

•Дећињство•

Часопис о књижевности за децу
Година XL, број 2,
лето 2014.

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

Секрећар редакције:
Ивана Мијић

Лекипор и коректипор:
Мирјана Карапановић
Сања Арбутина

Издавач:

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

За издавача:
Душан Ђурђев, директор

Слог:
Ласер студио, Нови Сад

Штампа:
Offset print, Нови Сад

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дечјих игара
340–11006551–47

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

САДРЖАЈ:

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ (2)

Владислава С. Гордић Петковић, Медији и технологија у књижевности за децу и омладину: блог као ново тематско-структурно обележје литерарне и филмске форме	3
Dubravka S. Težak, Marina M. Gabelica, Djelo Ivane Brlić-Mažuranić u novim medijima	9
Наташа П. Клајић, Књижевност и филм – интермедијално читање романа <i>Изум Игоа Кабреа</i> Брајана Селзника	16
Драгољуб Ж. Перић, Интернет роман у наставном раду на бајци: <i>Briar Rose</i> Роберта Кувера и <i>Трнова Ружица</i> браће Грим (Хипертекстовна трансформација бајке као подстицај за диференцирано, критичко и креативно читање)	31
Sanja Č. Roić, O drvenom lutku – od knjige do filma	42
Marina M. Gabelica, Digitalna kraljevna – ostavština Walta Disneyja	48
Јелена Г. Спасић, Интермедијалност <i>Књиџе о цунгли –</i> од Киплинга до Дизнија	56
Maja S. Verdonik, Petra S. Štiglić, Roald Dahl: <i>Charlie i tvornica čokolade</i> – дјеља прича и dvije filmske prilagodbe	63
Јелена С. Панић Марашић, Интермедијални експеримент у роману за децу и остale (Милорад Павић <i>Невидљиво огледало/Шарени хлеб</i>)	69
Даница В. Столић, Дете предшколског узраста и позориште	77
Ивана С. Игњатов Поповић, Мали принц – савремени суперхерој (<i>Нове авантурире Малог Принца</i>)	84
Отилија Ј. Велишек Брашко, Видљивост инклузивних принципа у екранизацији дела др Сјуса	92
Тамара Р. Грујић, Змајев <i>Невен</i> и зачетак српског стрипа за децу	99
Јованка Д. Денкова, Списанија за деца и млади во Р. Македониј., нивната интермедијалност со књижевноста за деца, нивната сознајна, естетска, социјална и воспитна функција	105
Душица Лукић, Улф Боетијус – Књига у руци, свет у руци	114

ИНТЕРВЈУ

Душица Лукић, Улф Боетијус – Књига у руци, свет у руци	114
--	-----

ПОЛЕМИКЕ

Јован Љуштановић , Гнев и поезија	119
Писмо Љубомира Ђорилића	120
Љубомир Ђорилић , Неприличан приказ <i>Златине йетиорке</i>	121

Рецензенти:

Проф. др Бранка Јакшић Провчи

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Др Весна Џолић

Висока школа стручвених студија за образовање васпитача, Нови Сад

Проф. др Виолета Јовановић

Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, Јагодина

Проф. др Горана Раичевић

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Зона Мркаљ

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Проф. др Зоран Пауновић

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

CIP – Каталогизација у публикацији

Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

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

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR-ID 9948418

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

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ
И ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ (2)

МЕДИЈИ И
ТЕХНОЛОГИЈА У
КЊИЖЕВНОСТИ ЗА
ДЕЦУ И ОМЛАДИНУ:
БЛОГ КАО НОВО
ТЕМАТСКО–
–СТРУКТУРНО
ОБЕЛЕЖЈЕ
ЛИТЕРАРНЕ И
ФИЛМСКЕ ФОРМЕ

САЖЕТАК: Нове медијске праксе и све уочљивије присуство дигиталних технологија у свакодневном животу утичу на теме, мотиве и структурна обележја дечје књижевности. Могуће електронске комуникације да бар привидно ублажи осећања изопштености и усамљености, која су тако типична за доба одрастања, може да допринесе интегрисању појединачног у заједницу, те тако и дечја и омладинска књижевност користе мейлове, ћаскање и блоговање да би отворили нове наративне могућности за теме социјалне интеграције и остваривања близостима јунака са окружењем. Роман *Харијета ухода* Лујзе Фицхју (1964), чија екранизација из 2010. одступа од оригиналног заплета тако што

уводи елементе културног и медијског окружења који нису постојали у време кад је роман писан, показује да се социјална интеграција не одвија више само у оквирима породице и школе већ и у виртуелном простору, у коме се мењају начини афирмисања идентитета. Серијал *Трачара* америчке ауторке Сесили фон Зигесар екранизован је у форми блога који потпуно или делимично замењује филмску нарацију, те тако преиспитује однос сазревања и друштвене моћи у коме посредује технологија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: медији, технологија, блог, дечја књижевност

Блог би се могао дефинисати као наративни мјужанр, спој публицистичке, есејистичке и креативне прозе са елементима дневничког записа и епистоларне форме. Да је ауторско писање његово основно обележје, сугерише и први назив за аутора електронског штива, ескибиониста, који је имплицирао и писање и учесталост објављивања текстова, односно постова. Реч пост имплицира епистоларну и комуникациску димензију блога као доминантну, те стога блог више можемо посматрати као вид епистоле, посланице или објаве свету и јавности, а мање као наративни медијум фикционалног текста.

Блог се најчешће пише под псеудонимом (тзв. „ник”), који може бити транспарентан и наговештавати оффлајн идентитет аутора, али неретко је ауторство скривено, с циљем да у фокусу пажње примаоца буде информација која се пласира, а не онај ко информацију посредује. Блог је углавном коментар на тему, актуелан догађај или општи феномен, а компонован је интерактивно: блог је комбинација речи и линка, личног става и референце на опште знање, а његов неизоставни део су реакције и коментари које потиче. Блог тако не спада само у начин посредовања мишљења него и у стратегију посредовања вести, па се неретко користи као неофицијелни начин саопштавања сензионалних новости или разобличавања манипулатије. Комуникација блогом указује да „блогерско ја” (*blogging self*),

односно блогерска *персона*, осцилује између простора приватног и јавног јер се однос то двоје непрестано мења, зависно од тога како читалачка публика реагује на објављене текстове.

Будући да је блоговање постало легитиман вид изражавања у виртуелној комуникацији, тако је постало и нови вид карактеризације јунака, а комуникација посредством интернета нови канал којим се јунаци користе како би изразили своје ставове.

С обзиром на то да је и књижевна карактеризација мотивисана сталном напетошћу између приватног јунаковог Ја и начина на који се представља другима, електронска комуникација постаје нови вид мотивације заплета, будући да је заснована на колективном искуству којим се, полако и сигурно, замењује индивидуална контемплација. Блог као вид интроспекције и присмотре коришћен је први пут у роману *Тема за блог* (*Something to Blog About*, 2008) Шејне Норрис (Shana Norris), и структурно-стилски и формално, те је и сам текст дизајниран као страница блога зарад ефекта аутентичности. Заснован на стварном искуству ауторке, која је водила онлајн дневник како би се изборила са проблемима и фрустрацијама одрастања, роман описује живот петнаестогодишње Либи, која постаје блогерка зато да би себи олакшала муке одрастања и неутралисала стрес, проблеме и конфликте са околином. Компликације које настају када приватно и интимно постапују јавно главна су тема ове књиге, а граница између личног и колективног сталан је предмет расправе како теоретичара медија, тако и корисника блога.

О потреби да се артикулише различитост карактера и посебност личних приоритета на начин више реалистичан и мање идиличан говори класик дечје књижевности, роман Лујзе Фицхју из 1964, *Харијета ухода*. Првенац ове списатељице и илустраторке сликовница данас се сматра одлучујућом прекретницом за афирмацију реалистичке дечје прозе. Харијета је једанаестогодишња девојчица из Њујорка, са

Апер Ист Сајда на Менхетну, дете из имућне породице које је и појавом и духом изопштеник: жељна и класне и родне еманципације у добу кад је то још увек тешко формулисати и исказати као вид протеста против друштвених норми, Харијета сањари да постане шпијун кад порасте, и зато пажљиво посматра људе око себе, неке помно посматра, прати и прислушкује, и води дневник у ком износи своја запажања и размишљања. Маниристички емпиранизм наглашен је као стратегија стицања искуства али, истовремено, ток романа пародично акцентује да увид у феномене појавног није довољан темељ сазревања уколико није праћен подуком ауторитета или наслеђеног знања. Искреност у Харијетиној црној свесци окренуће се против ње када другови из разреда прочитају не нарочито ласкаве утиске и разматрања који се у њој налазе; она постаје другачија, али не онако како је желела, већ изопштена и жртва остракизма какав се, само деценију пре објављивања романа Лујзе Фицхју, могао у много грубљем виду ишчитати у *Господару мува* Вилијама Голдинга. Гола истина не наилази на подршку, па ће Харијету не само изопштити него је и претворити у жртву психофизичког насиља.

Харијета М. Велш је, на први поглед, само још један конвенционални пример неконвенционалног јунака, представница социјално неприлагођене деце која су сувише особена, талентована и истовремено сувише интровертна и тврдоглава да би се успешно интегрисала у колектив. Она поседује натпркосечну интелигенцију и перцепцију, способности које ће је учинити претњом за колектив, а због којих ће бити маргинализована. Уз подршку дадиље Голи, која јој је узор и саветодавац, Харијета се припрема за во-кацију писца: пажљиво посматра људе око себе, другове из разреда, суседе, и у своје црне свеске записује мисли и утиске – о Спорту, другу чији је отац неуспешни писац и Џени, другарици која сања да постане научница. Представљена без идеализовања

и сентименталности, Харијета је склона непослушности, побуни и превари, а њен компромис са социјалном средином, постигнут на крају романа, указује да се свака посебност ипак може бар привремено помирити са светом правила и обавеза. Специфичност Харијетиног положаја огледа се у чињеници да заједница не кажњава њена дела већ њене мисли, записане у дневнику, док ће будућност донети афирмацију управо такве особене и идиосинкратичке делатности у форми блога. Деликт мишљења има важно симболичко значење: јунакиња ће бити жигосана због проницљивости и аналитичности, односно због увида у суштину какав имају писци и уметници, који свет познају боље од иког, а биће кажњена и због жеље да артикулише глас разлике, што ће блоговање као активност у потпуности афирмисати. Тако се њена кривица не мора нужно свести на морални преступ, већ на санкционисање увида у истину.

Сама Харијета поседује неке црте опсесивно-компулзивне личности: како организује и обрађује утиске и запажања да би их записала, она у своју свакодневицу уводи ритуале који је обележавају као особену и другачију, те тако тврдоглаво одбија да за ужину у школи једе било шта осим сендвича са парадајзом. Када је дадиља Голи напусти да би се удала, Харијетин свет ће тај растанак и та прва лекција сазревања битно пореметити и, уз низ непредвиђених догађаја као што је губитак дневника, довести до турбулентних промена. След јавних казни и понижења након откривања садржаја дневника на тераће јунакињу и да се бори за сопствени интегритет, да научи вредност компромиса, да увиди, исто тако, како је жиг самоће и различитости тешко носити. Другови из разреда ће јој отимати ужину, залити је мастилом, организовати удружење ловаца на уходе које ће предводити Харијетина главна ривалка и учитељичина миљеница Мерион. Потпуно се посвећујући смишљању освете, Харијета ће зане-

марити школске обавезе, доћи у сукоб с родитељима, који ће и од психотерапеута затражити помоћ, но њихово ће упитање у цео случај донети решење: учитељица ће је именовати уредницим школских новина, и уз помоћ те мудро одабране педагошке мере, која има за циљ да читаоцу укаже како свет одраслих нуди прихватљива решења у тренуцима безизлаза, дати Харијети могућност и да каналише своју креативност, и да се искупи за своју непријатну искреност. Дадиља Голи ће јој у писму објаснити колико је чин извиђења важан ако желимо да сачувамо пријатеље, наглашавајући да невине, безазлене лажи које чине да се људи око нас осећају боље нису грех, и да се само пред собом самим мора бити потпуно искрен. Харијета ће успети да своју различитост усагласи са светом тако што ће пријатељима понудити искрено извиђење, али неће променити ни своје ставове, ни своје планове. Она ће само научити да буде сталоженија, социјално интелигентнија и прилагодљивија, да обузда морбидну фасцинираност туђим животима али не и да је се одрекне. Роман Лујзе Фицхју заправо проблематизује однос појединца према поретку, указујући да појединач може да сачува своју посебност тако што ће однос с колективом уредити на нивоу узајамне толеранције.

Роман *Харијета ухода* је 2010. добио филмску верзију, чији је садржај битно изменењен у складу са развојем информатичких технологија; тема је осавремењена, а конфликт главне јунакиње са околином одразиће се много директније на њену породицу, и у једном тренутку довести у опасност посао њеног оца. У филму се Харијетино умеће праћења, присмотре и дедукције повремено налази у домену озбиљног огрешења о приватност других људи: филмска јунакиња није само посматрач и аналитичар, као што је то јунакиња романа, већ је и непромишљена, анеретко безобзирна. Харијета из филмског сценарија проваљује у хотелске собе, користи опре-

му за електронско прислушкивање и камеру мобилног телефона како би дошла до ексклузивних информација које ће истовремено дискредитовати њену ривалку у бици за назив школског блогера године. Фilm ипак има поучну поенту која указује на опасности присмотре и шпијунирања, на потребу да се препозна граница између приватности и јавног деловања, као и на етичку страну коришћења технологије, али му недостају они елементи који су од кључне важности у роману: мотиви социјалне интеграције, проблема са ауторитетом, односа према породици и вршњацима.

Заплет филма мења радњу романа тако што уводи антагонисту на самом почетку и даје му више места: Харијета Велш треба свог главног такмаци, изразито несимпатичну Мерион Хоторн, да победи у такмичењу за школског блогера. У тој борби она губи морални компас, и чак доводи у опасност каријеру свог оца, филмског продуцента чији је иметак уложен у промоцију младе звезде у успону, младића ког Харијета шпијунира у жељи да добије што сензационалнији материјал за свој блог. Харијета ризикује да изгуби пријатеље и да компромитује своје животне приоритете: њена жеља да постане писац показује се некомпатибилном са злоупотребом дискреције, па ће она на kraју морати да схвати да се тајна списатељског посла не заснива на разоткривању туђе интиме, већ на посматрању, које отвара могућност дубљег увида у суштину људске природе.

Блог као приповедну форму користи и ТВ серијал *Трачара*, заснован на истоименом циклусу романа Сесили фон Зигесар, али искључиво као покриће за приповедни глас анонимне коментаторке збивања на Апер Ист Сајду, делу Менхетна где живи група богатих тинејџера спремних на освајања, сплетке и авантуре нетипичне за њихове године. Фон Зигесарова у књизи ствара петоро главних јунака: по узору на Фицгералдову крхку и фаталну хероину Дејзи Бјушенен саздана је Серена ван дер Вудсен, Блер

Волдорф је мудра, виспрана и жељна контроле над туђим животима налик Еми Џејн Остин, нестални и несигурни Нејт Арчибалд је пример слабог маскулинитета, Чак Бас слика хитклиповског антихероја, док је Ден Хамфри варијација на лик уклетог пешника. Привилегован друштвени положај ове младе људе доводи до фазе апсолутне слободе у којој је све дозвољено, од трошења новца до сексуалних девијација, од тајни и опсесија до грехова и девијација који се са једнаком снагом негују и крију. Ауторка све време инсистира на конфликту емоција и друштвених конвенција који одређује ове дисфункционалне тинејџере, а наративни глас анонимне Трачаре тај конфликт наглашава, сучељавајући непрекидно речи, поступке и реакције јунака са током њихових мисли. Тако блогерска свест постаје модернизована, технологијом допуњена верзија свезнајућег приповедача. Да се љубавне страсти морају прилагодити оквирима социјалне средине наук је на коме се темељи роман *Оркански висови*, чију тематику Трачара поставља у оквире њујоршког високог друштва прве деценије 21. века, чије су чврсте конвенције истовремено и прикривене и оснажене првидном слободом у делању и мишљењу које млади јунаци добијају, захваљујући новцу и угледу родитеља и старатеља.

Трачарин идентитет је непознат, и било ко од петоро главних јунака могао би да буде тајанствени извор који открива тајне, гласине и поверљиве податке. Да ли је Трачара новинар који трага за сензацијама у свету „лепих и проклетих”, инсајдер који се из само себи знаних разлога свети свом окружењу, или пак мрачна сила која проводи освету? Једини могући одговор даје наративна анализа: Трачара је алегоријски лик писца, драматизовани свезнајући приповедач који региструје и класификује кретање, поступке и интеракције великог броја јунака, коментаришући их и са сетом и са иронијом, и са револтираношћу и са сарказмом. Њено оружје

су СМС поруке, фотографије начињене мобилним телефоном, веб-камере, и сви ти медији посредују мрачне тајне Менхетна, али и трауме јунака. Блогерски наративни глас помаже да се минимизују недоследности у заплету, а да се повећа утисак тајанствености и ефекат напетости. Поред функције свезнајућег приповедача и социјалног хроничара, Трачара је и алегорија античког бога који се меша у људске планове и поступке тако што их осујећује или помаже, премда би њена очита припадност свету који коментарише и критикује могла да проблематизује ову одредницу. Премда је блог у *Трачари* осмишљен као извор сензационалистичких података о прљавом вешу младих, лепих и проклетих припадника њујоршке елите, он се полако претвара у глас моралног арбитра и присваја улогу педагошког корективса.

И *Трачара* и филмска верзија *Харијет* уходе сведоче о присуству технологије у модерном свету, указујући на све могућности њене злоупотребе и тривијализације њених функција. У свету савремене Америке, у ком 75% тинејџера има мобилни телефон, чак 93% приступ интернету, док „само” 54% чита блогове, чинило се храбрим инсистирање на употреби најмање популарне онлајн активности. Ипак, блог као средство комуникације и даље асоцира на неопростиву површност успостављених контаката и неизвесну судбину емоција и интереса откриених у сајберпростору. Можда је управо то један од разлога што се блогерска персона почиње користити и као наративни медијум и као педагошки коректив у случају серијала *Трачара*.

Електронске заједнице и видови њиховог комуницирања уверили су нас да интернет више није само експеримент, да никако није ексцесни и ексклузивни вид комуникације, већ да је у све већој мери озваничени простор децентрализоване језичке, културне, уметничке и политичке праксе, простор који гради своју легитимну историју. Настанак и пер-

спективе нових електронских жанрова попут блога условљени су и подстицани претварањем информатичког друштва у вишеслојни комуникациони систем из кога ишчезавају класично схваћени концепти дужности, одговорности и морала, а уводи се игра идентитетима као конвенција и константа.

ЛИТЕРАТУРА

- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.
- Child, J., Paul M. Harikadis and Sandra Petronio. Blogging Privacy Rule Orientations, Privacy Management, and Content Deletion Practices: The Variability of Online Privacy Management Activity at Different Stages of Social Media Use. *Computers in Human Behaviour*, 5: 1859–1872, 2012.
- Horning, K. D. On Spies and Purple Socks and Such. *Horn Book Magazine*. 1/ I: 49–57, 2005.
- Mudrick, Marvin. Character and Event in Fiction. *Yale Review*. 50: 202–218, 1961.
- Tofoletti, Kim. "Gossip Girls in a Transmedia World: the Sexual and Technological Anxieties of Integral Reality". *Papers: Explorations into Children's Literature*. 18/2: 70–77, 2008.
- Фицхју, Лујза. *Харијета ухода*. Превела Мирослава Смиљанић-Спасић. Београд: Нолит, 1978.
- Fiske, J. *Television Culture: Popular Pleasure and Politics*. New York: Routledge, 1990.
- <http://www.antipope.org/charlie/blog-static/2010/04/common-misconceptions-about-pu-1.html>

Vladislava S. GORDIĆ PETKOVIĆ

MEDIA AND TECHNOLOGY IN CHILDREN'S LITERATURE AND YOUNG ADULT FICTION: BLOGGING AS THE NEW STRATEGY IN FICTION AND FILM

Summary

The paper analyzes children's novel *Harriet the Spy* and the young adult book series *Gossip Girl*, in order to demonstrate to what extent blogging activity could prevail over the conventional narrative devices and strategies used in children's and young adult fiction. Louise Fitzhugh's 1964 novel about an eleven-year-old girl from New York City's Upper East Side who dedicates her life to careful observing of others in hope to become a writer when she grows up tackles the issues of social integration and peer pressure. The paper will focus on the prominent role of blogging in *Gossip Girl*, as a new strategy of sending out messages about communication, privacy issues and family bonds. Although the target audiences are completely different, the books by two American authors deal with identical issues, such as relationship disillusionment, generation gap and teenage rebellion. The otherness and marginality inherent to many heroes of children's literature can be integrated in various ways, as show the examples of the *Gossip Girl* novel series and *Harriet the Spy*.

Key words: media, technology, blog, children's literature

UDC 821.163.41–93–32.09 Brlić-Mažuranić I.
UDC 821.163.41–93:004

◆ **Dubravka S. TEŽAK**
Marina M. GABELICA
Sveučilište u Zagrebu
Učiteljski fakultet
Republika Hrvatska

DJELO IVANE BRLIĆ-MAŽURANIĆ U NOVIM MEDIJIMA

SAŽETAK: Klasična djela dječje književnosti redovito su uvrštena u školske programe i čitanke. Na žalost, suvremeno dijete često za njih ne pokazuje prevelik interes. Ne rijetko su elementi koje stručnjaci naglašavaju i cijene (struktura teksta, izraz, rječnik) razlozi zbog kojih su današnjoj djeci ovi klasici odbojni. Kako su književna djela oduvijek prenošena u druge medije (kazalište, strip, film) tako i danas klasična djela postaju predlošcima za nove medije koji se pojavljuju. Tako su i hvaljene *Priče iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić adaptirane za CD-ROM kao interaktivne priče. U radu se analiziraju digitalne inačice ovoga klasika da bi se ustanovila njihova vjernost, odnosno dosljednost njihove adaptacije u odnosu na literarne priče.

KLJUČNE RIJEČI: Ivana Brlić-Mažuranić, *Priče iz davnine*, digitalni mediji, interaktivni CD-ROM

1. Uvod

Ivana Brlić-Mažuranić (Ogulin, 18. travnja – Zagreb, 21. rujna 1938) hrvatska je književnica priznata u Hrvatskoj i svijetu kao jedna od najznačajnijih spisateljica za djecu. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti ukazala je priznanje njezinu radu predloživši je dva puta za Nobelovu nagradu (1931. i

1938.) i primivši je 1937. za svog dopisnog člana, kao prvu ženu kojoj je do tada dodijeljena takva čast. Zbog virtuoznosti pisanja često je nazivana hrvatskim Andersenom, a oživljavanje fantastičnog svijeta mitologije donijelo joj je nadimak hrvatski Tolkien. Svojim djelom *Čudnovate zgode šegrtu Hlapića* 1913. godine spisateljica na sebe skreće pozornost književne publike. Ipak, njezinim krunskim djelom smatra se zbirka pripovijedaka *Priče iz davnine*, objavljena 1916. godine. Priče su nadahnute slavenском mitologijom i donose nam spektar likova oživljenih iz starih pretkršćanskih vjerovanja Hrvata i simboli su ljudskih moralnih osobina i osjećaja.

Ipak, ovo klasično djelo hrvatske dječje književnosti, mnogo hvaljeno zbog načina pripovijedanja, strukturiranja priča, izraza i rječnika, upravo zbog tih svojih kvaliteta današnjoj je djeci sve manje omiljeno. Mnoštvo arhaizama, izraza karakterističnih za određene lokalitete, ritmičnost rečenice uzdignute iznad razgovornog jezika karakterističnog za suvremenu prozu udaljuje priče od literarnog senzibiliteta suvremenoga djeteta za razliku od spomenutog romana *Čudnovate zgode Šegrtu Hlapića* (1916), čiji jezik i stil još uvijek zadovoljava suvremeno dijete.

No bilo bi šteta krenuti putem manjeg otpora i odbaciti priče koje sadrže i brojne druge vrijednosti (idejne, emotivne, moralne...) zbog jezične barijere. Prenošenje priča u suvremene medije jedan je od načina da te prelijepi priče ostanu literarno naslijede i suvremenih generacija.

Proces adaptiranja književnog klasika nipošto nije novost. Tako su i *Priče* najprije prenošene na scenu (Preisler, Čečuk, Rabadan, Mrduljaš). Iako je bilo napisano više filmskih scenarija, nije realizirano mnogo filmova (Brjaković, Štalter), ali *Priče* su svoje mjesto pronašle i u stripu (Zimonić). Suvremeno je doba posebno skloni transmedijalnosti, pa i klasične priče migriraju različitim medijskim formama (Lister et al. 2009: 9). Kao posljednja (ali zasigurno

ne i konačna) promjena koju je ovaj klasik doživio je njegovo oživljavanje u novim medijima.

U procesu prilagodbe za nove, digitalne medije stariji mediji poput književnosti nerijetko bivaju preoblikovani kako bi odgovarali svom novom okolišu. U tom se procesu stoga polazišno djelo neminovno mijenja. Klasična književnost smatra se linearnom, sekvencijalnom, dok je priroda digitalnih medija načelno drugačija – novi su mediji multilinearni, nesekvencijalni i hipermedijski. Novomedijski okoliš počiva na ideji stvaranja novih diskursa koja se događa preoblikovanjem dijelova teksta u slikovne ili zvučne segmente (Manovich 2006). Prilagodba tradicionalnog književnog djela za nove medije stoga će uključivati raznovrsne postupke kojima će polazišni tekst dobiti na svojoj dinamičnosti, a često i interaktivnosti, koja se smatra važnom odlikom novih medija.

Pojavom modernih multimedija, *Priče iz davnine* kao vrijedno djelo hrvatske književnosti adaptiraju se i za ovaj novi okoliš, pa tako nastaju animirane interaktivne priče na CD-ROM-ovima u Nakladi Bulaja. Na dva se CD-a nalazi osam priča nastalih u adaptaciji međunarodne ekipe programera, animatora, glumaca, glazbenika itd. Riječ je o projektu koji je dobio brojne pohvale i nagrade struke.¹ Istovremeno, riječ je o djelu koje na zanimljiv način daje „novo ruho“ klasičnom književnom djelu. Stoga je za pretpostaviti da će ga i suvremene generacije djece dobro prihvati, a posebno zbog navedenih problema prilikom recepcije originalnih priča. No istovremeno, postavlja se pitanje: koliko promjena jedan književni klasik može doživjeti, a da bi zadržao „status klasika“?

