оваплоћен језички израз једног народа, а у њој је језик не само аутономан, већ и непоновљив. Језички корпус је-

дног народа, а ово се односи и на народе Западног Балкана, је књижевнојезичка реализација услова живота, веровања, обичаја, животног искуства, тежњи и свеукупности егзистенцијалних питања, тј. питања трајања једног народа. Дакле, усмена књижевност је специфична културолошка основа чију садржину чине специфична изражајна средства, специфични мотивско-тематски свет. Та основа је најсадржајнији аргумент који не потврђује само постојање и трајање језичке аутономије, већ и континуитет језика који нам омогућава да сагледамо многа друштвена кретања, промене, друштвена и културна превирања, као и многе неуједначености друштвених и општедруштвених прилика.

Народна лирска, а посебно епска песма, као и сви други видови усменог стваралаштва – успаванка, бајка, легенда итд. – утицала је на развој свести како одраслих тако и младих. Вековима су одрасли и млади живели с најразличитијим облицима народног стваралаштва. Чињеница је да се усмено стваралаштво крајем 18. и почетком 19. века шири у крајевима који су под утицајем Аустријске монархије, посебно у Срему и у Војводини и Славонији уопште, без обзира што се у тим областима до тада развијала књижевност на рускословенском и славено-српском језику. За ову област усменог стваралаштва, које је на север продрло с југа, дакле из Србије и то из сеоских средина, крај 18. и почетак 19. века био је златно доба, а то ће својим радом потврдити и Вук Стефановић Караџић, који је ову књижевност назвао народном не само да би истакао да су јој извори у народу, већ и да би потврдио вредност те књижевности која управо припада народу који ју је створио. Вук је био свестан историјске чињенице да су српска племена била раздвојена вековима и да је између Срба и Хрвата било многих неспоразума, те је својим делом успео да устолочи језик којим говори народ, а тај народу разумљив језик постао је основа за развој ауторске поезије 19. ве-

ка и у Србији и у Хрватској. Касније ће песници за децу потврдити својим делом да су млади вековима васпитавани на народној књижевности и да се морални лик младих генерација формирао под утицајем народне епске песме која је у младима будила херојски дух, одважност, храброст, људско достојанство, истрајност, бунтовништво, али и хуманост у односу према непријатељу. У суштини, народна књижевност је била први буквар човечности који је младе уводио у живот и указивао им да је граница између живота и смрти врло танка, да у неким ситуацијама и не постоји.

Први песник српског романтизма, Бранко Радичевић, није писао за децу, али неке од његових песама су блиске дечјој рецепцији и дечјем сензибилитету. Најпре, реч је о песми *Циц!*, у којој има прпошности и ведрине, али која се може схватити и као песничко сећање на дане детињства. У песми *Лујиник на уранку* присутан је еротски мотив, што је уочио и Миодраг Поповић,² али дескриптивни детаљи у песми, опис природе, сунца и светлости и младалачко уживање је оно што и ову песму приближава младима. Бранко Радичевић је први, уколико прихватимо да је песма *Циц!* дечја, увео у српску поезију мотив сна, дакле ониричко, чега касније нема ни код Змаја ни код његових следбеника. Познато је да је у песнику постојала жеља да пише за децу, о чему сведочи збирка *Бранко ирича деци* (у поднаслову: *Песме Бранка Радичевића за децу*). Поменута збирка објављена је у Дубровнику 1926. године у оквиру књижаре „Јадран”, дакле много година иза песникове смрти, а у њој су песме: *Молићива*, *Циц!*, *Жеља* (без двеју последњих строфа), *Детте и зуслар*, поема *Хајдуков гроб* (са изостављеним строфама и придодатим насловима, чега у оригиналу нема), потом одломци из *Ђачког расјанка* од којих сваки има наслов: *На Дунаву*, *Берба*, *Коло*, *Хајдук Вељо*, *Ойрошијај са иријаиљима Симом и Јулијем*,

² Миодраг Поповић, *Романтизам 2*, Нолит, Београд 1975.

онда делови из *Гојка*, такође с придодатим насловима одломцима из певања, романа *Бакина ирича*, први део романа *Ране* с насловом *Дечја незгода* и, на крају, делови поеме *Урош* с још неколико одломака и краћих песмица. Све ово сачињено је без могућности да то уради песник, дакле накнадно, извештачено и у великој мери некоректно, посебно када су у питању преправљања, насловљавања и прерађивања.

Године 1950. објављена је још једна књига Бранкових песама у жељи да се овај песник уведе у ред песника за децу. Издавачи су, за разлику од прве књиге, били пажљивији у одабиру песама, те су се у књизи *Нашој дјеци* нашле следеће Бранкове песме: *Рибарчећа сан* (тј. *Циц!*), романа *Бакина ирича* и четири одломка из *Ђачког расјанка*: *На Дунаву*, *Берба*, *Коло* и *Ойрошијај*.³ Ни прва ни друга књигу нису објављене за песничко живота, а једини закључак је да је Бранко Радичевић испевао више песама које се по садржини могу сматрати не дечјим, тј. песмама за децу, већ је реч о песмама које су им блиске по ритму, музикалности и својеврсном младалачком хедонизму, као и по мотивима који су преузети из фолклора.

До осамдесетих година 19. века у Хрватској нема ауторске поезије за децу. Праве уметничке поезије за децу нема ни у књизи *Мали тоболац* (1850) Ивана Филиповића. Он пише морализаторске стихове с циљем да послуже васпитању и образовању деце, али ти стихови не одговарају дечјој емотивној природи и психолошки извиру из родољубиве (домољубне) поезије илираца. Уосталом, сâм писац истиче у брошури *Крајка повиести књижевности хрватске и србске* да је основни задатак књижевности да васпитава, или, да га цитирамо: „један од главних извора и носилаца родољубља и поноса народног” је књижевност.⁴ За разлику од Ивана Филипо-

³ Бранко Радичевић, *Нашој дјеци*, Ново покољење, Београд–Загреб 1950.

⁴ Иван Филиповић, *Крајка повиести књижевности хрватске и србске*, Загреб 1875, стр. 6.

вића, велики песник хрватског романтизма Петар Прерадовић је у песми *Веселје младости* (1850) искреније певао о детету и детињству. Лепршаво лаки, разиграни, ритмични и полетни стихови поменуте песме одговарају дечјој игри и њеном ритму. Испевана у првом лицу, ова песма је приближила песника детету и поистоветила га с њим. У другој једној песми, *Дјед и унук*, Прерадовић не доноси ништа ново већ само контрастира мудрост и искуство одраслих људи и детета које је у развоју. Тек ће Аугуст Шеноа бити експлицитнији у преузимању мотива из фолклора у песми *Постолар и враг*. Различитом дужином стихова и одабраним римама песник је остварио ведрину, полет и ритам игре, али привлачност ове песме огледа се и у контрасту између постолара, који је вредан, истрајан и упоран и врага, за кога писац каже да је више веселак и лакрдијаш... него прави напасник, тобоже лукав, али заправо мало приглуп”. Из народног предања је преузет и мотив који је присутан у Шеноиној *Кузиној кући*: однос добра и зла, с акцентом на мишљењу да се човеков живот одвија између ових одредница. Шеноа је гајио према деци другарски топао, простосрдчан и искрен однос, певао је срцем, а својим скромним делом за децу потврдио је своју хуманост и родољубље. По њему, да парафразирамо мишљење Далибора Цвитана, свака добра песма за децу мора да изнесе праву истину о свету и не сме да је прикрије, јер млади треба да усвајају истину од првих сусрета са животом.⁵

Осврнућемо се кратко и на Крунослава Кутена (1855–1894) који је написао око педесетак песама за децу од којих су многе објављене у часопису *Смиље*. Патетичне, беживотне и неинспиративне, сладуњаве и испеване без праве песничке инспирације, ове песме једино показују све слабости поезије за децу у Хрватској у осмој деценији 19. века. Од свих

⁵ Далибор Цвитан, *Вјечног глас, Антологија хрватског и јужнословенског дјетанства*, Нови Сад 1975, стр. 18.

песама једино је уметнички вреднија песма *Дуга и дијете* у којој је мотив из народног веровања да се, уколико је човек довољно упоран, може да искорачи из монотоније овоземаљског живота у небеско плаветнило и да се може додирнути дуга која је симбол људских снова за свим оним што је племенито чак и када је то далеко од људи као што је далека дуга која, у песми, прераста у симбол илузије.

У Словенији се књижевност за децу почиње да развија врло касно, без обзира што је и пре првог словеначког листа за децу, *Ведеж* (1848), било, у доба просветитељства, неких текстова који су могли да привуку пажњу младих иако нису поседовали изузетне уметничке вредности. Доба просветитељства изродило је неке текстове приступачне и дјетету (Похлин, Водник и други), али не и изразито омладинска дјела. Слично старијој генерацији романтичара која је бар у насловима покушавала истакнути намијењеност омладини, а у исто вријеме васпитаност и поучност: Урбан Јарник, *Избор лијепих њоука за словеначку омладину*, 1814, Матевж Равникар, *Приче из Св. писма за младе људе*, 1815–1817, које је преводио према дјелима Кристофа фон Шмида”.⁶ Уметнички зрелија књижевност за децу развија се у Словенији од средине 19. века. Пре педесетих година 19. века „књижевност намијењена омладини је обухватала дјела народне предаје, која су била преобликована и записана тек у другој половини 19. вијека, или дјела чије су објављивање диктирале тежње разних васпитних, вјерских, одгојних и просвјетитељских покрета”.⁷

Све до друге половине 19. века у Словенији је преовладавала преведена страна литература, а њу су пратиле верске и просветитељске књиге. Тек од педесетих година 19. века постепено бледи тенден-

⁶ Мартина Ширцел, *Крајњак осврћ на развој словеначке омладинске књижевности*, *Otrok in knjiga*, 1978, 7, стр. 9.

⁷ Аленка Глазер, *Пишање периодизације словеначке омладинске књижевности*, *Otrok in knjiga*, 1979, 8, стр. 9.

циозност, отвара се простор да се dobrim књигама за децу изазивају естетска осећања која ће им од читања створити не само поуку, већ и забаву и ужитак, а том преокрету у великој мери допринели су и мотиви из народне књижевности, како фолклорна симболика, тако и разноликост садржаја усмених творевина. Додуше, не треба заборавити да се на фолклорни садржај ослањао и Валентин Водник (1758–1819) који је 1806. године објавио збирку световних песама *Пјесме за ђокушино*. Но, то су биле поучне песме с мноштвом морализаторских и дидактичних мотива, а једино је, као састављач народног календара, успео да у шаљивим поучним причама и анегдотама оствари једноставност певања, игривост и музикалност, те наглашену ведрину, без обзира што је настојао да му стих буде углађен, што је последица класицистичке поетике, а што ће се осетити и у његовим баснама, поучним причама у стиху, пригодним песмама, епистолама, одама и причама о животињама. Изузетак чине његове *Загонетке* јер то је једина књига која је експлицитно намењена деци и коју могу да прихвате без обзира што у њој има нападамо моралисања, али и довољно шаљивости, ведрине, инвентивних језичких кованица и опажања.

Када је реч о преузимању мотива из народне словеначке књижевности, поменућемо само причу *Мартиин Крџан* писца Франа Левстика (1831–1887). Прави наслов приче је *Мартиин Крџан с Врха* (1917). Поред алегорије и алогичности, писац је врло инвентивно вајао лик малог Видека. Он је дечака приближио природи и свим њеним лепотама, уједно и свему што је у животу израз ведрине и људскости. Персонифицирана небеска тела се придружују дечјој игри и у тој игри „губе своја тајновита својства наслијеђене традиционалистичке етике”.

Развој књижевности за децу у Босни и Херцеговини везује се за *мостарски круж* писаца коме припадају Алекса Шантић, Јован Дучић и Светозар Ђоровић.

Поменути писци активно стварају у првој половини 20. века. Пре њих, у 19. веку било је неких трагова ове књижевности у листовима: *Босански пријатељ*, који објављује И. Ф. Јукић, *Босански вјесник*, 1866., *Босна*, 1866., *Неретва*, 1876. и *Сарајевски цвјетник* (1868–1872).

Повољне друштвене прилике у Босни и Херцеговини настају тек крајем 19. века и омогућавају садржајнији развој културе, а самим тим и књижевности. Ипак, ако упоређујемо колики је утицај усмене књижевности у Босни и Херцеговини на развој књижевности за децу, долазимо до закључка да је, у односу на друге земље Западног Балкана, слабији. Тек у скромним делима неких писаца учачамо присуство тема и мотива из фолклора, нпр. код муслиманског писца Хамдије Мулића који је у зборнику сарајевских учитељских приправника *Књижевни ђуиољци* објавио приповетку *Успомене у народу* написану чистим језиком, инспиративно и врло сликовито. И друге његове приче имају основу у народној књижевности, што се огледа у њиховом шаљивом анегдотском карактеру. Мулићу је била довољна само једна доскочица или духовита ситуација да изгради фабулу. Претходно је разумљиво ако се има на уму да је поменути писац сакупљао народне умотворине. За разлику од Хамдије Мулића, у песмама Алексе Шантића, Јована Дучића, Светозара Ђоровића, али и код писаца тзв. *сарајевског кружа*, којима је припадао и Мулић, нема ослањања на традицију као ни код Исаије Митровића ни код Исака Самоковлије. Код свих поменутих присутне су у поезији националне и социјалне теме, посебно мотиви који треба да буду у функцији васпитања младих и неговања родољубивих осећања. Писци *мостарског кружа* (Алекса Шантић, Јован Дучић и Светозар Ђоровић) дали су врло скроман допринос развоју књижевности за децу. Светозар Ђоровић је тек пред крај живота успео да се ослободи тенденциозности, патетике и родољубља, те је понудио деци песме у

којима има веселости, хумора, игре и спонтаности: *О лейиџиру, Себичњак, Мачићи и жабе, Бебица и сайи, Коврџан*.

Развој књижевности за децу у Македонији везује се за четири македонска писца који стварају у 19. веку: Григор Прличев, Димитар и Константин Миладинов и Рајко Жинзифов. Досадашњи историчари књижевности, пре свега Гане Тодоровски, али и Блаже Конески, Слободан Ж. Марковић, једним делом и Миодраг Друговац, истакли су велики значај скромног дела Григора С. Прличева за развој македонске књижевности за децу. Прличев је објавио циклус од дванаест песама под називом *Восџиџиание – Восџиџиание или 12 наравџивени џесни*. Требало је да прође читав век да би тек Гане Тодоровски открио вредност песама Г. С. Прличева. Додуше, ове песме нису написане на чистом македонском језику. У песмама има доста бугарских и архаичних речи, али, он је, по тврђењу Блажета Конеског, оставио најдубље сведочанство о стремљењима свога времена, наговештавајући оно што је било најнасушнија потреба: слободу”.⁸ Прличев није успео да песме објави за живота, а један од разлога је, опет по мишљењу Ганета Тодоровског, лексичке природе, јер песме су лексички лоциране у амбијент песниковог родног дијалекта, но са многим литерарним позајмицама из бугарског и руског језика. Постоји у њима много неологизама које је стварао под директним утицајем старо-грчке поезије”.⁹ Слободан Ж. Марковић је такође указивао на значај онога што је за собом оставио Григор С. Прличев. Он је, пише С. Ж. Марковић, „имао изграђен однос према поезији за децу, који се спонтано развијао из његовог тражења путева да се приближи деци као најзахвалнијим читаоцима и као читаоцима

којима треба омогућити да што брже и што лакше уоче и схвате морална начела живота.”¹⁰

У *Зборнику* (1861) браће Миладинових сакупљене су македонске и бугарске лирске и епске песме. Ова књига објављена је 1861. године у Хрватској уз помоћ бискупа Јурја Штросмајера, али њен тираж је остао углавном ван граница Македоније и то из политичких разлога, те је јасно да она није могла да утиче на васпитање и образовање младих јер до ње нису могли да дођу. Ипак, у дванаестак ауторских песама Константина Миладинова присутни су мотиви из усмене македонске лирске поезије, нарочито љубавни, обичајни, завичајни итд. Многе његове песме блиске су деци и младима по искрености, исповедности, топлини и љубави према завичају, али и симболици: *Бисера, Голубић, Туга за југом*.

У поеми *Крвава кошуља* Рајка Жинзифова најочљивији је мотив мајке присутан у народној епској поезији, али и мотив колектива који жали јунака који је страдао од турске руке. Мајка Неда подсећа по многим особинама на мајку Југовића, али разлика је у храбрости и одлучности мајке Неде да не поклекне под теретом туге и бола већ да себе оснажи и крене чак и сама у борбу против вишевековног поробљивача. У овој поеми коју је песник Рајко Жинзифов (1839–1877) објавио 1865. године, и која има само четири дела, у првом плану није естетски идеал, већ национални, а све у функцији настављања борбе за успостављање националног интегритета и самобитности, на шта указује и Александар Спасов по коме песма „није само естетски феномен, само уметнички доживљај – она је дубоко људска потреба, срећан начин да се искажу доживљена сазнања о животу, да се и другима саопште о минулом путу, о многобројним сусретима и још многобројнијим растанцима, много више него што смо могли претпоставити; да се открије мноштво

⁸ Блаже Конески, *Огледи и беседе*, Београд 1978. стр. 73.

⁹ Гане Тодоровски, *Прличев као деџи џесник*, Разгледи, Скопје 1966, бр. 5.

¹⁰ Слободан Ж. Марковић, *Зайиси о књижевности за децу*, Београд 1973, стр. 72.

унутрашњих монолога и дијалога, да се пошаљу непослана писма, да се кажу последње туге и радости других које често могу бити веће од наших сопствених туга и радости, да се пронађу, да се дохвате и приближе нови простори...”¹¹

У компаратистичком смислу јасно је да би био узалудан труд бавити се питањем у којој мери је усмена (народна) књижевност утицала на развој писане, ауторске књижевности, самим тим и књижевности за децу. Усмена књижевност је жива хроника у којој је садржана историја сваког народа понаособ, а чињеница је да је она постојала и живела пуним животом у свим земљама Западног Балкана. Ова књижевност се развијала у зависности од многих политичких, чисто историјских и других услова, нпр. економских и слично. У 19. веку постоје чврсте везе између народне и писане књижевности. Писци преузимају многе теме и мотиве из народне књижевности, а ученији људи се баве сакупљањем народних умотворина. Један од таквих је Вук Стефановић Караџић. Вукове *ијеснарице* ће утицати на најзначајније књижевнике 19. века – Бранка Радичевића, Ивана Мажуранића, Петра Прерадовића, Петра Петровића Његоша, чија су дела настајала на основи коју чине језик и теме народне књижевности. Посебно истичемо да се писана књижевност не може разматрати одвојено од народне. Историја књижевности мора да утврди однос писане књижевности према одређеним историјским токовима развоја народне књижевности, јер ове две књижевности су се често додиривале и допуњавале, али су уједно биле и међусобно супротстављене. Дакле, нужност је, и то научна, да се у свакој националној историји књижевности открију и аргументовано објасне специфичности националних токова таквих додира, садржајних и тематско-мотивских, и укрштања народне и писане књижевности. Позитиви-

¹¹ Александар Спасов, *Истраживања и коментари*, 1977, стр. 310–311.

стичко-дескриптивни метод истраживања односа између народне и писане књижевности није довољан, посебно ако имамо на уму вишевековно паралелно трајање и народне и писане књижевности. Да ли је тај процес трајања кохерентан или инкохерентан? Мора да се утврди шта је то ауторска књижевност пронашла у народној књижевности што је инспиративно и релевантно и што може да буде преузето, свакако не у буквалном смислу, већ као матрица која ће бити надопуњена и проширена како у садржајном смислу, тако и у смислу језика. Уколико се одлучимо да компаратистички пратимо утицај народне књижевности на књижевност за децу, али и на књижевност уопште, лако ћемо уочити да су и ауторска и народна књижевност, када је реч о језику пре свега, израз припадности стваралаца једном народу, из чега произилази закључак да су теме и мотиви народне књижевности коришћени од стране писаца за децу у зависности од поднебља, а из тога се изводе специфичности сваке књижевности у земљама Западног Балкана, што не значи да те специфичности руше одређене сличности.

Поред тема и мотива који се из народне књижевности селе у писану књижевност, не само ону за одрасле већ и за децу, не треба умањивати ни утицаје страних књижевности. Страна књижевност је посебно утицала на развој књижевности за децу у земљама које су биле ближе Европи, у Србији, посебно у Војводини која је колевка српске књижевности за децу, у Хрватској и у Словенији. Поједина дела из стране књижевности допрла су до младих у другој половини 18. века и то најпре код Срба који су били под влашћу Аустрије. Иако нису била писана за децу, дела попут *Емила* (1762) Жан-Жака Русоа, *Робинсона Крусое* Данијела Дефоа, *Дон Кихота* Мигуела Сервантеса, *Гуливерових путовања* Џонатана Свифта и друга, постају лектира младих из више разлога, а основни разлози су: занимљиве теме, елементи бајке, пустиловине главних ликова,

авантуризам, маштовитост и сликовитост у описима предела, фантастика, динамика и драматика радње и слично. Поред набројаних дела, деца су читала и Езопове и Лафонтенове басне. Русоов роман *Емил* и дидактички спис *Доживљаји Телемака, сина Одисејевог* превођени су на многе европске језике. Чињеница је да се дело Доситеја Обрадовића може сматрати оригиналним делом једног српског писца, али то не значи да у његовом књижевном делу нема тема које је преузео из европске књижевности. Пре Доситеја, једино је Захарија Орфелин објавио, у бакру, дело које је подједнако наменио деци и школама, *Крајкоје да простије о седми таинствих учитељскоје наставаљеније*, у Бечу, 1760. године, и касније 1765. године у Млечима, песму *Мелодија к прелећу*. Ову песму је, допунивши је с неколико нових стихова, објавио Михаило Владисављевић 1818. године истичући да је посвећена „обојг пола серпској дечици на невину забаву и утјеху”. Аутономност књижевности за децу почиње да се успоставља од Доситејевих дела која је наменио јуности серпској”, тј. од аутобиографског романа *Живој и прикљученија Димитрија Обрадовића нареченога у калуђерству Досијеј*, чији је први део објавио 1783. године и од његове књиге *Басне* (1788) у којој је сакупио басне познатих баснописаца и придодао им наравоученија.

Највише преведених књига за децу било је у Србији. У другим земљама Западног Балкана, до којих су врло споро допирали утицаји европске цивилизације, нпр. у Македонији, број преведених књига је занемарљив, што не значи да неке од преведених књига нису нашле пут до деце. Довољно је навести само наслове преведених књига да би се показало у квантитативном смислу присуство страних књига у Србији. Аврам Мразовић, који је био школски надзорник, објављује *Поучијелни магазин за децу* „к просвешћенију разума и исправљенију сердца от госпожи *Mariji Le Prens de Bomnt*“, у два броја,

други 1793. а трећи и четврти 1800. године. Оригинално дело објављено је 1757. године. Књигу немачког аутора Франца Ксавера Штарка *Зао оцац и неваљао син* или *Родијелци, учиие ваиу децу познавати* објавио је под наведеним насловима Емануел Јанковић 1789. године у Бечу. Крајем 18. века, 1799. године, Николај Лазаревић, у то време учитељ у Будиму, преводи са немачког језика *Живој и чрезвичайна прикљученија славнога Англеза Робинсона Крусе ој Јорка* Данијела Дефоа. Дело ростовског професора Петра Ланремберга *Acerra philologica* објављује Јован Рајић 1802. године, под насловом *Цвјетник*, а 1805. Стефан Рајић објавио је *Нравоучијелну књижицу за дечицу гостодином Јоакимом Хајнрихом Камје немечким језиком сачињена а с немачкога на серпскиј језик преведена*. Георгије Захаријевић је публиковао 1807. године *Два совјетиијелна Слова Плутарха Херома о васијијану дечиј и Исократијетора о благодаравиј јуности*. Дела је превео са грчког. Кампеову књигу *Млади Робинзон* објавио је 1807. године Јован Поповић, а Стефан Живковић је 1814. објавио свој превод Фенелонове књиге *Прикљученија Телемака, сина Улисева*. Године 1834. Мојсеј Игњатовић је објавио књигу *Библиотјека образовања дјечјеј у пријоведкама, баснама, јозоришним играма ради продубљивања ко добродјетелци и отивраћања од порока из различни Камјеови, Солицманови, Кохови, Вајсови, Грацови и Христјофа Шмидови сочињенија скуљена и изложена...*, а исте године Павао Стаматовић објављује књигу *Младиј Србљин в свемирном царству*, која је посрбљени текст непознатог порекла. И даље бисмо могли наводити наслове књига које су превођене на српски језик од стране Јована Милошевића, Тимотија Илића, Димитрија Поповића, Димитрија Аврамовића, Милана Д. Рашића, Чедомиља Мијатовића, Јована Сундечића итд.