¹ FlashForward 2002 San Francisco – pobjednik u kategoriji „Story”; Net Festival 2002, Rio de Janeiro – pobjednik u kategoriji „Story”; New Media Festival 2002, Georgetown, Canada – Honorable Mention za *Nevu Nevičicu*; Golden Award of Montreux – nagrada Finalist Award Certificate; Dani hrvatskog filma – nagrada „Zlatna uljanica“; Nagrada Nobiliska, Čakovec – za nakladnički poduhvat 2000. godine. Na sedam značajnih festivala adaptacije *Priča iz davnine* su ušle u finale.

2. Adaptirane priče

Ovom se prilikom osvrćemo na prvi CD u Nakladi Bulaja, koji sadrži četiri priče adaptirane za računalnu uporabu. Prva priča, „Šuma Stiborova“, autora Al Keddiea iz Škotske, izvedena je u obliku animiranog filma i zapravo ne donosi ništa bitno novo jer su djeca već navikla na filmske adaptacije književnih djela. Riječ je o filmu nastalom Flash animacijom koji izuzev navigacijskog sučelja ne nudi dodatne interaktivne opcije.

Priča „Kako je Potjeh tražio istinu“ Nathana Jureviciusa iz Australije također je animirana adaptacija nastala u Flash-u. Ipak, ovaj je film isprekidan interaktivnim igrama koje se motivski uklapaju u priču. Tri igre koje prekidaju linearnu pripovijed planski su postavljene u najdinamičnije dijelove pripovijedi. Načelno linearno filmsko izlaganje tako se prekida upravo u trenutcima gdje je i klasična pripovijed dinamična. U težnji za „prevodenjem“ dinamike, autori su stoga posegli za djeci najdražim oblikom interaktivnosti – igrom².

„Bratac Jaglenac i sestrica Rutvica“ Ellen McAuslan iz Velike Britanije, kao i „Lutonjica Toporko i devet župančića“ Katrin Rothe iz Njemačke, adaptirani su na nešto drugačiji način. Naime, autorice su željele ostati dosljedne izvornom književnom djelu pa se odlučuju za stvaranje pravog djela hipermedijacije (Bolter–Grusin 2000) – riječ je o procesu u kojem je stari medij (knjiga) vizualno jasno naznačen unutar novoga medija. Tako na zaslonu računala vidimo stranice knjige/slikovnice i dosljedan (mjestimično kraćen) tekst priča. Interaktivnost se u ovim

² Prva igra – Bjesovi se žele sakriti u odjeću unuka. Igrač treba smeđeg bijesa staviti u ovratnik košulje, a sivoga u džep jakne. Pri tome mora izbjegavati ruku unuka koja maše i sprječava ulazak bjesova u odjeću. Druga igra – Potjeh ispod slapa treba uhvatiti u košaru četrdeset bjesova, a da sam ne padne u potok. Treća igra – Ljutiša treba spasiti djeda iz zapaljene kolibe izbjegavajući goruće grede koje se ruše.

djelima vezuje upravo uz hipermedijske segmente. S jedne strane, tekst je segmentiran, podijeljen na manje dijelove kojima čitatelj navigira klikom na opciju „čitaj dalje”, čime se također aludira na proces čitanja/listanja „prave” knjige. S druge strane, tekst je slikovno i zvučno obogaćen. K tome, ovi novomedijijski objekti omogućuju i interaktivnost čitatelja i djebla. Klikom miša ilustracije oživljavaju i pretvaraju se u animirane isječke, često popraćene zvukom, čime se otvara prostor za stvaranje novih diskursa i različitih dijegetičkih razina. Zvučni diskurs je dvojak: s jedne ga strane čine glazba i zvučni efekti koji prate priču, te glas pripovjedača koji priču čita naglas. Iako izgovorene riječi prate napisani tekst, naglašavanjem određenih riječi i dinamikom govora uvelike se utječe na doživljaj slikovnice. I u tradicionalnim slikovnicama slikovni je diskurs „mnogostruk i višeglasan, a stoga također zahtjevan i interaktivan u odnosu prema čitatelju” (Narančić Kovač 2011: 197); u novomedijijskim adaptacijama autorice stvaraju dodatnu razinu interaktivnosti tražeći od čitatelja da istražuje i poigra se s ilustracijama, na taj način naglašavajući i ludički aspekt priča, a ipak ostajući u okvirima polazišnog književnog teksta.

Sve spomenute promjene nastale su u procesu transkodiranja (Manovich 2001), nužnom procesu prilikom digitalne pripreme tradicionalnog književnog predloška za digitalni okoliš. Uspješnost pojedinih preoblikovanja ipak će se ponajbolje očitovati usporednom analizom književnog predloška i njegovom (intertekstualnom) inačicom.

2.1. Analiza digitalnih adaptacija

Vjerojatno najuočljiviji problem prilikom adaptacije priča za nove medije jest mogućnost praćenja njezinoga fabularnog tijeka. Naime, klasične su priče načelno linearne strukture, dok se u novome mediju očekuje svojevrsna dinamičnost koja se često postiže

prekidom linearног fabularnog tijeka. U ovim ćemo adaptacijama primjetiti kako su se autori trudili ostati dosljednima predlošku, no problem zapravo ne nastaje zbog fragmentacije pripovijedi već u trenutku nerazumijevanja značenja i značaja pojedinih književnih postupaka koje želi „prevesti” u neki drugi, hipermedijski diskurs. Primjerice, u adaptaciji „Šume Striborove” veliki se dio originalne priče neopravданo prepričava radi kraćenja. Tako pripovjedni dijelovi originalnog teksta u adaptaciji postaju monologom lika Malik Tintilinića. Napomenimo kako se Malik Tintilinić u originalnoj priči javlja tek kasnije. Naime, nakon što upoznajemo težak život starice i nesnošljivu (zlu) snahu, Domaći se (prema slavenskoj mitologiji duhovi domaćeg ognjišta) pojavljuju kao pokretači radnje i upravo oni predstavljaju prekretnicu u priči. Ono što je moglo biti riješeno likom pripovjedača ili samo narativom u off-zvuku, u adaptaciji uzima oblik lika koji se u originalnoj priči s razlogom javlja tek u fazi zapleta.

Nadalje, originalna priča „Šuma Striborova” započinje riječima:

Zašao neki momak u šumu Striborovu, a nije znao da je ono šuma začarana i da se u njoj svakojaka čuda zbivaju. Zbivala se u njoj čuda dobra, ali i naopaka – svakome po zasluzi (Brlić-Mažuranić 2011: 11).

U adaptaciji „Šume Striborove” Malik Tintilinić će ove riječi izmijeniti, odnosno ukratko prepričati ideju šume Striborove.

Šuma Striborova je začarana! Aha! Ta će čarolija nestati jedino ako u nju stupi onaj kojemu je milija njegova nevolja, nego sva sreća ovoga svijeta.

Jednako prepričavanje događa se i u adaptaciji priče „Kako je Potjeh tražio istinu”. Lik pripovjedača u ovoj je adaptaciji lik vjeverice koji se inače ne javlja kao lik niti u jednom dijelu priče, odnosno posve je proizvoljan. Lik vjeverice je smiješan (grote-

skan), a takav je i njegov govor: „Ehm, da, pozdrav svima! Na jednoj krčevini u staroj bukovoj šumi...”

U više navrata, u obje adaptacije, izmjenjuje se jezik sувremenosti i jezik originalnih priča. Takva kombinacija često je nezahvalna jer se s jedne strane ne prevode arhaične riječi, a s druge strane ubacuju se žargonizmi, lokalizmi prema odabiru novih autora. Primjerice, u adaptaciji priče „Šuma Striborova”, u trenutku kada sin ugleda kako se zmija pretvara u lijepu djevojku, on fućne („Fiju fit!”), da bi nakon toga priča dalje nastavila pratiti original. Jezične promjene ovoga tipa nisu nepoznanica u novim medijima:

Pomislimo samo kako je bilo bez televizije, radija i filma koji su tijekom jedne generacije ujednačili europske dijalekte (...) (Burke 1991: 12).

Mediji koje Burke spominje (uz dodatak novijeg medija – računala) i dalje nastavljaju homogenizirati jezični prostor; prema prije navedenim primjerima, vidljivo je kako jezik novog medija u sebe prima obilje anglizama, žargonizama i stripovskog vokabulara (onomatopejski izrazi poput „fiju fit”, „tras”, „paf” i sl.), a u želji da bude dobro prihvaćen od mlađih recipijenata.

Priča „Kako je Potjeh tražio istinu” najbliža je (hibridnoj) formi interaktivne priče i videoigre, načelno djeci i mladima dragom digitalnom obliku. No ovo djelo iznevjerava čitateljeva bajkovita očekivanja. Naime, riječ je o priči koja je najtužnija u cijeloj zbirci jer glavni lik pogiba kao tragični junak, ostajući tek moralnim pobjednikom koji je svojom smrću otkupio grijehe svoje braće. Bajka je dijete naučila da glavni lik (pozitivan) treba pobijediti i uživati u nagradi za svoju pobjedu. Autor adaptacije nije iznevjerio osnovnu radnju priče, pa ni kraj. No s obzirom na prikaz ove ideje u adaptaciji, postoje mogućnost njezina krivog interpretiranja. U jednom trenutku to možemo opravdati prilagođavanjem

odnosno „ublaživanjem”, jer Potjeh i starac Vjest umiru. K tome, originalna priča donosi katarzičan susret Potjeha i starca Vjestu na dvorima Svarožića. U adaptaciji ovaj trenutak posve izostaje; lik vjeverice (priopovjedača) humoristično ga sažimlje: starac i njegov unuk nastavljaju živjeti u dvosobnom apartmanu Svarožićeva zagrobnog hotela. Poetski trenutak u originalnoj priči, koji ukazuje na moralnu pobjedu likova, u adaptaciji je prikazan humoristički.

Vjerojatno najveći gubitak obiju adaptacija („Šuma Striborova” i „Kako je Potjeh tražio istinu”) jest u zanemarivanju razvoja likova. U priči „Kako je Potjeh tražio istinu” javlja se trenutak koji je od velike važnosti za razumijevanje djelovanja bjesova (vragova) na likove koje su opsjeli. Njihovim odlaskom, unuci se „bude” i shvaćaju što su učinili. Ovaj trenutak buđenja u priči je opisan na sljedeći način:

Kad su bjesovi od njih odskočili, braći se u isti mah učinilo, kao da su godinu dana slijepi svijetom hodali i kao da su ovog časa na zaravanku opet progledali. Pogledaše se u beznanju, pogledaše se, jer odmah upoznaše, kakvu su grjehotu na djedu počinili (...) (Brlić-Mažuranić 2011: 44).

U adaptaciji je ovaj trenutak otvaranja očiju posve izostao. Umjesto toga, unuci, sada napušteni od bjesova, pogledaju se i kažu: „Hej, što se to zbiva!” Uto počinje vesela glazba koja najavljuje interaktivnu igru koja slijedi. Također, jedan snažan opis sloma čovjeka kojeg su iznevjerili najbliži iz adaptacije izostaje. U priči, starac Vjest se budi u zapaljenoj kolibi, a koju su zapalili njegovi vlastiti unuci. On je u originalnoj priči izuzetno snažno portretiran riječima:

Oj djeco moja, jadnici moji!, reče starac. Iz srdaca vaših vadite, a na rovaše mećete. Ali gledajte: još vam rovaši nisu puni i mnogo čislo na njima fali, a srca ste već do dna ispraznili, kad eto palite djeda i rodnu kolibu. To pomisli djed Vjest o Marunu i Ljutiši i više o njima ni jedne ne pomisli, niti se radi njih ražali, nego pode da sjedne i da spokojno sačeka smrt (Brlić-Mažuranić 2011: 40).

U trenutku spoznaje što su njegovi unuci učinili, starac se predaje sudbini. No, u adaptaciji lik djeda jednostavno kazuje: „Prestar sam da bih pobjegao“. Navedene se promjene neće nužno prepoznati ako adaptacijama prilazimo bez poznavanja originalnih priča. Ipak, određene se preinake čak i u tim slučajevima osjećaju kao trenutak nemotiviranosti likova.

Govoreći o multimedijskim adaptacijama, u nekom se trenutku trebaju sagledati i vizualna rješenja za kojima su autori adaptacija posegnuli. Obje spomenute adaptacije stvorile su animirane filmove koji su vizualno humoristični (groteskni likovi, grubi obrisi, jarke boje i sl.). Odabranost estetika slična je trenutačno popularnoj estetici dječjih modernih animiranih filmova. No, u nekoliko trenutaka jasno je da takav odabir nije posve opravdan, budući da je riječ o vrlo toplim pričama. Primjerice, u „Šumi Striborovoju“ odnos majke i sina je izuzetno kompleksan. Sin, pod utjecajem zle žene-guje, o majci gradi drugačiju sliku. „Razljuti se i u srcu pomisli: Moja majka mora da je vještica. I odmah zamrzi na majku.“ (Brlić-Mažuranić, 2011: 12) U adaptaciji su ove riječi doslovno shvaćene, pa tako vidimo sliku majke s velikim, šiljatim nosom, vještičjim šeširom itd. I dok se čitatelj vezuje za lik majke, a osuđuje povodljivost sina, gledatelj će se sinu tek nasmijati. Lik majke na neki je način ovakvim prikazom omalovažavan. Tijekom cijele adaptacije, majka se prikazuje kroz suze i gotovo dječje uporno plakanje. Majka je na taj način prikazana kao slaba žena, dok je majka iz originalne priče posve drugačija: čitatelj osjeća da su njezini postupci, pa i njezina šutnja, proizvod bezgranične ljubavi majke prema sinu.

Također, lik Stribora (u slavenskoj mitologiji, Stribog – bog vjetra i šume) u adaptaciji je osuvremenjen. Stribor je vizualno prikazan kao zeleni čovjek s rogovima na glavi i križem oko vrata, u bijeloj majici, s remenom i trapericama, a na nogama ima cipele s debelom potpeticom. Humorističan pri-

stup izgradnji ovog lika vidljiv je i iz pisma autora adaptacije (škotskog umjetnika Alistaira Keddieja) što se nalazi na samom CD-ROM-u, a kao dodatni materijal: „Stribor, gospodar začarane šume. Previše je gledao filmove s Austinom Powersom, pa voli misliti da je glavni u ovome kraju.“

Utjecaj popularne kulture u spomenutim adaptacijama vidljiv je i u prikazu likova Domaćih. Duhovi domaćeg ognjišta u priči su opisani riječima: „...sve sami mužići od jedva po lakta. Na njima kožusi, kapice i opančići crveni kao plamenovi, kosa i brada sivi kao pepeo, a oči žarke kao živi ugljen“ (Brlić-Mažuranić, 2011: 12). Autor adaptacije odlučio se za nešto drugačije vizualno rješenje, te Domaće prikazuje kao debeluškaste patuljke koji uvelike podsjećaju na popularni prikaz Djeda Mraza.

Igre umetnute u adaptaciju „Kako je Potjeh tražio istinu“ u tri navrata prekidaju linearno pripovijedanje, a motivski su vrlo dobro uklopljene u radnju priče. Posebno je interesantna druga igra, nadahnuta jednim od najljepših opisa Ivane Brlić-Mažuranić, opisa igre bjesova koji su se pridružili Potjehovu bješicu u vododerini pa ne daju Potjehu da razmišlja:

Ele, jednog jutra zamisli bijes novu dangubu. Popeo se on navrh stijene na kojoj bijaše strma vododerina u kamenu, zajašio glatki klipić i spustio se po vododerini kao munja. Omili bijesu odmah ta igra kao ni jedna druga te mu se protiće društva za nju. Uze on dakle travu i zazviždi u travu preko stijene i šume, a ono iz grmlja, kamenja, iz rakite i šaša dotrkaše, dodipaše sve mali bjesovi kao onaj prvi. On njima zapovijeda, a oni svaki uhvatiše po klipić pa na stijenu. Pa da vidiš kako sjedoše na klipiće, te kad poletješe niz vododerinu! A bilo ih svake ruke i svakog plamena bjesovskoga. Crveni kao crvendači, zeleni kao zelembaći, rutavi kao janje, golišavi kao žabe, rogati kao puž, šušati kao miš. Takvi oni lete niz vododerinu, na svojim klipićima, kao luda vojska na ludim konjima. Lete niza stijenu, jedan drugome za petama i ne zaustavlju se do pol zaravanka... (Brlić-Mažuranić 2011: 22).

Živopisnost, plastičnost, dinamičnost i ritmičnost igre bjesova Brlička je ostvarila brojnim glagolima, onomatopejskim oblicima, pridjevima i slikovitim poredbama. Nadahnut time, N. Jurevicius gradi računalnu igru u kojoj se bjesovi, proizvodeći čudne glasove, obrušavaju niz slap, a Potjeh ih pokušava uhvatiti u košaru. Ova je igra pedagoški dobro osmišljena jer je čitatelj/igrač postavljen na stranu dobra. On treba pomoći Potjehu da se riješi malih napasnika, odnosno poroka, mana, sklonosti zlu. Treća igra, jednako kao i druga, rađena je u maniri Brličkine „etike srca”: dijete/igrač pomaže Potjehu spasiti Vjestu iz goruće kolibe. Ipak, prva nas igra udaljava od ove premise jer je igračeva uloga pomoći bjesovima da uđu u odjeću Ljutiše i Maruna. Budući da su bjesovi personificirani ljudski poroci, čitatelj/igrač zapravo pomaže razvoju mana, pretjeranih poročnih žudnji koje nagone čovjeka da ih zadovolji pod svaku cijenu, pa bilo to i najgore zlo za njegove bližnje. Postavlja se pitanje: ne bi li igra bila pedagoški bolje osmišljena da čitatelj/igrač pokušava spriječiti bjesove da se zavuku u odjeću braće, jer tako bi bio na strani dobra? Iako dijete vjerojatno ne razmišlja o svojoj pozitivnoj ili negativnoj ulozi koja mu je u igri dodijeljena, možda bi bilo mnogo bolje da je svaka igra tako sastavljena da dijete stavlja na pozitivnu stranu. Naime, ako s djecom analiziramo priču, oni će osvijestiti i svoj položaj u igri i spoznati njezin smisao. No, bez obzira na zamjerku prvoj igri, ponuđene su igre daleko od agresivnosti komercijalnih računalnih igara kojima je preplavljen tržiste i u kojima je često zadatak nešto uništiti ili nekoga ubiti.

Igre uklopljene u priču „Kako je Potjeh tražio istinu” (barem dvije od njih) upotpunjaju Brlić-Mažuranićkin svijet na način kojim bi vjerojatno i autorica bila zadovoljna jer ne iznevjeravaju etiku njezinih priča. Opravdanje za prvu priču, gdje je čitatelj/igrač postavljen na stranu zla, mogli bismo naći u tome

što braća moraju biti zavedena zlom kako bi se radnja mogla dalje odvijati, pa čitatelj/igrač time dobiva ulogu pokretača radnje.

Druge dvije adaptacije, „Bratac Jaglenac i sestrica Rutvica” i „Lutonjica Toporko i devet Župančića” ostaju u maniri originalnih priča jer, kao što je ranije navedeno, donose (vješto) kraćen tekst, uz dodatak ilustracija koje čitatelj može dodatno istraživati. Ipak, zanimljivo je primjeriti kako je istraživanje³ recepcije ovih adaptacija kod učenika pokazalo kako ove priče nisu naišle na prijem jednako dobar kao prethodne dvije adaptacije. Očito ih pomak od statičnog teksta koji je učinjen u interaktivnoj priči ne zadovoljava. Nema dovoljno igrivosti koja osvaja učenike, te je većina učenika odlučno dala prednost računalu.

4. Zaključak

Pitanje vrijednosne kategorizacije sadržaja prenesenih iz jednog u drugi medij često se postavlja, posebice kada je riječ o sadržajima koji su originalno knjiški. Prijenosom priča iz svijeta u kojem je važno aktivirati vlastitu imaginaciju u svijet novijih medija (kojima se često prigovara na osakačivanju mašte) svakako se gube, ali i dobivaju neke dimenzije. Osim spomenutih „novih dimenzija” i oblikovanja diskursa, a po kojima se pojedini mediji i razlikuju, postavlja se pitanje vjerodostojnosti priče koja je takvim prijenosom zapravo prepričana. Iz analize je vidljivo da će originalu biti vjernije one inačice koje su tekst uzele kao svoje polazište, a zatim ga popratile drugim medijskim objektima. Riječ je o hipermedijskim djelima u kojim se jezični, zvučni i slikovni diskurs isprepliću. U adaptacijama gdje se dogodilo prevođenje jezičnog koda u slikovni ili zvuč-

³ Istraživanje je napravljeno u 4. razredu OŠ „Davorin Trstnjak” u Zagrebu, 2003. godine.

ni, priča je nerijetko izgubila svoje prvotno značenje. No u ovim slučajevima u obzir treba uzeti da vjerojatno nije riječ o „lošem“ transkodiranju, već o aspiracijama autora pojedinih adaptacija. Naime, ne možemo odbaciti činjenicu kako svaki autor prilikom adaptacije postaje koautorom djela. Stoga svaka priča uz ime Ivane Brlić-Mažuranić tako uz sebe nosi i ime svog drugog, novog autora.

Ovo klasično djelo, koje je do danas doživjelo veliki broj reinterpretacija u ilustracijama, stripu, na kazališnoj sceni i filmu, preneseno u svijet multimedija, poznate nam sadržaje pretvara u novo djelo koje ih oživljava u digitalnom obliku i tako bliži svestrenom djetetu. Vrijednost originalnog djela gotovo da i ne treba obrazlagati. Ipak, navedeni problemi, do kojih dolazi zbog priličnog jaza između recepcije današnje djece i jezika/stila kojim su priče pisane, ovakvim su osvremenjivanjem riješeni. Pozitivna strana digitalizacije klasika je, kad je riječ o razbijanju jezične barijere, vidljiva i iz učeničke izjave: „Priča 'Šuma Striborova' mi se najviše svidjela kao crtić jer u knjizi neke riječi nisam razumjela, a u crtiću mi je točno prikazano što ta riječ znači“.⁴

Ne može se osporiti da se adaptiranjem književnog klasika za digitalne medije nekim novim generacijama otvorio put u svijet dječje književnosti. Ipak, zaključak je rada također da se ovi procesi remedijacije trebaju zorno pratiti i analizirati kako digitalizacija klasika ne bi rezultirala naglašavanjem jednog aspekta digitalnih medija (npr. igrovosti) u svrhu podilaženja mladim recipientima, a na uštrb drugih elemenata koje jedno književno djelo čine klasikom dječje književnosti.

LITERATURA

- Brlić-Mažuranić, Ivana. *Bajke i basne*. Slavonski Brod: Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod, 2011.
- Bolter, Jay David, Richard Grusin. *Remediation – Understanding New Media*. MIT Press, 2000.
- Burke, Peter. *Junaci, nitkovi, lude*. Narodna kultura predindustrijske Evrope. Zagreb: Školska knjiga, 1991.
- Ladika, Zvjezdana. „Dramatizacije djela I. Brlić-Mažuranić“. Dubravko Jelčić (ur). *Zbornik radova o Ivani Brlić-Mažuranić*. Zagreb, 1970, 151–162.
- Lister, Martin, Dovey, Jon, Giddings, Seth, Grant, Ian, Kelly, Kieran. *New media: A critical introduction*. London&New York: Routledge, 2009.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press, 2001.
- Manovich, Lev. „Novi mediji: Upute za uporabu“. *Književna smotra. časopis za svjetsku književnost* 140 (2006): 43–51.
- Marta Diklić (ur.). *Katalog film i video*. Zagreb: Zagreb film d. o. o, 2002.
- Narančić Kovač, Smiljana. *Jedna priča i dva pripovjedača: pripovjedne perspektive u dvojnome diskursu suvremene slikovnice*. Diz. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2011.
- Težak, Dubravka, Stjepko Težak. *Interpretacija bajke*. Zagreb: Divič, 1997.
- Velički, Vladimira. *Književna djela u multimedijiskoj obradi i recepcija interaktivnog teksta: (na primjerima iz dječje književnosti)* Diz. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2005.
- Bulaja naklada (1999) CD-ROM *Priče iz davnine – prvi dio* <http://www.bulaja.com>

⁴ Iz ranije spomenutog istraživanja recepcije djela Ivane Brlić-Mažuranić.

Dubravka S. TEŽAK
Marina M. GABELICA

UDC 82.015.19
UDC 82.09:791

THE WORK OF IVANA BRLIĆ-MAŽURANIĆ
IN NEW MEDIA

Summary

Croatian Tales of Long Ago, praised work of children's literature by Ivana Brlić-Mažuranić, has been adapted for an interactive CD-ROM. The paper analyses interactive stories in order to establish the consistency of their adaptation in relation to the literary tales. The analysis showed that the versions which originated from the text and then enriched it with other media objects are more faithful to the original. These are works of hypermedia, where linguistic, auditory and visual discourses are intertwined. In the adaptations where the linguistic code was translated into a visual or an auditory one, the story often lost its original meaning. However, in these cases, we need to take into account that this is probably not because of "bad" transcoding, but because of each particular author's aspirations. The paper also concludes that these remediation processes should be carefully tracked and analyzed, so that the digitalization of classics does not result in emphasizing only one aspect of digital media (e.g. *gameplay*), while ignoring other elements which make a particular work of literature – a classic of children's literature.

Key words: Ivana Brlić-Mažuranić, *Croatian Tales of Long Ago*, digital media, interactive CD-ROM

◆ Наташа П. КЉАЈИЋ
Гимназија у Младеновцу
Београд
Република Србија

КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ – ИНТЕРМЕДИЈАЛНО ЧИТАЊЕ РОМАНА ИЗУМ ИГОА КАБРЕА БРАЈАНА СЕЛЗНИКА

САЖЕТАК: У овом раду тежићемо да уочимо специфичности интермедијалног поступка којим Брајан Селзник конструише, путем књижевности, филма, графике и фотографије, читање романа *Изум Игоа Кабреа*, „романа-автоматона”. Такође, тежићемо уочавању односа филмског писма Жоржа Мелијеса и браће Лимијер и Селзниковог уметничког израза, као и уочавању интертекстуалних веза (тематских, мотивских, мотивационих, жанровских) на које нас ово дело упућује. Бавићемо се и елементима ауторске интенције и читалачких компетенција и елементима којима је ово дело задовољило критеријуме уметничке вредности у специфичностима света поетике књижевности за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интермедијалност, интертекстуалност, књижевност, филм, графика, фотографија, Иго Кабре, Брајан Селзник, роман-автоматон

1. Интермедијалност, интертекстуалност, мултимедијалност (теоријска полазишта)

Оквирно значење појма интермедијалности доживљава се као потрага и проналажење изражаяних

облика који се реализују у комбинацији двају или више медија. По теоретичару медија Драгану Марковићу, интермедијалност се одређује као један од четири облика појавности медија, „у физиолошком смислу, када медиј означава комуникације: аудитивни, визуелни, тактилни, олфактивни, те њихов међусобни однос (Marković 2010: 31).

Трагање за садржајем једне уметности у другој, уочавање интермедијалних веза, не може се потпуно отргнути од појма интертекстуалности, који Јулија Кристева дефинише као концепцију по којој „сваки књижевни текст апсорбује у себе раније текстове тако да представља мрежу различитих позајмица (цитата, клишеа и сл.) које су се у њему наслагале“¹ (Bužinjska–Markovski 2009: 363), ослањајући се на Бахтинов „мозаик цитата“, односно настанак текста путем „апсорбовања и трансформације другог текста“.

Иако је теоријски интермедијалност заснована на традицији интертекстуалних студија, Ивана Кесер Батиста (Ivana Keser Battista) потцртава битну разлику између ова два појма:

Интертекстуалност се тако најједноставније може дефинирати као међусобна повезаност двају или више текстова, првенствено као однос према књижевним текстовима у којем се подразумијева да је за разумијевање једнога дјела кључно познавање другог дјела. Идеја о интермедијалности пак произлази из чињенице да медији нису у потпуности самосвојне цјелине него да се увијек састоје од комплексних медијалних конфигурација (Keser Battista 2009).

Такође, премда су појмови интермедијалности и мултимедијалности врло сродни, ипак постоји суштинска разлика и међу њима. Амина Гаџо интермедијалност одређује као „поступак којим се структуре и материјали карактеристични за један медиј преносе у други; један од тих медија обично је умјет-

нички“, а мултимедијалност дефинише као „наступање различитих умјетносних облика у једном интегралном медију“ (Gadžo 2013). Она истиче да појава интермедијалности претходи мултимедијалности, јер након што се деси први процес, „нова умјетничка творевина чини једну мултимедијалну структуру или композицију“ (Исто). Интермедијалне везе књижевности и других уметности стога се крећу у два правца: када књижевност преузима стваралачку поетику других медија и vice versa, када други медији преузимају елементе књижевног израза.

С обзиром на то да се бавимо романом у коме постоји преплитај књижевности, графике, фотографије и филма, са предоминацијом књижевно-филмских веза, позваћемо се на став Иване Кесер Батисте која издава следећа три момента значајна за рецепцију интермедијалног у свету филмске уметности:

1. У филмском се есеју под интермедијалношћу подразумијева испостава материјала и тема, у којој није филм тај који се понаша интермедијално, већ његов материјал, па се интермедијалност догађа на нивоу наратологије и увјетована је трансмедијалношћу приче;

2. Интермедијалност би се у случају филмског есејизма могла назвати својеврсном херменеутиком филма, начином анализе, а не само описа појединог дјела;

3. У филму уопштено разликујемо везу између филма и других уметности, као и цитате из других филмова и цитате из других уметности (Keser Battista 2009).

Управо ова три плана – наратолошки, херменеутички и цитатни – биће нам драгоцені у интермедијалном читању Селзниковог романа (Bryan Selznick), а придодаћемо му и неизоставну интердисциплинарност, спој теорије књижевности и теорије филма, у чему ће нам бити драгоценна студија *Нарација у илјданом филму* Дејвида Бордвела (David Bordwell).

¹ Citat je izvorno preuzet iz: J. Kristeva. *Slowo, dialog, povijest*, 35.

2. Аутор – водич кроз интермедијално читање

Роман *Изум Игоа Кабреа* појавио се током 2007. године и, премда се у начелу приписује жанру историјске фикције, аутор Брајан Селзник, по основној вокацији цртач и графичар, одређује га на следећи начин: „Ово дело није сасвим ни роман, не можемо га подвести ни под сликовнице, стрип, графичку новелу или књигу-кинематограф,² већ заправо дело које уједињује сва ова подручја.“³ Од укупно 533 стране ове интермедијалне творевине, чак 284 стране представљају ауторске илустрације⁴, или су ка-дрови и фотографије преузети из немих филмова, претежно Мелијесових или филмова браће Лимијер⁵, што аутор брижљиво пописује у „Библиографији и коришћеним материјалима“ (Selznik 2009: 531). Вредело би споменуты утицаје Франсоа Трифоа, Рене Клер, Харолда Лојда,⁶ Волта Дизнија,

² У недостатку најпотпуније речи којом бисмо превели енглески појам flip book, позвали смо се на сличности оваквог типа издања (књига чијим листањем стичемо дојам филмске динамике) са кинематографом, изумом који по принципу калеидоскопа ниже слике великим брзином, стварајући илузију кретања. Књига-кинематограф јавља се као засебно издање, али може бити и интерполирана унутар књиге, као низ илустрација или пак на маргинама (преузето и преведено са: <http://www.flippies.com/flipbook-history/>).

³ Преузето и преведено са <http://www.theinventionofhugocabret.com/index.htm>.

⁴ Оваквим поступком аутор истиче примат визуелног наратива над наративом речи, ангажујући и изоштравајући читалачке компетенције детињег читача.

⁵ Уз навођење фотографија и извора одакле их је преuzeо, Селзник пописује и филмове епохе немог и звучног филма који су уткани у фабултивну нит.

⁶ Аутор посебно наглашава три значајна француска филма од којих сваки, на свој начин, поставља темеље хронотопу и наративним окосницама: 1. *400 удуараца* Франсоа Трифоа (1959) – аутобиографски филм о мучном сазревању, школовању и сналажењу дванаестогодишњег дечака у међуратном Паризу; 2. *Под крововима Париза* Ренеа Клер (1930) – романтични филм у коме Монпарнас добија статус хронотопа; 3. *Сигурност на последњем месту* Харолда Лојда (1923) – комедија позната по кадру банкарског чиновника који виси на казаљци градског часовника.

Чарлија Чаплина и Жана Реноара. Аутор у папирном издању наводи и литературу којом би се заинтересованом читаоцу приближила епоха немог филма, као и биографија и поетика Жоржа Мелијеса. Књигу прати и официјелни сајт <http://www.theinventionofhugocabret.com>, који на интерактивни и иконички начин „проширује“ могућности штампног издања, односно дигитализује и обједињује сегменте дате у „Библиографији“.

На наведеном сајту, као додатни вид читалачке припреме или помоћи при интермедијалном читању, аутор даје галерију фотографија које је снимао на просторним координатама романа (железничка станица Монпарнас, гробље, антикварница, гроб папа Жоржа, копија кадра ракете забодене у Месечево око у Мелијесовом филму *Поход на Месец*⁷, а драгоцені су и линкови који упућују на историјат же-лезничке несреће на поменутој станици из 1898. године⁸, или на феномен аутоматона, механичких направа, претеча робота које су скупљали Едисон и Мелијес.⁹ Као илustrатор, Селзник као моделе за ликове узима децу и једног уметничког сарадника из свог непосредног окружења и прави паралелу фотографије и графичког цртежа, али након свих ових фуснота, линкова, мултимедијалних извора и објашњења, потпушта функционалност свог дела:

⁷ Једну копију Селзник оставља на гробу Жоржа Мелијеса, а другу интерполира у наратив *Изума Игоа Кабреа*.

⁸ Ова несрећа, такође кадрирана у Селзниковом роману, додата је 1898. године на готово идентичан начин на који је публика реципирала *Улазак воза у станицу*, али овога пута није била реч о филмској фикцији, већ о трагедији. Мелијеса, као филмског редитеља који се у почетним фазама и сам бавио снимањем возова, у тој несрећи је заинтригирала предвиђачка, пророчка страна филмске нарације, која је у тадашње време у дневној штампи тумачена чак и као „апокалиптичка“ (Pogačić 1990: 43).

⁹ Едисонов аутоматон чува се у Френклиновом институту у Филаделфији и по његовом узору Селзник је и ликовно и лите-рарно осмислио аутоматон у свом роману, с обзиром на то да Мелијесови аутоматони, продати или поклоњени локалном музеју, нису преживели изазов времена и заборава.

„Ово дело је измишљено. Иако је Жорж Мелијес био филмски стваралац, овде је тај лик потпуно измишљен“ (Selznik 2009: 533).

Поставља се питање да ли је обиље свих ових културолошких, интермедијалних и интержанровских објашњења неопходно реципијенту, да ли је за тумачење и праћење наратива потребан енциклопедијски хипертекст? И да и не. Рецепција овог дела у домену књижевности за децу иде линијом узбуђивог романа-загонетке и сажета објашњења која окружују изворни текст (са изузетком већ поменуте „Библиографије“) бивају сасвим довољна за базично локализовање и разумевање. Омаж Мелијесу може али и не мора бити предуслов за детињу рецепцију, која препознаје типске ликове дечака-луталице, девојчице-помагача, старца-гунђала, као и загонетни амбијент урбаних лагума (тајни пролази у железничкој станици, скривене собе, антикварна књижара, продавница играчака, мрачне улице, гробље, музеј, тамница), познатих кроз читање Дикенса (*Оливер Твист*, *Велика очекивања*, *Мала Дори*...), Лемонија Сникета (*Серија несрећних догађаја*), Ц. К. Роулинг (серијал романа о Харију Потеру) или Игора Коларова (*Дванаесто море*). Аутор, међутим, има увид у то да његово дело може привући читаоце најразличитијих узраста и рецептивних потреба или могућности, па уз питка и прилагођена објашњења у штампаном издању или на сајту нуди и мноштво штампаних и електронских извора, од популарних до академских, којима читач, према својим трагалачким аспирацијама, може да културолошки надогради властиту рецептивну конструкцију и од читалачког чина „истраживања у књизи“ (техника читања интермедијалног романа, истрага загонетке и мистерије) пређе у студиозно „читање око књиге“, засновано на интертекстуалности, интермедијалности, мултимедијалности, хипертексту и енциклопедичностима.

3. Читалачко склапање наратива у роману *Изум Игоа Кабреа*

3.1. Ко конструише нарацију?

Однос наратива, позиције читаоца-реципијента и психолошког утиска који ауторова интермедијална композициона монтажа оставља на њега темељи су нашег даљег читалачког трагања по Селзниковом роману. У том трагању биће нам од користи запажања о односу књижевне и филмске нарације, композиције, перспективе и прецепције која износи Дејвид Бордвел у студији *Нарација у играном филму*, полазећи од становишта књижевне наратологије, формализма, структурализма и семиотике.

Дејвид Бордвел појам филмског наратива дефинише тројако:

1. Представа која се односи на свет приче, на реалност која је у њој приказана или на шире значење;
2. Структура, посебан начин спајања делова у целину (на трагу Пропове *Морфологије бајке* и наративне „граматике“ Цветана Тодорова);
3. Процес, активност одабирања, уређивања и излагања грађе на такав начин да се постигну специфична, временски условљена дејства на примаоца (Bordvel 2013: 7).

Бордвел подвлачи предоминантност треће дефиниције наратива, поставивши себи за циљ да прикаже наративну активност у ираном филму, али поетику филмске нарације не одваја од књижевне поетике, рушећи произволјну границу између уметности. Стога се у читању филмског наратива по Бордвелу морају узети у обзир сва три тумачења појма, што се и у рецепцији Селзниковог романа наметнуло као неизбежно. Значајан нам је и појам перспективе реципијента, невидљивог посматрача који из привидно позоришне перспективе перципира причу која се, по речима Франсис Марион „не приповеда већ драматизује“¹⁰ (Bordvel 2013: 19). Елизабет Бо-

уен сматра да „роман поседује *око камере*; романописац не личи на сликара већ на филмског ствараоца”¹¹ (Исто). Ако прихватимо став Кете Хамбургер, по којој „конкретна реалност постоји зато што постоји, фикционална реалност постоји зато што се о њој приповеда” (Bordwell 2013: 23), по Бордвелу „фикационални наратив не почиње кадрирањем већ постојеће радње, него конструисањем те радње” (Исто: 22).

3.2. Првих 47 страна – сликовни интроверзијум

Ко онда конструише радњу? Невидљиви посматрач? Имагинарни сведок? Реципијент? Бордвел подвлачи да „невидљиви посматрач није основа филмског стила, већ само једна стилска фигура”, а да су „свеприсутност посматрача, уверљивост опажаја и само осећање да би свет који је приказан на филму могао бити познат и сам по себи само формални ефекти” (Исто: 23). С обзиром на значај прелаза из филмског и илустративно-графичког на књижевни наратив, позваћемо се на Ејзенштејново поимање монтаже у рецепцији: „Методе монтаже делују на психо-физиолошки комплекс гледаоца тако што стварају унапред одређено дејство које производи атракције”¹² (Исто: 25).

Поменули смо предоминантност сликовног над словним наративом у Селзниковом роману. То је можда и најизразитије у првих 47 страна, које читалац конструише искључиво повезивањем кадрова. Роман има цикличну, затворену структуру, поступак налик на уводну и одјавну шпицу, на почетку

¹⁰ Цитат преносимо према Бордвелу, који га преузима из ауторкине књиге *Писање сценарија* из 1938. године, дакле у време које непосредно прати фабултивни ток *Изума Игоа Кабреа* (Frances Marion, "Scenario Writing", Stephen Watts, ур., *Behind the Screen: How films are made*, Dodge, New York, 1938, 33).

¹¹ Наведено према Бордвелу, који цитат преузима из посредног извора (R. Allen, *Writers on Writing*, 186).

¹² Навод се извorno налази у: Eisenstein, *Directions*, 711–712.

увећавањем, а на концу смањивањем оквира камере представља смену залазећег месеца и излазећег сунца, односно смену месечевих мена (од пуног месеца, преко младог месеца, па до помрачења које заправо представља затамњење бленде, односно фин). Залазећи месец у првом кадру повлачи се у угло „ока камере” – нарација се просторно позиционира у Париз, град светlostи (меко сенчено бљештавило Ајфеловог торња и булевара обасјаних уличним светилькама, месечином и звездама), повлачи се опет на периферију (Ајфелов торањ, замућен и неосветљен јутарњим сунцем, остаје по страни, а у први план поставља се железничка станица Монпарнас, окружена типичним амбијентом предграђа). Фронтални део станице фокусира се на уличну вредбу, аутомобиле, масу, али и на главни станични часовник који постаје „срце” хронотопа. У вреви станичног екстеријера тршава и изолована фигура дечака-путалице која штрчи у маси старијих, маркираних мушким и женским шеширима, претвара се у крупан план с леђа – протагониста је уведен, портретисан као виспreno, сналажљиво или и крхко дете са страхом у очима. И тек у том кадру отвор филмске камере/пртежа у потпуности заузима простор дволиснице или филмског платна.

Једна од уочљивих одлика класичне филмске нарације по Бордвелу се заснива на редундантности (Bordwell 2013: 73), што је у овом роману присутно кроз учесталу представу бега, трчања, сакривања Игоа Кабреа у специфичне лавиринте станице којима попут невидљивог духа крстари, поправљајући сатове у име несталог ујака, потврђујући Тодоровљев став да је „сваки догађај испричан барем два пута”¹³ (Исто), али и јасно указујући на специфичност чаплиновских трка и потрага из филма *Дечко* (Kid) из 1921. године. И заиста, поједини кадрови понављају се у књизи – од поступка укрупњавања про-

¹³ Навод се извorno налази у: Tzvetan Todorov, „La Lecture comme construction”, *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978, 89.

фила дечака, са задршком на погледу уплашеног сирочета, преко улaska у вентилациони отвор, претрчавања колосека унутрашињег перона који недвосмислено упућује на чувену импресионистичку слику Клода Монеа, посматрања радње кроз визир отвора на сату, листања скица аутоматона.

Из перспективе „свепосматрајућег“ (али нипошто свезнајућег) лика, шпијуна, уходе, Иго Кабре контролише – или макар покушава да контролише – ситуацију у којој се као сироче нашао. Понављају се крађа млека и кифли из станичне пекаре, шуњање по крововима и напуштеним собама станице, а хронотоп станице се дели на „јавни“ и „скривени“ простор, налик на плочнике Париза и канализацију у *Јадницима* Виктора Игоа. Укрштај дечакове перспективе са перспективом другог одвија се не-посредно пред увођење наратива исказаног речима – Иго кроз отвор на бројчанику часовника „укршта“ поглед са озлојеђеним и подозривим старцем који кроз знатан део романа није именован, као и одважном и промуђурном девојчицом Изабел, неодољиво сродној Ђопићевој Луњи из романа *Орлови рано леје*. Стога би цртано-графички део имао експозиторну карактеристику, јер просторно-временски координира роман, уводи главне ликове и предочава зачетак њихових међусобних релација.

3.3. Прва прича – „одмотавање“ тајне несталог оца

„Одмотавање“ наратива исказаног речју у драмском смислу одговарало би заплету. Ситни крадљивац ухваћен је на делу; у покушају да украде још једну од механичких играчака чијим деловима оправља станичне сатове, остаје без тајне свога трагично настрадалог оца – свеске са скицама аутоматона. Но, по реакцији старца рекли бисмо да је реч о заједничкој тајни, од које он у страху бежи у анонимност: „Духови...“, промрмљао је старац за себе. „Знао сам да ће ме на крају овде наћи“ (Selznik 2009: 56).

Сликовни наратив представља типично „филмско премотавање“ унатраг (Bordvel 2013: 156), односно Игоов повратак у позицију „свепосматрача“ који кришом посматра старца како кришом посматра свеску са цртежима, тврдећи јавно да је спаљена. Дечак схвата да у старцу, којег доживљава као демонично биће, мора склопити извесну врсту „мефистофеловске размене“ како би, уместо затвора и откривања његовог тајног живота, ушао у занат механичких играчака и повратио очеве белешке за „оживљавање“ аутоматона. У поглављу „Снег“, које с једне стране наводи на Дикенсову *Божићну причу*, а с друге на Дизнијев цртани филм *Чаробњаков шећрт*, сучени смо са лутањем у снежним париским улицама, све до координате ограде гробља са јасно истакнутим утонулим спомеником (у материјалима са сајта реч је о скици Мелијесовог гроба), преко пута које је лоцирана старчева кућа, што недвосмислено указује на мотив живог мртвача. Уз склапање уговора са старцем, дечак превладава почетно неповерење девојчице Изабел, која интуитивно осећа значај очувања свеске, како за старца, тако и за дечака. Ова глава окончава се графичком секвенцом – сфумато дволисница са једва јасним обрисима, на којој је хронотоп улице у ковитлацу снега и ноћне tame доведен до непрепознавања, а дечак представљен у већ препознатљивој сцени бега.

Позваћемо се на став Мејра Стернберга који каже да „сваки наративни медиј увек користи ванјезичку логику која обухвата двоструки развој радње: њено објективно и директно напредовање у фиктивном свету од почетка до краја (унутар фабулe) и њено искривљавање и схематизовање помоћу којих она напредује у нашој свести током читалачког процеса (унутар сижеа)“¹⁴ (Bordvel 2013: 63). Тајна која се у хронолошком приповедању не да изрећи призива се кроз ретроспекцију, флешбек, као

¹⁴ Изворни навод налази се у Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, 36

каузални чинилац којим се објашњава и мотивише поступање ликова. Читалац у овој тачки нарације захтева објашњење, барем поводом дечака, пошто се почињу исцрпљивати границе интермедијалног нагађања. Поглавље „Игоов отац“ упућује нас на драматичну предисторију кроз откривање изломљеног аутоматона у Игоовом тајном гнезду. Фигура несталог оца упућује на неко боље и срећније време, време када је уз оца учио тајне хорологије (вештине поправљања сатова), изистински желећи да буде мађионичар.¹⁵ Очева тежња да на дечака пре-несе „чаролију времена“, али и научничка опседнутост тиме да оживи механичког човека скривеног на тавану музеја, бивају погубни, доживљени као мефистофелијанство, претерана научничка жеђ, *hubris*, кажњени привидно случајном несрћем – отац гине у запаљеном музеју. Од научног шегртовања код оца Иго постаје присилни „шегрт мерилац времена“ код вечито пијаног, грубог ујака Клода, налик на димничара Грамфилда из *Оливера Твистија*. Мучно шегртовање траје све до ујаковог ишчезнућа, када Иго постаје „тихи станични дух“, „механичко срце станице“:

И тако је Иго почeo да по цео дан, у мраку, послујe око часовника. често је замишљao да му је глава испуњеna клиновима и зупчаницима, па је осећao повезанost сa свакom машинom којu бi дотакao. Волео јe да учи какo ради часовници у станици и осећao јe извесno задовољstvo збog тогa шto зна какo да сe успужe кроз зидове и криoмице поправи часовнике, a да никo не примeti (Selznik 2009: 126).

Проналажење аутоматона у рушевинама музеја Игоу постаје мисија оживљавања оца, односно давање завета да ћe сe очево дело одржati. Техником „флешфорварда“ Иго сањa какo mu оживљени ауто-

¹⁵ Нећemo погрешити ако кажемо да у свести савременог репцијента лексема *хорологија* звучи подједнако мистично као магија, хиромантија или илузионизам.

матон преноси очеву поруку. Поред егзистенцијалних разлога (крађа кифли), дечаково цепарење, односно крађа механичких играчака, сада добијa потпуно нови смисао – поправка станичних сатова бива секундарна или лажна мотивација, а примарна или стварна мотивација лежи у оправци аутоматона. С друге стране, старац није само сирото станично гунђало; филигранска механичка лепота његових играчака наводи нас да почнемо да састављамо два наoko одвојена мотивационa путa.

Тражећи везу литературе и седме уметности, Селзник хронотопу књижаре-антiquарнице и биоскопске сале дајe засебна поглавља. Привидно трагалачка, ова поглавља иду ка ретардацији радње, односно у ери дигитализованог читања упознају репцијента са традиционалним „копањем“ за магијом штива и звуком проектора и шармом гледања филма из последњег реда. Изабел у антикварници проналази књигу грчких митова, фокусирајући сe на мит о Прометеју (доцнијe сe папa Жорж самодрећујe као савремени Прометеј), a Иго књигу магијe. Епизодни лик студента филма Етјена парадоксално повезујe централни кадар Мелијесовог *Похода на Месец* (Етјен преко ока носи повез – као дечаку светлећа ракета му је упала у око), омиљеног филма Игоовог оца, са кадром из филма *Сигурност на последњем месецу* (интерполиран у роман у виду филмске фотографијe), у коме већ споменути човек на казаљци сата неодољivo подсећa на лик Игоовог оца, али посредно и на папa Жоржа (комична сцена филма у детињој свести постајe слика човека који јe у трагању за магијом механизма и тајном времена згажен у вреви цивилизације којa неумитно напредујa, газећи старa достигнућa).

Мотив кључа који покрећe аутоматон, односно мотив трагања за тајном (срдан мотиву кључа тајне собе професора Апија и недостајућe керамичке фигуре тигра у роману *Дванаесет море* Игорa Коларова) Игоа приморавa да изда, покрадe Изабел,

која није свесна везе кључа-срца и непознате справе; управо у тренутку када му девојчица-помоћник враћа свеску, он јој кришом скида огрилицу са кључем. Девојчицин инстинкт се буди, и поред првобитног дојма изневерености она интуитивно наслућује дубљу истину. Рушећи баријеру јавне и тајне позорнице, видљивог и скривеног сектора станице, деца тек заједничким напором и навијањем механичког човека присуствују преношењу поруке, Изабел покреће кључ, а Иго долива мастило. Пред нама илустратор представља процес насумичног цртања, привидног шкрабања, са елементом одлагања, напетости, чак и разочарања (није реч о класичној поруци, опет су на делу загонетке), како би реципијента „изненадио“ прецртаним кадром Месеца и ракете, који исказан различитим медијима (вербално, графички, фотографски, а у „Библиографији“ и линком за гледање филма на интернету) добија статус лајтмотива. На овом цртежу аутор „прелама“ роман, ту се окончава први а почиње други део романа, односно он добија своју кулминацију. Решена је мистерија аутоматона, али би очева порука тек требало да се пренесе на другога, на заборављеног генија: „Али ту почиње друга прича, јер приче увек воде новим причама, а ова води далеко, чак до Месеца“ (Selznik 2009: 255).

3.4. Друга прича – „одмотавање мистерије Мелијес“

Другу причу стога тумачимо као перипетијско расплитање мистерије Мелијес. Јер – завршни потпис цртежа аутоматона заправо бива аутограф несталог синеасте, у коме Изабел, такође сироче, препознаје свог усвојитеља, папа Жоржа. Аналогно откривању тајне код Игоа, Изабел у скривеном ормару (мотив сродан *Лейпцигисима Нарније* К. С. Луиса – ормар као запретени улаз у магијски свет) открива ризницу фрагмената – низ фотографија, скица и

кадрираних фотографија из најрепрезентативнијих Мелијесових филмова, које аутор пред читаоцем слаже као какав кратак преглед папа Жоржове филмске поетике и фантазијске оптике:

1. цртеж крилатог створења (скица за филм), стр. 284–285;
2. кадар из филма *Човек са ѡутеном главом* (1901), стр. 286–287;
3. цртеж кадра из филма *Освајање Северног пола* (1912), стр. 288–289;
4. цртеж кадра из филма *Вилинско краљевство* (1903), стр. 290–291;
5. кадар из филма *Брамин и лејтпир* (1901), стр. 294–295;
6. скица за мизансцен – цртеж пећине са слепим мишевима, стр. 296–297.

Чудно и чудесно као предоминантне категорије Цветана Тодорова (Тодоров 1987: 13) добијају свој замамно бајковит, вилински раскошан, али и грофеско изврнут и апокалиптички застрашујући одраз у фрагментираном низу. Читалац тражи тумачење филмске поетике, којој се у нападу страха опире њен створитељ:

„ХА!”, крикну је он. „Како то може бити моје? Ја никадам уметник! Ја нисам ништа! Ја сам трговац без пребијене паре, затвореник! Љуштура! Играчка на навијање!... Празна кутија, исушени океан, изгубљено чудовиште, ништа, ништа, ништа...“ (Selznik 2009: 298).

До романа мистерије стижемо трагом романа о уметнику, папа Жорж се бори са својом немоћи на начин сродан борби Мановог Адријана Леверкина у *Доктору Фаустијусу*; безграницна виртуелност у младости води неминовно у пропаст, болест, нервно растројство.