Многи теоретичари и историчари књижевности за децу учили су да је на развој српске књижевно-

сти за децу најснажнији утицај немачке књижевности. Са немачког језика превођена су дела не само немачких аутора већ и дела других писаца, највише Кампеа. У књизи *Дечја књижевност и српска* (1911) Милан Шевић констатује да је српска књижевност за децу у XIX веку „одблесак немачке књижевности дечје”. Међутим, тешко можемо да прихватимо мишљење Драгољуба Јекнића који, имајући на уму квантитет преведених књига, сматра да почеци српске књижевности за децу нису много заостајали за европским, јер у првој половини 19. века, а слично се може рећи и за читав 19. век, нема у српској књижевности ниједног књижевног дела попут *Робинсона Крузоа*, *Чича Томове колибе* или *Гуливерових путовања*.

Књижевност за децу у Хрватској развија се у 19. веку такође под утицајима из Европе, посебно из Немачке. Најчешће су превођена дела Франца Хофмана и Кристофа фон Шмида, тек пред крај XIX века преведена су у избору бајке Ханса Кристијана Андерсена. Милан Црнковић је добро приметио да Р. Ф. Магјер није експлицитан у тврдњама које су односе на почетке развоја хрватске књижевности за децу које је изнео у свом чланку *Приједлог савремене хрватске књижевности*. Он је, по Црнковићевом мишљењу, у великој мери непоуздан и не пише о развоју ове књижевности нити обелодањује достигнућа првог раздобља хрватске дјечје књижевности”.¹² Он углавном и „пјеснике и приповједаче приказује више панорамски, антологијски него критички или књижевност-повјесничарски, задовољавајући се углавном на библиографским подацима и кратким карактеристикама”.¹³

Књижевност за децу у Хрватској је у другој половини XIX века била под утицајем немачке књижевности, а ретки писци нису успевали да се осло-

боде погледа на литературу за децу и књижевног дела Франца Хофмана и Кристофа фон Шмида. Моралистичка и дидактична књижевност је и у другој половини 19. века, али и у првој половини XX века дуго била на сцени, те се стиче утисак да је мало критичара који су објективно писали о књижевној продукцији за децу и о поетици књижевности за децу уопште. Управо су моралисање и дидактизирање оне карактеристике које су заједничке књижевности за децу у свим земљама Западног Балкана, али уз напомену да су то обележја ове књижевности и у Европи из које потичу утицаји на многе писце. Није сувишно напоменути да је у Немачкој, свестан потребе да књижевност за децу треба да се ослободи моралисања и дидактичности и да треба да искорачи у ново и модерније поимање детета и света детињства, јер је то основа да прерасте у уметност, изнео своје мишљење о претходном теоретичар Хајнрих Волгаст у тексту „Das Elend Jugendliteratur”: „Fort mit den spezifischen Jugendschriften – die Jugendschrift in dichterischer form muss ein kunstwerk sein”.

Реална је могућност компаратистичког разматрања развоја књижевности за децу у земљама Западног Балкана и из тематско-мотивског угла. И без дубљег залажења у материју, може се доћи до закључка да су многе теме истоветне, а да су разлике у приступу одређеним темама последица специфичних друштвених, политичких и културних прилика у којима су живели и развијали се народи на простору Западног Балкана. Из аспекта дијахроније, полазећи од садржаја литературе за децу, може се извући генерални закључак који се не односи само на књижевност за децу у Србији већ уопште и на остале књижевности, а то је закључак који се односи на прво раздобље развоја књижевности за децу (XIX век, прецизније друга половина XIX века и скоро четири деценије XX века): књижевност за децу и омладину је искључиво педагошки осми-

¹² Милан Црнковић, *Хрватска дјечја књижевност*, Школска књига, Загреб 1978, стр. 5.

¹³ Исто, стр. 4.

шљена. Овакав генерални суд не значи да у поменутом временском периоду није било, пре свега, песама за децу које нису биле искучиво педагошког карактера, нпр. код Змаја, или Јована Грчића Миленка (*Облаци, Пролетње јуџиро, Пролетњи дан, Љубичице, Тице у џори, Несијанин дечац, Ласце...*), или код Милете Јакшића (*Ноћна шајна*) итд. И словеначки песник Отон Жупанчич се у неким песмама успева да ослободи дидактике, о чему сведоче његове књиге *Писанице* (1900) и *Лаких ногу на околу* (1913) у којима је истицао ведре стране детињства преко игре, хумора, преко семантике и игривог, гипког и музикалног ритма.

У књижевности свих земаља Западног Балкана присутне су главне књижевне врсте: поезија, проза (прича и роман), али и драмски текстови. У односу на поезију и прозу драма се развија са закашњењем. Зачеци поеме као врло сложеног облика песничког стварања налазе се код Змаја и Љубомира Ненадовића. У односу на прозу и драму, поезија у развоју књижевности за децу има примат и то се односи на књижевност за децу у свим земаљама Западног Балкана. Сличност која повезује књижевности поменутих земаља огледа се и у темама и мотивима, а то су: дете, детињство, мајка, породица, природа, животиње, биљке, родољубље, нонсенс, социјални мотиви, игра, школа итд. Роман се као врста развија у 19. веку. Овај вид књижевног стварања у Србији развија се на бази моралистичко-дидактичних приповедака и под утицајима немачке прозе за децу, али у основи су му и старозаветна књижевност, легенде и митови. Родоначелник српског романа за децу је Доситеј Обрадовић, а у 19. веку романе пишу Петар Деспотовић, Душан Ђурић, Димитрије Ранчић, а почетак развоја романа везује се за 1871. годину, када је Петар Деспотовић објавио роман *Занай је златан*. Тематско-мотивске основе романа, не само у српској већ и у књижевности за децу других земаља, широке су и различите, једном

речју богате до те мере да се намеће нужност, не само у овом раду, већ и у опсежнијим теоријским радовима, класификација тема и мотива, мада ће у свим евентуално новим класификацијама остати основне теме везане за историју, за људску прошлост и занимања, за авантуру, пустоловину, рат, за флору и фауну, за научну фантастику, за социјалне теме итд. Једну од класификација понудио је Драгољуб Јекнић, а она изгледа овако: романи у чијој су основи игра и педагогија, хумористичко-сатирички романи, романи са визијом колективног организовања свијета дјеце као основном визијом, циклус романа о пилотима, научно-истраживачки романи, скојевски роман, романи о дједи у рату, рат у романима за дјецу, романи о птицама и животињама, научно-фантастични роман, фолклор и имагинација у роману, палеолитски роман, пустоловно-авантуристички роман, социјалне теме, поетско-педагошки роман, дјеца против фашизма, роман о радним акцијама, роман са елементима бајке, поетски роман, мешовита романескна казивања.¹⁴ Овој класификацији ваља додати *модерни роман* у коме се проширује простор за уметничко обликовање света детињства и детета различитим облицима казивања, поетизовањем догађаја, интерполирањем стихова, дубљим залажењем у психу детета и избором тема које су актуелне.

Компаратистички приступ проучавању развоја књижевности за децу је и могућ и нужан. Ми смо настојали да у раду укажемо на оно што је у основи развоја књижевности за децу у земаљама Западног Балкана и што повезује овај вид књижевног стварања, а то су: народна књижевност и утицаји европске, пре свега немачке књижевности за децу на развој књижевности за децу у земаљама Западног Балкана. Садржајнијим и обимнијим компаратистичким

¹⁴ Мурис Идризовић, Драгољуб Јекнић, *Књижевности за децу у Југославији*, Књижевна заједница „Другари“, Сарајево 1989, стр. 831–832.

трагањима лако може да се утврди да је заједничко у књижевности за децу регије о којој је реч то да је изаратно раздобље (мислимо на време иза Другог светског рата) углавном понудило литературу за децу оптерећену идеолошким примесима и идеализовањем партизанске борбе, врло често преко црно-белог сагледавања значајних историјских догађаја и личности. Ако изузмемо роман Арсена Диклића *Не окрећи се, сине*, тешко бисмо могли да пронађемо неко дело у коме се писци задржавају на судбини деце у рату и на демонизованом лицу људи поремећеног ума који су сурово рушили дечје снове и пунили јаме подједнако телима одраслих и деце. Разумљиво је схватање писаца да би било сувишно суочавати децу са смрћу, јер она су по природи окренутија ведрим странама живота, али је недопустиво да се остави по страни велика катаклизма Другог светског рата као нешто што је сувишно и што може да оптерети психу детета. Једноставно, књижевност за децу мора да се отвори и да изађе из оквира који је скучавају и који почивају на изви-топереним поставкама педагогије и психологије у смислу да децу не треба оптерећивати истином која је претешка. Деца морају да се суоче са свим облицима живота, јер живот се не одвија испод стакленог звона, а деца се не гаје у лабораторијама, већ живе у друштвеној заједници. Витализам народне књижевности нам у довољној мери показује да је у прошлости било и успона и падова, а та виталистичка енергија мора да се нађе и у књижевности за децу, јер то је једини начин да испоштујемо оне који се тек развијају и од којих не треба очекивати да буду слепи верници и подлаци, или поданици који ће и као одрасли људи живети с обманом да је у животу све лепо, јер сâм живот негира ту обману.

Slavoljub OBRADOVIĆ

COMPARATIVE APPROACH TO
THE DEVELOPMENT OF CHILDREN'S LITERATURE
IN THE COUNTRIES OF THE WEST BALKANS

Summary

Comparative approach to the development of children's literature in the countries of the West Balkans is only one of the many objective possibilities which can enrich the theory as well as the history of children's literature and identify the starting points that are the bases of this specific area of literary creation. This paper proposes to comparatively examine the development of children's literature in the countries of the West Balkans in two ways: one will focus on the history and genesis of children's literature in this specific part of the world, and the other on its themes and motives. The general conclusion is that folk literature is the matrix from which children's literature originated. The thematic structure of children's literature, including the motives, depends on historical, economic and cultural conditions affecting the lives of the peoples of the West Balkans, but the influences from Europe and the rest of the world, usually in the form of translated texts, are also very important.

Key words: comparative approach, historic-genetic aspect, thematic-motive aspect, folk literature, West Balkans

◆ Милан МАЂАРЕВ

ПРЕВОЂЕЊЕ КАО ПОДСТИЦАЈ САРАДЊЕ ПОЗОРИШТА ЗА ДЕЦУ У СРБИЈИ И СЛОВЕНИЈИ

САЖЕТАК: У првом делу текста покушао сам да контекстуализујем превођење из различитих углова правећи паралелу са стваралаштвом као превођењем унутрашњег језика аутора. У другом делу текста бавио сам се репертоарским пресеком извођених превода словеначких текстова за децу на српски језик и српских текстова за децу који су преведени и изведени на словеначком језику. Трећи део текста је о мом преводачком искуству и подстицају сарадње позоришта за децу у Србији и Словенији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: превођење, стваралаштво, унутрашњи језик аутора, словеначки језик, српски језик, преводачко искуство

Шта је то превођење? Превођење асоцира на трансформацију, тумачење, трагање за значењем и смислом и промену и преображај првобитног језика у нови језик. Превођење се обично повезује са процесом преноса једног језика у други, али зар није свако писање превођење унутрашњег језика аутора!? Колико је тек велико изневеравање преводаца који преводи текст са једног језика на други.

„Превођење”, правилно схваћено, јесте посебан случај лука комуникације који свака успешна говорна радња затвара унутар одређеног језика. На међујезичном нивоу, превођење ће поставити концентрисане, видљиво нерешене проблеме; али исти ови проблеми у обиљу постоје, на скривенијем или конвенционално више занемареном нивоу, унутар језика самог. Модел „пошиљалац примаоцу” који представља сваки семиолошки и семантички процес онтолошки је еквивалентан моделу „изворни језик језику примаоца” који се користи у теорији превођења. У оба обрасца постоји „у средини” операција интерпретативног дешифровања, синапса или функција шифровање–дешифровање.

... Укратко: *унутар или између језика, људска комуникација једнака је превођењу*. Студија превођења студија је језика.¹

Када сам писао о књигама и представама као критичар и театролог покушавао сам да преведем себи, а онда и другима оно шта су по мом мишљењу писац и редитељ желели да кажу. Као редитељ остављао сам критичарима трагове за дешифровање представе који су некад били у потпуности одгонетнути, а некад само делимично.

Понекад ми се чини да је приповетка коју треба да сачиним одавно написана и да, као слика одређене стварности, савршена по облику, лебди тамо негде у далекој и високој висини, само ја не могу да је прочитам, јер не разумем јасно текст. Истежем врат, напрежем очи и мучим се, нагађам слова, одгонетам рече по реч. Дуго траје тај заморни посао. Најпосле, моја прича је написана или, боље речено, преведена са оне стварне, тешко читљиве приче тамо негде у висинама; наравно, несавршено преведена, као што су непотпуни и несавршени сви преводи овог света.

¹ Џорџ Штајнер, *После Вавилона*, Програмска књижица представе *Превођење* Брајана Фрила у режији Дејана Мијача у Југословенском драмском позоришту, Београд 2009, стр. 49.

Тако понекад изгледа као да ми и нисмо писци него само грешни преводиоци неких савршених и недостижних и несавладљивих текстова које назиремо у себи, чијим се превођењем целог живота, са променљивом срећом бавимо.²

Иво Андрић описује завршену приповетку као огледало-превод идеалне приповетке која се никад неће појавити у правом облику. Или, како би источњаци рекли, није битан циљ пута него сам пут. У сличној али мање нелагодној ситуацији се налазе читаоци који са мање или више успеха преводе текстове писаца као што је Иво Андрић. У зависности од свог образовања, искуства и сензибилитета они учитавају значење које текстови имају или претпостављају да их имају. Ова тенденција је и довела до постструктурализма и Бартовог појма „смрти аутора.”

У овом тексту ћу се бавити извођеним преводима словеначких текстова за децу на српски језик и српских текстова за децу који су преведени и изведени на словеначком језику. Овакви преводи су били подстицаји за позоришна повезивања и прожимања писаца, редитеља и публике у Србији и Словенији. Да бих сузио поље истраживања нећу се бавити фантомском библиотеком текстова који су преведени и дати на увид позориштима и редитељима, али нису угледали светлости позорнице.

Луткарско позориште у Словенији доживело је процват између два светска рата због деловања соколских друштава по угледу на чешки модел. Године 1933. у Љубљани је био конгрес Међународног лутковног савеза UNIME. Чланови соколских друштава су после Другог светског рата основали Лутковно гледалишче у Љубљани, док су полазници њихових луткарских курсева иницирали оснивање Луткарског позоришта у Суботици и оснивање Марионетске (луткарске) сцене у Нишу.

² Иво Андрић, *Преводилачка свеска*, приредила Јасмина Нешковић, Светови, Нови Сад 1973, стр. 104.

Луткарско позориште у Суботици (данас „Дечје позориште – Дјечје казалиште Gyermekszínház”) настало је као одраз српско-словеначке сарадње. Инжењер Отон Томандл (Отон Томанић) завршио је луткарски курс у Љубљани, а онда је захваљујући залагању управе Соколског друштва Суботице покренуо 1934. године луткарско позориште. Инжењер Томанић је био сценограф, писац и редитељ представа и одличан технолог који је после Другог светског рата обновио рад луткарског позоришта. Од оснивања до данас у Дечјем позоришту у Суботици није изведен ниједан словеначки текст.

У периоду после Другог светског рата у духу братства и јединства текла је врло жива размена српских и словеначких текстова за децу, а повремено и редитеља. Најпопуларнији словеначки текст за децу био је *Звездица Сјавалица* Франа Милчинског Жежека, који је настао 1952. као прва дечја радио луткарска игра. Текст Милчинског у режији Јоже Пенгова³ био је на репертоару Лутковног гледалишча у Љубљани од 1956. до 1972, када је избио пожар у радионици Лутковног гледалишча и нестале су све лутке. Чрт Шкодлар је шездесетих година прошлог века снимео представу на филмску траку, а *Звездица Сјавалица* је издата и као књига и сликовница у којој могу да уживају нове генерације деце.

Звездица Сјавалица се поново појавила на сцени Лутковног гледалишча у Љубљани 2001. у режији Дијега де Брее. А онда, Лутковно гледалишче из Љубљане је 2009. године направило *hommage* чувеној поставци Јожега Пенгова уз коредитељску сарадњу Матјажа Лободе. *Звездица Сјавалица* Милчинског је живела од 1998. и на позорници Лутковног гледалишча у Марибору у режији Едија Мајарона.

Праизведба *Звездице Сјавалице* у Србији била је 1958. године у Београдском марионетском позор-

³ Милчински и Пенгов су 1937. сарађивали у емисији на радију под називом *Jožek in Ježek*.

ришту (Мало позориште „Душко Радовић”) у режији Огњенке Милићевић. *Звездица Сивалица* Милчинског је премијерно упризорена 1978. на Луткарској сцени НП „Тоша Јовановић“ у режији Лиљане Арсенов, а онда 2005. у режији Јелене Ситар из Љубљане у преводу аутора овог текста. Осим *Звездице Сивалице* Луткарска сцена НП „Тоша Јовановић“ је изводила адаптацију култног словеначког романа *Кекец* Јосипа Вандота у режији Стевана Марионцуа 1968, као и *Сполицу* Франа Пунтара у режији Миливоја Милојевића 1981. године. Текстови Пунтара извођени су и у Малом Позоришту „Душан Радовић“ и у Позоришту младих у Новом Саду.

Заступљеност словеначких текстова у позориштима за децу у Србији је зависила од тзв. диригованих репертоара, афинитета редитеља сарадника, освајања простора у оквиру светске и ех-Ју драмске продукције и анимирања нових писаца. По броју упризорених текстова Владимир Назор је био најизвођенији словеначки писац на сценама позоришта за децу у Србији. *Пејелуџа* Владимира Назора премијерно је изведена 1949. у првој сезони Позоришта лутака НР Србије (данашње Мало позориште „Душко Радовић”) у режији Предрага Динуловића и у првој сезони Позоришта лутака у Нишу 1952. године. Такође, *Бели јелен* Назора у адаптацији и режији Радивоја Лоле Ђукића била је прва премијера Позоришта „Бошко Буха.“⁴ Затим су уследиле премијере у Позоришту лутака у Нишу 1953. у режији Предрага Цветичанина и у Позоришту младих из Новог Сада 1980. у адаптацији Радивоја Лоле Ђукића и режији Душана Родића. У Позоришту лутака у Нишу игран је и пригодни текст *Тийов на-*

⁴ *Пејелуџа* Владимира Назора и *Шарена лоптица* Игора Торкара су једини словеначки текстови изведени од оснивања у Позоришту „Бошко Буха“. У Позоришту лутака „Пиноккио“ у Земуну од оснивања 1972. године до данас изведен је само један словеначки текст – *Велики кикирики* Наце Симончича у режији Душана Родића.

пријед Владимира Назора у режији Јована Бате Пунтика 1981. године.

Београдско марионетско позориште (Мало позориште „Душко Радовић”) изводило је *Мачка у чизмама* Ника Курета (по бајци Шарла Пероа) у режији Марије Колунџић од 1956., затим већ споменуто *Звездицу Сивалицу* Франа Милчинског у режији Огњенке Милићевић и текст *Сека и Зека* словеначког тандема Л. Нови–Вида Тауфер 1958. чији је оригинални наслов *Мојца in živali (Мојца и животиње)*, *Пиноккија* Карла Колодија којег је приредио Нико Курет а поставила 1961. Марија Кулунџић, *Малоџ јунака Пејтра* Даринке Кладник 1976. у режији Душана Родића, *Љубљашку* Франа Пунтара 1978. у режији Едија Мајарона и *Медведа с ружом* истог аутора 1990. у режији Србољуба Станковића. Такође, Еди Мајарон је поставио *Бајку у џлавам* Франа Пунтара 1978. у Позоришту младих у Новом Саду.

Марионетска (луткарска) секција (данас Позориште лутака у Нишу) настала је на основу иницијативе словеначког авијатичара Карела Ранкела који је радио на Војном аеродрому у Нишу. Ранкел је анимирао Предрага Цветичанина, библиотекара и писца, за отварање овакве сцене у Пионирском дому „Станко Пауновић” где је доводио своју децу на различите секције. Такође, Ранкел је понудио своје услуге у креирању и изради лутака јер је то радио у Словенији. Марионетска (луткарска) секција Пионирског дома „Станко Пауновић” у Нишу почела је са радом 1951. године уз подршку друштвено-политичких фактора и учења у ходу Предрага Цветичанина и његових сарадника на представама Марионетског позоришта Народне републике Србије у Београду.

Који су српски текстови били заступљени на сценама позоришта за децу у Словенији? У првој сезони Словенског младинског гледалишча Љубљана 1955. године изведена је премијера *У цара Тројана*

козје уши (*Carja Trajana kozja ušesa*) Љубише Ђокића у режији Балбине Бателино Баранович, *Песма (Pesem)* Оскара Давича у режији Јанеза Шенка 1961. године док је *Капитана Џона Пиплфокса (Kapitan John Pipifax)* Душана Радовића и Мирослава Беловића поставио Жарко Петан 1966. Александар Поповић је био заступљен са два своја текста: *Пепелуља (Pepelka)* коју је режирао Бранко Гомбач 1966. и *Црвенкапа (Rdeča kapica)* у режији Душана Јовановића 1969.

Посебна прича је утицај редитеља Љубише Ристића на развој словеначког позоришта за децу и одрасле у периоду од 1974. када је поставио пројекат *Тако* по мотивима писца Мирка Ковача у Пекарни са којим су стигли до престижног Фестивала у Нансију до *Црних маски* Когоја у Љубљанској опери 1990. Најпознатија Ристићева представа из словеначког периода је *Миса у а молу (Misa in a minor)* у СМГ Љубљана, по мотивима *Гробнице за Бориса Давидовича* Данила Киша, која је доживела огроман успех на Стеријином позорју и БИТЕФ-у 1981. Са својим „театром у глави” Ристић је био претеча постмодерне и постструктурализма на ех-Ју простору. Вито Тауфер, асистент Љубише Ристића на представи *Миса у молу* и Драган Живадинов, његов асистент на представи *Ромео и Јулија – коментари* (обе у СМГ Љубљана), обележили су словеначко позориште у протеклих тридесет година.

Од 1999. године до данас на репертоару СМГ-а се одржала представа *Оловка њише срцем (Svinčnik riše s srcem)* Андреја Јаклича у режији Тијане Зинајић. Преведени наслов асоцира да је представа настала по мотивима култне књиге за децу *Оловка њише срцем* Будимира Нешића и Вање Рупник Рачић. У монографијама позоришта за децу као по правилу нема података о преводиоцима текстова са словеначког на српски језик или са српског на словеначки језик. Изузетак су монографије *По стопињачама леене Талије (Stopenjčama drvene Talije)*

Лутковног гледалишча и монографија Народног позоришта „Тоша Јовановић” из Зрењанина.

На словеначкој позоришним сценама у протекле две деценије извођене су драме Ненада Прокића, Биљане Србљановић, Милене Марковић и Младена Поповића, али мене су заинтриговали писци који су се временом асимилovali пишући на словеначком језику. Ана Ласић из Београда добила је награду за најбољу драму на Фестивалу Борштничково сечање у Марибору 2006. за текст *За сада нигде* који је извела Мала драма Словенског народног гледалишча у Љубљани у режији Александра Поповског. Београдска поставка овог текста Ане Ласић у режији Дине Радоман се од ове сезоне налази на репертоару сцене Студио Југословенског драмског позоришта у Београду. Питање које ме је заинтриговало је да ли је овај текст ауторка написала на српском а онда га је превела на словеначки језик или је написан на словеначком језику, после чега је преведен на српски – матерњи језик списатељице.

Други истакнути драмски писац и драматург из Србије који скоро двадесет година ради у Словенији је Небојша Поп Тасић. Он је за свој десетогодишњи драматуршки рад добио Грун-Филипичеву награду 2007. На словеначкој сцени је присутан као новинар, кантаутор, перформер, драматург који годинама сарађује са познатим редитељем средње генерације Јернејем Лоренцијем, пише своје драме али ради и као редитељ и педагог који сарађује са Позоришном школом Прве Гимназије у Марибору и Савезом друштава за церебралну парализу – Сончек. Писао је и текстове за децу као што је *Metuljeva dežela (Leytširova država)* која је изведена 2002. године у Лутковном гледалишчу Марибор.

Признање постојања обрадовало ме је и зато што сам свесно покушао да заменим језик свога говора, мишљења и певања, културу слушања и писања, укратко: матерњи језик за неки други језик. Много сам се трудио и напора уло-

жио у сопствену асимилацију некој другој култури. Словеначка култура је, упркос многим сличностима, нека друга култура. Мој труд био би јадан, бедан и узалудан ако ми не би на тај начин признали постојање. Већ давно сам престао да верујем у теорије о језику као родној грудци. Чини ми се да човек говори онај језик у којем може да ћути и који му нуди суштинска питања без одговора, самим тим и слободу да та питања поставља а да на њих не одговара. Зато је родна грудка тамо негде у мојим грудима, у подруму мојег бића.⁵

Словеначки језик је за мене као заборављени језик који сам упознао, а онда га скоро заборавио. На служењу војног рока у Љубљани (четрнаест месеци почетком осамдесетих година XX века) пасивно сам овладао знањем словеначког језика. А онда, нисам се враћао у Словенију све до 1998. године када сам почео да пишем своје записе са путовања – „*Ropotne zgod(b)e*“ и критике за дневни лист *Вечер* из Марибора. Моји текстови су превођени на словеначки уз повремена апроксимирања израза који су непреводиви на словеначки.

Проблем је у томе што су идиоми – без обзира колико имају привлачности и смисла – вредни само онда када се писац служи дијалогом. Када он сам говори, мора да избегава идиоми и да у својој прози буде што је могуће више прецизан. С обзиром да су драмска дела сва у дијалогу, драмски писац може да користи више идиома од других писаца. Проблем је, међутим, у томе што идиоми не могу да се стварно преведу на друге језике. Они су некако више национални, групни, више него друга лингвистичка средства припојени уз корене групе. Они се рађају у својој средини.⁶

Када су ме једном приликом питали да ли знам словеначки језик, одговорио сам да не знам и да зато и преводим. Преводио сам прилоге из Словеније за емисију на РТС-у, поезију Данета Зајца, Андража

⁵ Небојша Поп Тасић, *Омогућено ми је да се бавим великим темама*, www.rapcevac.eu/index.php?module=section&issue_id

⁶ Исак Башевис Сингер, *Разговори са Исаком Сингером/Ричард Бергин*, Дечје новине, Горњи Милановац 1988, стр. 77.

Полича и Срећка Косовела, филозофске есеје, драме за одраслу публику Жанине Мирчевске и Драге Поточњак, драме за децу, па чак и два филма за прошлогодишњи ФЕСТ. Временом, радио сам као драматург и водио различите врсте радионица са педагозима, глумцима и плесачима у Словенији.⁷ И даље мислим да не знам довољно добро словеначки језик тако да ми не преостаје ништа друго него да и даље преводим.

Два текста за децу које сам превео постављена су на сцену: *Zvezdica Zaspanka* (*Звездица Спавалица*) Франа Милчинског који је поставила Јелена Ситар на Луткарској сцени НП „Тоша Јовановић“ у Зрењанину и *Dobro Zlobko* (*Добро Злоћко*) Жанине Мирчевске који је поставио Петар Пејаковић у Градском позоришту у Подгорици.

Јелену Ситар сам упознао као водитељку радионице луткарства у августу 2000. на 21. интернационалном фестивалу ауторске поетике – Дани театра младих у организацији Мостарског театра младих – док је њен муж Игор Цветко држао Радионицу тибетанског звука. Неконвенционалан педагошки приступ брачног пара Цветко и увид да све може постати лутка ако се креативно анимира за мене је било мало откриће. Већ после тог првог сусрета помислио сам да би српско позориште лутака много добило ангажовањем брачног пара Цветко. Међутим, због честих путовања тек после две године сам успоставио контакте са управницима позоришта лутака у Србији које сам упознао са том идејом. Владимир Грубанов, директор Луткарске сцене НП „Тоша Јовановић“ из Зрењанина, показао је жељу да сарађује са Јеленом Ситар јер је гледао њену поставку *Златоруног овна* Невене Симин у Позоришту младих у Новом Саду 1988. године и друге њене представе које је видео по фестивалима.

⁷ Од пре неколико година због вишегодишњег рада на успостављању српско-словеначких културних веза уврштен сам на портал словеначких позоришта www.sigledal.org/geslo/Milan_Madarev

Један од главних изазова током превођења *Звездице Спавалице* био је рекреирати шарм и поетичност сонгова Франа Милчинског. Одлучио сам се за препев сонгова, што се веома допало Јелени Ситар и Игору Цветку. Када сам завршио превод, моју ћерку Мају, која је тада имала 6 година, занимало је шта је то толико закупило моју пажњу да одолевам чак и њеном провереном дечјем шармирању. Предложио сам да јој прочитам мој превод текста, што је она прихватила. На појединим местима предложила је шта би Звездица спавалица, са којом се поистоветила, могла да каже, а да то деци буде лепо и забавно. Деца би то овако рекла, била је њена узречица.

На крају читања првог чина Маја је неутешно заплакала када је Стриц Месец протерао Звездицу Спавалицу да живи за казну на Земљи. Објаснио сам ћерки да ће све бити у реду у другом делу текста. После дочитавања превода Маја се уверила да се Звездица Спавалица сигурно вратила кући на небески свод. Ипак, за сваки случај, Маја је тражила да види и премијеру (10. маја 2005) и била је одушевљена.

Други текст за децу који сам превео био је *Добри Злоћко* Жанине Мирчевске. Ова македонска списатељица креирала је нови ауторски рукопис пишући текстове на словеначком језику, радећи као драматург Едуарда Милера и повремено режирајући. Адаптирани превод *Доброг Злоћка* понудио сам Редакцији Драмског програма Радио Београда, где је још увек на чекању.

А онда се прошле године мејлом јавио Петар Пејаковић, најбољи алтернативни редитељ из Црне Горе на привременом раду у Србији током деведесетих година прошлог века и почетком XXI века. Пејаковић је изразио жељу да постави мој превод *Доброг Злоћка* у Градском позоришту у Подгорици и тражио је моје одобрење. Била је то најповољнија, а и једина понуда за упризорење мог превода, тако да сам пристао без икакве задршке.

Премијера *Доброг Злоћка* је била крајем априла 2009, али ја је нисам гледао. Можда је и боље тако, јер сам остао неоптерећен поставком увек инвентивног Пејаковића. У складу са мојим расположењем и естетским укусом виртуелни *Добри Злоћко* мења жанр, дизајн па чак и поделу без икаквих стресова по било кога на сцени и око ње. Позориште анархичне слободе – позориште аутора и преводиоца.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић Иво, *Преводилачка свеска*, приредила Јасмина Нешковић, Светови, Нови Сад 1973.
 Марија Кулунџић, *Мој животи с лућком*, Пословна заједница професионалних позоришта Босне и Херцеговине, Сарајево 1988.
 Сингер Исак Башевис, *Разговори са Исаком Сингером / Ричард Бергин*, превод Давид Албахари, Дечје новине, Горњи Милановац 1988.

МОНОГРАФИЈЕ

- Боље је њравићти добра и лепа дуљметта него лоше бродове: 60 година Малог њозоришћта Душко Радовић*, Београд 2009.
Позоришћте лућака Пинокио, Позориште лутака Пинокио, Земун 2007.
 Станко Ж. Шајтинац, *Народно њозоришћте „Тоша Јовановић”*, Народно позориште „Тоша Јовановић”, Зрењанин 2006.
 Слободан Крстић, *Чаробњаци из Ниша: 50 година Позоришћта лућака у Нишу*, Позориште лутака у Нишу, Ниш 2008.
Slovensko mladinsko gledališče, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, мај 2007.
Po stopinjah lesene Taliје (Stepenicama дрvene Taliје), Lutkovno gledališče Ljubljana, Ljubljana 2008.

ЧАСОПИСИ

Берић Зоран, *Луѓикарски текстови на репертоару Позоришта младих*, Детињство, 4, Нови Сад, зима 2008.

Стакић Јелена, *Жедни преко воде / Оглед о преводу*, Мостови, 111, Београд 1998.

ДРУГИ ИЗВОРИ

Штајнер Џорџ, *После Вавилона*, Програмска књижица представе *Преводуње* Брајана Фрила у режији Дејана Мијача у Југословенском драмском позоришту, Београд 2009.

Репертоар Позоришта „Бошко Буха“ (1951–2010)

WEB САЈТОВИ

Небојша Поп Тасић, *Омогућено ми је да се бавим великим темама*, www.pancevac.eu/index.php?module=section&issue_id

Milan MAĐAREV

TRANSLATION AS AN IMPULSE FOR
COOPERATION OF THEATRES FOR CHILDREN
IN SERBIA AND SLOVENIA

Summary

In the first part of the text, the author considers translation from different standpoints, making parallels with creation as translation of the inner language of the authors. In the second part he presents repertoires of translations of Slovenian plays for children into Serbian and vice versa. The third part of the text is about the author's experience as a translator, as well as about the cooperation of theatres for children from Serbia and Slovenia.

Key words: translation, creation, inner language of the authors, Slovenian language, Serbian language, translator's experience

◆ Marina GABELICA

INTERKULTURALNO U NARODNIM PRIČAMA JELICE BELOVIĆ- BERNADZIKOWSKI

SAŽETAK: Jelica Belović (udana Bernadzikowski) intrigantna je ličnost književnog, pedagoškog i kulturnog kruga između 19. i 20. stoljeća. Njezino se ime ne spominje tako često u književnim diskursima iz više razloga, između ostalog zbog poteškoća njezina „smještanja” kao autorice u određeni nacionalni korpus. Po zvanju učiteljica, ova je ljubiteljica pisane riječi svojim perom zabilježila brojne narodne priče s područja koje naziva slavenskim, te ih posvetila svojim učenicima uz napomenu: „Nema ništa ljepšega od ljubavi među braćom jedne krvi, jednoga jezika!” (Belović-Bernadzikowski, 1899: 7) Za dječju je književnost također značajna zbog svojih doprinosa književnoj teoriji, a pisanih pod utjecajem Wolgasta. Iako bi se od učiteljice-spisateljice možda očekivala sklonost k didaktizmu, Jelica Belović se zalaže da dječja književnost mora biti lijepa književnost. Pri-povijest mora biti umjetničko djelo, a ne samo oruđe za prenošenje neke „poruke”. Tako se u njezinim pričama za djecu i mladež junaci poput Kraljevića Marka, Svetog Save, Svetog Ilije i Alije Đerzeleza nazivaju narodnim junacima čija ih hrabra djela čine univerzalnim junacima, a ne pripadnicima „nekog naroda.”

KLJUČNE RIJEČI: Jelica Belović-Bernadzikowski, narodne priče, interkulturalni elementi, dječja književnost, narodni junaci kao likovi

Jelicu Belović-Bernadzikowski možemo smatrati autoricom dvojne pripadnosti jer iako rodnom Hrvatica, ona se rado nazivala Slavenkom i u svojim radovima veličala je junake iz hrvatskog, srpskog i bosanskog svijeta. Preseljenjem u Bosnu i Hercegovinu ona postaje romantičarski zaokupljena bogatom poviješću svog novog doma. Njezina „narodna nesvrstanost”, a mogli bismo reći i „svesvrstanost” ono je što čini ovu autoricu izuzetno zanimljivom kako hrvatskoj tako i srpskoj, bosanskoj pa i austrijskoj i turskoj književnosti. Razlog tome leži u bogatoj i isprepletenoj povijesti ovih naroda u vrijeme kada je živjela i djelovala autorica. Tako i u njezinim zapisima vidimo da Bosnu ponosnu (kako je redovito naziva) bosanske i srpske junake spominje i u kontekstu hrvatskih junaka. Čitajući njezina djela jasno se osjeća kako autorica sama gotovo da nije poznavala granicu između srpskog, bosanskog i hrvatskog. Kod nje su ova tri „pojma” potpuno isprepletena. Kako i sama kaže u svojoj priči *Bratska ljubav* koja se nalazi u zbirci narodnih priča iz Bosne i Hercegovine *Poljsko cvijeće*: „Nema ništa ljepšega od ljubavi među braćom jedne krvi, jednoga jezika!” (Belović-Bernadzikowski, 1899: 7)

Njezini stavovi prema „narodnom” nisu bili dobro prihvaćeni od u to vrijeme vladajućih struktura, pa je tako 1900. godine umirovljena zbog „nacionalnog djelovanja”.

Cijeli je život spisateljice obilježen interkulturalnošću (otac Srbin, majka Hrvatica, živjela je u Hrvatskoj i Bosni) te stoga ne čudi njezin interes i životni poziv da izučava poveznice ovih naroda. U predgovoru knjige *Bijelo roblje*, Vinko Vošicki ovu spisateljicu naziva „toplom slavenskom dušom neslomivog idealizma i vedrog optimizma”. (Belović-Bernadzikowski, 1923: 5). Spisateljica je pokazivala veliku sklonost ka sakupljanju narodnog blaga te je

popularizirala naše narodne nošnje i narodne pripovijetke u inozemstvu pišući u stručnim časopisima, a kao stručnjakinja za narodni tekstil uređivala je brojne izložbe diljem Europe, a i dopisivala se s vodećim europskim i svjetskim etnologima, slavistima i pedagogima (*Hrvatski biografski leksikon*, 1983: 625).

Od njezinih književnih djela poznata su: Iz mog albuma, *Meandri (za zabavu dobrim kevicama)*, *Božićnice*, *Razgovor cvijeća*, *Poljsko cvijeće*, *Sto i deset igara za mladež*, *Bijelo roblje*. Njezine zbirke priča *Božićnice* i *Poljsko cvijeće*, iako svrstavane pod dječju književnost, zapravo funkcioniraju kao zbirke narodnih priča te ih to čini zanimljivim štivom za sve koji se bave narodnim pričama i običajima hrvatskoga i bosanskoga kraja.

Spisateljica je živjela u razdoblju hrvatskoga realizma (koji počinje smrću Augusta Šenoa 1881. prema Antunu Barcu, po Prohaski i Ježiću 1880.), no njezin interes za narodnu priču i oduševljenost egzotičnim bosanskim svijetom više podsjeća na romaničarske tendencije.

Dok je u stvaralaštvu pretendirala već „proživljenom“, romantičarskom, u svojim je književnim kritikama i te kako bila ispred svoga vremena. U svojim se kritikama i promišljanjima o književnosti redovito povodila za europskim (posebno njemačkim) krugovima. Bila je pobornicom parole „Dajmo djeci klasike!“ te se bori za dostupnost europskih klasičnih djela hrvatskoj djeci stavljajući imena kao što su Racine, Voltaire, Balzac, Flaubert i drugi na listu školske lektire. Također, njezino se ime često spominje u feminističkim krugovima jer je kao mlada samsvjesna žena djelovala na širi društveni, pedagoški i književni krug svoga doba, a i pisala je o temama koje su mnogi smatrali „neprilničnima“. Njezina knjiga *Bijelo roblje* tako prati svijet prostitucije diljem Europe i Amerike. Narodne priče, narodni zovovi, književna kritika, dječja književnost i književnost za odrasle, erotika i obrazovanje (...) interesi su, na

prvi pogled bez istoga nazivnika, no posve skladno povezani i isprepleteni u opusu spisateljice.

2. Izbor iz opusa: *Poljsko cvijeće*

Jelica Belović-Bernadzikowski bila je očarana egzotikom bosanskoga svijeta. U radu sa svojim učenicima sakupljala je, slušala i zapisivala narodne priče koje je potom objavila u zbirci priča *Poljsko cvijeće*. Pritom je priče stilski i jezično doradila. U podnaslovu zbirke stoji: narodne pripovijetke iz Bosne i Hercegovine, no u zbirci se mogu pronaći i priče u kojima se spominju srpski, turski, makedonski, crnogorski i hrvatski junaci. Ispreplitanje kultura specifično za autoricu opravdano je njezinim glavnim, mogli bismo reći „učiteljskim“ porivom da pričama prenese mnogo značajniju poruku.

Tako u predgovoru spisateljica piše:

Evo ti, draga omladino, knjižice pune poljskoga cvijeća iz bašća, s njiva i gorica Tvoga zavičaja. Ljubi ga draga omladino, voli to cvijeće više i nježnije nego ono tuđe i presađeno na našu zemlju, makar ti se ono gdjejad ljepšim učinilo; ama ovo je cvijeće tvoga miloga naroda (Belović-Bernadzikowski, 1899: 5).

Spisateljica neprestano mijenja poziciju iz koje promatra „junaka“, pa je tako ponekad junak Hajduk, Srbin, Hrvat, a ponekad Turčin i sl. Isto tako, religija je često spominjana u pričama, a vezana uz narodnu pripadnost likova. Iako naočigled veliča rimokatolicizam, spisateljica prema religiji češće zauzima stav „štiti svoje“.

Njezine bismo priče mogli podijeliti u dvije kategorije, a s obzirom na njihovu određenost prilikom kategorije vremena, prostora odnosno likova. Naime, ponekad su njezine priče određene vremenom i radnjom, a ponekad su, poput bajki, ispričane tako da ih smještanjem u „jednom davno“ i „tamo negdje“ čini

svevremenskim i sveprostornim. Priče u kojima su likovi, vrijeme i mjesto radnje imenovani djeluju povijesno značajnije od onih u kojima se služi postupcima specifičnima za bajku (neimenovani likovi, prostor i vrijeme). Zanimljivost narodnih priča također leži u njihovom jeziku i stilu koji je vrlo često arhaičan, te balastan. Spisateljica se pridržava određenih unutarnjih poriva da „narodno“ ostane „narodno“ te stoga u pričanju koristi postupke poput gomilanja, opisa, integracije narodne poezije i proze; također koristi neke izvorne riječi i pojmove, no također u zagradama navodi njihovo „suvremenije značenje“.

Multikulturalnost Bosne

Bogatstvo kultura, religija i narodnosti što se pojavljuju na području Bosne i Hercegovine našlo je svoga mjesta i u narodnim pričama.

Bosna ponosna puna je starih gradina tih jasnih svjedoka, da je ta zemlja imala nekad mnogo gospodara i slavnu prošlost. (Belović-Bernadzikowski, 1899: 152)

U priči Dvorac Filipovića, spisateljica donosi narodnu priču koja je interesantna zbog povezivanja triju naroda: bosanskoga, hrvatskoga i turskoga. Također, u priči se veliča snaga volje i hrabrost ustrajanja i vjere u Boga.

U Sitnici, lijepom kraju Bosne ponosne, ima stari dvorac porodice Filipovića. (Belović-Bernadzikowski, 1899: 19)

U dvorcu su živjela tri brata. Jednoga su zarobili Turci, drugi je pobjegao u Hrvatsku i postao praocem hrvatske grane roda Filipovića, a treći se odmetnuo i poturčio te postao velikim vezirrom u Travniku, a porodica mu još i dan danas živi u Sitnici. Također, u dvorcu su živjele i njihove tri sestre, Ludvika, Ana i Lucija. Nakon što je dvorac pao u ruke Turaka, lijepe su djevojke odvezene velikom veziru u Livnu, Mustafi Afizu.

Djevojke suze rone, a Mustafa Afiz im se udvara, što bolje može i mami ih da pređu na vjeru proroka Muhameda. (Belović-Bernadzikowski, 1899: 19)

Nakon što namjera Mustafe Afiza da preobradi djevojke ne uspijeva, on ih dva puta pokušava slomiti, no one se čudom spašavaju, što narod promatra te shvaća kako su djevojke pod zaštitom samoga Boga. Prilikom pokušaja da ih slomi, velikom veziru pomaže čak i njihov poturčen brat zbog čega kasnije biva prokletim. Snaga djevojačke hrabrosti da bez obzira na sve ostanu vjerne svome Bogu, i nakon njihove smrti (spaljene su na lomači), ostaje u narodu.

I tako je porodica Filipovića ostavila neizbrisivo ime u narodu Bosne i Hercegovine, pa je zbilja čudnovato da je posljednji udarac turskoj vladi u Bosni i Hercegovini g. 1878. zadao potomak iste porodice iz grane hrvatske, a to bijaše general Josip Filipović. (Belović-Bernadzikowski, 1899: 20)

Alija Đerzelez

Svakako najveći junak u narodnim pričama ove zbirke lik je bosanskog junaka Alije. U zbirci se nalazi nekoliko priča o Aliji, počevši s pričom Alija i vila koja svojevrsno objašnjava kako je postao junakom (uplet fantastičnog lika vile, koja ga je za dobro djelo nagradila velikom snagom), te zatim slijedi nekoliko priča o njegovu junaštvu.

Alija Đerzelez poznati je lik u folkloru, epski junak Bošnjaka, a postao je pojmom narodnoga junaka koji se diči svojom hrabrošću i nepokorivošću u borbi.

Alija bijaše prvi junak, junak nad junacima, pobratim bijelih vila, pače pobratim i samoga Kraljevića Marka. Narod mu je lijepo ime sačuvao i prodičio kroz koljena i koljena, pa sve do dana današnjega! Njegova su imena pune prelijepe pjesme koje su pravi biser dobre duše našega golumbinjeg naroda. (Belović-Bernadzikowski, 1899: 47)

Kaže se da je odrastao u Sarajevu i mnogo vremena provodio u zelenim planinama. Osim velikog junaštva, bio je poznat i po svojoj pojavnosti: divnoj, zlatnoj odjeći i kraljevskom držanju.

Tko je ono na konju doratu
Vas u srmi i u čistom zlatu?
Ono, care Đerzelez Alija!
(Belović-Bernadzikowski, 1899: 52)

Alijine su junačke odlike hiperbolizirane u svrhu stvaranja „nedodirljivog” junaka, koji se stoga također javlja u kontekstu drugih legendi i priča. Alija je bio pobožan musliman, ali i hajduk koji je haračio Bosnom i pljačkao velikaše i otimao im žene. U nekim se izvorima navodi da je kao književni odnosno lik u narodnim pričama baziran na stvarnoj ličnosti imena *Gurz Ilyas*. Doveden je u pobratimsku korelaciju sa srpskim junakom Kraljevićem Markom, o kojem se ipak zna nešto više na temelju pisanih dokumenata.

Kraljević Marko

Marko Mrnjavčević, poznatiji kao Kraljević Marko rođen je sredinom 14. stoljeća, a bio je sin srpskog kralja Vukašina Mrnjavčevića. Otac mu je stradao 1371. godine, u borbi protiv Turaka koji su željeli osvojiti srpsko područje Balkana. Marko postaje turskim vazalom te se vrlo brzo dokazao na bojištu kao vješt borac. Stoga ubrzo postaje cijenjenim turskim vezirom. Ironično, svoj je život ostavio na bojištu, u redovima iste vojske koja mu je ubila oca. Prema legendi, taj se dio Markova svojevrsnog „izdajništva” izostavlja, odnosno u narodu je bio poznat kao srpski junak i borac veličanstvene snage. Čest je lik u narodnim pričama Srba, Crnogoraca, Makedonaca, Bosanaca i drugih. Također, u narodnoj predaji, spominjan je kao zaštitnik kršćanstva u vrijeme vladavine Turaka. U pričama Jelice Belović-Bernad-

zikowski Kraljević Marko se javlja sporadično, te se pobratimski povezuje sa Alijom. U priči *Đerzelez Alija i Kraljević Marko* spisateljica zapisuje nekoliko narodnih stihova o susretu Kraljevića Marka i Alije Đerzeleza gdje je Alija bio prurušen te ga njegov pobratim nije prepoznao:

Razljuti se Kraljeviću Marko,
on poteže čelikli nadžaka,
da udari golog dervišu (naime Đerzelez Aliju).
(Belović-Bernadzikowski, 1899: 53)

Kada je Kraljević Marko bio skoro pa svladan, on upita svog protivnika kako mu je ime, pa kad dozna da se radi o Aliji, oni se izgrliše.

To su bili junaci! Jedan veći od drugoga, da im se naviditi ne možemo. (Belović-Bernadzikowski, 1899: 53)

3. Izbor iz opusa: Božićnice

Za razliku od *Poljskog cvijeća*, kojem u podnaslovu kaže kako je to zbirka narodnih priča iz Bosne i Hercegovine, zbirka priča *Božićnice* u svom podnaslovu sadrži: „pripovijesti i priče sa slikama hrvatskoj mladeži, zabilježila i zapisala Jelica Belović-Bernadzikowska“.

U predgovoru potpisanom s „uredništvo“ stoji:

Teta Jelica je dobra Hrvatica, i to ne samo u riječima, nego i u djelima, jer kažu: po njihovim plodovima ćete ih prepoznati! (Belović-Bernadzikowski, 1907: 3)

Ova je knjiga odličan primjer autoričine (sve)pripadnosti: iako priče posvećuje hrvatskoj mladeži te se u njima trudi zapisati narodne priče s područja Hrvatske, ipak i ovdje kao da zaboravlja na granicu hrvatsko/bosansko/srpsko.

Tako priče *Božić u Hrvatskoj* i *Odakle ime rijeke Save*, u kojima je jasno spominjano ime Hrvata, ona ipak donosi motive koji su dualni.

Tako je došlo ime našoj rijeci Savi što teče na granici Bosne i Hrvatske. (Belović-Bernadzikowski, 1907: 10)

Priča funkcionira kao legenda o Svetom Savi koji je spasio selo od miševa, te narod po njemu naziva potok, odnosno rijeku što je nastala kuda je on hodao. Kako je Sveti Sava poznati srpski arhiepiskop iz 12. stoljeća, spisateljica dakle ovdje opisuje pravoslavnu ličnost i sveca te ga dovodi u kontekst s Hrvatskom.

Drugi svetac o kojem piše jest Sveti Ilija koji se spominje i kod katolika, pravoslavaca, Židova i muslimana. Spisateljica pak lik Svetog Ilije u priči *Gusle Svetog Ilije* naziva Hrvatom.

Nadalje, spisateljica u priči *Carica Istina*, koja ima odlike bajke, ponovno spominje „opjevanog junaka Kraljevića Marka“.