Врло је упечатљиво како је техником филмског претапања представљено Игоово снatreње о вези времена, механике, очевог легата и Мелијесове поетике – реч је о колажирању до тада датих кадрова, графика или фотографија који се сенче – у реше-

вању могућих назнака расплета, читалац тестира „способност филма да управља темпом нашег гледања, па и нашим темпом стварања, тестирања и потврђивања хипотеза” (Bordwell 2013: 93) и одабира „стратегију брзе елиминације, то јест за тренутно одбацивање многих алтернативних хипотеза” (Исто). Следи ступњевито демистификовање мистерије. Игоов пут кроз париску подземну железницу (варијација бега кроз унутрашњост станице) води ка Француској филмској академији. Парадоксално је да на улазу у библиотеку Академије стоји мурал из Мелијесовог *Похода на Месец*, али да у званичној архивистици читамо да је овај аутор умро након Првог светског рата. Применом теорије цитатности Селзник уноси фрагменте из књиге *Изум снове: Прича о првим филмовима* Ренеа Табара (1930), у којој се јасно истиче разнородност документаристичког, лимијеровског доживљаја филма, насупрот играном, фиктивном, фантазијском Мелијесовом режисерском писму – што се очituје компарацијом кадра *Уласка воза у станицу* и месеца и ракете из *Похода на Месец*. Ако су фрагменти до сада давани графички, као цртежи аутоматона или обриси станице Монпарнас, сада су кадирани фотографским изводима из филмских остварења у оквиру филмске енциклопедије¹⁶ која наглашава снохватно и визионарско у Мелијесовом стилу¹⁷, односно његово проширање у способност „филма да ухвати снове“ (Selznik 2013: 355) и даје кадар мађионичарског нестајања предмета у коме главну улогу има Мелијес као извођач, а истовремено и режисер. Интересантно је запажање филмског енциклопедисте изречено

¹⁶ Примећујемо да се знатни део графичког или фото-материјала открива листањем, односно залажењем у домен графички обликоване и илустроване књиге.

¹⁷ Интересантно је запажање филмског енциклопедисте изречено поводом оцене уметничких вредности *Похода на Месец*: „Ако једнога дана у будућности људска врста уистину буде могла да лети на Месец, за то би требало захвалити Жоржу Мелијесу и филму, јер су нам помогли да схватимо како је све могуће ако гајимо доволно велике снове“ (Selznik 2013: 361).

поводом оцене уметничких вредности *Похода на Месец*:

Ако једнога дана у будућности људска врста уистину буде могла да лети на Месец, за то би требало захвалити Жоржу Мелијесу и филму, јер су нам помогли да схватимо како је све могуће ако гајимо доволно велике снове (Selznik 2009: 356).

А ко је заправо папа Жорж? Чиме потврђује свој статус Прометеја или Фауста филмске уметности? На који начин је допринео развоју интермедијалних односа књижевности и филма?

3.5. Уметнута аутобиографија Жоржа Мелијеса (интермедијални опсенар, фиктивност, литература)

Фilm као феномен „покретних слика“ у својој примарној, документаристичкој основи, почев од браће Лимијер, заснивао се на уланчаном низу фотографија који репрезентује „ухваћени“, „овековечени“ тренутак, „оживљену стварност“ (Barać 2005). Али аутентичност уверљивости, рецепција збиље и емоционално-експресивни став реципијента већ на првој пројекцији *Уласка воза у станицу* изазвали су апсолутну убеђеност да ће воз збиља протутњати кроз филмско платно и фиктивно учинити стварним, као да се дводимензионално већ тада преобличило у данас већ уобичајено тродимензионално „гледање“. Нови медиј ускоро је почeo да трага за наративном окосницом којој пуки документаризам више није био доволјан; вековна потрага за причом и причањем пренела се на целулOID појавом играног филма, чији је отац био мистериозни, чудесни и доцније заборављени Жорж Мелијес, по Горану Бараћу највећи сањар у историји филма (Barać 2005).

Мађионичар по вокацији, Мелијес се први усудио да у филму употреби илузију оптичке варке,¹⁸

¹⁸ Иницијална каписла за настанак играног филма лежи у својеврсној „техничкој грешци“. Познато је да је Мелијес неко

односно да у наративно ткиво покретних слика упlete шарм опсенарства и тајне.¹⁹ По речима Владимира Погачића, „мали скромни илзиониста, шегрт великог чаробњака Робер-Удена, осетио је одједном страховиту, демонску снагу сопственог изума, проналаска који му је омогућио да доживљава мефистофеловске трансформације” (Pogačić 1990: 23) Управо ту, у новооткривеној али рискантној мефистофеловској моћи, Мелијес је први спојио седму уметност са литературом, послуживши се слободном прерадом романа *Путовање на Месец* Жила Верна и *Рат свећева* X. Ц. Велса.

Година 1902, време настанка филма *Путовање на Месец*, обично се узима за годину настанка игрane, уметничке кинематографије, а ово дело се сматра првим филмским остварењем снимљеним по литерапном предлошку. Али већ од 1898. Мелијес слободно ствара „суманути филмски колаж у коме се мијешају различити садржаји, епохе, личности и догађаји”, те упоредо фигурирају „Одисеј и Калостро, Гуливер и Аладин, Хамлет и Плавобрadi, Робинсон и Фауст” (Barać 2005). Литераптура се стопила у целулоид, али на стваралачки и литерапним предлошком неомеђен начин, цитатно, флуидно, по принципу слагалице или техника препознатљивих за уплив интертекстуалности и интермедијалности у авангарди и постмодерни.²⁰

време био асистент браћи Лимијер, али и да су одбили да му продају кинематограф, сумњајући у могућности комерцијалне употребе, односно задржавајући се на једноминутним документарним записима. Набавивши 1896. године из Енглеске сродни изум аниматорограм, Мелијес снима колону у кретању, након чега му се током десет секунди заглављује трака у апарату. Тај временски размак до наставка снимања зачео је технику кадрирања, односно означава „официјелни почетак бављења овог аутора фикцијом” и „замену статичке фотографије динамичком”.

¹⁹ Овој техници грађанско друштво из времена „*Belle époque*” није било несклоно у салонским забавама, али се тешко прилагођавало новоформиранију оптици филмског читања.

²⁰ Последице оваквог Мелијесовог приступа у историји наративне кинематографије оставиле су печат све до данашњих дана – ретко које филмско остварење може да одслика естетички екви-

За Мелијесом су остали тек филмски палимпсести, фрагменти, „траље”. Од укупно 500 снимљених филмова, пронађено је, ремастеризовано или реконструисано око 120 наслова. Међу њима, уз жанр авантуре и фантастике, Мелијес поставља темеље историјским филмовима, хорор филму, филму за децу и младе, љубавном и мелодрамском филму, детективском и акционом филму. Чини се да нема тематског жанра коме се није приближио, водећи активан, интертекстуални и интермедијални дијалог како са традицијом, тако и са њему савременом књижевношћу. Вреди напоменути да су Мелијесу уз грчко-римску митологију као и романско легендарно наслеђе и опчараност Гетеовим *Фаустом*, од аутора уметничких бајки били близки браћа Грим и Хоффман, да је у жанру романа, уз Жила Верна и X. Ц. Велса, посебно ценио Свифта, Дефоа, Мери Шели, Дикенса, Золу. Чињеница је да је неретко посезао за оперским адаптацијама класика Шарла Гуноа и Ђоакинија Росинија (Pogačić 1990: 33) и да је при изради сценарија лако западао у „шарлатанско кокетирање са вашарском магијом и илуминацијом“ (Исто: 35), али у укупном естетском дојму реч је о слободном претапању видова уметности и вештина перцепције. Стога нећемо погрешити уколико управо Мелијеса одредимо као зачетника интермедијалне везе књижевности и филма.

Мефистофеловска моћ није могла задуго опстати. Зачудна снага уметничког приступа, волшебно претапање и перцептивне игре, као доминантни у Мелијесовом филмском рукопису, „одстранили су га од предвидљиве, унапред схематизоване линије

валент књижевног предлошка у филмској обради. Узроци су многостручни, од неподударности технике књижевног и филмског рукописа (немогућности да се камером дочара реч), преко размимолажења „класичног” и „уметничког” филмског наратива (Bordwell 2013: 136), слободних сценаристичких режијских измена, редукција или интерполација, до комерцијалних разлога, условљених захтевима продуцента или хоризонта очекивања и прилагођавања естетичкије рецепције просечног гледаоца.

класичног филма” (Bordwell 2013: 143) којом је пошла војска синеаста, задржавајући играну форму „папа Жоржа”, примену литературног предлошка, али уз редукован систем „уметничких обмана” одузела је филмском Доктору Фаустусу тржишни примат. Појава Првог светског рата убрзала је крах, аuthor гаси филмски студио, отпушта раднике, а своје филмове продаје фабрици обуће која их претапа у потпетице. Иронијски, син богатих индустријалаца – произвођача обуће, одметник од грађанског прагматизма који бежи у мађионичарску трупу, одриче се целулуидне магије која га гура у беду и води до волшебног нестанка „живог мртваца”, „зaborављеног генија”, који и сам, у наступу растројства, баца сопствену уметност у ватру. Иако се по већ поменутим званичним подацима из лексикона француске филмске академије око 1930. године тврдило да је Мелијес „нестао”/„ишчезао” након Великог рата, чињеница је да његова смрт следи тек 1938. године, у ери предоминације целовечерњег звучног играног филма и појаве првих филмова у боји.

3.6. Фикционална рехабилитација зaborављеног генија

Нагласили смо да је Селзник свог Мелијеса одредио као фиктивну личност, односно реч је о „фиктивној реконструкцији” уметникових позних година и тежњи да се „филм премота” и другачије изрежира, као каква имагинарна биографија. Усменост овог романа ка књижевности за децу услољава срећан, готово бајковит завршетак, јунак се на личном путу доказује, савладава препеке, решава мистерије и – бива награђен. Ако му је и учињена каква неправда, низ догађаја који формира перипетију изискује тријумф добра над злим, у овом случају правде над неправдом. Ауторска интенција заснована је на тежњи за исправљањем неправде, на борби против уобичајене праксе да уметника-гени-

ја за живота забораве, закопају, да би га по смрти археолошки открили, рехабилитовали, славили – онда када је све то величање уметнику узаман. Мелијес је репрезентант свих уметника немог филма које је појава звучног филма из славе бацила у беду, али и свих натпркосечних умова који су својим визијама били зачудни малограђанском мноштву, које није било спремно за њихова три корака испред тока времена.

Из зловољног и цангризавог, али и престрављеног старца коме су самоћа и разочарање убили храброст и креативност, Селзник открива меку, племениту душу која усваја Изабел, сироче његових погинулих филмских радника и будућем филмском енциклопедисти Ренеу Табару усађује чудотворност света снова. Сродно колажистичком претапању у Игоовим сновима, Селзник илustrацијом филмског сета (Selznik 2009: 388–389), „претапа” већ препознатљиву сценографију Мелијесових филмова (Месец, чудовиште, амфибија, морска школјка) у амбијент налик на позоришни депо, поставивши режисера као брижљивог учитеља који десетогодишњем дечаку преноси тајну стварања: „Ако си се икада запитао одакле долазе снови које ноћу сањаш, само се осврни око себе. Они овде настају” (Исто: 387).

Пред уметником се приказује један од ретких фрагмената, управо филм *Поход на Месец*, како би у костиму мага Иго препознао скривени мађионичарски плашт са звезданим небом. Потрага за папа Жоржом сада постаје потрага за несталим оцем, јер и у случају Изабел и енциклопедисте Табара злосрећни уметник постаје уметнички отац,²¹ односно роман поприма елементе развојног романа којим се прати школовање или шегртовање младог бића на

²¹ То је највидљивије у следећем цитату: „Замишљао је свога оца како, некада давно, док је био дечак, седи и у мраку гледа овај исти фим, како зури у лице човека на Месецу” (Selznik 2013: 391).

путу сазревања. Користећи се техником ретроспекције, Селзников Мелијес „оживљава“ своју филмску прошлост, презентује своју верзију приче. Сажета и читалачком узрасту прилагођена аутобиографија²² исправља грешку у енциклопедији. Правда је намирена, уметник је за живота поново цењен – барем у литератури за децу.

3.7. Браћа Лимијер у Селзниковом роману

Говорећи о односу браће Лимијер и Жоржа Мелијеса, можемо видети извесну нит тензије, расцепа између „документарног“/„реалистичког“ и „играног“/„уметничког“ режијског кода. Дејвид Бордвел истиче да реалистичка мотивација почива на „урођеним менталним способностима, посматрачи уче одређене прототипе, шаблоне и процедуре друштвеним путем“ и да зависи „од тога шта оном који познаје специфичне конвенције постаје слично стварности“ (Bordvel 2013: 173). Предвидљив, шаблонизован, препознатљив ток, доминантан у америчкој кинематографији, чини претежнију, бројнију, комерцијалну линију класичног филмског писма и она иде трагом браће Лимијер. Трагом Жоржа Мелијеса она почива на опреци „објективног“ и „субјективног“ реализма, на експресивности филмског писма, наративном коментару, редунданци и ефекту неустаљеног, неочекиваног, експерименталног, који нарушавају устаљену логику хоризонта очекивања просечног биоскопског конзумента (Bordvel 2013: 233–236).

Селзников Мелијес сам наглашава да је на извештан начин био одгурнут, одбачен од својих филмских учитеља и да га је то заправо навело да сам

²² Мелијесову аутобиографију смо у претходном поглављу „допунили“ и проширили линковима, штампаном и електронском литературом на које нас упућују Погачић, Селзник и Бордвел, вођени игром хипертекста на коју нас је аутор навео, или и потребом да преко Мелијесове поетике подробније тумачимо поетику романа *Изум Игоа Кабреа*.

створи свој кинематограф од делова аутоматона.²³ Али филмска историја се не пише од Мелијеса, већ од *Уласка воза у станицу* и чини се да Селзник у своме делу тежи да помири ове две до данас непомирене линије филмског наратива. Управо зато аутор станицу Монпарнас узима за свој базични хронотоп, управо зато улазак воза у станицу, поред већ поменуте чаплиновске јурњаве, бива његов други лајтмотив. Лајтмотив у графици, слици (фотос жељезничке несреће из 1898. године) и речи.

Последња станична јурњава у коју се укључује станични инспектор, копија полицајца из поменутог Чаплиновог филма *Дечко*, разоткрива Игоов тајни идентитет. Нестали ујак је нађен мртав, сумња пекарке пробуђена. Иго бежи дуж станичног перона и у једном тренутку налази се пред захукталим возом који се последњим напором кочничара зауставља, што је дато постепеним увећањем кадра воза и употребом технике књиге-кинематографа. Трагедија је избегнута, роману за децу није потребна интертекстуална веза са почетком романа *Ана Карењина*. Смрт је за длаку избегнута илузија, на начин на који је илузија страха емоционално-експресивно представила гледаоце на првој пројекцији *Уласка воза у станицу*. Ако је *Изум Игоа Кабреа* непосредни омаж Жоржу Мелијесу, он свакако бива и посредни омаж браћи Лимијер.

3.8. Развојни пут Игоа Кабреа – од сирочета до мага

Намиравање правде према Жоржу Мелијесу у линији романа о уметнику у литератури за децу ипак би било непотпуно без намиравања правде према Игоу Кабреу. Овај роман са несумњивим, дикенсовски скицираним социјалним елементима захтева

²³ Фиктивност Мелијесове аутобиографије огледа се управо на овом месту, у односу на доступне штампане и електронске изворе (уп. фусноту 19).

усвојитеља, спаситеља који ће убогом и намученом детету заменити фигуру оца, пружити топли дом, омогућити право на развијање талената. Тражи се, дакле, неко налик на господина Браунлоуа, који Оливера Твиста спасава од живота на улици и казне на суду због ситне пљачке. Иго Кабре је утамничен – од смрти на шинама бржи је станични инспектор. Туробна графика утамниченог детета оваплођује лајтмотив страха у дечаковим очима. Својом упорношћу, срчаношћу, храброшћу, издржљивошћу, племенитошћу, саосећајношћу... (позитивних особина има унедоглед) протагониста је поништио своју социјално условљену ситну клептоманију, својом мудрошћу, интелигенцијом, довитљивошћу, маштовитошћу... (и ту су набрајања бескрајна) заслужио је да не носи судбину „бисера баченог у трње”, вaspитно и образовно запуштеног детета. Спаситељ је претходно спасени уметник – кроз сузе које се препатажу у слободу дечак назире месец и звезде које се пале, реч је заправо о оптичкој илузији, поступку књиге-кинематографа (Selznik 2009: 472–479).

Роман, очекивано, има епилог. Од запуштене луталице Иго се трансформише у негованог дечака који је помно изучио књигу магије и који се, огрнут звезданим плаштот свога ментора, припрема за свој први јавни мађионичарски наступ, и то управо на дан када Француска филмска академија јавно рехабилитује Мелијеса на вечерњој прослави у његову част. Дечак магијом оживљава кадрове новооткривених Мелијесових радова, што представља интермедијални „излаз” из нарације смештене у 1931. годину:

1. сцена из филма *20 000 миља под морем* (1906), стр. 498–499;
2. сцена из филма *Помрачење* (1907), стр. 500–501;
3. сцена из филма *Божићни сан* (1906), стр. 502–503;
4. сцена из филма *Сотинина шегачења* (1906), стр. 504–505.

3.9. Приповедање о детињству са дистанце.

Интермедијални роман као аутоматон

Техника приповедања у трећем лицу, присутна у досадашњем наративу, у финалном поглављу „Навијање”, датом из перспективе одраслог наратора, професора Алкофризбаса, премеће се у исказ; реч је о одраслом Игу Кабреу који с временске дистанце приповеда о свом детињству, као доживљајни или непоуздан приповедач, што на извесни начин бива сродно приповедачком поступку у *Раним јадима* Данила Киша (приповедање о патњама и магији детињства са временске раздаљине, објективност нарушена „временом, маглом и заборавом”).

Завршне речи професора Алкофризбаса упућују на то да је сама интермедијална прича конструисана као аутоматон који оживљава и покреће различите медије:

Али, сад сам направио нови аутоматон. Безброј сати сам провео осмишљавајући га. Сваки зупчаник сам лично направио, сваки месингани диск пажљиво зарезао, и својим рукама уобличио и последњи делић машинерије. Кад га навијете, може да учини нешто што, сигуран сам, не може ниједан аутоматон на свету. Може да вам исприча невероватну причу о Жоржу Мелијесу, његовој супрузи, њиховој кумици, и о вољеном часовничару чији је син израстао у мађионичара. Запетљани механизам у моме аутоматону може да произведе стотину педесет и осам различитих слика, а може и да напише, слово по слову, читаву књигу од двадесет шест хиљада стотину педесет и девет речи. Ових речи (Selznik 2009: 510–511).

Дакле, аутор поставља наратора као покретача кључа за „оживљавање” аутоматона, он је у кабини кино-оператора, он контролише „излиставање” наратива, играјући се свим до сада побројаним поступцима и триковима, књижевним, филмским, цртачким, фотографским. Сви се они своде на оптичку игру, опсену, мађионичарски трик, на поступке

на којима се, као што смо већ рекли, базира јединственост и непоновљивост Мелијесовог филмског наратива.

4. Интермедијалност и читалачки чин у књижевности за децу – уметничка непоновљивост рецепције *Изума Игоа Кабреа*

Чин интермедијалног читања није само пук ко-релација, свеприсутна мултимедијалност савременог иконичког читача, већ спој различитих медија изражавања, синергијско деловање више медија у чину превазилажења граница уметности, промишљено ангажовање свих чула реципијента, подстичући развој дивергентног мишљења, маште и стваралаштва. Интермедијална уметност отвара нове могућности, јер укида границе између уметности и стварности, између уметника (уметничког дела) и публике и подстиче на критичко промишљање стварности.

У књижевности за децу, која читалачки чин неретко спаја са чином игре, уметнички текст ради претапа границе различитих медија и уметности, а суштински је повезан са развојом дивергентног мишљења²⁴. Тиме читалачки чин ангажује и поспешује рецептивне и логичке вештине младог читача, а читање постаје дивергентна, интелигентна, експресивна, самосврховита истраживачка активност, кроз коју се екстернилизују психички процеси, карактеристични за креативно понашање. Стога су едукативност, развој емоционално-експресивног става, покретање механизма учења, опажања и сазнања, забавност и поетика игровности основне и најчешће нераздвојиве ауторске интенције у примени интермедијалног поступка у књижевности за децу.

²⁴ По Емилу Каменову „дивергентно мишљење односи се на флюентност (бујицу идеја), флексибилност (посматрање проблема из различитих углова) и оригиналност (необичност идеја, нестандардност решења)“ (Каменов 2009: 13).

Током листања романа *Изум Игоа Кабреа* тежили смо да ухватимо фину нит претапања интермедијалног наратива и опишемо тачке на којима Селзник ангажује рецептивне, маштенске, интелектуалне, естетске и емоционално-експресивне потенцијале и вештине читача овог романа. Читача различитих година, знања, могућности. Читача који током интертекстуалне и интермедијалне рецепције оживљава и препознаје, или пак ствара и изграђује хипертекст, енциклопедијско знање о додиру књижевности, „раних радова“ седме уметности, фотографије и графике.

Задовољивши едукативне и естетске категорије књижевног писма намењеног деци и свима који се тако осећају, Селзникова књига-филм (са неизбежним шумом филмске траке негде на ивици прелиставања) својом интерактивношћу, интертекстуалношћу и интермедијалношћу претворила се у живо, динамично, маштовито – једном речју непоновљиво читалачко искуство.

Додаћемо да је по овој књизи култни амерички филмски редитељ Мартин Скорсезе снимио филм *Иго* (играни филм са елементима анимираног филма), створивши, сродно Селзнику, властити интермедијални хипертекст, како употребом 3D технологије, тако и путем официјелног сајта (www.hugomovie.com). Као што смо испитали утицај односа Мелијесовог филмског наратива према Селзниковом интермедијалном писму, отварају се могућности неког накнадног претапања Селзникове „књиге-аутоматона“ у специфичности филмског рукописа Мартина Скорсезеа, што због тематског и просторног опсега овог рада морамо остатити за неку другу прилику.

ЛИТЕРАТУРА

Каменов, Емил. *Дечја игра*. Београд: ЗУНС, 2009.

Bordvel, Dejvid. *Naracija u igranom filmu*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2013.

Bužiwska, Ana, Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Marković, Dragan. *Audio-vizuelna pismenost*. Beograd: Univerzitet Singidunum, 2010.

Pogačić, Vladimir. *Nemi svedoci*. Beograd: Institut za film, 1990.

Selznik, Brajan. *Izum Igoa Kabrea*. Beograd: Laguna, 2009.

Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad, 1987

Електронски извори:

Дечије интермедијалне активности, <<http://www.vivasabac.edu.rs/materijali/studije/materijalzana-stavu/DECIJE%20INTERMEDIJALNE%20AKTIVNOSTI.pdf>> 05.01.2014.

Gadžo, Amina. *Intermedijalnost na primjeru Mevljaninog mističnog plesa-sema*. <<http://majkaidijete.ba/edukacija-mladi/kwizevnost/item/443-intermedijalnost-na-primjeru-mevlaninog-misti%C4%8Dnog-plesa-sema#.Us6e6vL92U8>> 05.01.2013.

Barać, Goran. *Najveći sawar u istoriji filma*. <<http://magazin.6yka.com/do/da,69>> 05.01.2014.

Keser Batista, Ivana. Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju. <http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=88480> 05.01.2014.

<<http://www.flippies.com/flipbook-history/>> 05.01.2014.

<<http://www.theinventionofhugocabaret.com/index.htm>> 05.01.2014.

<<http://www.imdb.com/title/tt0014429/>> 05.01.2014.

<<http://www.criterion.com/films/715>> 05.01.2014.

<<http://www.criterion.com/films/151>> 05.01.2014.
<<http://www.hugomovie.com>> 05.01.2014.

Nataša P. KLJAJIĆ

LITERATURE AND FILM –
INTERMEDIAL READING OF
BRIAN SELZNICK'S NOVEL
THE INVENTION OF HUGO CABRET

Summary

In this work our intention was to analyse intermedially bounds of Bryan Selznick's novel *The Invention of Hugo Cabret* (literature, film, graphics, photography). We compared artwork of George Melies and brothers Limier with Selznick's artwork. Also, this work analysed intertextual bounds between this novel and other literar texts, elements of author's intention, and aspects of literature qualities of this novel in the specific world of poetics of literature for children.

Key words: intermediality, intertextuality, literature, film, graphics, photography, Hugo Cabret, Brian Selznick, George Melies, automata novel

UDC 82–342:398
UDC 028–053.4

◆ **Драгољуб Ж. ПЕРИЋ**
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору
Република Србија

ИНТЕРНЕТ РОМАН У НАСТАВНОМ РАДУ НА БАЈЦИ: *BRIAR ROSE* РОБЕРТА КУВЕРА И ТРНОВА РУЖИЦА БРАЂЕ ГРИМ (Хипертекстовна трансформација бајке као подстицај за диференцирано, критичко и креативно читање)

САЖЕТАК: Основна интенција овог рада је да, без задржавања на актуелној проблематици кризе читања (али не превиђајући је), укаже на могући (мултимедијални) модел наставног рада на бајци који, с једне стране, чува драж новине и бодри на нове изазове читања, а с друге стране

указује на то какве семантичке импликације отвара, у изменјеном медијском (али и рецепцијском!) контексту, општепозната бајка о Трновој Ружици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Трнова Ружица*, бајка, метафикација, настава, наставни системи, врсте читања

У сада већ готово традиционалном интерпретативно-аналитичком систему, „обради”¹ бајке *Трнова Ружица*² у разредној настави приступало се, најчешће, одабиром доживаљаја, фабуле, плана текста, односно ликова и њихових поступака као најчешћих интеграционих чинилаца³ интерпретације.⁴ Такве поставке, на први поглед, изгледају захвално за рад. Међутим, пракса је показала да, док интересантна фабула није иссрпена, интерпретација полетно стреми напред. Но, када пажњу треба усмерити (обично на другом часу рада на тексту) ка универзалним аспектима текста и пољу симболичких значења, мотивација као да опада и уопштавања доводе до засићења, израженог „пригодно” најеним пору-

¹ Овај термин досада је најчешће кориштен углавном синонимно с појмовима анализе, „аналитично-синтетичког проучавања” бајке (Милатовић 2013: 316), односно интерпретације (Rosandić 2005: 89; Илић 2006; Николић 2009), како би означио први сусрет ученика с књижевним делом у настави. Но, када је реч о овој бајци, први сусрет с текстом већ припада читалачком искуству детета.

² Бајка, у варијанти браће Гrim, *Правилником о наставном плану и програму* предвиђена је за рад у 4. разреду Међутим, она је (ако не читањем/слушањем, онда вероватно посредством популарне Дизнијеве прераде ове бајке у дугометражни цртани филм) до тада већ добро позната ученицима тог узраста.

³ Појам интеграционог чиниоца или чиниоца обједињавања уводи Милија Николић, како би њиме означио онај елеменат текста који „добија природну гравитациону снагу, способну да око себе окупља сродне и сагласне вредности из свих делова текста” (Николић 2009: 219, истакао М. Н.).

⁴ Росандић, поред ових елемената, издваја још и фантастику, тј. „смењивање фантастичних и реалних мотива и ситуација” (Rosandić 2005: 478), посредством чега се открива „кретање фабуларног тока, тумачи скривени смисао необичних ситуација и чудесних трансформација” (Исто: 479), односно, остварује „повољивање композициске анализе с анализом ликова и идејног устројства бајке” (Исто).