Do kapetana junak iz Bosne. Visok kao džida, žedan kao zmaj, a crnopurast. (Belović-Bernadzikowski, 1907: 13)

Već je ranije spomenuto koji je status imao Kraljević Marko u srpskoj i bosanskoj povijesti i književnosti. Ovaj se put lik Kraljevića Marka javlja sporadično, ali kao što je vidljivo iz citata, opisan je poput bosanskog narodnoga junaka. Zanimljiv citat iz priče *Svečeva stopa* zapravo bi možda mogao objasniti ovu spisateljčinu naklonost da „spaja“ srpski, bosanski i hrvatski narod:

Neka dobri Bog Hrvata dade, da nestane suše u srcima ljudskim, da ne bude zlobe, jala i svađe i zala. Da brat bratu o glavi ne radi jer: brat je mio, koje vjere bio, kada bratski radi i bratski se vlada. (Belović-Bernadzikowski, 1907: 18)

U „pričama za hrvatsku mladež“ spisateljica donosi nekoliko „narodnih priča iz bosanske krajine“. Među njima je i priča o gorskom hajduku Peciji kojega je narod volio, te su ga redovito spašavali kada je bio utamničen, a on bi se tada sklonio u Kozaru planinu.

Svaki je Hrvat i Srbin rado dao i posljednju paru samo da Pecija ostane živ, da se izbavi šaka dušmanskih. (Belović-Bernadzikowski, 1907: 29)

Ostale priče

Jedan je dio priča iz zbirke *Božićnice* također temeljen na narodnoj predaji (*Radoznali čobanin*, *Ruto*, *Morska djevica* i dr.), međutim ove priče funkcioniraju kao bajke s fantastičnim elementima (zmajevi, aždaje) te s neimenovanim likovima (car, kraljević i sl.)

Za hrvatsku, srpsku i bosansku kulturnu baštinu vrlo je interesantna narodna priča *Hrvatski narodni vez*. Priča kazuje kako su mlade žene bile darivane od vila, gdje se navode kako je primjerice Španjolka dobila dar pjesme, Nijemica je darivana darom pletenja čarapa, Turkinje darom kuhanja, Engleskinje slikanja, Švedkinje darom glume...

...a Slavenku, prababu nas Hrvata, nauče tkati i vesti prekrasne one narodne vezove koje i ona danas umije raditi, dočim su ostali darovi od onog doba do danas podobro izmiješani između sve narode i među muško i žensko. (Belović-Bernadzikowski, 1907: 49)

U priči *Vilino predivo* također se spominje vilinska moć izrade hrvatskoga narodnoga platna, gdje su vile djevojci ustupile najkrasnije uzorke. Spisateljčina ljubav prema narodnome vezu vidljiva je i iz njezinih velikih i bogatih kolekcija tekstila i veziva, a o čemu je bilo riječi ranije.

4. Zaključak

Jelica Belović-Bernadzikowski može se interkulturalno definirati kroz tri prizme: njezinu interkulturalnu svijest, svijest o interkulturalnosti jezika te kroz svijest o postojanju interkulturalnog recipijen-

ta. Riječ je o hrvatskoj spisateljici, katolkinji, a koja je u svom stvaralaštvu nadišla granice svoje domovine i svoje vjeroispovijesti. Njezine tendencije i ljubav prema „narodnom” vode je u uvjerenju kako je „narodni junak – junak naroda” a „narodno blago naroda” bez obzira na granice zemalja iz kojih potječe.

Nema ništa ljepšega od ljubavi među braćom jedne krvi, jednoga jezika. (Belović-Bernadzikowski, 1899: 7)

Iako iz spisa privatnije prirode (*Meandri* i *Bijelo roblje*) vidimo da je Belović-Bernadzikowski rimokatolkinja, ona vrlo lako piše o „Muhamedovcima” kao narodnim junacima, ona ih jednako veliča kroz njihova dobra djela i hrabrost.

Očito je da je na njezino stvaralaštvo veliki utjecaj imala Bosna u kojoj je živjela i radila. Pokazala je izrazitu sklonost proučavanju svega što je multikulturalno. U svojim pričama ona piše o Hrvatima, Srbima, Bosancima i Bošnjacima; o katoličkoj, pravoslavnoj, židovskoj vjeri i islamu, i gotovo uvijek s jednakim žarom i ne distancirajući se, kao pripovijedačica, ni od jednog svog lika.

(...) Da brat bratu o glavi ne radi jer: brat je mio, koje vjere bio, kada bratski radi i bratski se vlada. (Belović-Bernadzikowski, 1899: 18)

U želji da sačuva korjene svojih učenica, ona je sakupljala narodne priče te se trudila da slijedom ostalih europskih sakupljača narodnih bajki ostane dosljedna predlošku, no ipak je zapisanim pričama dala svoju osobnu notu. U toj su odluci vjerojatno prevladale njezine tendencije kao učiteljice i kritičarke dječje književnosti. Stil i jezik koji koristi u svojim djelima zanimljivi su jer s jedne strane, dakle, ukazuju na njezinu želju da sačuva original, a s druge strane ona razumije svoje recipijente i njihovu eventualnu udaljenost od svijeta koji im donosi. Ona pomiruje ove na prvi pogled dvije oprečne zadaće (u

želji da što više približi narodna djela svojim mladim učenicama, ona nepoznate riječi prevodi u zagradama.) Time što „prijevode” drži u zagradama, možemo reći da im daje sekundarnu funkciju, odnosno prednost ipak daje originalu, no ne na uštrb razumijevanja pročitano. Zanimljivo je da su je, što njezine obrazovne, što etnografske sklonosti ka sakupljanju i čuvanju narodnoga blaga, u konačnici odvele u brojne europske gradove gdje je predstavljala baštinu triju naroda.

Pod utjecajem Wolgastove knjige *Das Elend jugendliteratur: Ein Beitrag zur Kunstlerischen Erziehung der Jugend* (Bijeda naše književnosti za mladež: prilog umjetničkom odgoju mladeži), spisateljica se zalaže da dječja književnost mora biti lijepa književnost. Pripovijest mora biti umjetničko djelo, a ne samo oruđe za prenošenje neke „poruke”.

Iako bi bilo za vjerovati da bi kao učiteljica bila sklonija didaktičizmu, koji je dugi niz godina prevladavao u dječjoj književnosti, ona se ipak zauzimala za moć pisane riječi i u druge svrhe no samo „poduke”. U svojim je zbirkama priča sačuvala legende o Aliji Đerzelezu, Kraljeviću Marku, Svetom Savi, Svetom Iliji, Hajduku Peciji i mnogim drugim narodnim junacima. Također, promjenom pozicije pripovijedača pokazala je da ono što je „drugo” (npr. veličajući uspjehe turskog junaka), može biti i „naše”. I upravo u tome je postigla svoje učiteljske tendencije. Njezine su zbirke priča pravo narodno blago, kako za Bosnu i Hercegovinu, tako i za Hrvatsku, Srbiju, Tursku, Austriju, Crnu Goru i Makedoniju... Stoga je doista šteta da se ove zanimljive zbirke danas u Hrvatskoj ne mogu naći na policama gradskih ili školskih knjižnica već su čuvane u zaštićenom fondu, a time „zaštićene” i od velikog broja potencijalnih čitača.

Primarna literatura

- Belović-Bernadzikowski, Jelica (1899) *Poljsko cvijeće, narodne pripovijetke iz Bosne i Hercegovine*, Naklada Hrvatsko pedagoško-književnog zbora, Zagreb
- Belović-Bernadzikowski, Jelica (1923) *Bijelo roblje*, Nakladom knjižare Vinka Vošickog, Koprivnica
- Belović-Bernadzikowski, Jelica (1900) *Meandri, za zabavu dobrim kevicama*, Knjižara Lav Hartmana (Kugli i Deutsch), Zagreb
- Belović-Bernadzikowski, Jelica (1907) *Božićnice*, Tisak C. Albrechta (Mavrić i Devčak), Zagreb

Sekundarna literatura

- Crnković, Milan; Težak, Dubravka (2002), *Povijest hrvatske dječje književnosti*, Znanje, Zagreb
- de Haan, Francisca; Daskalova, Krassimira; Loutfi, Anna (2006) *A biographical dictionary of women's movements and feminism, Central, eastern, and South Eastern Europe, 19th and 20th Centuries*, Central European University Share Company, Budapest
- Hrvatski biografski leksikon* (1983) Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb
- Kovač, Zvonko (2005), *Međuknjiževna tumačenja*, Biblioteka književna smotra, Zagreb
- Lepušić, Ivan (1893) *Bosanke*, Naklada „Matica Hrvatske”, Zagreb
- Težak, Dubravka (2008) *Portreti i eseji o dječjim piscima*, Tipex, Zagreb

Marina GABELICA

INTERCULTURAL ELEMENTS IN FOLK TALES OF JELICA BELOVIĆ-BERNADZIKOWSKI

Summary

Jelica Belović (married Bernadzikowski) is an intriguing personality of literature, pedagogical and cultural circle between the 19th and 20th century. Her name isn't frequently mentioned in literature discourses for many reasons, mainly because of difficulties of her positioning as an author in a certain national corpus. Teacher by profession, this enthusiast of written word noted down many folk tales from the area she calls Slavic, and dedicated them to her students with a side-note: "There is nothing more beautiful than love between the brothers of the same blood, the same language". (Belović-Bernadzikowski, 1899: 7) She is also important for children's literature for her contribution to literature theory, written under the influence of Wolgast. Although one might expect from a teacher/writer to lean toward didacticism, Jelica Belović says that literature for children has to be a beautiful one. A story has to be a work of art, not just a mean of transmission for some "lecture". In her stories for children and youth, heroes as Prince Marko, Saint Sava, Saint Ilija and Alija Đerzelez are named "folk heroes" whose brave actions makes them into universal heroes, and not the members of certain nations.

Keywords: Jelica Belović-Bernadzikowski, folk tales, intercultural elements, children's literature, folk heroes as characters

◆ *Јелена СПАСИЋ*

ОДЈЕЦИ ДНЕВНИКА АНЕ ФРАНК У САВРЕМЕНОЈ БРИТАНСКОЈ, НЕМАЧКОЈ И ЗАПАДНОБАЛКАНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Разматрајући положај дневника као књижевне форме у савременој британској, немачкој и западнобалканској књижевности за децу, овај рад прати генезу слике рата у дневнику детета, почевши од дневника Ане Франк, као досада најпознатијег примера ове врсте прозе, и трагајући за његовим одјецима, које, у фактографској форми, налази у биографским публикацијама и сликовницама о Ани Франк, и, у аутентичној, лирској форми, у писмима која деца садашњице упућују Ани Франк, али, ипак, у највећој мери, у оригиналним дневницима деце која су доживела слично животно искуство као и она, као на пример Злата Филиповић. Чини се да суштина овакве дневничке прозе лежи у снази емоције која повезује дете и дневник најчвршћом могућом везом, те, из компаративистичког угла, кључни елеменат сродности изворног дела и каснијих дела, јесте осећај заробљености и вапај за слободом, у великој мери сличан у дневницима писаним на различитим местима и у различито време.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дневник, Ана Франк, Злата Филиповић, рат, сећања, дете, слобода, прошлост и садашњост

Као облик архетипског људског искуства, сећања се, и у књижевности и у животу, преносе на младе генерације усменим причањем прича или бележењем личних мисли и искуства, те се чини да писање у форми дневника у највећој мери изражава жељу да се сачува сећање. Ова књижевна форма у себи носи и аутобиографију, биографију, мемоаре, епистоларну форму, роман сазревања, ратну причу, али, за разлику од свих њих, сматра се директнијим и приватнијим начином изражавања. Дневник као жанр постоји колико и писана књижевност. Упркос популарности дневника међу читалачком публиком свих узраста, евидентно је да је овај жанр био дуго неправедно запостављен у књижевним истраживањима, те се у англосаксонској критици чине кораци ка његовој рехабилитацији. Новембра 2001. године Универзитет у Сасексу покренуо је на свом саветовању тему: „Драги Дневниче: Нови приступи постојећем жанру“¹, покрећући питање писања дневника као терапије, разлике епистоларне и дневничке форме, односа дневника и рода, као и дневника као поузданог записа о друштвеним променама. У доба друштвених превирања и ратова, када су званична документа под утицајем политике или се чак уништавају, дневник савременика може да понуди поуздан и упечатљив запис о догађајима. Један од најпознатијих примера оваквог дневника је дневник Ане Франк. Циљ овог рада је да укаже на могућности упоредног изучавања дневника Ане Франк и неких сличних дневника и књига насталих до данашњих дана и укаже на импликације овог тематског континуитета. Да би се указало на различите појавне облике одјека основних идеја изворног дела, узео се у обзир да, иако се компаративна књижевност најпре фокусира на директне изворе и утицаје, ослобођена

¹ Упор. Dear Diary: New Approaches to an Established Genre Colloquium and Workshop, University of Sussex, November 22–23, 2001, Интернет извор: <http://www.fabula.org/actualites/article2436.php>

ових ограничења она се уздигла на свеобухватнији ниво интертекстуалности проучавања, тако да се материјал којим се бави проширио од фазе додавања заборављеног или неистраженог материјала старом ка фази поређења, не само уметничких дела, већ и феномена из других сфера културе, приближавајући се на тај начин културолошким студијама и новом историзму.²

Попут људи, и нова књижевна дела носе гене дела из прошлости, те присуство прошлости у књижевним делима намењеним деци буди интересовање савремених критичара и аутора. Релативно млад жанр књижевности за децу, баш као и књижевности за одрасле, прихвата изазов преиспитивања саме природе протицања времена пошто деца и млади, баш као и одрасли, желе да знају о прошлости, те се често и сами запитају да ли је она нестала заувек или је понекад присутна кроз књижевна дела³, нудећи неку врсту интелектуалног и имагинативног ткива које је нужно за разумевање и књижевности и живота.

*Дневник Ане Франк*⁴ описује свакодневна задовољства и патње детињства мале Јеврејке док се скривала са породицом у тајном склоништу једне куће у Амстердаму током Другог светског рата. Оригинално написан на холандском језику, до данас је преведен на преко педесет језика, широм света продат у два милиона примерака, а 1996. године био је сврстан на двадесет шесто место листе најбољих књижевних дела XX века.⁵ Дневник Ане Франк је с разлогом најпознатије дело настало из пера детета, док је сама Ана Франк најпознатији женски аутобиограф, а многи у њој виде симбол холокауста и

² Упор. Francesco Lorigio, „Comparative Literature and the Genres of Interdisciplinarity”, *World Literature Today*, vol. 69, issue 2, 1995, стр. 256.

³ Упор. Ann Lawson Lucas, ed., *The Presence of the Past in Children's Literature*, Praeger, Westport, CT, 2003, стр. XIV.

⁴ Anne Frank, *Het Achterhuis*, Netherlands, Contact Publishing, 1947.

⁵ Упор. Интернет извор: www.annefrank.com

страдања деце у рату. Док многи овај дневник сматрају историјским извором, документом једног доба, важно је имати на уму да је Ану Франк, као особу, готово немогуће одвојити од њеног дневника. Међутим она није примарно желела да понуди ауторитативну слику живота у склоништу већ је била заинтересована за истраживање сопствене душе путем писања као терапеутског процеса. „Папир је стрпљивији од људи“, написала је 20. јуна 1942. године.⁶

Књижевно-историјски одједи дневника Ане Франк у различитим земљама током 80-их и 90-их година XX века, укључујући сликовнице, биографије и креативно писање инспирисано или засновано на овим дневницима, нуде увид у сложен међусобни однос историје и прозе. Како историја једног доба, лична Анина прича и дневник као књижевна форма чине тако важан допринос књижевности за децу?

Слика историје може се пренети кроз више облика, од историјске авантуре до историјске биографије, до чињеничне, едукативне историографије за децу и омладину. Историја може да послужи као индиректан начин писања о садашњости, а историјско дело може заузврат да инспирише и утиче на облике нових дела, чији се садржај бави садашњицом. Према Џону Стивенсу⁷, књиге из 80-их и 90-их година XX века у којима налазимо одраз дневника Ане Франк могу да буду фактографска допуна оригиналном делу или да, пак, буду нова, оригинална дела инспирисана његовом идејом. Фактографска дела наглашавају личне и породичне елементе приче, фокусирају се на главну јунакињу приказану на индивидуалном плану у породичном контексту, језички регистар је угодан, а приповедачка позиција покушава да остане објективна. Оригинална дела на-

⁶ Интернет извор: www.annefrank.com/who-is-anne-frank/diary-excerpts

⁷ Упор. John Stephens, *In Language and Ideology in Children's Fiction*, Longman, London, 1992, стр. 5.

глашавају шири социјални контекст приче, карактеризација обухвата широк дијапазон ликова, главна јунакиња се посматра као репрезентативна за многе друге сличне приче, али и као катализатор, језички регистар преузима бескомпромисни тон у описима страдања и нехуманости, док приповедачка позиција укључује личну реакцију.

Фактографска дела заснована на причи о Ани Франк приближавају стварност холокауста на реалистичан начин и овој групи припадају: *Ана Франк: Иза дневника* Риана Верхевена и Руда ван де Рола⁸, колекција од преко сто фотографија са одломцима из дневника; *Историја за данашњицу: Ана Франк*⁹, у којој су наглашене библиографске информације о дневницима; *У склоништу*¹⁰ Фреда Рендела, књига која нуди низ предлога за наставнике, укључујући и теме за дискусију, групне и индивидуалне пројекте, подстичући интерактивни приступ историји; *Ана Франк: Живој у склоништу*¹¹ Јохане Курвиц у којој је дат значајан нагласак на културолошке одјеке ових дневника. Сва ова фактографска дела спадају у категорију интердисциплинарних приказа историје с јасном везом између прошлости и садашњости, историје и књижевности.

Сликовнице о Ани Франк нуде комбинацију наведених приступа овој причи, а неке од најпознатијих су: *Ана Франк*¹² Херијет Кастор и то као део серијала „Биографије познатих људи“, у којој комбинација аутентичног знака „Забрањено за Јевреје“ са стрип балончићем у коме пише „Одлазите“ представља покушај прилагођавања нивоа језика малим

читаоцима; и *Сликовница о Ани Франк*¹³ Дејвида Адлера у којој је Ана приказана не само као појединац, већ и као члан шире друштвене заједнице.

Међутим, у савременој немачкој књижевности за децу и омладину појавила се прилагођена биографија Ане Франк за немачке тинејџере. Како биографија може да допринесе приказивању историје у књижевности за децу и младе, удаљавајући се од самог препричавања приче о Ани Франк и њеном дневнику? Мирјам Преслер, и сама Јеврејка и једна од најистакнутијих списатељица друштвеноритичке прозе за тинејџере у Немачкој, не само да је превела најновије комплетирано издање *Дневника*, са изворног холандског, већ је у биографији *Ана Франк: Скривени живој*¹⁴ увела широк круг тинејџера у многе теме повезане са Анином причом. Очигледно постоји висок степен отворене интертекстуалности у биографији. Почевши од ослобођења, Преслерова прати генезу дневника, затим разматра породицу Франк, Јевреје у Холандији у време пре холокауста. Пет поглавља је посвећено различитим људима који су боравили у склоништу са Франковима. Преслерова затим описује помагаче и спољашњи свет, Анин развој и потешкоће као тинејџерке и на крају хапшење и депортацију. Узимајући у обзир пораст десничарског екстремизма у Немачкој, Преслерова је сматрала да је веома важно да се подвуку и анализирају подлога и друштвени контекст у којима је Ана писала свој дневник. Ова биографија је такође оригинална по широком дијапазону ликова и приказу Ане Франк као стварне особе са људским осећањима, а не као иконе. У приказу холокауста постоји искреност блиска дубоком разумевању појединца. Преслерова је веома пажљива у одабиру речи и својим стилем жели и да поучи али и

⁸ Ruud van der Rol and Rian Verhoeven, *Anne Frank: Beyond the Diary*, translated by T. Langham, Viking, New York 1993.

⁹ Anne Frank Stichting, *A History for Today: Anne Frank*, Anne Frank Nouse, Amsterdam, 1996.

¹⁰ Fred Rendell, *Into Hiding*, Jordanhill College of Education, Glasgow, no date.

¹¹ Johanna Hurwitz, *Anne Frank: A Life in Hiding*, Avon, New York, 1999.

¹² Harriet Castor, *Anne Frank*, Franklin Watts, London, 1996.

¹³ David Adler, *A Picture Book of Anne Frank*, Macmillan, London, 1994.

¹⁴ Mirjam Pressler, *Ich sehne mich so: Die Lebensgeschichte der Anne Frank*, Weinchem, Beltz and Gelberg, 1992.

да забави читаоца. Историчари књижевности, попут Хајнриха Волгаста, који су крајем XIX века захтевали да свако дело књижевности за децу буде уметничко дело у правом смислу те речи, нема сумње да би управо тако окарактерисали и ову биографију, сматра Сузан Тебут.¹⁵

Веома важан аспект одраза приче о Ани Франк у огледалу савремене књижевности за децу јесте и аутентичан глас деце, односно њихове искрене реакције на ову причу. У књизи *Драга Ана Франк*¹⁶ преплитање историје и дневника може се видети у одабиру читалачких реакција које су записала деца из Велике Британије током 90-их година XX века, а која су тада била узраста од седам до петнаест година. Сви они су учествовали у пројекту писања писма инспирисаних дневником Ане Франк. Они су се бавили овом темом директно, не правећи никакве компромисе у језику или стилу. Писма су груписана у више категорија: писма из прошлости и будућности, свет данас и Анина заоставштина. Ови одељци отворено алудирају на пролазак времена и удаљавају се од директних коментара о причи Ане Франк, приближавајући се идејама које су генерисане њоме. Свежина стила писања је упечатљива и узбудљива, чак и онда када комплексност ситуације није узета у обзир. Седмогодишњи Метју пише: „Драга Ана, гледао сам план куће у којој си се скривала. Мора бити да си се осећала као у затвору. Вероватно ти је било досадно без другара. Било је ужасно јести само сув хлеб и по коју салату. Волео бих да могу да ти донесем свеже поврће, колаче и чоколадне бисквите.“¹⁷ У једном од фиктивних писма у којима су млади писци себе замишљали као особе директно повезане са Анином животном причом, четрнаестогодишња Бети Вонг замишља да је

девојчица Анђела која је издала породицу Франк и извињава се што је Франкове послала у логор смрти: „Ти можда не знаш ко сам ја, јер ме никада ниси упознала, али ја тебе јесам... Издала сам те јер си била Јеврејка, једноставно нисам марила за то каква си ти као особа. Жао ми је што се то догодило – Хитлер је рекао да ће дати новчану награду у замену за Јевреје. У то време, мојој породици новац је био очајнички потребан... Да се не осећам кривом не бих ти ни писала...“ Анђела осећа да је упознала Ану и управо у том чудном пријатељству налази се пресек између историје – историје књижевности за децу – и садашњости, што чини приказ историје тако узбудљивим. Елементи дневника који интересују различите читаоце очигледно припадају веома широком дијапазону. Далин (14 година) из Лондона пише: „Од времена када си ти живела, многе ствари су се промениле. Човек је крочио на Месец, људи сада путују брже од звука, постоји подводни тунел који спаја Француску и Енглеску и не мораш да будеш верена да би пољубила неког момка.“¹⁸ Последње писмо из збирке написала је Бет (13 година): „Драга Ана, хвала ти што личиш на мене и што си показала да обични људи могу да буду посебни.“¹⁹ Иако би се могло рећи да ова писма не показују ништа значајно из историје, она ипак региструју важне елементе приче које млади читаоци сматрају привлачним и њихова порука је директна и искрена. Бет представља, с једне стране, и историјски аспект, будући да говори о ратној причи Ане Франк, а са друге стране, она прати Адине кораке поверавајући своје мисли папиру и стварајући један мали део књижевности за децу коју пишу управо сама деца.

Публикација *Ово смо ми*²⁰ састоји се од шест прича, при чему је сваку причу испричало по једно

¹⁵ Lucas, *op. cit.*, стр. 138.

¹⁶ *Dear Anne Frank: A Selection of Letters to Anne Frank Written by Children Today*, Penguin, Harmondsworth, 1995.

¹⁷ *Ibid.*, стр. 16.

¹⁸ *Ibid.*, стр. 43.

¹⁹ *Ibid.*, стр. 59.

²⁰ Lutz Dijk et al., eds, *Das sind wir: Ein Lesebuch mit Geschichten von Olivia, Irfan, Gulcihan, Sadber und Filipp*, Anne Frank House, Amsterdam, 1995.

дете, и то Оливија, Ирфан, Дијк, Гилан, Садбер и Филип, а одрасли су их записали. Мали аутори ових прича јесу деца која су у Немачку дошла из Гане, Курдистана, Турске, Русије, Македоније, а једна од прича је и прича детета из саме Немачке које се преселило из села у град. Свако дете је на свој начин усамљено и ускраћено за детињство као што је то била и Ана Франк. Ово су приче из недавне историје, али је могуће пратити континуитет искуства које је проживела Ана. Међутим, ове приче се такође могу сматрати делом усмене традиције у књижевности, којима су одрасли били само посредници, а прави аутори су деца. Као и у писмима посвећеним Ани, управо однос савремене деце са Анином прошлошћу оживљава историју.

*Златин дневник*²¹, настао из пера Злате Филиповић, критичар британског часописа Сандеј Тајмс описао је као причу „девојчице којој је украдено детињство“ у строгој књижевној традицији дневника Ане Франк. Он наглашава невиност детета затеченог у окружењу рата и непријатељстава. Злата, девојчица која је 90-их година XX века живела у Сарајеву, а касније била евакуисана у Париз, почела је да пише свој дневник 1991. године, пре него што је рат почео, и, попут Ане, она га пише наредне две године, свакодневно описујући и свакодневни живот али и свет одраслих око ње. Преведен је на 36 језика, продат у више од милион примерака, а у Шкотској је чак и преточен у драмску форму – Цери Малгру је адаптирао и режирао позоришни комад који се приказује у Единбургу и Абердину. Ауторка прави јасну паралелу са Аном Франк: „Понедељак, 30. март 1992. године. Хеј, Дневниче! Знаш ли о чему размишљам? Пошто је Ана Франк свој дневник назвала Кити, можда бих и ја могла да теби дам неко име... Одлучила сам! Назваћу те Мими!“²² Паралеле са Аном Франк и њеним дневником се могу виде-

ти не само у детаљима као што надевање имена дневнику, већ и у реакцијама на ситуацију у којој се, као дете, скрива и бива ускраћена за слободну игру на отвореном са својим другарима јер је рат око ње. Обе девојчице желе да се догоди чудо па да одједном нестану из ужаса који их окружују, па чак и та жеља бива означена сличном метафором. 8. новембра 1943. Ана Франк је записала: „Нас осмором у нашем *Тајном склоништу* видим као комедију плавог неба окружен тешким црним кишним облацима. Округло јасно омеђен простор где стојимо, још увек је заштићен, али се облаци скупљају све ближе нама у круг који нас дели од опасности која се примиче, све се чвршће стеже. Сада смо толико окружени опасношћу и тамо да се међусобно сударамо, очајнички тражећи начине бега. Сви гледамо доле, где се људи боре један против другог; гледамо горе, где је мирно и лијепо; одсечени смо великом тамном масом која нам не допушта да се успнемо, већ стоји испред нас попут непроходног зида: покушава нас смрвити, али још не може. Могу једино молити: ‘Ох, нека се црни круг повуче и отвори нам пут!’”²³, док 29. септембра 1993. Злата пише следеће: „Круг се затвара, Мими, и гуши нас. Понекад пожелим да имам крила, па да могу да одлетим из овог пакла. Попут Икара. Нема другог начина. Али, да бих то учинила, потребна су ми крила за тату, баку, деду и... за тебе, Мими. А то је немогуће јер људи нису птице.“²⁴ У оба дневника постоје записи о истински детињим реакцијама на тутњаву ратних сукоба (Ана Франк: „Бррр, мрзим звук топова!“²⁵, Злата: „Ох, не! Очајна сам. Поново пуцају.“²⁶), али су они испреплетани са зрелим и мудрим спознајама (Ана Франк: „Не можеш да схватиш колико се промениш након оваквог иску-

²³ Ана Франк, *Дневник*, прев. Гига Грачан, Интернет извор: www.ekwige.org/dlbooks/2008/april/googlepages1/Dnevnik.rar

²⁴ Филиповић, *op. cit.*, стр. 150.

²⁵ Франк, *op. cit.*

²⁶ Филиповић, *op. cit.*, стр. 168.

²¹ Злата Филиповић, *Златин Дневник*, Знање, Загреб, 1994.

²² *Ibid.*, стр. 27.

ства.²⁷) у којима лични стил писања указује на то да читалац пред собом има прави портрет писца у младости, писца који постаје све зрелији и зрелији, како као личност, тако и као наративни глас приче коју тка. Способност сублимирајућег сажимања суштине катаклизме микрокосмоса и макрокосмоса њиховог животног искуства исказује се и кроз заједнички вапај: „Зауставите рат! Мир, потребан нам је мир!“²⁸ Такође, још једна сличност лежи и у годинама које дневник обухвата. Злата је почела да га пише са једанаест а завршила са тринаест година, док је Ана свој дневник писала од тринаесте до петнаесте године. Дакле, оба дневника бележе њихове тинејџерске мисли. Злату Филиповић неки чак и називају сарајевском Аном Франк.²⁹

На несрећу, Анино потресно искуство историје као и њена потреба да записује мисли као вид терапије, наставља да се понавља. За разлику од Ане Франк, која је умрла од тифуса у логору, Злата Филиповић је преживела рат, чијим је сведоком била, потом се преселила у Француску са родитељима, а данас живи и ради у Ирској. Она је свесна да је често пореде са Аном Франк, и док јој, с једне стране то чини част, то је и плаши, с друге стране. Злата Филиповић је данас успешна млада жена која наставља живот у савременом свету, носећи у срцу жељу да својим даљим радом подстакне свет да деци пружи прилику да детињство проживе у миру тако што их више неће ометати ратовима. Да би то постигла она указује на многобројне скривене приче деце чији су глас надјачале ратне трубе. Стога, она је у сарадњи са колегиницом са пост-дипломских студија на Оксфорду, Мелани Челенџер, приредила и објавила књигу *Украдени гласови*³⁰ (2006).

²⁷ Франк, *op. cit.*

²⁸ Филиповић, *op. cit.*, стр. 200.

²⁹ Тако је назива Ринко Голубовић у свом тексту објављеном на сајту www.orbus.be/aktua/arhiva/aktua1418.htm

³⁰ Zlata Filipović and Melanie Challenger, eds, *Stolen Voices: Young People's War Diaries, from World War I to Iraq*, Penguin, USA, 2006.

Након обимног истраживања дневничке архиве бројних музеја и универзитета, настала је ова, по много чему јединствена, збирка четрнаест дневника аутора млађих од двадесет година који су писали о свом искуству рата и то на различитим странама света, у Вијетнаму, Палестини, Израелу, Немачкој, Ираку, у периоду од првог светског рата па до данас. Хронолошки распоређене, приче се нижу следећим редоследом: *Први светски рат* (1914–1918) Пете Кух, Немачка, 1914–1918 (писан од 12. до 16. године), *Други светски рат* (1939–1945) Нина Костерина, Русија, 1936–1941 (писан од 15 до 20 године), Инге Полак, Аустрија/Велика Британија, 1939–1942 (писан од 12. до 15. године), Вилијам Вилсон, Нови Зеланд, 1941 (писан у 21. години), Ханс Стаудер, Немачка, 1941 (писан у 21. години), Шејла Алан, Сингапур, 1941–1945 (писан од 17. до 21. године), Стенли Хајами, САД, 1942–1944 (писан од 17. до 19. године), *Холокауст* (1939–1945) Јитскок Рудашевски, Литванија, 1940–1942 (писан од 13. до 15. године), Клара Шварц, Пољска, 1942–1944 (писан од 15. до 17. године), *Вијетнамски рат* (1964–1973) Ед Бланко, САД, 1967–1968 (писан од 19. до 20. године), *Ирачки рат* (2003) Хода Тамир Јехад, Ирак, 2003–2004 (писан од 18. до 19. године). Сви ови гласови доносе приче младих и деце који су смогли храбрости да проговоре о себи у строгој књижевној традицији дневника Ане Франк, који у овом случају добија смисао архетипске приче. Већина ових досада непознатих аутора дневника више није жива, али је битно да су приче остале. Злата Филиповић би волела да њихова главна читалачка публика буду млади у школама, који уче лекције из историје, али им је тешко да се са тим лично повежу, те би приче њихових вршњака можда могле бити то везивно ткиво неопходно да би се спознало шта значи бити млад у ратно доба, било где, било када. Тиме ова збирка доноси једну општељудску, хуману слику детета у рату, пркосећи свакој политизацији и оправдавању нужности сукоба.

Одједи дневника Ане Франк данас представљају позитивну индикацију њихове међународне прихваћености и трајне поруке људскости. Њихово проучавање наилази на многе проблеме типичне за писање за децу. Фактографска дела су доступна младима, али, као едукативни текстови, не успевају увек да понуде праву комбинацију просветљења и забаве, док поједностављивање дела не чини то дело аутоматски приступачнијим, већ запада у искушење да преобличи истину. Истраживања заоставштине Аниних дневника у књижевности за децу других земаља показују у којој мери национална култура и историјске и политичке околности реагују на ову причу, која наставља да фасцинира читаоце свих узраста. Заиста, она је утицала на ток и књижевности за децу и дечијег писања. Али где тачно лежи дух Аниних дневника, ако не у самој форми писама која чине њен дневник? Он свакако не лежи у фактографским документарним делима, већ управо у онима која прате директно књижевноисторијску традицију дечијег писања. Деца су оригинална и искрена у својој реакцији на дневнике. Ана је била врло идиосинкратична девојчица и управо у личности и индивидуалности стваралаца текстова публикација *Драга Ана Франк, То смо ми, Златин дневник* и *Украдени гласови* можемо да видимо историју живо и јасно приказану у књижевности за децу. Међутим, та индивидуалност не би у толикој мери дошла до изражаја да није било њиховог тихог и поузданог пријатеља дневника.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Adler, David, *A Picture Book of Anne Frank*, Macmillan, London 1994.
- Anne Frank Sticing, *A History for Today: Anne Frank*, Anne Frank Nouse, Amsterdam 1996.
- Castor, Harriet, *Anne Frank*, Franklin Watts, London 1996.
- Dear Anne Frank: A Selection of Letters to Anne Frank Written by Children Today*, Penguin, Harmondsworth 1995.
- Dear Diary: New Approaches to an Established Genre Colloquium and Workshop, University of Sussex, November 22–23, 2001, Интернет извор: <http://www.fabula.org/actualites/article2436.php>
- Dijk, Lutz, et al., eds, *Das sind wir: Ein Lesebuch mit Geschichten von Olivia, Irfan, Gulcihan, Sadber und Filipp*, Anne Frank House, Amsterdam 1995.
- Филиповић, Злата, *Златин Дневник*, Знање, Загреб 1994.
- Filipović, Zlata, and Challenger, Melanie, eds, *Stolen Voices: Young People's War Diaries, from World War I to Iraq*, Penguin, USA, 2006.
- Франк, Ана, *Дневник*, прев. Гига Грачан, Интернет извор: www.ekwige.org
- Frank, Anne, *Het Achterhuis*, Netherlands, Contact Publishing, 1947.
- Hurwitz, Johanna, *Anne Frank: A Life in Hiding*, Avon, New York 1999.
- Lawson Lucas, Ann, ed., *The Presence of the Past in Children's Literature*, Praeger, Westport, CT, 2003.
- Lorigio, Francesco, "Comparative Literature and the Genres of Interdisciplinarity", *World Literature Today*, vol. 69, issue 2, 1995.
- Pressler, Mirjam, *Ich sehne mich so: Die Lebensgeschichte der Anne Frank*, Weinchem, Beltz and Gelberg, 1992.
- Rendell, Fred, *Into Hiding*, Jordanhill College of Education, Glasgow, no date.
- Rol, Ruud van der. and Verhoeven, Rian, *Anne Frank: Beyond the Diary*, translated by T. Langham, Viking, New York 1993.
- Stephens, John, *In Language and Ideology in Children's Fiction*, Longman, London 1992.

REVERBERATIONS OF THE ANNNE FRANK DIARY
IN CONTEMPORARY BRITISH, GERMAN AND
WEST BALKANS CHILDREN'S LITERATURE

Summary

Considering the status of a diary as a literary form in the contemporary British, German and West Balkans children's literature, this paper follows the genesis of an image of war in children's diaries, beginning with Anne Frank's Diary, as the most famous example of this sort of fiction, and looking for its reverberations, which it finds out, in a derivative form, in biographical publications and picture books on Anne Frank, but also in an authentic, lyrical form, in letters that today's children write to Anne Frank, but still, in the greatest degree, in original diaries written by children who have experienced the same as she did, such as Zlata Filipović. It seems that the essence of such diary fiction lies in the strength of the emotion that binds together the child and the diary in the strongest possible way, so, from the comparativistic point of view, the key element of the relatedness of the source work and the later ones is the feeling of captivity and a cry for freedom, which is very similar in all diaries written at different places and at different time.

Key words: diary, Anne Frank, Zlata Filipović, war, child, freedom, the past and the present

◆ Радомир ЖИВОТИЋ

ХИПОТЕТИЧКЕ КЊИЖЕВНЕ ВЕЗЕ И ПРОЖИМАЊА У ВРЕМЕ ГЛОБАЛИЗМА

САЖЕТАК: У чланку се критички наводе права и прикривена значења термина глобализам и антиглобализам и то као будућност света у процесу интеграције. У том контексту се хипотетички сагледавају везе и прожимања у књижевности за децу и долази до закључка да ће, због наглашеног језичког империјализма, књижевност за децу бити прва жртва глобализма. Штампана и електронска медија одавно су оптерећени англицизмом и американизмом. Српски језик и писмо ћирилица такође су угрожени, а то су најбитнији и најосетљивији елементи националне и културне идентификације. На основу анализе садашњег стања изводе се хипотезе о могућим будућим везама и прожимањима у књижевности за децу и младе у условима агресивног глобализма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: глобализам, антиглобализам, мини-глобализам, језички империјализам, национални и културни идентитет, национално писмо, хипотетичке везе и прожимања, књижевност за децу и младе

Глобализам (1961) је идеологија и стратегија великих и моћних држава која претендује да се наметне читавом свету. Синоними за овај еуфемизам су: нови светски поредак, мондијализам, тоталитаризам, културни и економски империјализам... Глобализам се може схватити као добровољно потчињавање и прихватање захтева великих (САД, Европска унија...) у сфери политике, идеологије, еконо-

мије, безбедности, војне организације, технологије, културе, уметности и науке, али и као шанса (могућност, добра прилика, погодност) да се оствари „рај на Земљи” у свим доменима живљења и стварања. Позитивне особине су: интеграција света, космополитска култура, нова стваралачка енергија, помагање талената, уважавање знања и генијалности, етичност, одговорност, креативност, иницијатива и индивидуалност.

Антиглобализам је супротност претходном термину и указује на погубности глобализације: нестанак државних граница као препрека интеграционим процесима, доминација Запада, американизација света, нестанак етничких и културних идентитета, етнички ратови и национализми, запостављање историје и традиције, наметање језика и писма итд. Антиглобализам истиче следеће контроверзе: да ли је реч о светском друштву у настајању или настаје светско друштво разлика, да ли се уместо економског и технолошког напретка нуди глобализација сиромаштва, да ли је реч о обогаћивању или поништавању етничких култура и да ли прети сукоб цивилизација, каква је сврха и колики су домети космополитске културе? Ако се ради о залагању за светски мир и благостање – откуда перфидна империјална политика, економске санкције и војни интервенционизам (Вијетнам, Кореја, Камбоџа, Авганистан, Ирак, Куба, растурање Југославије и бомбардовање Србије, Иран). Зар је за привредни и технолошки напредак неминовно разарање еколошке средине и практично пут ка уништењу света, зашто се уместо о братству и јединству, о демократији, људским правима и слободама говори испразним фразама у које нико не верује? Лојалност глобализму подразумева и многе социјалне потресе и неслућене културолошке претумбације.

Иако Србија данас није званично чланица Европске уније – мисија глобализма је одмах после Другог светског рата спонтано почела да се остварује

у форми лингвистичког колонијализма и електронског империјализма, а то се непосредно негативно рефлектује у књижевном и уметничком стварању.

Књижевних веза и прожимања било је и пре појаве глобализма. Међусобни утицаји у књижевности настајали су независно од било чије политичке воље. То је зато што култура, уметност и језици не признају државне границе, ни политичке системе, ни војне савезе. Културнији и снажнији одувек су утицали на мање развијене и слабије, али су понекад, баш зато што су „снажни”, ослобођени брига за сопствену егзистенцију, и примали утицаје. Прожимање култура, па и успостављање књижевних веза, одувек је, дакле, текло неспутано, спонтано и имало главни циљ – унапређивање човечанства.

Књижевност за децу – прва жртва глобализма

Књижевност је уметност речи, а речи су живо биће националног језика. Језик је једно од најважнијих обележја националног идентитета, има свој настанак и развитак и живи с постојањем нације. Кад изумре нација – изумре и језик.

Енглези су, да се подсетимо, били велика колонијална сила. Поробили су готово пола света, колонијама су наметнули свој језик и културу, законе и правила живљења. Кад су се ти народи ослободили колонијализма, прокламовали су и свој национални језик за књижевни (Индија, хинду) али последице лингвистичког империјализма осећају чак и данас: енглески језик је и даље у употреби у војсци, судству и државној управи.

Српски језик је имао сличну судбину. Робовање под Турцима, макар и не било пет векова, донело нам је неколико хиљада турцизама. Већину турцизама смо усвојили и данас их сматрамо за своје речи. Многи опстају и данас у савременој комуникацији у функцији синонима. Треба признати да су и

остали европски културни центри утицали на наш језик и културу (Беч, Петроград, Париз, Москва) и све је то значило обогаћивање без угрожавања националне културе. Отуда у српском језику имамо германизме, романизме, славенизме... и све то сматрамо нормалном појавом.

Српски језик и писмо (ћирилица) данас су угроженији него кад смо били под Турцима. Тада смо били „покорени”, „раја”, али за данашње претеране утицаје немамо објашњиве разлоге. Називи наших предузећа, продавница, кафана, установа... више од 90% су на енглеском језику; називи за храну и пиће такође; називи за одећу, дечје играчке, дечје игре – све је постало странао; модерна музика је готово неразумљива од англизама и американизама; стручни и научни термини су на латинском, грчком, али све више на енглеском и немачком језику; у образовању, у школском систему, такође су наврли варваризми, првенствено англизми; информатичка револуција (компјутери, интернет...) донела нам је такође англизме; у економији, финансијама, политици, у електронским медијима... све врви од страних речи које обичан свет не разуме. Време глобализације нам, дакле, доноси и „хомогенизацију укуса”, има и негативну страну, а англизми и американизми стално нам сугеришу „антагонизме и конфликте” као да смо у вечитом рату. Глобални говор, „глобално село” у информатичком смислу и свакодневни „електронски империјализам” угрозили су чистоту српског као националног језика и готово истиснули ћирилицу као национално писмо. Лингвистички империјализам је очигледан. Да ли он претходи благом поробљавању народа, заузимању ствари и природних богатстава и уништавању националних култура и идентитета? Језик глобализације је, дакле, агресиван и немилосрдан упркос прокламовању мира и благостања; постао је средство перфидне манипулације у свим сферама човековог живљења и стварања и згодан изговор за оправдање

хомогенизације која доноси социјалне и материјалне проблеме, ратове, глад, незапосленост, сиромаштво и еколошку затрованост.

О значају очувања националног језика и писма, а нарочито о језику у књижевним делима за децу, јер књижевним делима за децу највише се утиче на правилно формирање младог нараштаја – а то значи „генерацију будућности” – говорио сам на прошлом саветовању („Књига за децу и младе и језички империјализам”, *Детињство*, 3/ 2009). То није емоцијама изазван позив на узбуну него благовремено разумно упозорење да се спасу културне и уметничке вредности српског националног идентитета. И да се младом нараштају, првенствено деци предшколског и школског узраста, посвети достојна пажња у погледу правилног васпитања и образовања и уместо „глобалне литературе” (Хари Потер и сл.) учини доступном модерна српска литература за децу наглашених етичких и естетичких вредности на лепом националном језику и још лепшем националном писму.

Хипотезе о везама, прожимању и последицама

Ако је књижевност за децу, њена правилна усмереност, судбоносно питање за опстанак српске нације – онда то подразумева одговарајућу бригу и понашање. Читаност наше књиге за децу свакога дана је све мања. Сазнања о свету и животу деца стичу сликом и игром, на ТВ екрану и помоћу мобилних телефона, а компјутерске игрице одузимају највећи део слободног времена. Школа је беспомоћна, а ауторитет обавезне школске лектире је готово пропао. За утеху је што се некако још одржава дечје позориште као јединствена прилика да се чује и усвоји правилно изговорена домаћа реч. Штампана је запоставила дечју страну, а тиражи дечјих листова су све мањи. Књижевни ствараоци за децу, нарочито млађи, у незавидном су материјалном положају. Од

књиге за децу очекује се профит. Кад се прочита да су књиге наших писаца за децу објављене на италијанском (Љ. Ршумовић, И. Коларов, У. Петровић, В. Смиљанић, Р. Путниковић) – онда је то прави празник за душу и доказ да и наша књижевна дела за децу у свету нешто значе.

Данас деца не пишу писма, не шаљу честитке за празнике, већ упућују СМС поруке и, захваљујући дигитализацији, стичу познанства, „друже се”, остварују комуникацију на велике даљине у истом трену. Да ли је то благодет или проклетство цивилизације? Све зависи од осећања за меру и укус.

У Београду, престоници Србије, све је мање књижара. У Кнез Михаиловој улици некада их је било десетак, а данас свега две-три, ако се уброји и антикварница. Књижаре су испражњене и претворене у локале. О популаризацији и стању стране и домаће књиге говори и „Листа најпродаванијих књига у 2009. години” (П / 9. јануар 2010). Од 20 најпродаванијих књига само је 8 домаћих аутора, 12 је странаца, а удео књиге за децу је минималан. Зар то није очигледан доказ о везама и прожимању у књижевности за децу?! Ови подаци упозоравају на сумрачну будућност књиге за децу. А какво ли је тек стање у дечјим листовима и часописима, у дечјим програмима на радију и ТВ? Да ли је то показатељ о једносмерним везама и „прожимању” и предстојећим последицама? А стање у школским библиотекарима?

Реалне претпоставке о будућности књижевности за децу

Српска књижевност за децу од 1918. до 1990. године већ се развијала у условима неког „миниглобализма”. Ако је идеја југословенства заживела у књижевности за одрасле, нарочито у послератном периоду (Ђопић, Ђосић, Давичо, Д. Максимовић...)

– књижевност за децу и младе одвијала се претежно у оквиру постојећих пет националних култура и култура националних мањина уз пуно уважавање основне идеје о братству и јединству. Југословенска нација није формирана до распада Југославије, мада је, према статистици, било око две стотине хиљада Југословена. Писци за децу стварали су на свом националном језику, у духу сопствене националне културе и уз пуно уважавање родног амбијента (у Србији: М. Алечковић, М. Антић, Д. Радовић, Д. Лукић, А. Вучо, М. Данојлић, А. Диклић, Д. Ерић, М. Матицки, Г. Олујић, Б. В. Радичевић, Ђ. Радишић, Љ. Ршумовић...; у Хрватској: З. Балог, В. Назор, М. Ловрак...; у Словенији: О. Жупанчич, П. Воранц...; у Македонији: В. Подгорец, В. Николески итд.). Само је неколико писаца имало вишенационалну обојеност: Г. Витез, И. Андрић, Р. Василевски..., али је то сасвим небитно пошто је реч о уметности. Великих сродности између писаца није било и сваки је стварао у духу своје националне припадности. На основу тога се може закључити да успостављање веза и прожимања у књижевности за децу између новоформираних држава, уважавајући горко искуство из прошлости, није реално очекивати.

Српска књижевност за децу никада није била изолована од светских књижевних збивања. Тих утицаја је било и у прошлости. Нормално је очекивати да ће се везе и утицаји наставити у будућности, јер је глобализам управо друштво будућности. Да ли ће прожимања бити у тематском, идејном и естетичком смислу то зависи од још непознатих околности. Ако и буде интернационалних повезивања – то неће бити на старим основама, већ ће новостављене везе одговарати савременим захтевима. Највећи притисци, свакако, осетиће се у језику, а и писмо ћирилица вероватно ће систематски бити потискивано у корист латинице.

- Време глобализације*, зборник, приредио М. Кнежевић, Дом културе Студентски град, Београд 2003.
- Р. Животић: *Дете, књига и глобализација*, Детињство, 3 / 2009.
- Србија и Европа*, зборник, приредио М. Кнежевић, Дом културе Студентски град, Београд 1996.
- Р. Животић: Јасност стила, турцизми, варваризми (*Изражавање новинара*, друго, измењено и проширено издање, Београд 2001.
- Р. Животић: Језик електронских медија у Србији, *Новинарство у теорији и пракси*, зборник, Београд 2005.

Radomir ŽIVOTIĆ

HYPOTETIC LITERARY RELATIONS AND
INTERWEAVINGS IN THE TIME OF GLOBALISM

Summary

The author of the paper critically considers some real and concealed meanings of the notions of “globalism“ and “anti-globalism“, understanding them as a future of the world in the process of integration. This makes the context for hypotetic consideration of relations and interweavings in the literature for children. The author concludes that the literature would be the first victim of the globalism, due to the linguistic imperialism. The press and electronic media have already been burdened by anglicisms and americanisms for a long time. Serbian language and cyrillic alphabet, as the most important and the most vulnerable elements of the national and cultural identity, have also been endangered. The author analyses the present conditions and infers some hypotheses about possible future connections in literature for children and youth in the context of aggressive globalism.