кама. На крају, етапи стваралачке примене доживљеног и сазнатог посредством бајке невешти методичари формално удовољавају задавањем ученицима да илуструју омиљену сцену из бајке,⁵ чиме се, уједно, сматра да је сав посао око „стваралачког“ рада на бајци готов. Наравно, после таквог часа ученици потајно или отворено прижељкују да се читалачко дружење с овом бајком што пре оконча, а постигнуће остаје далеко испод захтева савремене наставе српског језика, чији су исходи прецизно постављени Образовним стандардима Министарства просвете (в. *Образовни стандарди* 2009).

Заједнички именитељ ових захтева је то да се ученицима приступа *диференцирано*⁶ – сходно њиховим знањима⁷ и способностима, по нивоима, при чему се, пре свега за ученике средњег и напредног нивоа, предвиђа способност уочавања веза и односа, каузалног повезивања, аргументовања, дивергентног мишљења, и сл.⁸ Будући да ова бајка отвара не-

⁵ О томе да се ова активност најлакше може банализовати в. Јевић 1997: 122.

⁶ При интерпретацији књижевног дела то би, конкретно, значило претпоставити да је: „Први ниво – за ученике недовољно развијених способности; други ниво – за ученике средње развијених способности (добр и врло добар успех); трећи ниво – за ученике веома развијених способности (одличан успех)“ (Милатовић 2013: 328). После „утврђивања сложености анализе“ (сходно претходно постављеним нивоима), следи „формулисање [истраживачких – Д. П.] задатака за сваки ниво сложености по себи“ (Исто).

⁷ Сагласно стандардима Унеска, знање ученика се, према нивоу усвојености, креће од знања присећања, препознавања, дефинисања, примеровања, преко употребљивог, све до стваралачког знања (в. Rosandić 2005: 120).

⁸ Образовни стандарди, релевантни за поменуте типове читања и применљиви на ову бајку били би, *на основном нивоу*: 1CJ.1.2.8. процењује садржaj текста на основу задатог критеријума: да ли му се допада, да ли му је занимљив; да ли постоји сличност између ликова и ситуација из текста и особа и ситуација које су му познате; издваја речи које су му непознате; 1CJ. 1.2.5. одређује основну тему текста; 1CJ. 1.5.3. одређује главни догађај и ликове (који су носиоци радње) у књижевноуметничком тексту; *на средњем нивоу*: 1CJ.2.2.4. успоставља везу између информација исказаних у линеарном и нелинеарном тексту; 1CJ.

ка значајна проблемска исходишта (однос појединца према судбини, лепоти, јавном мњењу; о смислу храбrosti, прегалаштву, упорности и непосуствају – принчева потрага), развија комплексну симболику (ликова, предмета, бројева, догађаја и сл.) и води ка различitim етичким (афирмација активистичког става према свету, судбини и животу) и естетским тумачењима (нпр. семантика потраге за лепим као вишем смислом постојања),⁹ она захтева пун инте-

2.2.7. изводи једноставне закључке на основу текста (предвиђа даљи ток радње, објашњава расплет, уочава међусобну повезаност догађаја, на основу поступака јунака/актера закључује о њиховим особинама, осећањима, намерама и сл.); 1CJ.2.2.8. износи свој став о садржају текста и образлаже зашто му се допада/не допада, због чега му је занимљив/незанимљив; да ли се слаже/не слаже са поступцима ликова; 1CJ.2.5.4. одређује карактеристичне особине, осећања, изглед и поступке ликова и односе међу ликовима у књижевноуметничком тексту; 1CJ.2.5.5. уочава везе међу догађајима (нпр. одређује редослед догађаја у књижевноуметничком тексту); 1CJ.2.3.4. држи се теме; излагање организује око основне идеје текста коју поткрепљује одговарајућим детаљима; *на најредном нивоу*: 1CJ.3.2.1. изводи сложеније закључке на основу текста, обједињујући информације из различитих делова дужег текста; 1CJ.3.2.3. разликује различита гледишта заступљена у информативном тексту (нпр. мишљење аутора текста vs. мишљења учесника у догађају); 1CJ.3.2.4. изводи сложеније закључке на основу текста и издава делове текста који их поткрепљују; резимира наративни текст; 1CJ.3.2.7. објашњава и вреднује догађаје и поступке ликова у тексту (нпр. објашњава зашто је лик поступио на одређен начин, или вреднује крај приче у односу на своја предвиђања током читања текста, или износи свој став о догађајима из текста); 1CJ.3.5.1 тумачи особине, понашање и поступке ликова позивајући се на текст; 3.5.2. уочава узрочно-последичне везе међу догађајима у тексту; 3.5.3. тумачи идеје у књижевноуметничком тексту, аргументује их позивајући се на текст. (уп. *Оишти стандарди постшићнућа*). Дати стандарди, диференцирани на овај начин, имплицитно ће пројекати предложени модел наставног тумачења бајке, док ће пажња у већој мери бити посвећена критичком и креативном читању понасоб.

⁹ Наравно, овим не завршава попис интерпретативних исходишта који своје упориште имају у тексту ове бајке. Штавише, интерпретација се додатно усложњава уколико се укључи и оно „што текст заборавља, што жели да прећути, што дубоко крије и сматра неочигледним или чак проблематичним“ (Bužinjska-Markovski: 2009: 38–39), односно уколико се у интерпретацију укључи и надинтерпретација (в. Исто: 37–39).

лектуални ангажман ученика приликом интерпретације.

Без обзира на то који је наставни систем или модел одабран, он мора омогућити ученицима пуноћу доживљаја и целовитост увида у дубинску структуру бајке. Предност проблемско-истраживачког модела огледа се у томе што се применом истраживачких задатака (припремних – домаћих), или датих на самом часу (школских),¹⁰ ученици усмеравају „на водеће вредности књижевног дела, на најбитније исказе и оригиналне стваралачке поступке”, с обзиром на то да „они указују на литерарне проблеме, нуде гледишта за њихово решавање, развијају радозналост за значајне појединости и представљају изазов за тражење највишег смисла текста” (Николић 2009: 252). Будући да се оваквим читањем развија критички однос према литерарним чињеницама, оно се још назива и *критичким* (Исто: 250).¹¹ Како бајка тематизује однос појединца и судбине (судбинска предодређеност рођења и живота Трнове Ружице, односно принчева претпостављена предестинираност за подвиг), фаталистично схватање условљености животног пута ових ликова показује се посебно погодним да се постави као исходиште проблемске интерпретације. Сви ученици добиће једнаке припремне задатке којима ће се водити приликом читања текста код куће.¹²

Како су ови задаци усмерени ка реализацији претходно помињаних стандарда, сходно којима ученик постаје доминирајући носилац активности током интерпретације (учитељ притом превасходно координи-

¹⁰ Уп. и Николић 2009: 162.

¹¹ Под критичким читањем Милатовић подразумева „читање током којег се ученици оспособљавају да критички мисле док читају, да преиспитују ставове аутора или јунака, да схватају суштину и да се с њом споре, да формирају личне ставове и да их равноправно доводе у ред са ставовима аутора – једноставно, да развијају критички однос према тексту” (Милатовић 2013: 246).

¹² Појединачна задужења (реферати) посебно су дефинисана у даљем току рада на тексту.

ра и усмерава), он ће бити стављен пред изазове процењивања поступака ликова, тумачења, аргументовања, образлагања, закључивања, повезивања, генерализације... – дакле, биће у средишту читалачких активности које подразумева критичко читање (Rosandić 2005: 187).¹³ Разматрајући ликове, њихове поступке и околности у којима се приказују, ученици се усмеравају ка томе да препознају фаталистички концепт живота, да га критички преиспитају и да се саживе с ликом младог царевића, који, долазећи после сто година, доноси дух новог времена и уводи у бајку борбени (активистички) концепт. Далекосежно посматрано, навикавањем ученика на овакав начин проучавања текста остварују се образовни стандарди, који су, пре свега, усмерени ка изградњи критичког става ученика, способности дивергентног мишљења, закључивања, процењивања, вредновања и апстраховања, чиме се „стварају елементи за обликовање метатекста” (Rosandić 2005: 187), критичког или стваралачког типа. Притом, у сусрету с Куверовом метафикацијом (уз посредовање учитеља) као видом илуминативног осветљавања бајке, ученицима се омогућава да сопствено схватање бајке упореде с Куверовим, надограде места неодређености у тексту и критички преиспитају смисао и значење бајке.

1. У власти Судбине

Мотивациони разговор: Ученицима се даје истраживачки задатак да пре часа прочитају Вукову при-

¹³ Ове проблемско-истраживачки усмерене задатке В. Милатовић (не најсрећније) подводи под *стваралачко мишљење* и формулише их у виду сарадничких императива (Илин 2006: 81), тј. радних налога типа: „размислите, докажите, поткрепите, процените, образложите, замислите” (Милатовић 2013: 309), при чему би само последњи захтев имао недвосмислену димензију стваралачког. Ту је, по свему судећи, била поставка М. Николића, који изједначава *истраживачко, студиозно и критичко читавање* (в. Николић 2009: 250), док димензију стваралачког приписује свеукупно настави књижевности (Исто).

поветку *Усуд* (СНП 1988: 13). Друга група има задужење да се обавести о томе ко су *суђаје*, тј. *суђенице* код словенских народа (СМ: с. в. *суђенице*; СМР: с. в. *суђенице* и сл.). Трећа група треба да се припреми за излагање о Мојрама (Гревс 1995: 24). Разговором хеуристичког типа обједињује се рад група и долази до тога да у традицији већине европских народа постоји неки облик веровања у судбину и њену неизмењивост, односно у бића која њоме управљају (божанства или демоне судбине). Како је традиционални човек, условљен ћердима природе, временским условима, родним и неродним годинама, сушом или поплавама, имао неодољиву потребу да спозна шта га очекује у будућности, тражио одређене знакове у свом окружењу (предзнаке), веровао у снове и слушао пророчанства, надао се spreћи и напретку, а злу судбину покушавао да одагна или да је умилостиви, размишљања о судбини нашла су се у средишту његових преокупација – од обичаја, веровања, гатања, све до прича и песама. Отуда се ученици поступно упућују на откривање елемената фаталистичког концепта у бајци:

*Пронађиши је у бајци месец ће где се то први пут објављује воља судбине као одговор на вишегодишњу неосигурану жељу! Који догађај се може узети као пренутиак када се дешава судбоносни обриј у животу главне јунакиње? Зашито је утраво тринаестој суђаји дајо да изговори овакву пресуду? Да ли се неправична пресуда тринаестој суђаје може оиззвати?*¹⁴ *Шта цар чини како би сиречио осигуране клетиве,*¹⁵ *тј. одлуку (зле) суђаје? Размишљи због чега краљеви најори осигурују узалудни!*

¹⁴ Ово питање могуће је повезати с нашим народним веровањем да пресудну реч има одлука најмлађе суђенице, сходно чијим жељама се судбина „запечаћује” (в. СМР 1970: с. в. *суђенице*).

¹⁵ У раду с ученицима четвртог разреда препоручује се расцртити модел објашњавања непознатих речи – оне се тумаче у оној наставној ситуацији када се појаве при раду на тексту. Тако се и клетва (уколико им појам није познат) објашњава као зло које се призыва на некога, вербална формула обично у облику говорног израза дословног значења која има усталени поче-

Ученици треба да уоче да прву еманацију судбине у бајци представља објављивање воље више силе прорицањем жабе¹⁶ да ће царица затруднети и добити ћерку (в. Грим 1965: 68). Најдиректније обелодањивање судбине присутно је у *пресуди суђаја*, док њено остварење представља пад Трнове Ружице у стогодишњи сан. У овом делу разговора уводе се и елементи учења откривањем – призывањем у интерпретацију традиционалне симболике броја тринаест као несрћног броја,¹⁷ ученици долазе до тога да обрт у дешавањима настаје управо појављивањем непозване (тринаесте) суђаје и њеном пресудом.¹⁸ Коначно, непозивост судбине (у погледу дужине или квалитета живота) условила је то да је никаква превентивна радња не може отклонити, па ни царева наредба.

2. Стогодишњи сан

Зашито је цар наредио да се сва врећена у краљевску спале? Какву стајну крије спара кула?

так – да бољда, понекад праћена и одређеном магијском радњом, односно магијска формула којом се на појединца усмерава зло које му се жели (в. СМ 2001: с. в. *клетива*). Стога се ученици упућују на неадекватност овог превода/израза, будући да тринаеста суђаја не *куне*, већ користи своје ексклузивно право да (расрђена неадекватним дочеком) досуди Трновој Ружици смрт у петнаестој години.

¹⁶ Интернационално је распрострањено веровање да жаба представља симбол плодности (Biderman 2004: с. в. *жаба*). И у бајци браће Грим *Жабљи цар или Гвозденi Хајних царевић* претворен у жапца покушава да се увуче принцези у кревет (БГ 1965: 38–39), те, очито, чува прикривену еротску симболику (в. Betelhajm 1979: 253).

¹⁷ Ученици ће се свакако најпре досетити усталење симболике броја тринаест као несрћног броја: „Још је Хесиод упозоравао сељаке да не почињу са сетвом тринаестог у месецу. У вавилонској преступној години постојао је тринаести преступни месец у знаку ’зајрана несрће’“ (Biderman 2004: с. в. *бројеви*).

¹⁸ Према потреби, тумачење је могуће продубити у том правцу да је непозивање тринаесте (злосрћне) суђаје својеврсни покушај да се отклони од новорођенчета лоша судбина (несрећа), док недостатак тринаестог златног тањира представља само формални разлог изостанка позива на пир.

Отикуда тио да се једна старица оглушила о наредбу моћнога цара?! Припремите се да покажете да није реч о обичном сну (уочите какву последицу то двор и дворане има падање у сан Трнове Ружице) и да своје излагање поистакнете текстом! Можете ли да замислите шта она сања?! Повежите израсцјање трновиће живиће око дворца са њеним падањем у сан! Размислите о пренесеном значењу имена главне јунакиње! На шта оно упућује? У једној од варијаната, ова бајка има наслов „Успавана лепотица“. Процениће који је наслов адекватнији! Објасните везу између опасности и лепоте, оличене у Трновој Ружици!

У пресуди тринаесте суђаје један детаљ је нарочито сигнификантан – Трнова Ружица пашће у сан пошто се у петнаестој години убоде на вретено. Будући да је вретено један од атрибута демона судбине (у дому је парки, које преду нит судбине – в. Biderman 2004: s. v. *вретено*),¹⁹ ова пресуда постаје утолико схватљивија – судбина је одређена и „запечаћена“ тиме што ће је у дело спровести убод вртена, које њима припада. Отуда тајanstvena старица која, упркос изричitoј царевој наредби, преде на вртену, закључана у „једној старој кули“, по свој прилици, представља аломорф (тринаесте) суђаје.²⁰ То, опет, намеће закључак да ни царева на-

¹⁹ У интернационалној симболици, „делатност предења се често повезује са женским тријадама [...] натприродних бића, које преду конац судбине, намотавају га и секу [...] Познато је да вртено игра важну улогу у симболици бајки, те да је повезано са смрћу и судбином“ (Biderman 2004: s. v. *вретено*).

²⁰ За њу се сазнаје када Трнова Ружица отвара врата, а не стаје из света бајке у тренутку када се, сходно пресуди, ова убоде на вртено – као да јој је једини сврх и била да обезбеди злокобно вретено. Са ученицима, дакако, неће се користити термин аломорфног лика, већ их учитељ може, у недостатку бољег решења, упутити на то да је могуће да се тринаеста суђаја претворила у стару прељу из закључане куле. У том смеру иде и Куверово уметничко тумачење бајке, у коме су стара преља, (зла) вила и приповедачица морбидних прича једна иста особа (в. Coover 1997: Ch. 11, 13, 15, 19, 20, 23, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 36, 40).

редба није толико моћна да би спречила оно што је досуђено његовој кћери.²¹

Ученици даље уочавају да се овај дуги сан (налик смрти)²² шири на читав дворац („чак и ватра, која је пламсала на огњишту, чак се и она утиша и запа“ – БГ 1965: 69) и преводи све оне који га настањују у царство снова, спасавајући их, на тај начин, од зуба времена. Овај сан добија централни значај у неким варијантама, те је читава бајка насловољена саобразно њему – *Успавана Лепотица* (в. Perrault 1993). Варијанта браће Грим, деликатно, на уснute спушта завесу, изводећи перспективу наратора изван дворца, на нарастајућу трнову ограду, преко приче о Трновој Ружици (како су је прозвали становници те земље), која, најзад, стиже и до царевића. О садржини њеног стогодишњег сна у овој варијанти не говори се ништа, за разлику од Пероове обраде, где се каже да „добра јој је вила у тако дугу сну дала угодне снове“ (Perrault 1993), док Кувер не искључује могућност да сања кошмаре (Coover 1997: Ch 2, 22, 25, 33), прижељкујући сан без снове (Исто: Ch 39).²³

²¹ У Пероовој варијанти цар се вајка да је то било неизбежно, јер су јој суђаје тако одредиле (уп. Perrault 1993).

²² У античкој грчкој митологији божанство сна (Хипнос) и божанство смрти (Танатос) представљају браћу, чиме се, симболички, указује на сличност између ова два стања. Сањати, када је особа у неком свом свету, значи бити (привремено) мртв за социјум. Отуда и у бајци сан постаје еквивалент (супституција) смрти. Са психоаналитичког полазишта, овај сан Бетелхајм сагледава као застој у духовном развоју, вид симболичке смрти: „Ако не желимо да се мењамо и развијамо, онда бисмо могли остати у сну сличном смрти [...] У таквој заокупљености собом, која искључује остатак света, нема патње, али ни сазнања које ваља стећи, ни осећања које ваља доживети“, а ни, у крајњој линији, „рађања једног вишег ја“ (Betelhajm 1979: 256).

²³ Управо су свет сна и оно што се збива испод прага свести подручје у коме се остварује Куверов лик Трнове Ружице – у сну се сећа морбидних прича старе виле о Успавању Лепотици (алијенираном сопству) и сања бројне варијанте прича о себи самој, које прати конац бесконачних болних буђења. Ове варијације основне теме нарочито су погодне као подстрек на креативно читање ове бајке, о чему ће бити речи касније.

Трнова ограда, очигледно, има заштитну функцију, што је потцртано код Пероа – „да се краљевна док буде спавала не би морала бојати радозналих људи“ (Perrault 1993).²⁴ У свом симболичком значењу, главна јунакиња у бајци браће Грим временом истискује лик безимене лепотице и постаје симбол лепоте, пружете извесном опасношћу.²⁵ Уколико се узме у обзир карактеризација именом, Трнова Ружица је добила име по цвету дивље руже, нежних боја, али наоружаног опасним бодљама. Сходно томе, овај лик постаје оличење лепоте, али и опасности која је с њом повезана. Она има идеалтипске позитивне особине,²⁶ али, пре свега, представља симбол (кобне, зачаране, недосежне и смрћу плаћане) лепоте, који се налази и у тематском оквиру дела. Она је доступна само најхрабријима, најупорнијима и најистрајнијима, као награда, постајући уједно коначни циљ њихових напора и хтења, више духовно озарење и крајњи смисао њихових живота.

3. „Можда је он одабрани, или је његова врлина учинила да ограда процвета”²⁷

*Обратићи се пажњу на лик младог царевића!
Шта можећи закључити о њему на основу његога*

²⁴ У Базилеовој варијанти из *Пенитамерона* у празан дворац (небрањен трновом живицом) залута неки краљ и, приметивши уснулу лепотицу, обљуби је, после чега она рађа двоје деце (нав. према – Betelhajm 1979: 249). О посетама принчева (и осталих) успаваној лепотици и породу као последици тих посета пише и Кувер, актуелизујући у својој метанарацији како старије варијанте, тако и Бетелхаймово психоаналитичко тумачење (в. Coover 1997: Ch 11, 13, 15, 22, 33, 34).

²⁵ Бетелхайм подсећа да „док најпознатија верзија насловом ‘Успавана лепотица’ наглашава јунакињин дуг сан, наслови осталих варијанти дају истакнуто месо заштитном зиду“ (Betelhajm 1979: 255), као што је то у немачкој варијанти, где „Dornröschen“ представља име јунакиње, „и живу ограду од трња и руже (пузавицу)“ (Исто).

²⁶ Уп. дарове суђаја приликом крштења.

²⁷ B. Coover 1997: Ch 1.

вих постуپака? Које биће особине уочаваће? Зашићио њега стварчева прича о трновој огради и трагично настрадалим принчевима који су покушали да дођу до принцезе што сава стогодишњим сном није одвратила од одлуке да је види? Размишљи зашићио, управо када се он појавио, трнова ограда процвета, а он, неозлеђен, тролази до замка? Да ли је реч о срећи, или о упорности која побеђује (припремиће се да одговор аргументујећи текстом)?!

Лик младог царевића је, управо, најзначајнији активни лик у бајци и основ проблемске интерпретације. Поред храбости, смелости, частољубивости, решености, радозналости, гордости, упорности, појртвованости... од особина које му приписује бајка, у карактеролошкој табели коју исцртава Кувер, принц је, премда оличење врлине и истрајности (као и у бајци), реалистички стилизован и некако људскији тиме што губи храброст, премишља о свом подухвату, сумња и посустаје (али не одустаје). Стога, уколико им се он ваљано посредује, ученици би требало лако да уоче да је Куверов принц ближи стварности. У бајци, царевић је хероизован – он одлучно стреми напред, не размишљајући о последицама. Њему оквири жанра гарантују успех. Тако се расцветала трнова ограда Раствара пред њим, а привлачна моћ лепоте Трнове Ружице којој не успева да одоли води ка пољупцу, који је буди из стого-дишњег сна. И управо га његове особине, пре свега храброст и упорност које га воде у сусрет опасности, те одлучност да истраје, упркос свести о опасности (јавном мњењу, које оличава старац – преносилац приче о уснулој лепотици), чине одабраним за извршење овог подухвата, а не некаква судбинска предодређеност, јер бајка о њој ништа не говори.

4. Изван моћи судбине или буђење Трнове Ружице

Да ли је у пресуди суђаја предвиђен принчев иољубац као неопходност да би се Трнова Ружица пробудила? До који момент је њен живот је судбински условљен? Шта следи после? Може ли се, онда, рећи да је царевић, на крају, победио судбину, или ју је (само) поизврдио (у том смислу да су он и Трнова Ружица били једно другом судбински предодређени)?! Шта следи после буђења?

И даље се у интерпретацији користе првенствено проблемска, перспективна, алтернативна питања, или питања отвореног типа, која од ученика изискују закључивање, домишљање, доказивање... Управо она места неодређености која се могу препознati у овој варијанти погодна су за развој виших интелектуалних функција ученика јер захтевају изграђено логичко мишљење и ваљано аргументовање. Стога ће ученици, пратећи текст, лако доћи до тога да се, приликом одређивања даље судбине Трнове Ружице, принц не помиње.²⁸ Заправо, њихова пресуда завршава буђењем, а шта ће бити после истека стогодишњег сна, бајка решава у складу са својим узисима. Саодносно томе, судбинска одређеност престаје с њеним буђењем те (у варијанти браће Гrim) нема елемената који дају за право принчевој предестинираности на улогу извршиоца подухвата, судбином одабраног. Штавише, он као да уноси нов однос према сопственој срећи и судбини у раван бајке.

5. Када човек сам кроји своју судбину

Размислиће о завршетку бајке! Да ли је срећан крај тештог завршетак и ове бајке, или је он логичан резултат претходних дејстава?! Вреди ли ићи проплив судбине? Или је боље – не признавати је?! Процениће да ли царевић верује у судбину! Ко-ме би требало приписати његов крајни тријумф и предсјеђујући срећу? На какве мисли вас наводи принчев усјех? Уочавати ће ли применљивост мисли које отвара овај текст и данас (образложиће)?!

Иако пресуда истиче тог дана, сумња, малодушност и колебљивост испречиле би се пред царевићем, горе од опасне живице од трња, и одвратиле би га и пре поласка. Стога се разматрањем поступака царевића код ученика може развијати став да се за лепо и добро увек треба упорно борити. Тиме он уноси нови став према сопственом животу и судбини, који се руководи начелом да је човек сам ковач своје судбине (*homo faber*). Смењивањем средњовековних идеја о предестинацији новијим (хуманистичким) идејама судбини се одузима моћ управљања људским животом, а он сам проглашава се одговорним за сопствене успехе, као и неуспехе. Потпртавањем исхода царевићевог подухвата вальало би упутити ученике на то да срећу у животу не треба пасивно чекати, већ се за њу треба изборити. Управо из ове перспективе вальало би их даље водити у тумачење идејног плана дела, до уочавања универзалне вредности смисла и значења бајке, тј. њој иманентних порука.²⁹

Дати интерпретативни поступак нарочито је подован за саображавање интерпретативно-аналитичком, али и проблемско-стваралачком наставном систему,³⁰ сходно умешују учитеља да ова проблемска

²⁸ Евентуално, ученицима се може поменути да је, у другој варијанти (тј. Перовој обради) поменуто да ће је један краљевић пробудити (в. Perrault 1993). Но, како је ова бајка самосврно дело, и пошто је Перо волео да доприча сва потенцијално нејасна и необразложена места, ово мало (тј. никада) не доприноси тумачењу верзије браће Grim.

²⁹ Сходно способности ученика да аргументују своје ставове текстом, њима се може дати и слобода надинтерпретације, тј. могућност да закључке из рада на тексту стављају у различите контексте.

полазишта стави у најадекватнији наставни контекст, односно такав след етапа – фаза и наставних ситуација који ће бити најподстицајнији и најпримећенији саставу конкретног одељења са којим ради. Тек тада ће скицирани ток часа остваривати целисност у пуном смислу и омогућити ученицима самоафирмацију борбом за сопствене ставове и мишљења и креативност у изналажењу најподеснијих интерпретативних решења.

После синтезе у наставном раду на тексту, простор за испољавање креативности ученика посебно се отвара током другог часа рада на тексту. Уместо заморних и нефункционалних препричавања бајке, који се неретко практикују после интерпретације, или тек нешто срећнијих домишљања новог краја бајке³¹ (уколико је такво грубо кршење жанровских норми у погледу формулативних завршетака бајки³² уопште срећније решење), ова бајка нарочито је погодна за препричавање са променом становишта, или из перспективе неког од ликове,³³ чиме се, на занимљивији начин, даје синтетичан преглед фабулативног тока. Више могућности за стваралачко исказивање ученика отвара *преpričavanje по аналогији* (в. Милатовић 2013: 336), где ученици, на основу сопственог искуства, везаног како за овај сије (нпр. Дизнијева обрада), односно друге бајке са сродним тематско-мотивским склопом (нпр. сан близак смрт-

³⁰ „У систему проблемске наставе до најачег изражавају долази учеников/ученичин *критички спав*. Обично се издавају они књижевни проблеми који траже етичко опредељивање, сучевање властитих спознаја и искустава са спознајама и порукама које нуди одређено књижевно дјело. Наиме, књижевна се проблематика актуализира, пишчеве поруке доводе се у контекст читатељеве сувремености и проматрају се с гледишта пишчева времена и читатељева времена. У таквој конфронтацији те се поруке дубље доживљавају и спознају” (Rosandić 2005: 205).