Key words: globalism, anti-globalism, mini-globalism, linguistic imperialism, national and cultural identity, national alphabet, hypotetic relations and interweavings, literature for children and youth

◆ Тихомир ПЕТРОВИЋ

КЊИЖЕВНОСТ И КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

САЖЕТАК: Само по себи се разуме да је књижевност за децу уметност прилагођена садржином и обличјем млађим корисницима. Проистекла из поделе спроведене према теоријском начелу провереном у пракси, према блискости читаоцима сродних афинитета, она као уметност има своје несумњиво место у општој књижевности. Однос књижевности за децу према књижевности у целини посматра се као однос света детињства према свету одраслих. Не може се говорити о њеном потпуном раздвајању у посебне и за себе постојеће књижевности. Са становишта уметничког чина, не постоји разлика између озбиљне књижевности и књижевности за децу, али је она евидентна у исходу стваралачког, у артефакту. Књижевност за децу је у сваком погледу сродна са сериозном књижевношћу, те за њу вреди све што вреди за књижевну уметност уопште. Будући у тестаментарној вези, она се не одваја од књижевности за одрасле.

С друге, пак, стране посматрано, књижевност за децу је аутономно уметничко подручје и својеврсна друштвена, културна и просветна институција. Примерена садржина, љупкост форме и наивност јесу њене карактеристичне одреднице. Машта, игра и хумор се подразумевају као њене карактеристичне типолошке категорије. Интенционалност и дидактичност, као дистинктивна белетристичка својства, дају јој „естетско оправдање“ и стављају на вишу тачку обзира.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност, књижевност за децу, дистинкција, поређење

Границе међу уметностима су релативне и тешко би се могло, без ревизије и корекције, говорити о

суштинској разлици која укида јединствену нит која их изједначава. Књижевност, исто тако, поседује специфичне законе који се мигоље и измичу свакој подели и самоограничењу. И саму теоријску мисао о њој није могуће јасно разграничити од других облика дискурса. Сви досадашњи психолошки, антрополошки, лингвистички и други покушаји нормирања и систематизовања показали су своје неизбежне празнине и недостатке. Ниједна класификација – осим, можда, оне која разврстава дела на уметнички вредна, осредња и беживотна – не задовољава саввим потребу да се поједине књижевне врсте или видови опишу и објасне као жанрови са строго битним карактеристикама. Реч је о класификацијама које се не могу засновати на апстракцијама сразмерно високог нивоа, попут класификација по математичким критеријумима.

Дистинкција између књижевних дела не може се јасно извући, будући да се свако од њих узима као непоновљив израз аутентичне песничке интуиције. Недељивост проистиче из њиховог јединства естетске разнородности уметничких компонената, из њихове слојевитости, комплексности и заједничког естетског именитеља. Дела сама собом, као жива бића, недељива и неупоредива са другим, посве непоновљивих својстава индивидуалног израза, надилазе разграничења и искачу из оквира координата одређене поетике.

Свако књижевно остварење има своју специфичну публику. Узрасни нивои опредељују се према властитом афинитету, интересовању и унутарњој потреби. Ако се, међутим, узме као полазиште интересовање читалаца, упада се у замку иманентну свакој књижевној подели – немогућност да се обухвате сви слојеви и специфичности које се у пракси јављају.

У оквиру саме књижевности која се одређује као дечја испостављају се дистинкције које поништавају њену поетику. Између прича првих дечјих аутора романа *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола или

Рани јади Данила Киша, разлика је, сликовито речено, колико од земље до неба. Велика књижевна дела руше зид између родова и врсте, премашују их и реafirмишу. Има остварења која у часу свог појављивања одзвањају у дететовом и у сваком људском срцу, као што егзистирају она која се не одnose ни на једну рецепцијску групацију.

Књижевност за одрасле и књижевност за децу стоје на истој паралели; и једна и друга су део истог естетског система, „само два израза исте културе прилагођене сукцесивним могућностима у одрастању“ (Марк Соријано), само различити атрибути једне исте именице. „Тачка поклапања“ која демонстрира унутарњу сродност и међусобна конвергенција искључују међу њима неке противуречности, неусклађености или опозите. Недељивост аутентичног погледа на свет, то значи непостојање суштинских дистинкција у специфичном смислу, илуструју следеће тврдње:

„Андерсенову бајку читају деца и мисле да је то само за децу. Читају је и одрасли и мисле строго узевши ово је за одрасле. Читају је и филозофи и религиозни филозофи“, пише Исидора Секулић. Говорећи о Змајевој „наивној поезији“, Миодраг Поповић истиче: „Све Змајеве добре песме, а и наивне међу њима, јесу песме и за децу и за одрасле. Деца су људи, људи су деца, а поезија само поезија“. „Тко ће рећи за Андерсенову причу *Царево ново одело* да је само литература за дјецу, мада је Андерсен усвојен као дјечји писац. Мало дете уопће је не схвата, ужива само у фабули, у представљању слике краља, ткалаца и министра. Веће дете открива у њој глупости, неискреност и додворавање појединих људи. Одраслог човјека нагони на размишљање о улози што у животу има мода, покоривање јавном мњењу, сакривање властитих осјећања. Старац, гледајући унатраг ток свога живота, видет ће сву дубоку реалистичност бајке“ (Милан Црнковић). О сличности која се одређује као „истоветност у разлици“ Сла-

вица Јовановић пише: „Ако Радовићеве приче *Приче о једној нејослушној нози* и *Како је киш њосио домаћа живоџиња*, ослободимо онога ‘за децу’, пред нама се појављују застрашујуће алегорије које не заостају за кафкијанским и камијевским. Да ли је прича о *Незахвалном мишу*, који једе сопствену кућу, заиста наивна, или јој наивност дајемо ми, руководећи се тиме да је то прича за (малу) децу... Песма *Ценовник* не упућује само деци „наивно“ питање – колико се плаћа претплата за цвркул птица и колико кошта да се подигне планина средње величине. Сумњамо да ће бити већ касно ако тек деца буду тражила одговоре на њих“. Песме *Циганин хвали свога коња* Ј. Ј. Змаја или *Фифи Драгана* Лукића и толике друге које се, као дугине бије, преливају из једног животног доба у друго, доводе, исто тако, у питање постојање двеју књижевности: „за децу“ и „за одрасле“.

Следи песма која својом садржином, формом и сазвучјем одбацује дилему о читалачком припадништву, односно о лабилности и илузивности „поделе лепоте“:

*Не бих оно давно доба
ни за какве дао новце,
кад сам некад, исјод жаја,
с дједом Радам чув’о овце.
Куд њобеже моје злајно,
џрибјежишџи нејоврајно?!*

*Кроз бисерну џерлу сџада
наш се Шаро вриједно маје,
а дјед везе сџаре жајке
и рођене доживљаје.
Бајке су му срцу драже,
а осџало – дједо лаже!*

*Кад џонекад небом крене
мрки облак, блесне муњом,
ја скровишџи џирком џражим*

*џод сџарчевим црним џуњом.
Ни у зечјој лоџи није
сиџурније ни џојлије.*

*Одвели ме давни џуџи
џамо џдје се бајка скрива.
Сџадо нам се исџојило,
џод џомилом дјед џочива.
Куда даље, дједо мили
џуџи ми се замрсили.*

*И докле ћу у луџању
џо свијетџу да се млаџим?
Слуџим, већ је дошло вријеме
дједу своме да се враџим.
Дједо, драџи зашџишџиче,
завриши ми крај од џриче.*

(Бранко Ђопић, *Незавршена џрича*)

Сматра се да је карактеристика књижевности за децу управо то да није намењена деци. Јер, мали читаоци, каже Анатол Франс, пре прихватају оно што није директно писано за њих, штавише, „показују одвратност према књижевним остварењима која су специјално писана за њих“. „Бесмислено“ је, каже Марсел Пруст, „писати књижевност намењену искључиво деци. Књижевност за децу не обогаћује дечји дух“. Чехов истиче да „деци треба давати само оно што одговара само одраслима“. „Што није вредно да читају родитељи, мање је још вредно да се пресађује у душу дететову“, додаје Ерих Ауербах.

Најбоље књиге за децу су управо оне које са подједнаким занимањем и задовољством читају и млађи и старији. По Крочеу, књижевност за младе „није никада она коју пишу писци, већ она коју деца читањем прихватају и усвајају, бирају и предодређују, која задовољава њихове осећајне потребе“. Деца, као по неком природном праву, преузимају остварења која поседују изузетну поетску вредност.

Немогућност диференцијације песничког израза потврђује стање живе, активне литературе. У друкчијим, наиме, културним и историјским околности-ма долази до промене изворнога смисла и значења дела. Остварења која су у стваралачком поступку била усмерена пунолетним читаоцима временом су губила аутентична обележја и попримила обележја која их препоручују младима. На пример, *Робинсон Крузо*, *Гуливерова путовања*, *Чича Томина колиба*, *Тил Ојленишџел*, из светске баштине. Исто тако, дела наших аутора: Вука Стефановића Караџића, Милована Глишића, Јанка Веселиновића, Петра Кочића, Бранка Ћопића – „отета“ и једнодушно присвојена од младих – постају класика дечје белетристике. Психолошка и граматичка структура језика и стила, који су некад одговарали одраслима, помакле су се према потоњим генерацијама младих, приближиле и поистоветиле са структурама текстова за младе. Попримање друкчијих ознака, у поређењу са онима која су их везивала за своје време, помиче границе књижевних родова и врста. Бајке Ханса Кристијана Андерсена имале су заједнички наслов *Бајке казиване деци*, будући да је аутор имао у виду децу као имплицитне читаоце или слушаоце. Али постало је јасно да су својом слојевитошћу и отвореношћу подесне и одраслима, те их бајкописац касније објављује под насловом *Бајке* (или *Пријоветике*). Тренд губљења својства једног жанра и његово укључивање у дечју уметност је у ходу, упоредо са развојем и зрењем подмлатка и његове литературе.

Прелазни нагиб од књижевности за одрасле ка књижевности за децу, преноминација једне у другу, стално узимање и давање, показују књижевна дела двоструко адресована. Реч је о остварењима у чијој структури егзистирају делови који припадају „високој“ књижевности или њој равним књижевним врстама и делови „мале“ књижевности. Дечји аутори, имајући у виду децу под надзором одраслих, преко

њихових глава, погледају на старије, исписујући „поуке“ и за једне и за друге. Књижевност намењену деци и „деци“ у одраслом човеку карактеришу песме, приче и романи од завидне уметничке вертикале.

Сличности међу поменутиим књижевностима преовлађују над разликама; елементи сличности су више додирљиви него недодирљиви, и онда када се могу назвати прећутним знањем. Говорећи уопштено, дистинкције само издалека наговештавају неке контуре и обресе. С резигнацијом се констатује да није нимало лако одредити хабитус дечје литерарне речи. Разврставање према задатим педантним песничким облицима, дељење, попут картотеке, на различите преграде, није могуће без кобне штете по саму књижевност и књижевнотеоријску мисао. У погледу естетичког критеријума, строго узевши, готово да није могуће наћи критичке погодбе и карактеристике које не би вределе за обе стране.

Узевши, међутим, са друге стране, књижевност се традиционално разврстава по својим формалним и суштинским карактеристикама. На овим основама почивају поделе међу којима је и подела на књижевност за децу и књижевност за одрасле. Капиталан књижевнотеоријски проблем, мајка свих питања, јесте дистинкција између књижевности за децу и књижевности за одрасле. Независно од непоречне естетске чињенице која брише из уметности жанровску диференцијацију, у науци о књижевности су, на генетичко-морфолошком плану, регистроване одређене врсте и видови у смислу устаљености скупа средстава и обележја обликовања. Приступом без већих егзактних претензија уочавају се дијалектичка испољавања квалитативних специфичности конкретних форми једне и друге књижевности.

Лектира за наивне читаоце егзистира као књижевни и књижевнотеоријски факт. Њено разграничење као материјалне чињенице и као академског песништва из корпуса свеукупне уметности речи није само школска нужност. Настала као деобена це-

лина на основу начела дечје посебности у читалачком смислу, она поседује нормe и захтеве који се, разуме се, не постављају изван закона и оквира књижевне уметности.

Избор књижевне грађе и начин њеног обликовања јесте суштaствена диференција. Разграничење извршено према садржини, форми и намени, то јест са становишта читаочевих интересовања и потреба, потврда је неподударности песничких граматика „мале“ и „велике“ књижевности. Карактеристике и одреднице књижевности за децу јесу довољно пажње вредне и очигледне да би само недовољно пажљивом погледу измакле.

Насип између књижевности и књижевности усмерене ка деци пробија сама књижевна пракса. Разграничењу се прибегава ради олакшаног сналажења у разноликом обиљу поетских дела, чисто из разлога да би се о књижевности могло расправљати. Педагошко-методичка разврставања немају теоријски, већ оријентациони карактер.

Широко поље литературе избраздано је многобројним графиконима. Дистрибуирање према датим схематичним јединицама користи као мера упоређивања, ради лакшег научног осмишљавања, продубљивања и објашњења литерарних чињеница, као и ради успостављања одређених норми развоја.

За категорисање књижевних врста узима се форма и суштина као основна диференцијација на којој се ниже цела скала естетичких приступа, од најпримитивнијих до најсавршенијих. У тачнијој оцени, права подела се може извести на основу природе уметничких дела, на основу њихове грађе, средстава, полазне тачке и специфичне организације језичког израза.

Дистинкција према прихваћеној типологији на књижевност за одрасле и на књижевност за децу – не на „лаку“ и „тешку“, „приступачну“ и „неприступачну“ – потврђена је у разматрањима проучаваца као што су Пол Азар, Бруно Бетелхајм, Роже

Кајоа, Јохан Хојзинга, Марк Соријано, Мирослав Крлежа и Слободан Ж. Марковић.

Уз опасност од претераног уопштавања, нуде се аргументи у циљу савјештања разлика или пограничних зона које одељују једну књижевност од друге. У светлу успостављених односа између књижевности и књижевности за децу, могу се компаративном анализом номенклатурно предочити дистинкције, које не одзвањају као ригидне и бескорисне:

1. С обзиром на то да је књижевност за децу намењена младима, а књижевност за одрасле одраслима, читалачко доба је њихова диференцирајућа црта;
2. Специфична мотивско-тематска оријентација је кључ за разграничење књижевности за децу од књижевности уопште – кључ у смислу који ова реч има у музичкој терминологији. Природи књижевности за децу је иманентна садржина омеђена детињством, флорална симболика, зоо мотиви, хумане и чисто „детиње“ теме. У књижевности за одрасле број боја у спектру садржаја није ограничен, те је њена садржина пространија и дубља;
3. Скученост у избору мотива прати релативно мала слобода у начину обраде, умереност и уздржљивост у односу на поетски радикализам у књижевности за одрасле;
4. Језик и стил, иако непоуздане одреднице за књижевна разграничења, диференцирајући су фактор између два вида књижевности. Речи усмереној деци примерен је језик осећајан, лепршав, виловите боје и понесен, а у књижевности која њима не припада језик је сложенији и апстрактнији;
5. Књижевна дела за младе карактеришу фабула, радња и ликови у акцији: дела за одрасле нису поштеђена заокружених есејистичких делова и експерименталних занимања која потискују акцију и фабулу;
6. Машта, игра и ведрина у књижевности за децу јесу поетске категорије од примарног, а у књижевности за одрасле од секундарног значаја;
7. Књижевна дела за младе растеређена су филозофских разматрања, надсмислености, шифрованих рефлексива и згуснуте слико-

витости; карактерише их, спрам књижевности специјално за одрасле, нехерметичност и слике створене више сценом и ритмом; 8. Песништво за децу се дистанцира природом своје функције у односу на песништво пунолетних читалаца. Наиме, приметна је његова оријентација ка сазнајно-едукативном у школском смислу речи, са једне стране, или хедонистичко-забавно-радосним, са друге – естетско и утилитарно јесу у дијалектичком јединству, а не у односу противположености и конкурентности; 9. Књижевност намењену младима карактерише, у поређењу са књижевношћу за одрасле, релативно спор развој, непостојање школа и модерних струјања; 10. У науци о књижевности, књижевност младе популације ређе је предмет књижевнокритичких теза, теоријских илустрација и изучавања уопште; 11. Књижевно дело за младе изазива интересовање и међу зрелим читаоцима; обратно, дела за одрасле најчешће су недоступна младима; 12. Текст младих обележава краткоћа у релативном смислу речи у поређењу са текстовима за одрасле; гломазност не одговара дечјој духовној концентрацији и нестрпљивости, лишава дете осећања целовитости и уметничког континуитета. Могу се, контрастирањем дечјег света и света одраслих, саприпадањем различитога, саприпадањем које проистиче из сакупљања изведеног посредством разлике, такорећи у недоглед умножити инстанције између обеју књижевности.

Tihomir PETROVIĆ

LITERATURE AND LITERATURE
FOR CHILDREN AND YOUTH

Summary

It is understood by default that the literature for children is an art whose content and form are adapted for the younger consumers. Separated according to theoretical principles

confirmed in practice, according to the closeness to the readers of common affinity, as an art it undoubtedly has its own place in the general literature. Relation between the literature for children and the rest of the literature is observed as a relation between the world of the childhood and the world of the adults. Yet, we cannot talk about its total division as a separate literature. From the viewpoint of an artistic act there is no difference between "serious" literature and literature for children, but that difference is evident from the result of the creative product – the artifact. Literature for children is in every respect in relation with the "serious" literature; therefore it has all the values literature and art in general have.

Nevertheless, literature for children is autonomous artistic field and particular social, cultural and educational phenomenon. Its important properties are adapted content, tenderness of the form and naivety. Imagination, game and humor are its understood typological categories. Intentionality and didactic qualities, as distinctive belletristic properties, give this kind of literature "aesthetic justification" and raise it to the higher degree of conscience.

Key words: literature, literature for children, distinction, comparison

UDC 821–93.09
821.163.41–93.09, „19“

◆ Воја МАРЈАНОВИЋ

ПРОЖИМАЊА И УТИЦАЈИ СТРАНИХ И НАШИХ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

САЖЕТАК: Везе и сродности, импулсе и подударности у књижевном стваралаштву страних и наших писаца у прошлости и данас аутор овог текста преводи у термине *прожимања* и *утицаји*, што донекле ублажава „плагијаторство, епигонство или „литерарну крађу“. На примерима писаца он указује како су готово сви „велики, средњи и мали писци“, чешљали књиге „класика и врних светских и наших литерата“. То је, по мишљењу аутора текста, неминовна појава. Он каже: „сви узимају али и дају“. То је по мишљењу песника надреализма Душана Матића „ђубрење духа“, без кога не би изникла вредна биљка.

Појмове *прожимање* и *утицаја* треба схватити као неминовну комуникацију стваралачког процеса у делу једног писца. Позната је чињеница да се на различитим просторима земаља, народа и менталитета, стварају сродне теме и мотиви, подударни са сличнима на било ком делу света. Ова појава је условљена како типичним људским видовима живота тако и коинциденцијом инвенције и стваралачке интуиције.

Још је наш Ј. Ј. Змај превodeћи многе стране песнике и приповедаче (Петефи, Толстој, Ла Фонтен, Бајерн) често падао под њихов утицај па се он очи-

тавао и у неким његовим „оригиналним радовима“. Због тога је имао честе непријатности у смислу „да је под својим именом објављивао у *Невену* песме које *нису његове*“. Читав змајевски период, од стварања поезије и прозе, касније је био „позајмљиван, компилован“ у смислу или епигонства или „подударних инспирација“. Песници (само неки: Тартаља, Тешић, Бешевић, Максимовић, па Жупанчич, Николески или Ј. Хрваћанин), певали су у тоналитету али и мотивским клишеима позајмљеним од родоначелника српске дечије поезије.

Утицаји и прожимања светске литературе и преношења у просторе наше литературе, запажају се у делима Д. Максимовић, Б. Ђопића (Пелин, Карајличев), мада надреализам доноси и привиде француских идејних стремљења у смислу „стварања тврђег и урбаног језика“, социјалне ноте, ослобођење дечије аутономне личности као и слободу асоцијативног миљеа тема и мотива. Александар Вучо је у томе предњачио, а по угледу на Вуча пева своје *Дунавске баладе* Арсен Диклић, мада касније трагове Вуча налазимо и код Лукића, Данојлића, Витеза и других наших такозваних модерних песника „златног периода“ српске (и некада југословенске) поезије.

Феномен прожимања и утицаја не треба схватити као „слепо копирање или плагијаторство“. Оно је вид, по нашем осећању ствари, појава „путујућих или лутајућих мотива“. Они су коинцидентни у списатељству многих наших и страних писаца, у томе треба видети и осетити „типичност животних појава“, дакле, као и „непредвиђене случајности“, које су стваралачке инвазије маште, искуства и знања.

Српска (и некада југословенска) литература за децу и младе трпела је знатан утицај страних писаца свих књижевних опција: било да су романтичари, реалисти, надреалисти, писци научне фантастике или други егзибиционисти у „тражењу нових и виталнијих видова књижевног изражавања“. У делима (поезији, приповедачкој прози или романима)

српских и југословенских писаца јављају се стваралачки импулси Кестнера, Твена, Сент-Егзиперија, Зошченка, Пиранделија, Колодија и др. Традиционални писци своја дела пишу надахнути писцима блискијим њиховим поетикама или материјалом који је тематски близак њиховим поднебљима. То је случај код неколико писаца српске, а онда и југословенске књижевности.

Међутим, после Првог светског рата, који нам није оставио дела „времена наших Солунаца и Голготе за српско отечество“, Други светски рат је обимно записан у делима појединих писаца дечије литературе. Неки од њих и сами учесници, а неки саучесници, исписивали су бројне песме, приповетке и романи о НОБ-у и тако, што својом инвенцијом и опсервацијом доживљеног, што под утицајем советских и других социјалистичких писаца стварају литературу која „слави и велича“ народну побуну и тежњу ка слободи и лагоднијем животу. У тим делима учествују како одрасли тако и млади, деца. Та добрим делом идеолошка доминација била је вид „поплаве“ српске и југословенске књижевности. О њој је писано и говорено, па су чак и поједини фестивали („Курирчек“) неговали само такву литературу. Било је и заговорника „формирања литерарног корпуса дела са тематиком НОБ-а“ (С. Ж. Марковић), који, истини за вољу, није носио са собом изузетније креативне акценте. То су дела ангажоване идејности, са поруком, одблесак времена које је хтело да се оствари и у књижевном миљеу. Међу таквим писцима су у првом реду Ђопић, Петровић, Гујачић, Костић, Облак, Мићановић, Наумчески, дакако и песници М. Алечковић, Д. Максимовић, Черкез и др. Сви су они у то време, а и у данашњој књижевној историји, „плаћали данак“ идеолошкој занетости, која се може „варијабилно прихватити или не прихватити“.

Прожимања и утицаје страних писаца запажамо и у нашој литератури модернијих стремљења. Од

Радовића, преко Лукића, Витеза, Јаневског до Антића, Ршумовића, Бекрића, Тарапузе, Подгорца, Баллога и Д. Ђорђевића могу се запазити чести утицаји страних писаца. Наши модернисти седамдесетих и осамдесетих година, радо читају и „свој дух ђубре“ (Д. Матић) поетолошким поступцима па и темама неких страних писаца (Тувим, Стивенсон, Чуковски, Маршак, Лир, Кајоа) и других. Врсни преводилац Д. Антић „радо говори у којим делима наших писаца“ живи дух поезије „једног Тувима или Чуковског“, а да се наша критика тим „позајмицама никада није забавила“. Додуше, и поједини изворни песници били су „жртве плагијаторске или компилаторске дрскости“. После појаве Антићеве „љубавне и засењене лирске канцоне“ јавља се поплава писаца који пишу у његовом стилу. Истина, то је време када је табу тема о љубави код деце била још увек присутна. Вентил који се тада отворио био је знак еманципације и касније појаве такозване „сексуалне револуције“, како у животу, тако и у уметничком деловању.

Прожимања и утицаји у креативним стварањима писаца, и уопште уметника свих врста, неминовне су појаве. Они нису знакови „поред пута од јуче“. Човек „ствара и себе, али он даје и узима од других“. То неминовно прожимање део је „давања и узимања“. Зашто се и у суптилним сферама уметничких креација не би тако деловало? Пuteви бесконачних предела маште и фантазије неукротиви су. Треба само имати меру „морала и кредибилности“ од „кога узимамо и коме дајемо“, јер то није исто. То је ствар „укуса, мере, етике и део наше личности“.

INTERWEAVINGS AND INFLUENCES
OF FOREIGN AND DOMESTIC
LITERATURES FOR CHILDREN AND YOUTH

Summary

The notions of relations and similarities, as well as impulses and correspondences in literary creation of foreign and domestic writers have been articulated in the notions of interweavings and influences by the author of this paper, in attempt to avoid the terms such as “plagiarism“, “epigonism“ or “literary theft“. On the examples he explains that almost all writers, “big“ or “small“, borrowed form the classics. This is the inevitable fact, and, quoting a surrealist poet Dušan Matic, “manuring the spirit“ in order to get a healthy plant.

◆ Оливера ШИЈАЧКИ

МАШТА И СТВАРНОСТ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Оно што је све више препознатљиво у књижевности за децу то је временски термин, што значи да се временом мењају критеријуми у писању. Приметно је да сада највећу продукцију има књижевност за децу, па је почело масовно објављивање књига. Утицај стране књижевности је приметан, јер и код нас постоји интерес за такве мотиве који посебно интересују младе читаоце да би дошли до сазнања о одрастању. Осим тога, у књижевности се користе нови модели, а читаоци су све више окупирани телевизијским програмом и компјутерима, што им омогућава да се више друже и више сазнају о својој будућности кад одрасту и изађу из детињства.

У извесном смислу свако уметничко дело је отворена структура. Али у савременом животу све се брзо мења и неке ствари нестају као да нису ни постојале, а друге се модернизују и све више их је у нашем свакидашњем животу. Према томе, да би писци привукли пажњу својим делом труде се да користе теме што провокативније и тако заинтригирају читаоце, који управо траже нешто занимљиво. У ствари, свако време има свој избор онога што читаоце интересује и што желе да прочитају. Пре десет година било је друкчије и по интересу и по садржају, а сада је сасвим друкчије по хроничности интересовања. Наиме, треба стално пратити књижевна стварања док се писци труде да на неки начин буду

посебни, неки осећају литературну вредност, а неки могу да пишу под утицајем већ прочитаних књига. И нема смисла размишљати на превазиђен начин јер су се мерила из темеља променила. Сасвим другачије је било искуство претходних поколења, тада се више веровало у ефектну моћ књижевности, али та моћ је по свему опала иако је њен одјек данас непосреднији зато што су средства комуникације постала готово свемоћна. Да би имала дејство данас књижевност мора да савладава веће препреке, али стиче и већу могућност. Све више се јављају модели који одговарају на неки начин савременим потребама. И тако долази све више до неке врсте забавне књижевности, а то се види и по читалачкој публици, јер постоје посебно читаоци забавне књижевности и читаоци озбиљне књижевности, а они који читају и једно и друго углавном су свесни тога када читају једну а када другу врсту. Нажалост, све је више обрађивања тривијалних тема и то делује на укус читалаца. Али, морамо те промене у савременом животу повезати и с утицајем нових медија који ефектно делују и на књижевност. Оно што је данас приметно је и то да су се намножили писци књижевности за децу, па је тако почела и масовна производња књига, а деца подједнако прихватају и добре и лоше књиге. Понекад их више интересује оно што не разумеју него оно што им је доступно, а ефекат се постиже када се писац обраћа детету и бива сугестиван својом идејом. Обично се каже како књига треба да подстиче дечју машту, да потенцира осећајност и доживљај оног што се чита, а првенствено развијање љубави према истини и лепоти. Ако дете чита Андерсена или Дикенса оно неће бити индиферентно према ономе што је читало, али ако је пред њим монотона или досадна књига оно ће је брзо оставити. Инострана књига, нарочито она која је у свету постала хит, нашим издавачима доноси неупоредиво мањи ризик. Дечја је тежња да што пре одрасту, изађу из детињства, па се и ту мо-

гу наћи књиге које лакше решавају те њихове проблеме. Има и код нас превода таквих књига. Аутор бестселера Алек Гревен написао је за тај узраст књигу *Како да причаш с татам*, у којој све тате имају и добру и лошу страну, као и књигу *Како да причаш с мамом*, у којој је реч о дружењу и остваривању контакта. Затим књига на исту тему *Како вас татам сјајне девојчице* Ијана и Мери Грант, са практичним саветима о васпитавању деце и о томе како да се одрже комуникације и како да се властите вредности пренесу на следеће генерације. Књига за дечаке *Како да будеш најбољи у свему* Доминика Енрајта и Гаја Мекдоналда садржи мноштво занимљивих провокација за дечаке – могу да сазнају како да управљају хеликоптером, како да се одбране од крокодила, како на брзину да напишу песму, како да преваре цео разред или како да спасу свет и сличне теме. И наши писци воле да објављују овакве провокативне и информативне књиге за младе. Књига Виолете Бабић *Књига за сваку девојчицу* представља одличан приручник намењен свим девојчицама и на једноставан начин објашњава промене до којих неминовно долази у пубертету. Значи, утицај стране књижевности брзо проналази место и код наших писаца, ако желе да буду интересантни читаоцима и да им на неки спонтан начин објасне проблеме који их тиште. Према томе, ове књиге им помажу да што пре одрасту и изађу из детињства. Али, данас се све више информација добија путем телевизије, радија и компјутера, па је то у потпуности деловало и на књижевност. Књижевност се све више одређује према својим супарницима, па се мора концентрисати на специјалне књижевне вредности и тако књижевност може само да искористи нове медије. Али и сама склоност новим медијима може довести до модификовања књижевности у нашем времену и тако се ствара нова, анонимна вредност, која може да потисне претходне вредности и постане ново схватање стваралаштва. Приказ

неке занимљиве књиге може постати подстицај за читање. Исто тако, компјутер делује у свим сферама друштвеног живота. Одвући дете од компјутера је тешко, јер деца желе да сазнају оно што их интересује, пошто нема ко у њиховој средини да им то објасни. Углавном се сервирају баналне рекламе које деца сматрају нормалним, јер оно што нису видели на телевизији није ни постојало. Једино су добре емисије у којима се такмиче у знању или сналажењу. Приказ неке занимљиве књиге може постати подстицај за читање. И како је то рекао Душко Радовић: човек не одустаје од своје радозналости. Треба га само наоружати маштом, ведрим духом и осећајношћу. То је једина шанса да остане супериоран над техником, над бетоном и гвожђем.

Не заборавимо да је Интернет као највећа светска библиотека и да су у њој бесконачни извори информација. И на крају можемо рећи да се у савременој књижевности може остварити нови, другачији свет, а да се и даље прича о овом свету у којем живимо.

Olivera ŠIJAČKI

IMAGINATION AND REALITY IN LITERATURE FOR CHILDREN

Summary

The criteria in writing in the field of literature for children have been changed over time. Literary production in that field is massive. The influence of foreign literature is evident, since there is the interest for growing-up thematics among young readers. There are also new models used in literature. The readers are oriented to TV programmes and computers, which offer them possibilities to socialize and learn about their future when they grow up and leave childhood.

◆ Бранко С. РИСТИЋ

ЦАНКО ЦЕРКОВСКИ У КОНТЕКСТУ РАЗВОЈА БУГАРСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: У бугарској књижевности за децу и младе проза се развија са очигледним закашњењем у поређењу са поезијом. Писци још увек немају сазнања о прози као уметности. У текстовима дидактизам је изведен до формуле без зачећа уметничке композиције, без сижеа и ликова.

У историји бугарске књижевности за децу и младе Цанко Церковски аутор је прве књиге прозе за децу. Током друге половине 90-тих година 19. века, када европски естетизам преплављује бугарску књижевност, овај писац остаје прилично далеко од модерних токова и утицаја. Али када се сагледа његово целокупно дело види се да он није конзервативни писац прошлих, сеоских вредности. Он осећа потребу за новим. Песме Церковског су упрошћене, лаке и доступне, кратке, врло често са две или три строфе. Песник користи хореј и јамб у кратким реченицама, стих је покретан, разигран, четворосложен и шестосложен (четверац и шестерац). Његова појава у бугарској књижевности за децу унела је преко потребну свежину и полет.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: проза, поезија, дидактизам, уметничка композиција, сиже, ликови, естетизам, хореј, јамб, бугарска књижевност за децу

Увод

У бугарској књижевности за децу и младе проза се развија са очигледним закашњењем у поређењу

са поезијом, али она није мање важна за нову државу која се ствара и за њену националну идеологију. Док о дечјој поезији можемо говорити још из времена Ренесансе¹, када се појавила се дечја периодична штампа (песме за децу Петка Славејкова и часопис *Пчелица*), о прозним делима за децу једва да се и може говорити пола века касније. Рачуна се да не постоје обрасци прозе које можемо упоредити по уметничкој вредности са делима поезије. Сви текстови у Славејковој *Пчелици*, који нису у песничкој форми, тако су обрађени и изабрани да директно одговарају сазнајно-информативној функцији. Прилично дуго дечји часописи и новине, чак до ратова, дају преимућство илустративном тексту. Истраживачи тих појава наглашавају да уметничка функција прозе наступа знатно касније. Писци још увек немају сазнања о прози као уметности. Дидактизам у текстовима изведен је до формуле без зачећа уметничке композиције, без сижеа и ликова.

Тек током последње декаде XIX века, заједно са кратким текстовима у часописима за децу и младе, појављују се и прве посебне белетристичке књиге. Реч је о малим збиркама приповедака или, касније, о књигама прича појединих аутора.

У историји бугарске дечје и књижевности за младе Цанко Церковски аутор је прве књиге прозе за децу. Књига Цанка Церковског под насловом *Говедари*, прича из сеоско-надничарског живота, излази 1896. године. Она има наглашен аутобиографски елемент. То нам се чини нарочито важним, због реченог и знаног о функцији биографског начина у схватању процеса прелазног друштва. Именована аутобиографичност узрок је конкретности и свежине приче. Објекат сликања овде је живот детета. У великом степену аутор је постигао искреност дечје исповести.

Ликови деце код Цанка Церковског представљени су без робовања дотад важећој дидактици. Упра-

¹ Реч је о бугарском националном и културном препороду из средине XIX века.

во недостатак дидактизма је новина коју Цанко Церковски уноси у тој раној фази развоја дечје прозе код Бугара. И одсуство те дидактике разграничава причу од дотадашњих штива за децу. Дуго је живео на селу, упознао живот и свакодневицу својих малих јунака. Цанко Церковски први у бугарској дечјој књижевности представља децу кроз призму једне претпостављене моралне идеје.

Можда је могућа и друга интерпретација: Цанко Церковски, као стваралац нових друштвених институција, разуме да је стара дидактика из патријархалног времена заиста застарела и да је потребна једна нова дидактика, у сагласности са нормама новог друштва. У стварању тог новог друштва он учествује и као политичар и као писац.

Интересантно је упоредити *Говедарче* Цанка Церковског са књигом *Дечји пријатељ* Цоња Калчева. Ове две књиге, које излазе готово истовремено, прве су посебне прозне публикације за децу у Бугарској.

Књижица Цоња Калчева садржи дест кратких прича за децу од 9 до 16 година. На корици испод наслова Цоња Калчев је додао објашњење: „Приспособио (*прилагодио*) Ц. Калчев”, што је за фазу развоја прозе о којој је реч врло значајно. Као што смо већ приметили, аутори још увек немају свест да је то што стварају уметност. Они те приче сматрају нечим што је прилагођено одређеној моралној идеји. Свака посебна прича Цоња Калчева изграђена је око једног случаја, који поставља на искушење људска добротинства, и око расплета у којем се на добротинство штедро узвраћа. Приче Цоња Калчева су апотеоза патријархалног морала. Без потцењивања и омаловажавања улоге Ц. Калчева као аутора прозе за децу, можемо рећи да је он типичан представник потпуне доминације поучне идеје изнад уметничке форме. Он по сваку цену жели да саветује или истакне поуку, задаје себи директан образовно-васпитни задатак и то често са наглашеним то-

ном. Ако упоредимо његово дело са делом Цанка Церковског, јасно је да потоње има већу уметничку вредност.

Ако желимо да дефинишемо место Цанка Церковског у бугарској прози за децу, можемо га, упркос скромном опусу, означити као јединог предратног дечјег прозаисту који успоставља мост ка приповедању које ће постати актуелно 20-их и 30-их година XX века.

1.0

Желимо почети са стварањем контекста потребе која се рађа са новим штивима за децу, тада када се изграђују основе нових институција. Тај контекст је са професионалним умећем васкрснуо историчар бугарске културе Иван Еленков. Он разматра једну дечју читанку под насловом *Грађанско учење или читанка за мале грађане и грађанке из трећег и четвртог разреда, састављена по програму 7-ог септембра 1885. године*.

Према Ивану Еленкову, „непознати П. Н. Г.“, аутор читанке, био је у време изласка читанке из штампе учитељ. Једино он се представио и као „издавач“ и савесно наводио француске уџбенике које је користио. Ово издање је неоспорно јединствено као историјско сведочанство о смислу бугарске модерности у тренутку њеног „уздицања“ крајем XIX века. Еленков се зауставља на структури саме читанке. Она је подељена на шест „одељака“ – породица, школа, отаџбина, држава, уређење државе и министарстава. Сваки одељак је подељен на „поглавља“, а она на „лекције“, „штива“ и „краћи садржај“.

У читанци, пратећи традицију ренесансних дијалога, аутор даје одређење „грађанин“, појашњава „обавезе грађана и њихова права“: „И читанка ће имати у себи“, каже се, „грађанско учење, јер вас учи, које су обавезе и права грађанина, шта треба

да радите, да бисте били добри грађани, када одрастете“, „... сваки Бугарин има право слободно да говори и пише, али је дужан да не вређа никога, слободан је да ради и стиче, али без лажи или да растужи некога, када буде нападнут или ражалашћен, он може прибећи заштити код судова, нико не сме да заустави или затвори бугарског грађанина без разлога, али зато је сваки грађанин дужан да поштује законе, који забрањују да напада другога, глоби му имање и угрожава живот му његов на његовом имању или живот другога“.

То је једна „платформа“ за васпитање деце. И то из 1885. године, када за децу ствара Цанко Церковски. Али Церковски не осмишљава обавезе малих грађана у тим терминима. Он међутим, ствара неопходну дечју књижевност, што говори о истим вредностима. Погледајмо, пошто већ знамо како Церковски тумачи рад, учење и родни крај, како се у читанци из 1885. године говори о томе. На тај начин схватићемо велику разлику између уметничког текста Цанка Церковског и идеолошко-педагошког осмишљавања вредности које су потребне грађанству.

Рад је у читанци представљен као мука, коју олакшава помисао на дуг према другима, пре свега према родитељима. Рад је представљен кроз етичке категорије: „Ко не ради није поштен човек јер не заслужује свој хлеб“. И на крају, „цео свет признаје Бугаре као радан и разуман народ, и за једно мало бугарче као ти, обавеза је да буде радно и будно, да би сачувало добро име свога народа“.

Учење је исто обавеза и морални дуг: „Учење просвећује ум, чини човека способним да упозна своје дужности. Ко сазнаје дужности знаће да испуни и обавезу према другима. Стараће се да буде честит, правичан и добар према свима. Од таквих чеда има потребу отаџбина, зато је она узела на себе бригу за учењем. Закон обавезује сваког оца да шаље децу у школу“.

Према аутору овог текста у овој бугарској читанци из XIX века, мотив о покорности је међу најстабилнијима. Учитељ не зна за подстицање индивидуалног напора, предузимљивости, индивидуалног успеха. У ствари, фигуре индивидуалног успеха у овом тексту у потпуности недостају.

Мисао о отаџбини добија јасно опредељење и образовну засићеност са опредељењем роднога места: „...земља, у којој смо први пут видели свет, где смо провели већи део живота и где све нас подсећа на прошле радости и туге, на најближе људе, та земља је наша отаџбина. Пут којим идемо, њиве које оремо, куће у којима живомо, цркве где идемо да се молимо Богу, извори са којих узимамо воду, дрвеће под чијим сенкама одмарамо, дело су наших дедова, добијено знојем на челу. У тим пољима и горама, који су нам тако познати, леже кости наших дедова: ту су они проливали крв, да би сачували нашу родну земљу од непријатеља, да је завештају нама.”

Значи, књижевност за децу има важну социјалну улогу, мисију. У традиционалном друштву стваралаштво за децу, васпитање деце, није повезано са посебном институцијом. Преношење вредности младим поколењима постаје непосредни живот, у ритуалима, обичајима, фолклорној традицији итд. У такозваном грађанском друштву потребне су специјалне институције школе, часописи, уџбеници, дечја издања, књиге итд. Стваралаштво Цанка Церковског носи трагове тог процеса, претварање литературе за децу у самосталну институцију модерне државе. Церковски је у то уложио огроман напор и дао неизмерени допринос стварању модерне бугарске државе на крају XIX и почетком XX века. Написао је велики број песама, драма, прича. С једне стране, то су дела која стоје на тврдој подлози фолклора, народне традиције, са друге стране истинска књижевна дела. Врло је важно истаћи да је он сачувао бугарску самобитност.

Током друге половине 90-их година XIX века, када европски естетизам преплављује бугарску књижевност, Цанко Церковски остаје прилично далеко од модерних токова и утицаја. Али када се сагледа његово целокупно дело, види се да он није конзервативни писац прошлих сеоских вредности. Он осећа потребу за новим стварима.

Природан, са жанровски разноврсним делом, он ради неуморно да би побољшао живот сељака, он васпитава њихову децу. Године 1901. Константин Величков је писао: „Други могу проћи дубље у сеоски живот. Нико не би могао да допре до њега с већом нежношћу од Цанка Церковског”. Церковски се приближава до савршенства народној поезији. Задојен народним песмама, он преноси простонародну реч села. Његова песма у себи носи фолклорни ритам, он избегава поређење и глаголске именице, ретко употребљава прилоге, епитете и поређења. Често се срећу деминутиви, којима постиже обичност и интимност.

Ближа веза са живом речју, по осећају и угледу на народни језик, песма и речник који се срећу у њој, Церковског приближава писцу-народном посленику Т. Г. Влајкову

Чистота и срдачност његових песама тера његове естетске противнике, др Крстева и Пенча Славејкова, да се са уважавањем односе према њему.

Жеља Церковског је да буде ближе народу, да буде разумљив. Његове песме су упрошћене, лаке и доступне. Кратке су, врло често са две или три строфе. Церковски више воли хореј и јамб у кратким реченицама, стих је покретан, разигран, четворосложен и шестосложен (четверац и шестерац).

Та лака и доступна форма, упрошћени обрнути систем, а исто и тематика, узета из тако добро познате сеоске свакодневице, чине песме Церковског доступнима деци. Његово стваралаштво за децу, мада невелико по обиму, ставља га у ред најбољих мајстора уметничке речи за децу. Церковски је, као

што је већ речено, један од најзначајнијих стваралаца бугарске поезије за децу прве половине XX века.

1.1.

Церковски је један од првих који уводи тешку форму тростиха и четворостиха. А што се тиче језика – и код најсмелијих покушаја Церковски се руководио верним и опробаним језичким осећајем за коришћење најлепшег из богате ризнице народног стваралаштва. Све оно што би могло да поквари ритмику и замрачи осећања умешно је избегнуто. Стих у стваралаштву за децу овог писца лак је и разигран, такав какав се највише допада младима.

Мада је ту и тамо у некима од песама језик архаичан, песме и поред тога не губе на својој актуелности и свежини. Аутор је испуњен топлим осећањима, простотом и хумором, великом љубављу према детету и родном пољу, према раду и учењу. Осим тога, песме нису догматске, затворене, ауторитарне, не забрањују слободну иницијативу, промену.

Цанко Церковски бугарској књижевности за децу и младе даје нов правац и преко потребну свежину и полет. Коначно, раскидајући са дидактизмом, он прочишћава пут млађима, који иду после њега. То су Елин Пелин, Стојан Дринов, Ран Босилек, Асен Разцветников.

Оно што је бугарском народу оставио Церковски довољно је да се његово име нађе међу најбољим дечјим песницима, а његова дела да уђу у златни фонд бугарске књижевности за децу. Заиста, многи по форми надмашују поетска достигнућа Церковског, али по непосредности, разиграности и живом хумору они још увек имају шта да науче од њега.

Цанко Церковски интересантан је за нас као представник нашег првог суседа са истока, суседа који нам је близак по вери, славјанству, по нарави, фолклору и сл. Хтели смо преко њега да схватимо

и прикажемо целу сложеност и противречност форми бугарског друштва у прелазним периодима, које и те како са нашим друштвом и државом тога времена има додирних тачака и сличности. Те сличности су присутне и у књижевности као једној од симболичких форми.

1.2.

У овом тексту представљен је покушај читања стваралаштва Цанка Церковског са социолошке тачке гледишта: у његовом стваралаштву за децу среће се тежак и мучан прелаз бугарског друштва из традиционалности ка модерности. Разуме се, модернизација у Бугарској у то доба била је врло тешка, као и у Србији, противречна и парадоксална.

Стваралаштво Цанка Церковског је у неком смислу ехо у тим већим процесима који су се догађали у Бугарској. У њему могу бити виђена, на пример, противречја између потреба модерног грађанина да се ослободи колективистичког сеоског рада, да буде модеран, самосталан, слободан појединац, с једне стране, а с друге стране поетизовање врлина колективног рада, ограничених животом у колективу; потреба грађења нових модерних градова и форми живота и поетизовање хармоније природе, представљали би застрашивање. То је карактеристично осећање за многе бугарске писце. У стваралаштву Цанка Церковског осећа се својеврсна подељеност између политичког радника и писца, политичког радника који служи у институцијама модерне бугарске државе и грађанског друштва и писца који не може заборавити село, вредности и душевности, врлине патријархалног човека и патријархалног начина живота.

ЛИТЕРАТУРА

- Веска Николова, *Цанко Церковски ѝвеец на селойѝо, създайтел и деец на земеделския съюз*, Издателство, Знание, София 1995.
- Димитър Гундов, *Поейи на селската неволя и борба*, предговор у *Избрани произведения*, на Цанко Церковски, София 1975.
- Михаил Василев, *Българска дейска поезия ой П. Р. Славейков до наши дни*, Народна младеж, София 1983.
- Симеон Янев, *Българската дейско-юношка проза*, Издателство, Отечество, София 1987.
- Светлозар Игов, *Историја българске книжевности*, ИЗД, Филип Вишњић, Београд 2005. (прев. М. Васов)
- Цанко Церковски, *Избрани произведения*, София 1975.

often with only two or three verses. The writer uses choree and iamb in short sentences, a verse is playful, tetrasyllable and hexasyllable.

Key words: prose, poetry, didacticism, artistic composition, abridgement, characters, aestheticism, choree, iamb, Bulgarian literature for children

Branko S. RISTIĆ

CANKO CERKOVSKI IN THE CONTEXT
OF DEVELOPMENT OF
BULGARIAN LITERATURE FOR CHILDREN

Summary

In Bulgarian literature for children and youth the prose is developing with apparent delay in comparison with the poetry. Writers still do not recognize prose as art. In lyrics, didactics is present through formulae, without awareness of artistic composition, without abridgement an characters. In the history of Bulgarian literature for children and youth, Canko Cerkovski is the author of the first prose book for children. During the second half of the 19th century, when European aestheticism was flooding Bulgarian literature, this writer stood quite far from modern flows and impacts. But when we analyze his complete work, we can see that he is not a conservative writer of the past rural values. He feels need for the new. Poems of Cerkovski are simple an short,

◆ Милутин ЂУРИЧКОВИЋ

ИНДИЈАНСКА ПОЕЗИЈА ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: С обзиром на чињеницу да тематика и феномен индијанске поезије за децу и младе до сада нису разматрани код нас, овај пионирски рад у кратким цртама осветљава традицију и фолклор, културолошке и цивилизацијске тековине овог северноамеричког народа, са посебним освртом на поједине преведене песме и успаванке за најмлађе, а које су објављене у оквиру антологија намењених одраслим читаоцима. Указује се, такође, на специфичност и аутентичност народног и уметничког поетског стваралаштва за децу, заснованог највећим делом на митолошким, етнолошким и религиозним елементима. За разлику од народних прича, бајки и легенди, индијанска поезија за децу није нам довољно позната и приступачна, те самим тим заслужује одређено тумачење и аналитички приступ.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Индијанци, поезија за децу, превод, традиција, фолклор, култура.

„Осим маште, ништа није постојало на почетку“.
(Из индијанских веровања)

1.

О индијанском народу знамо веома мало, а и то што знамо, углавном, потиче из вестерн филмова или књига о Дивљем западу. У заблуди су они који сматрају да се ради о примитивном и нецивилизованом народу, како их многи представљају. Индијанци су, заправо, народ са прилично развијеним степеном културе, традиције, фолклора и других духовних вредности, које су преносили с генерације на гене-

рацију. Мало је познато како су добили име. Наиме, кад је открио Америку, Кристифор Колумбо је мислио да се ради о Индијцима, па је тако грешком назвао Индијанце. Неки их називају црвенокошцима, што је, такође, погрешно – јер су они мрке пути.

Литерарно стваралаштво Индијанаца је велика непознаница, иако представља праву естетско-уметничку ризницу и културно богатство. Монтењ је својевремено две песме јужноамеричких Индијанаца „упоредио са старогрчким песништвом¹“, што довољно казује о каквим се литерарним вредностима ради. Живећи у изолацији и у примитивним заједницама, Индијанци су дуго били затворени за еманацiju сопствених духовних вредности, заснованих највећим делом на усменој традицији, на причама и легендама, песмама и молитвама, умотворинама и веровањима.

Оно што је карактеристично за све старе цивилизације и литературе у доброј мери се односи и на књижевност Индијанаца, будући да је тешко одредити њену генезу, развој и утицаје. Узимајући у обзир све локалне особености у првом реду антрополошке, етнолошке, језичке, социјалне, етичке, психолошке и друге индијанска књижевност поседују извесну структурну препознатљивост и стилску компактност, која је услед своје конзервативности и утицаја спољних фактора (најезда белаца) почела да губи древну патину и архаику. С друге стране, нагли процват индустријализације и научно-технолошке револуције допринео је да усмено твораштво Индијанаца буде маргинализовано и потиснуто у други план.

За разлику од других примитивних народа, северноамерички Индијанци су сплетом разних околности (историјских, географских, политичких) често били у контакту са другим народима, што је омогућило да проток међусобних идеја, стварала-

¹ *Антиологија првобитне поезије* (1988). Београд: „Просвета“, стр. 8.