³¹ Један од захтева за препричавање с изменењеним крајем који се често превиђа јесте тај да „другачији завршетак морао би да одговара природи изворног текста” (Милатовић 2013: 336).

³² О финалним формулама бајки овог типа в. Самарџија 1997: 37–38.

³³ О овим типовима препричавања више у: Илић 2006: 574.

ти у *Снежани и седам пајгуљака*), тако и за жанровске законитости бајке, праве своју – аналогну бајку.

Највећи степен слободе ученицима даје *стваралачко читање текста* (Rosandić 2005: 186–187), али уједно захтева од њих и највећи ангажман. Његовом применом ученик испољава „своје стваралачке могућности на разини примања порука, на предради, актуализацији и пријеносу у други медиј” (Исто: 186), или пак жанр, као и „литерарну сензibilност, рецепцијску спремност (сензорне регистре, екоичку и иконичку меморију), сензорну, емоционалну и интелектуалну покретљивост, оригиналност, аналитичност, асоцијативност и могућност стварања властитога метатекста” (Исто: 187), између остalog.³⁴ У том контексту, Куверов наратив може ученицима да послужи приликом тумачења текста (као одговор на проблемска питања које текст бајке отвара или као њихова креативна надоградња), али и као *егземплярни модел* за сопствени стваралачки рад – нека врста креативног предлешка који демонстрира шта се све може учинити с текстом бајке.³⁵

Кувер основни литературни предложак обогаћује и елементима осталих варијаната – Пероовом и Базилеовом,³⁶ или и античком грчком митологијом, те

³⁴ Стваралачко читање Росандић одређује као „процес примања порука, поунутарњење порука (интериоризација), актуализација, (довођење порука у особни и друштвени контекст), обликовање порука (вербално, ликовно, графички, моторички), преобликовање текста у други облик или медиј (пријенос проповеднога текста у драмски облик, ликовни израз – илустрације, лирске пјесме у гласбени или ликовни изрицај, драмскога текста у радиофонски, телевизијски или казалишни изрицај)” (Rosandić 2005: 187).

³⁵ Наравно, у овом случају ученицима би јасно требало ставити до знања да егземплар нема обавезујући значај узорка који се мора подражавати, него представља тек једну од варијација дате теме.

³⁶ В. Coover 1997: Ch. 11, 13, 15, 22, 26, 33, 34. Ове „допуне“ углавном се односе на потомство Трнове Ружице (нпр. дечак и девојчица се, као и у Пероовој обради, зову Зора и Дан – уп. Coover 1997: Ch. 22), док један део интертекстовних веза акту-

старица Трновој Ружици прича нпр. причу о Персеју који Андромаху спасава змаја, али уместо да се њом ожени, оставља је везану и одлази у сусрет новим подвизима и другим девицама у неволи (в. Coover 1997: Ch. 20),³⁷ или алтернативну варијанту мита о Амору и Психи, где се принц појављује у лицу звери (Coover 1997: Ch. 27), која јунакињу (Успавану Лепотицу) на крају пруждере (Coover 1997: Ch. 31). У једној причи уводи се интернационални фолклор – у причи о девојци која живи с медведом (Coover 1997: Ch. 19),³⁸ или старица/вила прича неку своју (морбидну) верзију Успаване Лепотице (в. Coover 1997: Ch. 11, 13, 15, 20, 26, 27, 31).

Поигравајући се у својој хиперфикацији³⁹ жанровским конвенцијама бајке, Кувер проблематизује завршетак бајке, тј. срећан крај. У његовом роману Трнова Ружица такав завршетак очекује од своје злочесте нараторке. И добија га, на крају. Али шта уопште значи, у њеној интерпретацији, „и живели су срећно до краја живота”?!. Или пре – на кога се то односи?! У једној варијанти Успавану Лепотицу принчева прва жена (демон људождер) припреми и скуча „зачинивши месо многим зачинима”, те је заједно с принцом поједе, а децу Успаване Лепотице и

ализује мотив свекрве људождерке (в. Perrault 1993), у лицу принчеве прве жене, јунакињине љубоморне супарнице, која јој ради о глави (Coover 1997: Ch. 13, 26, 41), или с потпуном инверзијом ликова – њене снаје су је, када су им мужеви отишли у рат, скувале у супи (Coover 1997: Ch. 11).

³⁷ В. и Coover 1997: Ch. 34.

³⁸ Уп. и српску верзију (СНП 1988: 51).

³⁹ Хиперфикацију Владислава Гордић Петковић одређује, посредством Мелрода, као „нелинеарну интерактивну електронску књижевност” (2004: 40). Она такође указује на специфичности читања у медију у коме нелитерарни текст егзистира. За разлику од тзв. линеарне фикције, хипертекст искуство читања креира следом линкова који се прате – асоцијативно, дигресивно и сл. Покушаје напуштања линеарности штампаног текста постоје код Хулија Кортасара, у роману *Школице*, или нпр. код Милорада Павића, у *Хазарском речнику*, али практично неограничене могућности нелинеарна књижевност досеже појавом електронских медија, где текст израста у бескрајну причу, тј. безброй варијаната (једне) приче.

принца усвоји. Так после тога следи: „живели су срећно заувек” (Coover 1997: Ch. 26), на шта се Трнова Ружица буни да „праве приче нису такве” (Исто).⁴⁰

Порозност границе у Куверовој *Трновој Ружици* омогућава инвазију (мултилицираних) фантастичних представа, бића и радњи од бајке ка роману, с једне стране, и из сна ка „јави”, тако да ни сама јунакиња не може да се разабере у томе шта је стварност (Coover 1997: Ch. 33, 42), односно где престаје њен сан, а када почине јава. Такође, поставља се и питање да ли су спољашњи свет, замак, стара кула, одаја и паук реално постојећи (Исто: Ch. 8), или су и они заробљени у њеном сну. Ова дестабилизација границе изгледа главној јунакињи на моменте као агонија – она се буди, настављајући ланац бесконачних буђења, док прижељкује сан без снова (Исто: Ch. 39).

Већ и овај начелни осврт на Куверов наратив указује, у грубим цртама, на то шта је подложно проблематизовању у тексту бајке и како метанарадија уједно постаје и метатекст – трансформација, али и коментар текста у исто време. Истовремено, открива и како генолошка, али и медијска трансформација једне фабуле представља њену својеврсну (над)интерпретацију. Сходно томе, после кратког осврта на овај роман, на другом часу (често бесмислено означеном као „утврђивање” бајке) или (што је боље) за први наредни домаћи задатак, ученицима се може предложити да направе сопствену Трнову Ружицу. Фронталним обликом рада, у оквиру мултимедијског наставног система, заједнички се уобличавају догађаји које ће бајка садржати, потом се дају предлози различитих токова радње, након чега следи разматрање различитих завршетака рад-

⁴⁰ Сличан протест она улаже после једне приче о принцу која пародира принчеву истрајност. Замак и ограда у овој верзији нестају, коњ принцу говори да ту нема више ничега и напушта га, али принц не одустаје и на крају страда од иссрпљености и жеге (Coover 1997: Ch. 32).

ње, као и израда индивидуалног плана текста (в. Милатовић 2013: 333–346).

Предлози тема могу бити:

- *Прича старе виле о Успаваној Лейошици*
- *Један сан Трнове Ружице*
- *Изненадно буђење Трнове Ружице*
- *Принчева размишљања док се пробија кроз ограду* и сл.

Такође, варијанта приче у раду ученика може бити заснована на *преиначавању* с *преиначавањем* (Трнова Ружица се пробуди и не затиче никог у зидинама разрушеног замка – Coover 1997: Ch. 2; принца заробљава жива ограда од трња – Coover 1997: Ch. 13, 16, 24), с *проширивањем* *приче* (нпр. принцу вила даје три жеље: он прво тражи да га пребаци у спаваћу собу Трнове Ружице, али не налази је тамо; потом жели да сазна где је и чује да је у живици, где је он малочас био, и коначно, као да тражи да буде с њом, вила га враћа у живицу – Coover 1997: Ch. 31; принц доспева до одаје Трнове Ружице, али тамо је зла вила, која је узела на себе њен лик – Coover 1997: Ch. 18, 35, 36), или с *измененим крајем* (нпр. принц је, после венчања, морао да оде у рат – Perrault 1993; она схвата да принц који ју је пробудио није онај прави – Coover 1997: Ch. 37 и сл.).

Нарочито подстицајна могу бити и препричавања/трансформације текста по аналогији с другим бајкама. Овај вид интертекстовног повезивања само је назначен код Кувера (Трнова Ружица сања да прича у којој је она више не постоји – Coover 1997: Ch. 33), а пружа велике могућности ученицима – нпр. да повезивањем са другим бајкама из свог читалачког искуства помогну принцу/Трновој Ружици да дођу до сопствене бајке. Како је пракса показала, одговори на подстицаје ове врсте могу бити врло креативни, инвентивни, а биће много боље прихваћени од досадних препричавања репродуктивног типа. Уз то, на овај начин, ученицима примамљи-

вији, настава се приближава концепту игролике наставе, а остају испоштовани предвиђени образовни стандарди, као и циљеви и задаци наставе, при чему је свеукупни резултат рада квалитативно вреднији, будући да досеже највиши – стваралачки ниво знања.

ЛИТЕРАТУРА

- Гордић Петковић, Владислава. „Виртуелна књижевност”. *Mons Aureus* 4 (2004).
- Гревс, Роберт. *Грчки митови*. Београд: Нолит, 1995.
- Грим – Браћа Грим. *Бајке*. Избор и превод Бранимира Живојиновића. Београд: Издавачко предузеће Просвета, 1965.
- Илић, Павле. *Српски језик и књижевност у наставној теорији и практици*. 4. допуњено изд. Нови Сад: Змај, 2006.
- Јевић, Бранко. *Догађање књижевног дјела у разредној настави*. Нови Сад: Савез педагошких друштава Војводине, 1997.
- Милатовић, Вук. *Методика наставе српског језика и књижевности – у млађим разредима основне школе*. 2. изд. Београд: Учитељски факултет, 2013.
- Николић, Милија. *Методика наставе српског језика и књижевности*. 5. допуњено изд. Београд: Завод за уџбенике 2009.
- Образовни стандарди за крај обавезног образовања*, ур. Гордана Чапрић, Београд: Министарство просвете Републике Србије: Завод за вредновање квалитета образовања и васпитања, 2009.
- Описни стандарди посттиџнућа – образовни стандарди за крај првог циклуса обавезног образовања, Српски језик*.
- <http://www.ceo.edu.rs/images/stories/publikacije/Obrazovni%20standardi%20za%20prvi%20ciklus/Standardi4_srpski_cir.pdf> 12.1.2014.
- Самарџија, Снежана. *Поетика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига: Алфа, 1997.

СМ: *Словенска митологија*. Редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић. Београд: Zepter Book World, 2001.

СМР: Кулишић, Шпиро, Петар Петровић, Никола Пантелић. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.

СНП 1988: Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне претовијетике* (1853). Прир. Мирослав Панттић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ 3. Београд: Просвета, 1988.

Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Jugoslavija, 1979.

Biderman, Hans. Rečnik simbola. Preveli s немачког Mihailo Živanović, Hana Čopić i Meral Tarar-Tutuš. Beograd: Plato, 2004.

Bužinjska, Ana, Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. Prev. s poljskog Ivana Đokić Saunders, Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Coover, Robert. *Briar Rose*. 1997. Nav. prema: <<http://www.brown.edu/Departments/MCM/people/sc-holes/BriarRose/texts/BRtext1.htm>> 12. 1. 2014.

Perrault, Charles *Bajke*. Prev. Dunja Robić, Zagreb: Mladost, 1993.

Rosandić, Dragutin. *Metodika književnoga odgoja* (temeljci metodičkoknjizične enciklopedije). Zagreb: Školska knjiga, 2005.

how and to what extent the mentioned metafiction by Robert Coover can serve as an abetment in a school interpretation of a *Briar Rose* fairy tale. As for the approaches of the different types of reading (such as differentiated, critical and creative reading), the main aim of this research is to reveal how the Coover's hypertext can be used in order to improve the reading skills, as well as the writing skills of pupils in 4th grade of elementary school.

Key words: *Briar Rose*, fairy tale, metafiction, teaching, systems of teaching, types of reading

Dragoljub Ž. PERIĆ

INTERNET NOVEL IN THE SCHOOL
INTERPRETATION OF THE FAIRY TALE:
BRIAR ROSE BY ROBERT COOVER AND
THE GRIMM BROTHERS' *BRIAR ROSE*

Summary

This paper is based mainly on two different genre realizations of the same plot – Robert Coover's *Briar Rose* and the Grimm brothers' *Briar Rose*. The paper attends to show

◆ Sanja Č. ROIĆ
*Sveučilište u Zagrebu
 Filozofski fakultet
 Republika Hrvatska*

O DRVENOM LUTKU – OD KNJIGE DO FILMA

SAŽETAK: Jedna od knjiga koje su pridonijele oblikovanju identiteta modernih Talijana su Collodijeve *Pinocchijeve pustolovine. Priča o drvenom lutku* (1881, 1883), čiji je protagonist zasjenio autora i pretvorio se u svojevrstan mit na temelju kojeg su nastala brojna književna, kazališna, muzička i filmska djela. Tu mitsku komponentu uočio je talijanski komičar, glumac i redatelj Roberto Benigni, autor najnovijeg filmskog *Pinocchija* (2002). U radu se problematizira Benignijev postupak filmskog „prijevoda“ (Manzoli) ili „prijepisa“ (Borelli) u odnosu na književni predložak i njegova neujednačena recepcija u Italiji i svijetu.

KLJUČNE RIJEČI: Pinocchio, filmski prijevod/prijepis, Roberto Benigni, recepcija filma

Prigodom 150. obljetnice ujedinjene Italije, 2011. godine, izabrano je deset knjiga koje najbolje predstavljaju Talijane: uz tri zbirke pjesama (Pascoli, Ungaretti i Montale), među sedam romana našle su se i *Pinocchijeve pustolovine. Priča o drvenom lutku (Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino)*.^{*} Knjiga o Pinokiju zaslužila je svoje mjesto u takvom izboru. Njen junak je već dugo simbol dječje književnosti: knjiga je prevedena na više od dvjesto jezika, ali je lik drvenog lutka zapravo poznatiji preko sličkovnica i Disneyevog crtanog filma iz 1940. godine.

* Zahvaljujem dr Etami Borjan na korisnim sugestijama u vrijeme pisanja ovog rada.

U mnogim je zemljama, pa tako i u Hrvatskoj, *Pinokio* uvršten u školsku lektiru, ali nije svima poznato da je Carlo Collodi priču počeo pisati u Firenzi 1881. i objavio je najprije u nastavcima u časopisu za djecu (nakon epizode s vješanjem kojom je trebala završiti, ipak je nastavio), pa je 1883. izašlo prvo izdanie kao knjiga. Novinar i kazališni kritičar Lorenzini prvi put se potpisao pseudonomom Collodi (ime toskanskog sela odakle potječe njegova majka) u jednom polemičkom spisu iz 1860. U svijet bajki i priča ušao je pet godina kasnije, kad je s francuskog na talijanski preveo *Vilinske priče* Charlesa Perraulta,¹ a prije *Pinokija* napisao je nekoliko knjiga za djecu.

Pino (hrv. *pinija*), mediteranski bor, i *occhio* (hrv. *oko*) čine bizarno, svima poznato ime protagonista ovog romana za sve uzraste. Toskanska usmena i pisana predaja (poznati novelisti iz 14. stoljeća, među kojima se ističe Boccaccio), Perraultova zbirka i mediteranska komponenta bitni su elementi Collodijeve lokalne, toskanske a ujedno i nacionalne, talijanske priče koja je postala slavna u cijelom svijetu.² Istraživači su pronašli intertekstualne veze s Biblijom, s Manzonijevim *Zaručnicima*, s bajkama, s komedijom *dell'arte*, sa psihoanalizom. Uz brojne prijevode na svjetske jezike nastajale su i varijante, najčešće kraćenja, ali i nova vrijedna djela, kao što je ruski *Zlatni ključić* Alekseja Tolstoja i brojne knjige talijanskih autora.³ S obzirom da je i prvo izdanje bilo

¹ *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralitez* (Povijesti ili priče iz prošlih vremena, s moralnim poukama, 1697), poznatije pod naslovom *Contes de ma mère l'Oye* (Priče moje majke guske) Collodi je preveo kao *I racconti delle fate* (Vilinske priče).

² Drvo pinije, siromašna Toskana 19. stoljeća, cvrčci koji su hvatani u kaveze da bi uspavljivali djecu, lutkarsko kazalište s Harlekinom i Pulčinelom, primorski krajolik, otok, magarci, delfin, morski rak, morski pas – to su, uz mnoge druge, mediteranski elementi ove priče. Ljiljana Pešikan Ljuštanović s pravom ističe da potencijalni elementi bajke ne čine još roman bajkom, što vrijedi i za *Pinocchija*, usp. Pešikan Ljuštanović 2007: 352.

³ Pored Giorgia Manganellija, o drvenom lutku su pisali i Luigi Malerba i Umberto Eco, te velik broj talijanskih kritičara i fi-

opremljeno ilustracijama, ne čudi što je priča o lutku zaživjela u teatru i kasnije u brojnim verzijama na filmskom platnu, što je bila potvrda njezine „adaptogeničnosti”, odnosno podatnosti za nove adaptacije koja je, po mom mišljenju, proizlazila iz njezine otvorenosti unatoč lokalnim specifičnostima.⁴

Što je bilo novo, posebno i karakteristično u Collodijevom romanu? Je li to bio izbor protagonista koji nije bio ni poslušan ni dobar, nespretan i lakomiljen, ali na kraju spremjan na žrtvu za svoju obitelj (oca)? Ili je to bio neobičan zaplet njegovih pustolovina? Spoj tradicionalnog (metamorfoze, komedija *dell'arte*, životinje koje govore, vila) i novog (lutanak kao protagonist, motiv škole, rada, uklopljenosti u društvo, problematizacija odnosa u krnjoj primarnoj obitelji)? Novi su bili način na koji je pisac uključio svoju dječju publiku u tekst na samom početku, te nedosljednost kod pojedinih likova koja je pojačala njihove bajkovite karakteristike, novi spoj pustolovne priče i bajke.⁵

Pinocchio se prvi put pojavio na filmskom platnu već 1911. u djelu francuskog redatelja Ferdinanda Guillauma. Krajem 30-ih godina nastala je američka verzija iz studija crtanog filma Walta Disneya datirana 1940. koja je doživjela ogroman uspjeh. U nizu brojnih scenskih adaptacija ističe se ona talijanskog glumca Carmela Benea iz 1961. Deset godina kasnije Luigi Comencini je režirao vrlo uspješnu televizijsku

ilogu. Tolstojeva je knjiga objavljena 1936., a o njenom protagonistu, lutku Buratinu, snimljen je 1939.igrano-animirani crno-bijeli film (redatelj Aleksandar Ptuško), koji bi bilo zanimljivo usporediti s Disneyevim crtanim filmom.

⁴ O Groensteenovom pojmu „adaptogénie“ usp. Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura* (Roma 2007: 90).

⁵ Ovako počinje knjiga: „Bio jednom... – Jedan kralj! – reći će odmah naši mali čitaoci. Ne, djeco, pogriješili ste. Bio jednom komad drveta.“ Usp. Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio* (1995: 3, prijevod moj, S. R.). Vila je tako djevojčica, pučanka, gospođa, plava kozica i ponovo Vila. Njeno talijansko ime je Fata turchina (Tirkiznoplava vila, vjerovatno prema vili koja se zvala Lila, isto prema boji, iz Perraultovih priča. Kod Disneya je Blue Fairy).

seriju. Tri desetljeća nakon toga, 2002., snimljen je dotad najskuplji film u povijesti talijanske kinematografije, *Pinocchio* u režiji Roberta Benignija i s Benignijem u glavnoj ulozi.⁶ Ostvarena je tako ranijsa zamisao Federica Fellinija koji je upravo njega, zbog specifične komične maske, vidio u ulozi drvenog lutka: od milja ga je zvao „Pinocchietto“, Pinokijić. Sam Benigni je rekao da je Pinocchio u djetinjstvu za njega bio mit i da je želio snimiti film o njemu još od svoje dvadesete godine. Zajedno s Vincenzom Ceramijem napisao je scenarij držeći se Collodijevog teksta, naravno, uz nezaobilazna odstupanja. Pored brojnih nužnih kraćenja, u filmu nema stolara Ciliegia i početne retardacije s komadom drveta koji plače i cvili. Umjesto toga modrokosa Vila s psom Medorom dolazi u kočiji koju vuče 160 bijelih miševa (motiv preuzet iz Perraultove *Pepe l'Juge*, kao hommage Collodiju), uvodi leptira koji cjepanicu sruši s kola i doveđe je, uz ogromnu pomutnju u cijelom mjestu, ravno pred vrata siromašnog stolara Geppetta. Film se završava scenom u kojoj dječak Pinokio odlazi u školu, dok lutkova sjena praćena leptirom nestaje u toskanskim brežuljcima.

Put od knjige do filma

Književnost i film posjeduju svoje specifične jezike: književni se temelji na preciznom značenju koje se pripisuje napisanim riječima, a filmski na značenju koje se pripisuje i slici i izgovorenou riječi i

⁶ Troškovi su dostigli 45 milijuna eura a glumili su Carlo Giuffrè (Geppetto), Max Cavallari i Bruno Arena (Mačak i Lisiča), Benignijeva supruga Nicoletta Braschi (Vila), Franco Javarone (Mangiafoco) i Kim Rossi Stuart (Lucignolo).

Benigni je 1999. dobio Oscara i Zlatnu palmu na 51. Kanskom festivalu za režiju i glumu u tragikomediji *Život je lijep* (*La vita è bella*), grotesknu interpretaciju fašizma. Nakon *Pinocchija* bavio se i drugim važnim identitarnim simbolima talijanske kulture i civilizacije: čitao je i interpretirao Danteovu *Božanstvenu komediju* i talijansku himnu, *Fratelli d'Italia*.

drugim elementima (glazba, montaža, zvučni i drugi efekti i drugo). Između filma i književnosti postoji strukturalne razlike, ali i određene zajedničke točke. Ako čitajući književni tekst stvaramo mentalne slike, filmske slike donose sobom multimedijalne sadržaje: oni mogu sadržavati, obuhvatiti tekst, ali i pokazati njegovo drugo lice, posebno kada je riječ o vremenskoj distanci i društvenim konotacijama sadržanim u filmskoj naraciji.

Odnos denotativnog i konotativnog postoji i u romanu i na filmu, u oba slučaja autori manifestiraju vlastitu poetiku, ali ta dva odnosa funkcionišu drugačije. Stoga je analiza odnosa književnog teksta – film analiza onih značenja što su ih autori upisali u svoja djela. Vrijednost Collodijevog romana svakako je i u njegovoj toskanskoj komponenti, i prostornoj i jezičnoj, jer je toksanski što su ga govorili obrazovani Firentinci postao standardnim jezikom Talijana: bila je to prva knjiga koju su čitale generacije talijanskih daka kad bi naučili abecedu. *Pinocchio* je, kao što je zapazio Italo Calvino, i jedinstven pikarski, pustolovni roman koji nadomješta tu prazninu u talijanskoj književnosti.⁷

Ako se upitamo što je bila nakana pisca a što redatelja, morat ćemo odgovoriti i po čemu se ta dva djela, Collodijev i Benignijev *Pinocchio*, osim po žanru, razlikuju (i razlikuju li se, jer su oba protagonisti, književni i filmski, antijunaci),⁸ odnosno koje je stilski i jezične postupke redatelj razradio u nameri da stvori film koji bi na isti način kao i knjiga korespondirao s publikom. Benignijev film nije doživio očekivani uspjeh. Bio je prihvacen u Italiji, gdje je dobio i pozitivnih i negativnih kritika, a u

⁷ Calvino smatra da je Collodijeva autorska uloga manje značajna, usp. „Ma Collodi non esiste”, u: Collodi, Carlo. *Le avventure di Pinocchio* (1995: 173–174).

⁸ Collodijeva knjiga namijenjena djeci transcendirala je vrstu, danas je to knjiga za djecu i odrasle, Benignijev film zamišljen je kao drama, premda posjeduje elemente i pustolovnog žanra i komedije a, naravno, i dječjeg filma.

Americi je 2002. proglašen najlošijim filmom godine.⁹ Svakako je jedan od razloga bio u činjenici što je za američku publiku referentan Disneyev film, koji su generacije shvaćale kao „metafilmično” djelo, dok su značenja što su ga knjiga i simbol nestošnog lutka imali za Talijane, za Amerikance, izvan stručnih krugova, ostala nepoznata.¹⁰

Je li Benignijev odabir bio politički, potaknut uspjehom prethodnog filma? Je li redatelj, možda, mislio da su Fellinijeva karizma i svjetska slava drvenoga toskanskog lutka bile dovoljne da publika i kritika prihvate novog Pinocchija, kojega igra pedesetogodišnji glumac, čiji izgled, odjeća i glas odaju previše poznatu Benignijevu masku? Ili su pak njegovi ciljevi bili pokazati nesrazmjer svijeta odraslih i svijeta djece, od ujedinjenja Italije (škola, rad, jednakost, pravila koja treba poštovati) do današnjih dana (obećanja se ne poštiju, učenje i rad su puke iluzije u svijetu u kojem uspijevaju samo laži, prevare i hipokrizija)? Od djeteta se zahtijeva iskrenost, pa su tako dugi nos, magareće uši i rep znakovi da su pravila prekršena, a istovremeno su odrasli likovi dobri, ali tragično siromašni: Geppetto, pokvareni prevranti Mačak i Lija, strašni Mangiafoco pred kojim drhte njegovi robovi-lutke, kao i seljak koji nemilosrdno eksplloatira svog najamnika, jadnog lutka. Gepetto i Vila su iznimke u tom svijetu, naravno, ne kao roditelji, nego kao odvojeni muški i ženski princip s kojim se lutak suočava: on je otac koji bezuvjetno voli svoje dijete i prašta mu sve nepodopštine, ali želi zadržati potpunu socijalnu kontrolu nad njim, dok je Vila korektiv i spasiteljica i u trenucima kad sve izgleda izgubljeno, svojstvene su joj i neke čudesne, misteriozne moći u duhu takozvane „andeoske

⁹ Kritika je isticala vrlo lošu englesku sinkronizaciju filma, redatelju je zamjerena pretjerana vjernost originalu, nedostatak kreativnosti i interpretacije predloška. Unatoč nekolicini evidentnih nekorektnosti, Disneyev *Pinocchio* je od 1940, ne samo u Americi, „zamjenjivao” original i imao odličnu recepciju.

¹⁰ West 2006: 113.

žene” u tradiciji toskanske pjesničke škole kojoj je pripadao i mladi Dante. Odnos života i smrti koji je bio problematiziran na iznenađujući način u prethodnom filmu *La vita è bella*, u *Pinocchiju* je ponuđen u vidu krhkih leptirovih krila i početne rečenice koju izgovara glas izvan kadra, da bi zapravo trebalo biti obrnuto: umrijeti za dan i živjeti zauvijek, čime bi se smrt dokinula. Smrt u Benignijevom filmu pokosi samo Lucignola, neposlušnog dječaka koji ne-ma tu sreću da se za njega bore Vila i Geppetto, a Pinocchio je nemilosrdno htio i pokušao ubiti Cvrčka koji govori (vlastitu savjest). Cvrčak je neuništiv, ali Pinocchio dolazi do ruba smrti: biva obješen, susretne zmiju, služi kao pas čuvar, pretvoren je u magarca i zamalo mu skinu kožu, pojede ga morski pas, ali sve to preživi uz Vilinu pomoć, a on i Geppetto spašavaju se iz utrobe morskog psa da bi, na kraju, lutka ipak zadesila smrt, tako što će se njegova životnost prenijeti na dječaka, o kojem nikada ništa nećemo saznati.

Koje su bile Benignijeve namjere? Za njega je *Pinocchio* klasik, knjiga o metamorfozama (drvo–lutak; lutak–magarac; magarac–lutak i lutak–dječak) koja i na platnu zadržava književna svojstva i poruke, jedna od onih surovih priča koje uljepšavaju ljudski život. Smatrao je komplimentom kritike koje su tvrdile da se u filmu ne „osjeća” njegov osobni doprinos istaknuvši da je film, kao njegov glavni lik, neposlušan, da ga je nemoguće posjedovati, jer nikad nije isti, jer se transformira, a ista ostaje jedino njegova sjena.¹¹ Talijanska filmska kritika bila je podijeljena: neki su film hvalili, a drugi potpuno negativno ocijenili. Vrlo je vjerovatno da je Benigni jedan dio svog komičkog potencijala ostvario u prethodnom filmu.¹² Međutim, Pinocchijeva se retorika i po-

našanje mijenjaju u toku filma: od hiperaktivnog lutka nastalog iz neobične cjepanice, opijenog ljepotom svijeta u tolikoj mjeri da mora ušutkati Cvrčka koji mu govori o dužnostima i odgovornosti, preko epizoda s teatrom, Mačkom i Lisicom, zemljom igračaka, do teškog fizičkog rada na selu kroz koji doživljava katarzu, govor tijela i geste kreću se u sferi dobro znane Benignijeve komike.

Benignijev lutak na filmskom platnu

Benigni nije ponudio novog lutka koji bi na nov način svjedočio o tjelesnosti, spolnosti, odrastanju. Jednako kao u knjizi, samo su dijelom riješeni problem nastanka iz cjepanice, odnos s Vilom, odnos prema ocu, školi, radu i konačno – transformacija u dječaka od krvi i mesa. No, film je ipak apologija novog pogleda na metamorfozu: leptir i lutkova sje-na (u smislu Jungove psihologije) otvaraju novu dimenziju. Benigni na sebi svojstven način kritizira institucije i njihov odnos prema djetu: položaj djeteta u novom društvu nije se zapravo bitno promijenio, premda se naizgled čini da mu je posvećena mnogo veća pažnja.

Stereotipna je lutkova odjeća od šarenog papira, nos koji raste poslije laži, čak i kapica od sredine kruha, taj se kostim temelji na ikonografskim rješenjima prvih ilustratora knjige, a na kraju filma stoji i posveta Danilu Donatiju (1926–2001), kostimografu koji je surađivao i ranije s Benignijem i Fellinijem, a kome je *Pinocchio* bio posljednji film.

Benigni je, uz nekoliko odstupanja, odlučio slijediti fabulu romana, čime je uspostavio niz analogija. Dva su djela (knjiga i film) povezana fenomenima koji zadiru u recipročna područja, kao što su primjerice ikonografska rješenja u knjizi kojih se držao kostimograf, no ponajviše fabula koja se odvija na osnovu niza transformacija kroz koje prolaze likovi,

¹¹ Usp.: *Io un po' Pinocchio. Roberto Benigni racconta il suo film tra le pagine di Collodi* (2002).

¹² U nizu tragikomičnih situacija, a kulminira u sceni Guidove egzekucije koju on komičnim efektima uspijeva zatajiti sinu.

što se ostvaruje putem dijaloga, ili pak putem komentara izvan kadra, pri čemu su dijalozi evidentno posredovani teatarskom izvedbom (glas, tijelo, mima), a toskanska komponenta originala zadržana je u govoru protagonista.¹³

Postupak kojim se Benigni služi kao redatelj može se ocijeniti kao filmski „prijevod”, a ne adaptacija, u skladu s terminologijom koju predlaže Manzoli, ili „prijepis” a ne transpozicija ili redukcija, kako to predlaže Borelli.¹⁴ U njegovom se filmu radi o inter-semiotičkom prijevodu (jezični znakovi prevedeni su na znakove koji u filmu, naravno, nisu samo jezični). Zadržao je i pojedine tematske izotopije (koherentnosti), kao što su nesposobnost protagonista da slijedi „pravi put”, konfrontacija dobra i zla, prijelaz iz djetinjstva u adolescenciju, a i patemičke izotopije, odnosno karakterijalne i emotivne transformacije likova. Izotopijska figurativnost uvjetovala je prisutnost takozvanih specijalnih efekata u filmu koje potpisuje Rob Hodgson. On je izmiješao zbilju i elemente teatra s konačnim hiperrealističkim rezultatom, jer je Benignijeva namjera bila da specijalni efekti ne budu u prvom planu.¹⁵

Dio talijanske kritike prepoznao je navedene redateljeve namjere, potvrdu lokalnog i nacionalnog kojji transcendiraju granice (što je i u prošlosti bilo svojstveno talijanskoj kulturi, u razdoblju humanizma, renesanse, a i kasnije, s operom i muzikom općenito, ili s kontroverznim futurizmom), no američka je kritika u njemu prepoznala i opasnost od kritike modela globalizacije. Kao svojevrstan nastavak prethod-

¹³ Benignija se često označava kao „toscanaccio” (Toskančina). Nedostatak tog elementa u američkoj verziji znatno je osimaošio film.

¹⁴ Usp. G. Manzoli, nav. djelo, str. 70 i Sauro Borelli, *Michalkov*, 1982, 13, 64–65.

¹⁵ Nekoliko je ključnih efekata u filmu: scena s trupcem digitalno je konstruirana, scena s nosom koji raste te dva lika, Cvrčak koji govorí (umanjen) i Mangiafoco, vlasnik lutkarskog kazališta (uvećan). Tu su zatim morski pas i golubica, također digitalno konstruirani.

nog filma, više nije mogao računati s efektom iznenadenja, premda je njegova maska proizvodila analogne efekte kao u prethodnom filmu.¹⁶

Kritičari se slažu u visokoj ocjeni završne scene: od dječaka koji, napokon, odlazi u školu (*svjesno*) odvojila se sjena lutka koja odbija korumpiranost civilizacije i discipline (*nesvjesno*). Sjenu prati leptir, princip slobode, ali i znamen kratkotrajnosti života, te asocira na „andeoskog leptira” o kojem su pisala tri talijanska pisci, Dante, Arrigo Boito i Primo Levi, projicirajući u njega čovjekovu mogućnost da se uzdigne iz niskosti trajanja.¹⁷ Benigni misli da Pinocchija svatko smije i može doživjeti kako hoće: kao košmar, san, oluju, lubenicu, kao život ili smrt. Za njega je konflikt između sreće i nesreće nerješiv, sreća je nemoguća.¹⁸ Glumčeva i redateljeva identifikacija s Pinocchijem uspjela je time što se njegova klanovska maska uklopila i u kontekst Collodijeve priče, ali da ju je slobodnije interpretirao mogao je možda ostvariti još jedan pomak u kritici zla, kao u prethodnom filmu.

BIBLIOGRAFIJA

Borelli, Sauro, ur. *Michalkov*. Firenze: La Nuova Italia, 1982.

Calvino, Italo. „Ma Collodi non esiste”. U: Collodi, Carlo. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Torino, Einaudi, 1995, 171–179.

¹⁶ Benigni je potvrdio da njegova tri filma, *La vita è bella*, *Pinocchio i La tigre e la neve* (2005), čine trilogiju i base se istom temom, smrću. Usp. Christophe Mileschi; Oreste Sacchelli, „Le clown amoureux”. *L'oeuvre cinematographique d Roberto Benigni*, 2007, 170–172.

¹⁷ Dante (1265–1321) spominje andeoskog leptira u *Čistilištu*, X, 121, Boito (1842–1912) u pjesmi „Dualismo”, a Levi (1919–1987) u noveli naslovljenoj „Andeoski leptir”. Franco Manai u leptiru vidi „joie de vivre”, životnu radost (2009: 5).

¹⁸ Usp. Eugenio Scalfari, „Benigni: vi racconto il mio Pinocchio”. U: *La Repubblica*, 7.2.2001., str.1. Arhiv www.repubblica.it pogledano 15.1.2014.

- Collodi, Carlo. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Torino: Einaudi, 1995.
- Cortellazzo, Sara, Danilo Tomasi. *Lettratura e cinema*. Bari: Laterza, 1998.
- Gilić, Nikica. *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga, 2007.
- Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM, 2007.
- Io un po' Pinocchio. Roberto Benigni racconta il suo film tra le pagine di Collodi*. Firenze: Giunti, 2002.
- Manai, Franco. "The movie Pinocchio by Roberto Benigni and its reception in the United States". *Studies in European Cinema*, br. 23, god. 6 (2009): 153–163.
- Manzoli, Giacomo. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci, 2007.
- Mileschi, Cristophe, Oreste Sacchelli. *Le clown amoureux. L'oeuvre cinematographique di Roberto Benigni*. Lyon: La fosse aux ours, 2007.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. „Usmena i autorska bajka – nacrt za tiplogiju odnosa”. U: Karanović, Zoja i Gikić Petrović, Radmila (uredile). *Sinhronijsko i dijahronijsko izučavanje vrsta u srpskoj književnosti*, knj. 1. Novi Sad: Filozofski fakultet, Dnevnik, 2007: 345–357.
- West, Rebecca. "The Persistent Puppet. Pinocchio's Afterlife in Twentieth-Century Fiction and Film". *Forum Italicum*, br. 3, god. XL (2006): 103–117.
- "Benigni's *Pinocchio* or the Tale of the Failed National Icon". U: Russo Bullaro, Grace (uredila). *Beyond "Life is beautiful": Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*. Leicester: Troubador, 2005: str. 135–151.

FILMOGRAFIJA

- Benigni, Roberto. *La vita è bella*, Italija, 1997.
- Benigni, Roberto. *Pinocchio*, Italija, 2002.
- Comencini, Luigi. *Pinocchio*, Italija 1972.
- Disney, Walt Co. *Pinocchio*, SAD, 1940. (crtani film)

Sanja Č. ROIĆ

DER HAMPELMANN PINOCCHIO – VOM BUCH ZUM FILM

Zusammenfassung

Das Buch, das die Kultur des modernen Italiens geprägt hat, ist *Abenteuer des Pinocchio: Geschichte eines Hampelmanns* (1881 und 1883). Sein Protagonist hat seinen Autor an Ruhm übertroffen und ist zum Mythos geworden. Über ihn sind zahlreiche literarische Werke, Filme, Theater- und Musikstücke gemacht worden. Auch Roberto Benigni, der italienische Komiker, Schauspieler und Regisseur der neuesten Filmversion von *Pinocchio* (2002), hat diese mythische Komponente des Buches erkannt. Im Artikel werden sowohl Benignis Verfahren der filmischen „Umsetzung“ (Manzoli) oder „Transkript“ (Borelli) im Vergleich zu dem literarischen Original, wie auch die Rezeption des Filmes in Italien und in den USA zum Thema gemacht.

Schlüsselwörter: Pinocchio, filmische Umsetzung/filmischer Transkript, Roberto Benigni, Rezeption des Filmes

◆ **Marina M. GABELICA**
*Sveučilište u Zagrebu
Učiteljski fakultet
Republika Hrvatska*

DIGITALNA KRALJEVNA – OSTAVŠTINA WALTA DISNEYJA

SAŽETAK: Bajka je književna vrsta koja datira još iz razdoblja usmene kulture. Pojavom pisma, a zatim i tiska, ova književna vrsta doživljava mnoge promjene. Stoga je i njezin prelazak u digitalne medije tek jedan od raskršća na njezinome putu sazrijevanja. Ipak, u tom procesu, u lancu usmene – pisane – tiskane i digitalne kulture javio se jedan posrednik, intermedij – film. Na primjeru bajke *Pepeljuga* i njezinih digitalnih inačica namijenjenih djeci (interaktivnih priča i tzv. casual igara), u radu se pokazuje kako je animirani film Walta Disneyja postao hipotekstom digitalnih bajki.

KLJUČNE RIJEČI: bajka, film, Walt Disney, digitalni mediji, *Pepeljuga*

1. Bajka u procesu remedijacije

Bajka je neodvojiva od čovjeka. Svoje korijene vuče iz samih početaka ljudske civilizacije, iz razdoblja koje se smatra djetinjstvom čovječanstva (McLuhan 1962). Iako nije riječ o književnom žanru isključivo za djecu, istina jest da je bajka jedan od prvih portala koje će dijete uvesti u svijet književnosti. Bajka je k tome i zrcalo civilizacija; u njoj su se s godinama odražavala različita vjerovanja i svje-

tonazori društva i vremena. Jednako kao što se mijenjala slika svijeta koji se u njoj zrcali, tako se mijenjala i sama bajka. Bajka je velike promjene doživjela već prijelazom iz usmenih oblika u tisak. Folkloristi diljem svijeta tragaju za korijenima bajke i ostavštinom usmene književnosti u knjigama, u pokušaju da otkriju, između ostalog, i mesta tih promjena. U razdoblju novih tehnologija (prije svega razvojem filmske kulture), a zatim i *post-print* ere (ere nakon tiska; Hayles 2007) bajka je svoje mjesto našla i u novim medijima. S obzirom da danas možemo govoriti o digitalnim bajkama, za pretpostaviti je da, usprkos promjenama koje je u tom procesu doživjela, ipak postoji nešto stalno i prepoznatljivo što je od bajke ostalo i zaživjelo u digitalnom mediju. Istovremeno, promjene koje pojedina bajka doživljava u svremenom okruženju zrcale svjetonazor društva koje ju je sebi prenamijenilo.

Bajke se u digitalnim medijima pojavljuju u dva osnovna vida. Jedan se vid odnosi na splet motiva i likova koji se apstrahiraju iz poznatih bajki i zatim koriste kao referentne točke, pozivajući se tako na *narodno pamćenje* (a na koji nailazimo u brojnim video-igramama). Drugi je vid – adaptacija bajke, gdje se poznate bajke prilagođavaju različitim digitalnim oblicima (najčešće u tzv. interaktivnim pričama namijenjenima mlađim čitateljima). Ipak, analizom digitalnih inačica uočava se jedna posebnost. U lancu usmene – pisana – tiskana – elektronička (digitalna) književnost, svim književnim okolišima u kojima se bajka pojavila, nedostaje jedna ključna karika. Ta je ključna karika zapravo segment koji ne pripada književnosti; riječ je dakako o – filmu.

Proces remedijacije¹ (Bolter – Grusin 2000), preoblikovanja i redefiniranja koje bajka prolazi u svom putu od usmene do digitalne kulture, stoga se mora

¹ Termin *remedijacija* opisuje odnose starih i novih medija, a odnosi se na proces putem kojeg novi medij preoblikuje i redefinira prethodne medije (Bolter – Grusin 2000).

promatrati u nešto kompleksnijoj, intertekstualnoj i transmedijskoj mreži. U tome nam uvelike može pomoći Genetteov (1997) opis transtekstualnih odnosa² u kojima se bajka promatra u mreži polazišnoga teksta i svih njegovih inačica. Stoga će i digitalne inačice, kao i mnoge tiskane inačice prije njih, biti sagliđavane kao hipertekstovi, tekstovi koji na neki način proizlaze ili koreliraju s početnom, originalnom bajkom (hipotekstom). U ovome će se radu ipak pokazati kako u slučajevima digitalnih djela namijenjenih djeci hipotekst nije urbačka/prabajka stvorena u usmenoj kulturi, pa to čak nisu ni poznate inačice bajke braće Grimm ili Charlesa Perraulta. Ovim je digitalnim djelima kao hipotekst poslužio animirani film Walta Disneyja. U nastavku rada navest će se utjecaj filma – adaptacije bajke na digitalne inačice, na primjeru bajke *Pepeljuga*.

2. Pepeljuga – djevojka mnogih imena i lica

Pepeljuga je jedna od najpoznatijih bajki koju će prepoznati gotovo svaki odrastao čovjek i svako dijete zapadnoga svijeta. Odrasli će vjerojatno pomisliti na djevojku koja je od neuglednog djevojčeta zamrljanog pepelom došla do kraljevskog prijestolja. Sjetiti će se i zlobne mačehe i polusestara koje su je tretirale kao staru krpu, kao i dobre vile koje joj pomaze da ode na kraljevski bal (u kočiji-bundevi). Narančno, sjetit će se i staklene cipelice koju je Pepeljuga izgubila, a pomoću koje kasnije kraljeviću dokazuje svoj identitet. Djeca će vjerojatno pamtitи i miševe koji su pomagali Pepeljugi i zločestog mačka

² Genette je upotrijebio termin *palimpsest* kako bi opisao transtekstualni odnos originalnog teksta (hipoteksta) i inačica koje proizlaze, imitiraju ili su na neki drugi način s njime povezane (hipertekstovi). Odnos između hipoteksta i hiperteksta Genette promatra kroz pet mogućih transtekstualnih odnosa: intertekstualni, paratekstualni, metatekstualni, hipertekstualni i arhitekstualni (Genette 1997: 8–12).

Lucifera koji joj je svakom prilikom rado napakostio. Ovakvo apstrahiranje *Pepeljuge* poprimilo je masovne razmjere (što će pokazati istraživanje digitalnih djela). Malo tko će primijetiti da je ovaj sažetak zapravo Disneyjeva adaptacija Perraultove bajke.

Zamislimo li na trenutak situaciju u kojoj Disneyjev film nije doživio prikazivanje u istočnim zemljama, naziv *Pepeljuga* (npr.) kineskoj djeci ne bi mnogo značio, kao ni kočija od bundeve, kuma-vila itd. Ista djevojka u Kini se naziva Yeh-Hsien, u Rusiji Vasilisa, u Italiji Zezolla/Cenerentola; u Lici je to Pepeljavica, a u Bolu na Braču Pepeljužnica (Cox 1893: 515).

Inačice gotovo svake bajke mogu se naći u različitim varijantama, diljem svijeta (Propp 1982). Povijesno, interpretativno i simboličko traganje za Pepeljugom nije novost. Bajke su klasificirane putem motiva (Aarne–Thompson 1946; 1977), u sustavu kulturnih studija (Darnton 1984), psihoanalitički su (Bettelheim 1979) i strukturalno analizirane (Propp 1982). Aarne–Thompsonova (AaTh) klasifikacija nudi nekoliko različitih varijanti bajke *Pepeljuga*. Prema Thompsonu (1946/77, 126), vjerojatno najpoznatija bajka je *Pepeljuga* tip 510A, čije su najpoznatije varijante one Charlesa Perraulta (1697) i braće Grimm (1812; 1857).

2. 1. Pepeljuga Walta Disneyja

Pepeljuga je zaživjela na filmskom platnu od samih početaka.³ No u nizu filmova koji se temelje na ovoj bajci, vjerojatno je najpoznatiji animirani film *Pepeljuga* Walta Disneyja (*Cinderella*, Walt Disney Animation Studios, 1950). Ukratko, riječ je o djelu koje je s jedne strane temeljeno na Perraultovoj bajci (što se uočava u spletu ponavljačih motiva), ali

³ Godine 1899. Georges Méliès snima svoj prvi film *Pepeljuga* (*Cendrillon*), a 1912. snima i nešto duži film (*Cendrillon Ou La Pantoufle Mystérieuse*), što pokazuje veliki interes za ovu bajku od samih početaka filma.

djelomično i na inačici bajke braće Grimm iz 1857, što se pak očituje u mračnoj karakterizaciji likova – protivnika. Ipak, spomenuti su predlošci poslužili Waltu Disneyju da stvori novu bajku o djevojci pedesetih godina prošloga stoljeća. Izuzetno uspješno filmsko ostvarenje, u suvremenosti doživljava brojne kritike. Mnogi se kritičari tako slažu da je Disney ovu bajku „prilagodio na način da ju je ‘zamrznuo’ u pročišćenoj, dezinficiranoj formi“ (Malarte-Fleddman u: Haase 2007: 3).

Američka *Pepeljuga* je samo djelomično Perraultova. Ostalo je zašećerena karikatura njezinih težih europskih i orientalnih prethodnica (...) gdje se javlja varanje polusestara, maskiranje ili smišljanje načina kako osvojiti kraljevića. Šlag na vrhu dodaje 1950. vrstan slastičar Walt Disney. Od tada, američka je *Pepeljuga* postala kopijom, nemoćna sanjarka, *dobra* djevojka koja očekuje svoje spasenje sa strpljenjem i uz pjesmu (Yolen u: Dunes 1982: 296–297).

Disneyjeva je *Pepeljuga* odrasla u „kraljevstvu romantičke i tradicije“; nakon smrti majke, a zatim i oca, ona ostaje na milost i nemilost svoje mačehe (Lady Tremaine) i hirova svojih polusestara (Drizzele i Anastasie). Usprkos mačehinoj teškoj naravi, *Pepeljuga* je ipak zadržala radosno srce, jer „sa svakim je novim danom dolazila nada da će se njezini snovi ipak jednom ostvariti“. Te su riječi gotovo lajtmotiv filma. *Pepeljugin* karakter svoju boju dobiva zapravo iz kontrasta s drugim likovima. Tako su polusestre uvijek prikazivane kao nespretnе i smiješne, za razliku od *Pepeljuge* koja je staložena i graciozna. Dok se *Pepeljuga* prikazuje kako uživa u jutarnjem suncu, uvijek okružena životnjama i hoda lagano kao po oblacima, mačeha je prikazana kao mračna i opasna; njezina se karakterizacija očituje i uporabom kontrasta svjetla/ sjene, glazbe dubokih tonova koja je uvijek prati, te drugim filmskim izražajnim sredstvima.

Mnogi kritičari uočavaju kako je Disney u Perraultovu već *lepršavu* inačicu bajke implementirao

vlastita vjerovanja i svjetonazole svoga doba. Disneyjeva osobna filozofija i pogled na život utjecali su na način na koji je stvorio priču o *Pepeljugi* (Dundes 1982: 295). Njegova je *Pepeljuga*, za razliku od mnogih tiskanih pandana, požrtvovna, nesebična sanjarka koja svoju moć postavlja izvan sebe same – u ruke svojih pomoćnika (miševa i dobre vile). Sagledamo li tiskane inačice *Pepeljuga* u cjelini, primjećujemo da sve djevojke moraju nešto učiniti kako bi zasluzile pomoćnika. Tako će, prije no što im darivatelji ili pomoćnici daruju čarobno sredstvo, Yeh-Hsien hranići zlatnu ribu, a Vasilisa svoju drvenu lutku; Cenerentola mora ritualno čistiti drvo datulje, a Grimmove *Pepeljuge* suzama zalijevaju ljeskovu granu. Tek nakon darivačeve provjere (prema Propu 12. funkcija) djevojke su spremne primiti pomoć. Nakon što prime svoj dar, *Pepeljuge* ga vraćaju svojim darivaocu. Za razliku od njih, Perraultova i Disneyjeva *Pepeljuga* ne čine ništa da bi tu pomoć zasluzile. Jednom kad otkuca ponoć, njihov dar (lijepa haljina, nakit, kočija) – bivaju oduzeti. Na taj način, *Pepeljugi* se ne oduzima samo odjeća, već i simbolička njezine metamorfoze.

Disneyjeva je *Pepeljuga* postala simbolom ženske ljepote i gracioznosti. *Pepeljuga* je prikazana kao lijepa i u kraljevskoj haljini i u radnoj odjeći. Čak je i pranje podova poetizirano – *Pepeljuga* nježnim pokretima pere podove i pjeva, dok oko nje uz orkestralnu glazbu plešu balončići sapunice u kojima se zrcali njezin lik. S druge strane, u svim se tiskanim inačicama izuzev Perraultove javlja motiv poružnjivanja. Tako će i *Pepeljuga* Grimmovih uprljati lice pepelom kako ne bi izazvala bijes zavidnih sestara. Yeh-Hsien i *Pepeljuga* (u obje inačice braće Grimm) po povratku kući s bala vraćaju svoju lijepu odjeću darivatelju te se ponovno presvlače u krpe, također kako bi sakrile svoju ljepotu pred svojim sestrama i mačehom.

Ne zaboravimo i na niz varijanti *Pepeljuga* tipa 510B. Motiv prerašavanja u životinju u bajkama se

često javlja kada je riječ o liku koji želi izbjegći osudu, sramotu ili, u slučaju *Magareće kože* i njezinih inaćica, nepodnošljive zahtjeve. Htijenja incestuoznog oca tjeraju djevojku da se sakrije, ali ne samo od svoga oca već i od srama i poniženja koje osjeća, što je spušta na razinu životinje (Majhut 2001). Taj je kulturno-istorijski učinak sačuvan za ženske likove, junakinje – žrtve, bilo da se sakrivaju u životinjskom krvnu ili da se na drugi način poružnjuju. Motiv poružnjivanja i skrivanja ljestve kod Disneyja potpuno izostaje.

Možda je upravo iz tog razloga Disney u jednom trenutku pristao i na jednu prilično ne-disneyjevsku scenu. Umjesto da je Pepeljugu sakrio u životinjsku kožu, on ju je podvrgnuo jednom agresivnom, životinjskom činu. Riječ je o sceni trganja Pepeljugine odjeće koji se ne javlja ni u jednoj tiskanoj inaćici, a u filmu je prikazana vrlo živo. Naime, u jednom trenutku Pepeljuga silazi niz stepenice, u ružičastoj haljini koju su joj sašili miševi i ptičice. Njezine polusestre prepoznaju da je haljina načinjena od komada odjeće koje su one odbacile, te da je oko njezinog vrata zelena ogrlica koju je jedna od sestara bacila. Stoga, na nagovor zle mačehe, one skaču na Pepeljugu i nasilno s nje trgaju odjeću. Ova je scena snažna ilustracija poniženja koje Pepeljuga doživljava u svome domu. Zanimljivo je da je upravo taj događaj ostavio snažan utisak na recipijente, te se stoga u digitalnim djelima direktno spominje ili se na njega insinuira (najčešće putem zelene ogrlice ili poderane ružičaste haljine).