штва и умотворина буде врло разноврстан и плодотворан. Међутим, неке чињенице говоре да су ти сусрети са новим придошлицама и њиховом културом често били трагични и сурови, чак и до питања колективног опстанка (покољи, одмазде, прогони са вековних огњишта, урбанизација итд). У таквим околностима Индијанци су се борили за егзистенцију и очување своје земље, верујући у победу и просперитет. Додуше, историјске околности су биле немилосрдне и приморани су да напусте или дају животе на територијама својих предака.

Уздајући се у „магију речи“, вешти ловци и ратоборни Индијанци имали су редак дар за беседништво и казивање, што им је обезбеђивало углед у племену и народу. Реч је за њих била права светиња и отуда велико неповерење према белцима, јер се на почетку нису држали својих договора, примирја и других обавеза. Певање ратничких песама, молитава, тужбалица и успаванки представља део свакодневног живота Индијанаца, односно заједничко обележје једног менталитета и друштва.

У културама без писмености, песме су врло важан део колективног памћења заједнице и, преношењем с колена на колена, осигуравају очување древних и светих вредности, као и повезаност са духовном снагом предака и духова.²

Уопштено говорећи, индијанска поезија је синкретичког карактера, с обзиром на то да у свом саставу обједињава елементе игре, плеса и глуме, а неретко је праћена музиком (ритмовима, бубњевима, удараљкама). Иако се ради о „култури без писмености“, она је, ипак, богата и слојевита у многим аспектима, што показује и широки идејно-мотивски дијапазон индијанске поезије, добрим делом утемељен на основама магијске и религијске моћи. Синоними за индијанску поезију су: *примитивна, првобитна, домородачка, урођеничка* и *поезија црвенокожаца*.

² Исто, стр. 19.

Поетски репертоар Индијанаца састоји се од песама које имају магијску моћ, љубавних спева, формула против бола, опасности, болести и смрти. Они их рецитују уз свечану и меланхоличну пратњу бубњева, желећи при том да зачарају богињу Месечину. Поетска мисао се варира, скандира, понавља. Рефрен је карактеристичан за поезију свих племена и он је, у ствари, јадиковка и уздах љубави.³

У усменој књижевности северноамеричких Индијанаца (племена Делавер) једини сачувани еп је *Valam olum (Насликани зајис)*, који има изразито наративно-епску димензију и говори о стварању света. Остала индијанска племена код којих је поезија присутнија и уметничко-естетски релевантна су: Апачи, Сијукси, Шошони, Пима, Тева, Чероки, Фокс, Асинибон, Пасамакоди, Чипава, Пони, Дакота, Кјове, Хуикол, Навахо и други. У њиховим песамама за одрасле доминирају разноврстне теме и мотиви, а најчешће: природа, породица, обраћање боговима, љубав, смрт, животиње итд. Стихови, углавном, оличавају дух и менталитет колектива, без обзира на то да ли су написане у првом или другом лицу. У низу стилских фигура доминирају апострофа, која је изразито реторичка, затим, метафора, симболи, поређења, хипербола, персонификација и др. Стих је, наравно, слободан, а ритам разбијен и без строго утврђених метричких схема. С друге стране, најчешћи облици казивања су: молитва, тужбалица, бажалица, ламент и успаванка.

Код нас је објављено неколико издања индијанске поезије за одрасле, чији су преводиоци и приређивачи: Зоран Петковић, Михајло Ристић, Божо Кукоља, Нина Живанчевић, Ивана Миланкова, Југана Стојановић, Тибор Секел, Иван Цветановић и др.

³ *Поезија црвенокожаца* (1963). Превела Југана Стојановић. Крушевац: „Багдала“, стр. 42.

2.

Индијанску књижевност најпре смо упознали преко њихових бајки, које су код нас доживеле неколико издања,⁴ а потом песама и прича, углавном за одрасле. Говорећи о одликама и генези северноамеричких индијанских бајки, Слободан Петковић истиче њихових етички моменат, чији је циљ да се кроз једноставну нарацију младим нараштајима пренесу одређене нормe понашања. Међутим, услед знатно измењених друштвеноисторијских околности и вишегодишњих борби за очување своје земље, индијански народ је сведен на живот у резерватима а њихова цивилизација на минимум.

Остала је успомена, остало је предање, остале су бајке, документ једног нама далеког времена, народа и друштва, који нас својим страницама уверава колико је трајна вредност етичких принципа поштења, пожртвованости и јунаштва.⁵

Живот и уопште свет овог народа извршио је велики утицај на многе литературе у свету, па самим тим и код нас. Скоро да нема писца који није на овај или онај начин писао о каубојима и Индијанцима, о њиховим борбама, ратним играма, јунацима и сл. Утицај индијанске културе, традиције и цивилизације на нашу књижевност за децу и младе врло је плодотворан и снажан, а нарочито после Другог светског рата и у складу са развојем научно-технолошке и информатичке револуције, у првом реду телевизије. Тај утицај траје до данашњих дана, што потврђује, на пример, и најновија књига кратке

⁴ Издвајамо неколико издања: *Бајке северноамеричких Индијанаца* (1963). Београд: „Народна књига“, и друго издање (2006). Београд: „Утопија“. *Ваканџанка ме чује* (1990). Песме и приче северноамеричких Индијанаца. Приредили Зоран Петковић и Михајло Ристић. Београд: „Ново слово“. Земун: „Драганић“.

⁵ Слободан Петковић: *Белешка уз ово издање*, у књизи *Бајке северноамеричких Индијанаца* (1963). Београд: „Народна књига“, стр. 188.

прозе Љубивоја Ршумовића *Сунчање на месечини* (2009), која је посвећена „Индијанцима, браћи по мајци Земљи“, чиме се апострофира антејска приврженост родној груди и исконска љубав према природи и свеколиком људском окружењу.

Данас је у свету индијанска књижевност призната и равноправна са осталим литературама, те се као таква изучава на факултетима, све више се преводи, штампају се антологије, бројне самосталне и заједничке књиге, а посебна пажња усмерава се ка етнолошком и фолклористичком истраживању.

Поезија америчких Индијанаца има своју специфичну тежину, у односу на официјелну америчку поезију. Она има много више додира са поезијом америчких азијата, црнаца или латиноамериканаца.⁶

Индијанска поезија за децу и младе није систематизована и у том смислу, као јединствена и уметничка целина, није толико позната и приступачна нашим читаоцима. Међутим, у поменутих издањима за одрасле налази се изванредан број песама за децу, које омогућавају да се донекле скицира и поближе размотри овај феномен и тематика.

И када су ратовали против белих завојевача, борећи се за слободу и своју земљу, Индијанци ни у једном тренутку нису заборављали децу. То показује и кратка *Рајна песма* Кјова Индијанаца, у којој лирски субјект исказује своју запитаност и забринутост:

*Мислим на свој сина,
ишћам се
где ли је сада?*

Индијанске песме намењене деци и младима умногоме се разликују од песама других народа, пре свега по својој структури и тематици, начину обраћања, религијско-магијским и фолклорно-традициј-

⁶ *Вештар дува као вода* (2006). Поезија америчких Индијанаца. Превео и приредио Иван Цветановић. Ниш: „Нишки културни центар“, стр. 7.

ским елементима. У *Песми небеског разбоја*, из племена Тева Индијанаца, сусрећемо глас колектива и певање у првом лицу множине. Наиме, овде се лирски субјекти обраћају Земљи као „својој мајци“, а Небу као „свом оцу“, што показује да су они створитељи света и људског живота. Стихови почињу и завршавају се успелом апострофом, при чему се деца стављају у први план као носиоци „лепих дарова.“ Од свих песничких врста и облика у индијанској усменој лирици за децу чини се да је најдоминантнија успаванка, а то потврђују истоимене песме из неколико племена. У краткој *Успаванци* Кјова Индијанаца, у преводу Зорана Петковића, коју чине само три језгровита стиха, мајка се обраћа свом чеду бираним и искреним речима, обећавајући да ће добити нешто лепо:

*Не ѿлачи, чедо драго,
Мајка ѿи јелена доноси
А ѿвој ће најслађи биѿи део.*

Сличне тематике је и *Успаванка за дечачића*, из истог индијанског племена, која поред успављивања малог дечака разматра и мотив лова на животиње:

*За млађеџ браѿиа убићу ѿѿичицу,
а за сестѿру своју усѿрелићу малу ѿасѿрмку.*

Као што је познато, Индијанци су били вешти ловци и једно од најзначајнијих питања њиховог биолошког опстанка био је лов на животиње, па се отуда у овим стиховима намењеним деци „минимализују“ птице и животиње, коришћењем деминутива „птичица“ и епитета „мала“ пастрмка. Тиме се, заправо, ствара одређена слика и представа о свету у малом, који је близак и својствен сваком детету. У необичној *Добродошлици новорођенчеѿу* народни песник захтева од богова, односно од Сунца, Месеца и звезда да саслушају његово обраћање, јер се ради о животу новорођеног детета, коме треба исконска и божанска наклоност:

*Хеј ви, Сунце, Месече, звезде
– сви који се крећете ѿо небу,
молим да ме саслушате!
Међу вас је сѿиѿгао нови живоѿи.
Примиѿте ѿа у свој круѿ, ѿреклинѿем вас!
Изгладите му ѿѿи да сѿиѿгне до врха ѿланине.
Хеј ви, ветрови, облаци, кише и магле
и сви осѿали који се у ваздуху крећете,
молим да ме саслушате!
Међу вас је сѿиѿгао нови живоѿи.
Примиѿте ѿа у свој круѿ, ѿреклинѿем вас!
Изгладите му ѿѿи да сѿиѿгне до врха друѿе ѿланине...*

У народној успаванци *На леђима*, коју је превео Душан Ђуришић, сусрећемо тепање, извесну мелодију и ритмичност, употпуњену појединим не толико успелим римама. Наравно, деминутиви су опет незаобилазни, па је читава слика саткана од нежних и одабраних детаља:

*Нани, сине, нани.
Под ѿравама збраним
бубице се крију.
Тамо ће да снију
дубок сан до суѿра.
На леђима мојим ѿако
и ѿи засѿи брзо, лако,
мој синчићу сани.
Нани, нани, нани,
до новоѿа јуѿра.*

Као што се може приметити, усмене индијанске успаванке за децу поседују читав низ слика и мелодија какве налазимо и у успаванкама других народа. Мотив породичне љубави и успављивања детета је доминантан и препознатљив, али по неким особеностима и садржајима врло карактеристичан и специфичан. Уметничка индијанска поезија за децу и младе и данас се ствара, мада није толико позната и преведена као поезија за одрасле. Има писаца

који пишу искључиво за децу, а има и оних којима је то узредна стваралачка делатност.

Савремени песник Ленс Хенсон (1944) предаје историју и културу Индијанаца на многим универзитетима и школама у Америци. Објавио је десетак књига поезије и бави се преводилаштвом. Његова песма *Деда* написана је у слободном стиху и на метафоричан начин синтетизује поједине митолошко-космичке елементе, којима се разматра однос и љубав између унука и вољеног деде:

*Моје срце
Гледа у тебе
Деда.
Мајчина душица,
Заласка
Северњача,
Ноћни јасиреб,
Зайисују
Твоје име.*

Од писаца млађе генерације издвајају се Шерман Алексие Млаћи (1966) и Сандра Киснерос (1954), који су стекли завидну афирмацију издањима за децу и одрасле. Песникиња Киснерос живи и ствара у Чикагу, а има објављену књигу и на нашем језику. Канадски Индијанац Ричард ван Камп је песник, приповедач и антологичар. Аутор је неколико запажених књига за децу, а бави се и писањем филмских сценарија. Један од најдоследнијих настављача традиције северноамеричких Индијанаца свакако је Јозеф Брухак (1942), аутор 70 књига за децу и одрасле. Пише приче, приповетке, песме и приређује антологије. Његов књижевни опус је врло разноврстан и познат ван граница америчког континента. Сматра се великим ауторитетом у културном и уметничком животу савремених Индијанаца у Сједињеним Америчким Државама.

Посматрано у целини, индијанска књижевност, како за децу тако и за одрасле, у последње време

доживљава пуну афирмацију, те представља значајан сегмент целокупног америчког литерарног идентитета.

Настојања Индијанаца „да сачувају мудрост својих предака, у условима који су резервисани, углавном, за западну културу, врло је неизвесна. Међутим, њихова вера у то да је земља натопљена живом духовном енергијом, са свим детаљима креације, наставља да живи са заносом песника да се архетипска мисао и продужи и одржи“.⁷ Књижевност овог народа по много чему заслужује да се упозна, како због фолклорно-традиционалних вредности, тако и због савремених књижевноуметничких стремљења намењених деци и младима.

ЛИТЕРАТУРА

- Анџологија првобитне поезије* (1988). Група преводилаца и приређивача. Београд: „Просвета“.
- Бајке северноамеричких Индијанаца* (2006). Превео Александар Стојановић. Београд: „Утопија“.
- Ваканџанка ме чује* (1990). Песме и приче северноамеричких Индијанаца. Приредили Зоран Петковић и Михајло Ристић. Београд: „Ново слово“.
- Земун: „Драганић“.
- Ветар дува као вода* (2006). Поезија америчких Индијанаца. Превео и приредио Иван Цветановић. Ниш: „Нишки културни центар“.
- Индијанска поезија* (1955). Приредио Божо Кукоља. Загреб.
- Одајни стирелу туй звезда* (1986). Усмена поезија древних народа. Приредио: Тибор Секел. Крушевац: „Багдала“.
- Поезија црвенокожаца* (1963). Превела Југана Стојановић. Крушевац: „Багдала“.

⁷ Исто, стр. 7.

INDIAN POETRY FOR CHILDREN

Summary

Taking into consideration that topic and phenomenon of Indian poetry for children and young adults were not studied in our country till now, this pioneer work enlighten tradition, folk lore, cultural and civilizational inheritance of this Northern American people in short. A special attention has been made to certain translated poems and lullabies for the youngest, which were published in anthologies for adults. Speciality and authenticity of folk and written poetic works for children, based on mythological, ethnological and religious elements were emphasised. In contrast to folk tales, fairy tales and legends, indian poetry for youngest children is not known or accessible to us, and deserves serious interpretation and analytical approach.

Key words: Indians, poetry for children, translation, tradition, folk lore, culture.

◆ Вукосава ЖИВКОВИЋ

ИЗАЗОВИ ЈЕДНЕ КАСНИЈЕ ПОСРБЕ (Бајке Симе Матавуља на међи европских и националних књижевних стремљења)

САЖЕТАК: Мало позната у односу на друга дела Симе Матавуља, његова *Вилина књиџа* пружа богату грађу не само за упознавање нових и занимљивих бајковитих садржаја, него и за сагледавање умећа у тзв. посрбљавању текста. На њеном појединачном примеру могу се сагледати и неке од основних општих одредница као што је она да се познати и мање познати текстови светских бајки могу и данас разумети и тумачити као занимљива грађа. У њеној стилизацији преовлађују специфични описи, динамичне дијалогске партије и поуке. На тај начин, ова књиџа пружа свеколико, занимљиво књижевно искуство самог њеног аутора, као и подстицајно штиво за прављење познатих компарација светских и домаћих литерарних импулса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: бајка, посрба, стилизација, опис, поука

Појединачан пример може бити индикативан за читаво боље разумевање општих литерарних стремљења једнога доба и шире, веза и сродности међу различитим књижевностима. Матавуљева *Вилина књиџа* није само вешто сачињен антологијски избор светских бајки различитих аутора и времена. Она је истовремено показатељ, са једне стране, колико је

језик бајке универзалан, и са друге, колико он може да понуди специфичног када се грађа занимљиво обликује. Бајке познатих писаца као што су Вилхелм и Јакоб Грим, Ханс Кристијан Андерсен, Едуард Лабује и други у Матавуљевом приређивању не губе ништа од аутентичности свога текста и његове занимљивости. Њиховим избором писац не показује само властити књижевни укус, већ демонстрира и недостатке одређене грађе сопственог доба.

Није усамљен случај да се тзв. писац за одрасле лати пера и опроба у стваралаштву за децу. Такав је био управо случај и Симе Матавуља. Конкретан пример *Вилине књиџе* представља овога писца у специфичном светлу сјајног преводиоца, критичког znalца и занимљивог стилисте.

Симо Матавуљ припада оној групи српских писаца која је добро познавала свет бајки. Он је 1884. године приредио збирку од пет ауторских бајки под називом *Вилина књиџа*. То се догодило скоро пола века после објављивања Вукове збирке приповедака (1853. год.) коју су махом сачињавале бајке. Постоји више додирних тачака између Вуковог и Матавуљевог издања, иако је грађа потпуно другачија. Караџић је био приредио збирку српских народних бајки, а Симо Матавуљ је сачинио избор из светске литературе ауторских бајки, које је превео, односно посрбио. Оно што књижевна критика и историја тврде о Вуковом познавању и умећу обликовања грађе овога жанра, може се односити и на Матавуља – зрео научник; чинио сакупљање, избор и стилизацију са посебном пажњом, познавајући одлике и захтеве врсте, типска обележја, формулативност, итд.¹

Симо Матавуљ комплетира у *Вилиној књиџи* знање и умеће писца и преводиоца, вештог да обликује и обогати грађу коју приређује. Он сам у невели-

ком предговору књиџи² наводи да није преводио већ приредио текстове: „Што се тиче обраде, јамчим само то, да сам се око овога посла већма намучио, него да сам из своје главе оволику књиџу написао, а то ће ми на реч веровати они који знају како није лако у право српско рухо оденути приче са севера и са запада Јевропе, подражавајући народном стилу.“³ На тај начин, на крају XIX века имамо ситуацију налик оној са почетака, односно првих деценија наведеног века, а та је да се ствара модел тзв. посрбљивања грађе. Матавуљ у светски познатим бајкама (и онима које то нису а ушле су у избор његове књиџе) подражава речник, реченицу, ритам, композицију наше народне бајке, али исто тако уноси и одређене етнографске слојеве (што још више проширује слојевитост, занимљивост и значај ове књиџе), широке описе и живље, динамичније дијалогске партије у односу на оригинал.

Матавуљева *Вилина књиџа* не носи само печат стваралачког и преводилачког умећа, али поред примарног подстицаја како треба припремати ову грађу она носи још један – едукативне моменте које је писац зацртао теоријски у предговору, а практично остварио у самим посрбљеним бајкама. После кратког осврта на прилике у којима су бајке настале, Матавуљ се осврће на питања њиховог васпитног значаја. С тим у вези је тврдио да код нас жанр ауторске бајке готово да не постоји и да његов циљ није био да одабере најлепше бајке, него оне које по предмету и смеру највише личе на наше народне.

Управо по угледу на народну бајку, Матавуљ читаве низове реченица понавља кроз различите дело-

² Голуб Добрашиновић тврди да је Матавуљев предговор *Вилиној књиџи* права „апотеоза бајци и машти“ Голуб Добрашиновић: *Животи и рад Симе Матавуља*, необјављен рукопис, докторска теза у Универзитетској библиотеци у Београду, РД 1186, стр. 309.

³ Симо Матавуљ: *Предговор*, наведено према издању: Симо Матавуљ *Вилина књиџа* (светске бајке), приредио Драган Лакићевић, Дерета, Београд 2002, стр. 6.

¹ Више о томе видети у: Нада Милошевић-Ђорђевић: „О Вуковој стилизацији српских народних приповедака“, Казивати редом, Рад, КПЗ Србије, Београд 2002, стр. 68–92.

ве текста. У преводу чувене Андерсенове бајке *Царево ново одело*, чији наслов је у *Вилиној књижи* преведен као *Краљевића нова одећа*, Симо Матавуљ читаве композиционе целине повезује варирањем исте реченице. На тај начин се не подражава само стил народне бајке, него се и постиже ритмичност, а самим тим и лакше памћење актера и делова радње. Следећи пример то најбоље илуструје. На почетку: „Онда стаде слати војводе, челнике, соколнике, пехарнике, ризничаре, гатаре...“ / у преокрету: „И помрзи у срцу свом све војводе, челнике, пехарнике, ризничаре, гатаре...“ / на крају: „Заповеди да одмах, на месту, погубе војводе, челнике, соколнике, пехарнике, ризничаре, гатаре...“⁴ Са друге стране, једна од најчешћих интервенција Симе Матавуља у односу на оригинални текст била је замена индиректног говора или наравице монолошким или дијалогским партијама. На тај начин је често уместо једне, штуре, информативне реченице развијао динамичан, развијен одељак који заокупља пажњу. Насупрот дословном преводу реченице Гримова *Певачког збора*: „Ипак нисмо смели дозволити да нас сатерају тек тако у мишију рупу“⁵, Матавуљ пружа развијен дијалог харамбаше и његових хајдука који покушавају да удаљени од места одакле су побегли у дијалогу рационализују свој страх, да се присете шта су све видели и шта их је уплашило. Осим карактеризације ликова и динамике, сцена на овај начин доприноси још једној васпитној димензији – демистификацији страха, односно страшних бића и предмета који се помињу у причи. У рационалистичком кључу и духу, за разлику од оригиналног текста браће Грим, Матавуљ реалистички мотивише многе кључне моменте као што су повратак разбојника у кућу (додајући развијено обрађен мотив о

закопаном благом) или како је магарац сазнао за аудицију на самом почетку бајке. Језичка стилска поигравања су такође бројна, а један од пластичних примера је ономапојејски представљен упад животиња у кућу пуну разбојника: „Магарац поче њакати, пас урликати, мачак маукати, петао кукурекати...“⁶

За разлику од народних бајки, ауторске могу имати развијене описе. Почетак бајке *Краљевића нова одећа*, у којој се дескрипцијом дочарава лепота и значај предела са шаторима у којима су лажни кројачи, спада у описе достојне неких од естетски најуспешнијих приповедака Симе Матавуља као што је *Сџари свијет* у новом *Розојеку*. Коначно, међу описима постоје и посебни васпитни потенцијали. Детаљно се представља како изгледа ткање, разбој и бајка добија у димензијама етнографског обележја једног посебног локалног колорита, где је све дочарано као да се одиграва у сеоској кући крајем XIX и почетком XX века: „Ткачи пак работаху баш својски, не гледајући ни у кога, ни у што, до у свој посао. Један је сео и протурује чунак са невидљивом прећом, треска брдилима, креће подношке. Други разређује прећу, исправља стативице, мрда око предњег и задњег вратила, дира штапке и нити. Понекад, али ретко, проговоре међу собом, не прекидајући посао, сасвим као ваљани радници. А Чунак пролеће, подношци крцају, а брдила стоји треска: тра-та-та!“⁷

У свим приређеним бајкама *Вилине књиже* Матавуљ је инсистирао на поучном елементу, што је било у складу са његовом тезом из *Предговора* о бајци као жанру са посебним васпитним карактером за децу. На тај начин је писац додавао делове који воде индиректним поукама. Једна од њих је развијени део о кажњавању превараната у *Краљевића новој одећи* који у оригиналу не постоји. Међутим,

⁴ Симо Матавуљ, *Вилина књижа*, стр. 57 / 64 / 66.

⁵ Браћа Грим, *Сабране бајке*, књига 1, превели Божидар Зеџ и Милан Табаковић, Издавачки завод „Југославија“, Београд 1979, стр. 175

⁶ Симо Матавуљ, *наведено дело*, стр. 103.

⁷ *Исто*, стр. 56.

много више има директних поука, гномски уобличених, које су у свих пет бајки рађене по узору на народне пословице. Неке од њих су: „Здрава човека је лакше утешити“; „Што није право није ни Богу драго“; „Ако у самоћи човек много размишља, а у невољи постаје домишљат“; „Коме је у руци сабља и моћ, томе не треба ни знање ни благо“ и бројне друге.

Вилина књиџа Симе Матавуља обједињује зналачки језички потенцијал националне литературе и богату бајковну грађу светске књижевности. Она показује жеђ ондашње публике за квалитетним избором дела одређеног жанра какав је европска ауторска бајка.

ЛИТЕРАТУРА

Грим, Вилхелм и Јакоб, *Сабране бајке*, књиџа 1, превели Божидар Зеџ и Милан Табаковић, Издавачки завод „Југославија“, Београд 1979.

Добрашиновић, Голуб, *Животи и рад Симе Матавуља*, необјављен рукопис, Универзитетска библиотека, Београд, РД 1186

Матавуљ, Симо, *Вилина књиџа* (светске бајке), издање о стопедесетогодишњици Симе Матавуља, приредио Драган Лакићевић, Дерета, Београд 2002.

Милошевић-Ђорђевић, Нада, *Казивајти редом*, Рад, КПЗ Србије, Београд 2002.

Vukosava ŽIVKOVIĆ

CHALLENGES OF A LATER „POSRBA“
(Fairy tales by Simo Matavulj on the boundary
between European and national literary movements)

Summary

Compared to other works by Simo Matavulj, rather unnoticed *The Fairy book* presents with an abundant contents of new, interesting things. It also presents us with a skillful way of making a text more „Serbian“. On separate examples we can notice a selection of the world's fairy tales and an interesting material for an analysis. The book is a certain experience of the writer himself and a challenge for various comparisons.

Key words: fairy tale, „posrba“, stylization, description, moral