Izuzev ove snažne scene, ostatak filma je poprično *očišćen* od grubosti i izbjegava teže konotacije koje možebitno nose tiskane inaćice, a dodatno je još obogaćen djeci privlačnim akcijama u kojima antropomorfizirani miševi nose gotovo polovicu cijele priče. Iako je ovim pročišćavanjem *Pepeljuga* mnogo toga izgubila, zapravo ne čudi da je ovako nevinija varijanta postala polazištem za većinu digitalnih djela namijenih djeci.

3. Disneyjeva *Pepeljuga* kao hipotekst za digitalna djela

Ako govorimo o hipotekstu kao polazišnoj bajci za nastanak novih, analizom digitalnih djela, uočit ćemo da se spomenuti animirani film producenta Walta Disneyja ispostavio kao polazište i konstantna referenca. Ovom prilikom digitalna djela ćemo podijeliti u dvije osnovne skupine,⁴ a s obzirom na pristup samoj bajci prema spomenutim transtekstualnim odnosima.

Prvu skupinu djela čine brojna interaktivna djela zabavnog karaktera (tzv. *casual* igre) koja su namijenjena publici mlađe dobi, a koja se od svih postojećih odnosa ponajviše temelje na paratekstualnom odnosu – odnosno, ova djela redom koriste paratekst bajke *Pepeljuga*. Najčešće je riječ o različitim nezahtjevnim igrama u Flash animaciji koje se besplatno mogu igrati/čitati na različitim mrežnim stranicama.⁵ Za ovu je skupinu djela značajno primijetiti kako se rado pozivaju na ime Walta Disneyja, iako nije riječ o djelima koje potpisuje Disneyjev studio. Iako se referiraju na filmsku priču, ova će djela nerijetko u svome opisu staviti deklaraciju kako je riječ o poznatoj bajci „koju smo svi čitali“. Kao svoj paratekst, ova djela koriste apstrahirane motive iz bajke poput kočije-bundeve, miševa, kume-vile, staklene cipelice, sata koji kuca ponoć i dr. – koji su vjerne kopije ili slične replike onima iz animiranoga filma.

⁴ Uz ove dvije skupine, među digitalnim se djelima nalaze i brojni tzv. vizualni romani (eng. *visual novels*) i kompleksnije video-igre, koje su radene za nešto stariju publiku; iako ih trenutačno nećemo analizirati u radu, utjecaj filma Walta Disneyja jasan je i u nekim od ovih djela.

⁵ Na primjer, mrežna stranica naziva *Igre Pepeljuga (Cinderella games [online])* dostupno na: <<http://cinderellagames.net/>> [pristup 11.12.2013.] na kojoj se nalaze nezahtjevne igre koje koriste različite motive bajke *Pepeljuga*. Iako na prvi pogled djeluju tek kao zabava za djecu, ove igre pružaju dobar uvid u ostavštinu *Pepeljuge* u digitalnim medijima.

Drugu skupinu čine digitalne adaptacije *Pepeljuge* koje se nerijetko nazivaju „interaktivnim pričama”, a koje se najčešće spominju kao reprezentativan oblik digitalnih oblika priča za djecu. Riječ je o djelima koja izgledaju kao digitalne slikovnice – na zaslonu uređaja čitatelj čita/sluša tekst i promatra ilustracije, a klikom na „dalje” lista stranice digitalne knjige. Iako se na prvi mah od ove vrste digitalnih djela najviše očekivalo, analize su pokazale da je riječ o izuzetno repetitivnim djelima koja iznova prepričavaju jednu priču – i to filmsku priču Walta Disneyja. Zanimljivo je međutim da se ista ta djela, u želji da se stvori književna referenca, redovito pozivaju na ime Charlesa Perraulta, no priča koju donose je gotovo identična filmskoj. Najveći gubitak ovih djela jest činjenica da su nastala u autorskim studijima različitih zemalja (Kina, Portugal, Njemačka), no za polazište nisu uzimala svoju, narodnu bajku, već su redovito posezala za isprobansom filmskom pričom. S obzirom da je riječ o gotovom preuzimanju, možemo reći – plagiranju ili citiranju jedne priče, ova djela možemo shvatiti kao djela u intertekstualnom odnosu spram polazišne bajke (u ovom slučaju Disneyjeve inačice). Za razliku od ranije spomenutih djela, ova skupina ipak je imala razinu originalnosti kada je riječ o slikovnom diskursu. Iako su se povremeno trudila prikazati likove slično onima u animiranom filmu, ipak je riječ o autorskim ilustracijama.

U obje skupine digitalnih djela vidljivo je nekoliko ključnih mjesata raspoznavanja ostavštine Walta Disneyja. Najuočljiviji je utjecaj filmske priče i njezinog fabularnog tijeka – tako će i „interaktivne priče” i *casual* igre vjerno prepričavati radnju filma (od scene pranja podova, trganja odjeće do zaključavanja na tavan) ili apstrahirati neki njezin dio. Također, *kopiranje* se događa i na razini karakterizacije likova, a u nekim slučajevima (posebice u *casual* igrama) kopiraju se čak njihova imena (Lady Tremaine, Drizella i Anastasia). Čak kada je riječ o pričama u

kojima se koriste neka druga imena likova, njihov izgled jasno aludira na poznatu Pepeljugu (koja je redovito plave kose i nosi plavu haljinu, a sestre su, kao u filmu, u ružičastoj i zelenoj haljini).

Druga je zanimljivost ta što će se u većini analiziranih djela Pepeljuga redovito prikazivati u društvu miševa. U animiranom filmu miševi i ptičice Pepeljugini su pomagači. Za razliku od životinja u tiskanim inačicama (npr. *Yeh-hsien*, *La gatta Cenerentola*, *Aschenputtel* i dr.), oni su prikazani antropomorfizirano. Nose odjeću, razgovaraju s Pepeljugom, obavljaju različite zadatke. Zanimljivo je stoga što će se iste ove životinje gotovo redovito pojavljivati u digitalnim varijantama. U interaktivnim pričama ove životinje često neće imati utjecaja na tijek radnje, ali će se svejedno javljati u slikovnom diskursu.

Sve spomenute poveznice s animiranim filmom donekle se mogu shvatiti ako razumijemo da je Disneyjev film djeci blizak. No, zanimljivo je da će mnoge adaptacije (čak kada svojim hipotekstom imenuju bajku Charlesa Perraulta) u sebe primiti i jednu netipičnu Disneyjevu scenu, odnosno motiv zelene ogrlice – simbol Pepeljugina poniženja.

Pepeljuga je gotovo uvijek prikazana kako obavlja kućanske poslove, točnije – treba očistiti pepeo, oprati prljavo rublje i pokupiti zelenu ogrlicu. Motiv uvjeta koje mačeha zadaje Pepeljugi, koje mora ispuniti ukoliko želi otići na bal, javlja se u inačicama braće Grimm i Disneyjevom filmu, no ne i u bajci Charlesa Perraulta. Pepeljuga Grimsovih treba očistiti leću ili grašak iz pepela, a Disneyjeva čisti prljavo rublje i uprljani pod. Stoga je zanimljivo da se u velikom broju digitalnih djela spominju i pepeo i rublje – rublje i zelena ogrlica očite su ostavštine Disneyja, a pepeo je simbol koji aludira na njezino ime – Pepeljuga.

Od navedenih predmeta koje treba ukloniti, najzanimljivija je zelena ogrlica jer je riječ o predmetu koji načelno nije od prevelikog značaja za tijek pri-

povijedanja, čak ni kod Disneyja. Zelena ogrlica tek je predmet koji se pojavljuje oko Pepeljuginog vrata (u filmu, miševi su preuzeli zelenu ogrlicu sestre koja ju je odbacila i dali je Pepeljugi). U filmu, sestre prepoznaju dijelove svoje odjeće i nakita na Pepeljugi, te ih doslovce trgaju s njezina tijela. Ovaj nasilan čin trganja odjeće očito je izazvaо veliku reakciju kod recipijenata. Tako je i zelena ogrlica postala simbolom Pepeljagine patnje, jednako kao i pepeo i prljavo rublje koje je morala čistiti, pa je svoje mjesto našla čak i u jednostavnim dječjim igrama. Iako se snažna scena ne pojavljuje u djelima namijenjenim djeci, insinuacije na njezin učinak vidljive su u velikom broju igara.

Glavnina priča i igara (u svom tekstualnom dijelu) ne preuzima samo vizualni izgled Pepeljuge već i njezinu osobnost. Pepeljuga je tako uvijek prikazivana kao dobrohotna, naivna i nevina djevojka koja mašta o odlasku na bal i o princu. Njezina htijenja nisu usmjereni na potragu za boljim životom u smislu njezina otpora spram nepravedne mačehe ili sestara. Naprotiv, ona je svedena na sanjarenje o dvoru. Tako će u interaktivnim pričama s autorskim ilustracijama Pepeljuga biti prikazana kako stoji u svojoj (maloj, neuglednoj) sobi, a iza nje se kroz prozor nazire dvorac obasjan svjetлом.

Kao i u Disneyjevom filmu, kraljević je vrlo slabo opisan. Najveći se dio pripovijedanja posvećuje opisu Pepeljugina teškog života i stvaranja kontrasta između likova mačehe/sestara i Pepeljuge te Pepeljuginom odlasku na bal. Tako će i veliki broj igara igraču nuditi opciju da obuče Pepeljugu ili ju pripremi za bal; u jednoj se igri tako čak nudi da se slika kraljevića koji ljubi Pepeljugu doradi tako da se na načelno statičnoj ilustraciji Pepeljugi mijenja boja kose ili haljine. Iz navedenog se može izvući zaključak kako je Pepeljuga postala ikonom dobro obučene djevojke „od krpa do bogatstva“ (Booker 2004). Stoga i ne čudi što postoje brojne igre i interaktivne

priče u kojima je Pepeljuga prikazana kao suvremena djevojka koja „treba otići na maturalnu večer i osvojiti najpopularnijeg dečka“. U ovom su smislu interaktivne priče nešto sklonije tradicionalnoj – Disneyjevoj verziji *Pepeljuge*.

4. Zaključak

Bajka o Pepeljugi nosi mnoge konotacije; neki ih vide u prikazu junakinje-žrtve koja se uspinje na društvenoj ljestvici ili žudi za muškarcem koji će je spasiti (Joosen 2010). Warner (1994) povezuje lik mačehe i kume vile sa svekrvom koja je često živjela sa sinovljevom novom obitelji te bila ili pomoćnica ili protivnik mladoj ženi. Colette Dowling (1981) govori o „Pepeljuginom kompleksu“, kojim se opisuje skriven strah žena od neovisnosti (u Joosen 2010). Bruno Bettelheim (1979) rivalstvo sestara smatra ključnim za ovu bajku jer simbolizira odnose stvarnih problema između braće i sestara. No Bettelheim tvrdi da Pepeljuga nije nesretna zbog sestara već zbog roditelja; Pepeljuga je ljubomorno dijete koje projicira osjećaje gnjeva na članove svoje obitelji. Njezinu degradaciju u sluškinju Bettelheim uspoređuje sa osjećajem krivnje koji se javlja pred kraj edipovskog perioda (u: Joosen 2010: 203–204).

Ovo su samo neki od načina iščitavanja bajke *Pepeljuga*, a pokazuju koliko razina, nijansi i dimenzija jedna bajka može sadržavati. K tome, to iščitavanje nam može pomoći u razumijevanju društva i doba u kojem je pojedina bajka nastala.

Animirani film Walta Disneyja ostavio je snažan utisak na generacije ljubitelja bajki, pa i na samu bajku. Analizom digitalnih inačica može se ustvrditi da je na neki način Disneyjev film postao most između digitalnih i tiskanih inačica. Digitalna djela često zanemaruju kulturno-različitu, bogatu priču o Pepeljugi i radije posežu u korpus motivu, likova pa i

same priče i njezinih konotacija stvorenih u Disneyjevom filmu.

Vjerujemo kako problem nije toliko u samom filmu – kao i svaka druga adaptacija, tako i filmska *Pepeljuga* može naglasiti neke, a ukloniti druge elemente. Problem je, međutim, kada se ova jedna verzija mnogih priča i interpretacija shvati doslovno te se repetitivno prepričava, a što je postao slučaj u digitalnim medijima. Razlog za ovo ne leži toliko u Disneyjevom viđenju Pepeljuge, koliko u njegovojoj popularnosti i želji (mahom anonimnih) autora da ožive, citiraju ili plagiraju njegov rad. Stoga vjerujemo kako se Disneyjev film može kritizirati, ali jednako tako kritika se treba uputiti i svakom autoru koji film o *Pepeljugi* koristi kao svoj hipotekst, bez razmišljanja o konotacijama, porukama i idejama koje ovo djelo nosi.

Disneyjev animirani film iz 1950. postavio je standarde poimanja Pepeljuge, ovjekovječio je sliku ove djevojke u jednom razdoblju s određenim društvenim (i moralnim) svjetonazorima. No prava Pepeljuga i dalje nastavlja skrивati svoje lice iza robovske odjeće, starih krpa, glinene maske ili magareće kože. Ukoliko želimo pronaći *pravu* Pepeljugu, detektivski trebamo rekonstruirati njezin put slijedeći krušne mrvice od usmene kulture sve do današnjih dana.

LITERATURA

Bettelheim, Bruno. *Značenje bajki*. Beograd: Jugoslavija, 1979.

Bolter, Jay David, Richard Grusin. *Remediation – Understanding New Media*. MIT Press, 2000.

Booker, Christopher. *The Seven Basic Plots – Why we tell stories*. New York: Continuum, 2004.

Cox, Marian Roalfe. *Cinderella: Three hundred and forty-five variants of Cinderella, Catskin, and Cap o'Rushes*. Vol. 31. The Folk-lore Society, 1893.

Darnton, Robert. *The Great Cat Massacre*. New York: Basic Books, 1984.

Dundes, Alan, ur. *Cinderella: A casebook*. Vol. 3. Univ of Wisconsin Press, 1982.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, London: Lincoln & London. 1997.

Haase, Donald, ur. *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*. Greenwood Publishing Group, 2007.

Hayles, Katherine. *Writing machines*. The MIT Press, 2002.

Joosen, Vanessa. Back to Ölenberg: "An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Retellings and the Sociohistorical Study of the Grimm Tales". *Mavel's & Tales* 24.1 (2010): 99–115.

Majhut, Berislav. "Čeprkanje po pepelu". *Op.a: kulturni magazin i katalog knjiga* (1332–9847) 1 (2001), 2; 36–40.

McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy – the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

Propp, Vladimir [1928]. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.

Tatar, Maria, ur. *The classic fairytales*. Norton Critical Edition. New York, London: W.W. Norton & Company Inc., 1999: 28–43

Warner, Marina. *The Silence of the Fathers: Donkeyskin II. From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.

Analizirana djela

Igre Pepeljuga (Cinderella games Igre Pepeljuga (Cinderella Games)) [online] dostupno na: <<http://cinderellagames.net>> [pristup 11. 12. 2013.]

Cinderella (Pepeljuga). Siena Entertainment LLC. 2010. vide-oigra: Android uređaji. [online] dostup-

- no na <<http://storychimes.com/cinderella/>> [pristup 13. 12. 2013.]
- Cinderella – A Princess Story (Pepeljuga – priča o kraljevni)*. One Hundred Robots. 2011. video-igra: iPad, iPhone i iPod touch uređaje [online] dostupno na: <<http://itunes.apple.com/us/app/cinderella-princess-story/id422412138?mt=8>> [pristup 23. 12. 2013.]
- Cinderella (Pepeljuga)*. Apple Tree Books. 2012. elektronička slikovnica: Android uređaji [online] dostupno na: <<http://play.google.com/store/apps/details?id=com.appletreebook.cinderella>> [pristup 23. 12. 2013.]
- Cinderella (Pepeljuga)*. Happy reading. 2011. elektronička slikovnica: Android uređaji [online] dostupno na: <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.childhood.cinderella.en>> [pristup 23. 12. 2013.]
- Cinderella (Pepeljuga)*. Lisbon Labs. 2013. elektronička slikovnica: Android uređaji [online] dostupno na: <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.lisbonlabs.bedtimeexpress.en.h9>> [pristup 28. 12. 2013.]
- Cinderella 3 D Pop-up Book (Pepeljuga 3D pop-up knjiga)*. Clue Point. 2013. elektronička slikovnica: Android uređaji [online] dostupno na: <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.cluepop.lite.cinderella>> [pristup 28. 12. 2013.]
- Aschenputtel – das interaktive Märchen (Pepeljuga – interaktivna bajka)*. Qumron GmbH, 2011. elektronička slikovnica: iPhone, iPad i iPod uređaje [online] dostupno na: <<https://itunes.apple.com/de/app/aschenputtel-das-interaktive/id440179982?mt=8>> [pristup 27. 12. 2013.]
- Aschenputtel (Pepeljuga)*. Appszoom. 2012. elektronička slikovnica: Android uređaji [online] dostupno na: <http://www.appszoom.com/android_applications/education/aschenpŠttel_bqdal.html> [pristup 28. 12. 2013.]
- Aschenputtel (Pepeljuga)*. TabTale. 2012. elektronička slikovnica: Android uređaji [online] dostupno na: <<http://tabtale.com/>> [pristup 28. 12. 2013.]

Marina M. GABELICA

DIGITAL PRINCESS – THE LEGACY OF WALT DISNEY

Summary

The fairytale is a literary genre dating from the times of oral storytelling. With the advent of writing, and subsequently, print, this literary genre underwent many changes. Therefore, its transition to digital media is but one of many crossroads in its path of change. However, in this process, in the chain of oral – written – printed and digital culture, another intermediary appeared – the film. Using the example of the Cinderella fairytale and its digital variations created for a young audience (interactive stories and so-called casual games), this paper illustrates how Walt Disney's animated film became a hypertext of digital fairytales.

Using Genette's description of transtextual relations between the originating text (hypotext) and its many variants (hypertexts), the fairytale is described as a palimpsest, where digital works will form many different relations with the Cinderella fairytale. The analyses show that all interactive works (casual games) are based on a paratextual relationship – they refer to the Walt Disney name and abstract the basic elements of the Cinderella fairytale. Although we had expected much more from interactive stories, because of their literary aspects, they turned out to be mainly intertextual works, prone to copying a single, uniformed Cinderella story. In conclusion, we find that these results help in understanding the importance of regularly following digital adaptations of fairytales in hope that their literary value will be respected enough to one day stand alongside their literary forbearers.

Key words: fairytale, film, Walt Disney, digital media, Cinderella

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

ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ КЊИГЕ О ЦУНГЛИ – ОД КИПЛИНГА ДО ДИЗНИЈА

САДРЖАЈ: Узимајући као полазну тезу да је интермедијалност, односно умреженост, књижевности за децу медијима филма и видео-игара део савременог приступа проучавању приче и приповедања у ХХІ веку, овај рад се бави могућностима интермедијалне интерпретације Киплингове *Књиге о цунгли*. Указује се на бројне сличности и разлике између романа и Дизнијевог анимираног филма, уз осврт на примењивост ове приче у свету компјутерских игара. Показано је да књижевна порука опстаје у сваком од медија и да она осигуруја трајност причи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интермедијалност, Киплинг, Дизни, сличности, разлике, трајност поруке

Међусобно условљени односи између медија, на пример између прича и ликова који су се оригинално појавили у текстуалној форми а бивају прилагођени за велики број других медија, чине значајан део изучавања књижевности за децу, при чему алтернативне медије чине, између осталих, и различите верзије филмова и видео-трака, звучно прилагођени DVD-ови и компјутерске игрице. Интермедијалност у проучавањима књижевности за децу превазилази бављење формама и последицама размене међу различитим медијима на тематском, формалном и

естетском плану, тако да феномен мултимедијалности представља нови изазов за проучавање књижевности за децу (Hunt 2004: 196–197).

Чини се да је „књижевна порука” расејана у мношту различитих медија, подлежући трансформацијама или медијаморфози¹. У том смислу интермедијалност, као релативно нов термин који доноси семантичка истраживања на којима се ради од 1997. године, доноси нова тумачења односа међу медијима. Наиме, латински префикс „интер”, који значи „између”, даје дословно значење „бити између медија”. Тиме се наглашава идеја да поруке стално прелазе границе постављене између различитих медија, односно да порука постоји само као стално кретање, а да никада не добија коначни и трајни облик и да живи онолико живота кроз колико медија прође. На тај начин интермедијалност долази у близку везу са феноменом вишеструког идентитета: интермедијалност „књижевног дела” састоји се од непрестаног превођења из једног медијума у други, уз усвајање мноштва идентитета, који остају као траг његовог кретања (Pennachia Punzi 2000: 10). Прелаз из „Гутенберговог доба” у „добра интермедијалности”, како их означава М. Пенакја Пунзи (Pennachia Punzi 2000: 12), обележен је преокретом саmonoцентричне на полицентричну логику. Нова логика је логика без центра – то је логика мреже. Са monoцентричне тачке гледишта, адаптација великих књижевних дела посматрала се као миграција из матичног места рођења ка новим комуникационим територијама на које је књижевно дело требало да се прилагоди да би преживело. „Миграција” доноси прикривену осуду других медија, носталгију и приписивање веће вредности књижевном тексту – писана реч више је вредела од осталих семиотичких система. У електронском добу, када стари и нови медији не замењују једни друге

¹ Термин потиче од критичара Роџера Фидлера, а према Fidler 1997.

те већ ступају у симбиозу, чини се да је књижевна порука постала номадска а не миграциона, те и књижевно дело изгледа да више нема домовину, родно место које мора да напусти да би добило азил у некој новој земљи – већ наставља да се креће, умножавајући се и стално тражећи нове земље.

Књига о џунгли Радјарда Киплинга можда најбоље описује ову миграцију. Трансформације приче на плану сижеа, карактеризације ликова и поруке циљној публици указују на висок степен прилагођавања новом окружењу/медију, или су и до данас задржани суштински елементи авантуре који ову причу чине увек актуелном. У том циљу овај рад ће анализирати оригинални роман *Књига о џунгли* Радјарда Киплинга и дугометражни анимирани филм *Књига о џунгли* Волта Дизнија из 1967. године.

Анимирани филм је адаптација тзв. *Моглијевих прича*. Ове две верзије се разликују у многим аспектима. Приликом поређења сижеа и ликова у књизи и цртаном филму намеће се утисак да се Киплингов роман бави превасходно Moglijevim унутрашњим конфликтима и дилемама док покушава да открије ко је, а не толико тиме где припада. Он је вешт ловац и трагач и, иако га признају за Господара џунгле, он је ипак човек и стога мора да се врати својој врстичи. Он зна да је то тако не само због разлике између њега и његових другара већ и због крвне повезаности са својим родитељима и, уопште, због по гледа на свет. Повратак животу у селу је у великој мери његова лична одлука, тешка и сетна. Насупрот томе, Дизнијев анимирани филм говори о дечаку који се враћа месту свог порекла омогућавајући тиме да се све поново стави на своје место. Киплингов Mogli проживљава авантуру сазревања у џунгли и представља типичног јунака/хероја авантуристичке приче XIX века. Насупрот њему, Дизнијев Mogli је несташни дечко који треба да слуша своје старатеље и ради оно што му се каже. Међутим, обе верзије показују да бити голишав и имати слатке друга-

ре животиње не може бити замена за топлу одећу и праву људску породицу.

Промене су очигледне и из перспективе карактеризације ликова. Како Дизнијев анимирани филм не прати детаљно Киплингову причу, овај покушај преношења Киплинговог текста на велики екран променио је у потпуности фокус поруке који је књижевни текст до тада преносио својим читаоцима. Приликом читања приче читалац ствара свој сопствени доживљај одрастања дечака Moglija уз бројне животиње, које се, у овом случају, у машти читалаца формирају делом на основу датих описа и ауторских коментара, али се значајним делом све ово ослања и на претходна читалачка искуства, познавање природе и животиња, те свако дете са собом носи само себи својственог Moglija у срцу. У анимирanoј верзији, најуочљивија средства којима је Дизни изменгио текст јесу описи помоћу звука и слике. Свака прича одражава специфичне вредности културе из које је потекла. Услед тога, када се прича „преприча” у другој култури, другом медију, елементи приче се мењају да би одразили промену у очекивању публике. Примери оваквих промена односе се углавном на портретисање ликова путем гласа и звучних ефеката. У складу с тим, сваки карактер се публици представља пажљиво одабраном интонацијом, бојом гласа, као и одговарајућим музичким мотивом, „те су у филму покушали да у причу уткају и неке од личних особина глумца који су позајмili гласове ликовима и као резултат добили су нешто сасвим другачије. Када је Phil Harris (Phil Harris) позајмио глас медведу Baluу, он му је удахнуо нови живот. Нико га није обучавао за то, једноставно се догодило“ (Reitherman 2000: 20). Многи познати гласови инспирисали су аниматоре приликом стварања ликова и помогли им да уобличе њихове карактерне црте. Управо коришћење познатих гласова за кључне ликове било је веома ретко у претходним Дизнијевим филмовима. На

пример, сви су били шокирани када су чули да ће тада познати комичар Фил Харис учествовати у Киплинговој причи. Он је импровизовао већи део својих реплика пошто је сматрао да „не звуче природно” (Bonier 2008: 276). Луј Прима (Louie Prima) као Краљ Луј био је „сјајан као преварант” (Sherman 1998: 84), а Волт Дизни је такође позвао и друге истакнуте глумце као што су Џорџ Сандерс (Georges Sanders) за Шир Кана и Себастијана Кабота (Sebastian Cabot) за Багиру. Требало је да Дејвид Бејли (David Bailey) позајми глас Моглију, али му се глас променио током продукције те више није одражавао „младалачку невиност Моглијевог лика”, која је била веома важна продуцентима, те је редитељ Волфганг Рајтерман ангажовао свог сина Бруса. Управо оваквим одабиром гласова нагласак се помера са „тајanstvenih и тешких” тема на разиграност живота дечака Моглија у цунгли, при чему су композитори музике имали задатак да у сценарију „пронађу застрашујућа места и на њиховом месту напишу забавне песме” које се уклапају у причу и покрећу је у позитивном правцу уместо да је прекидају (Thomas 1997: 106–107). Анимирани филм *Књиџа о цунгли* премијерно је приказан октобра 1967. године, само десет месеци након смрти Волта Дизнија, да би на крају те исте године био четврти филм по заради у САД, а и данас се по популарности и заради од 205 милиона долара сматра једним од водећих филмова свих времена у свету (Hollis et all. 2006: 89–90). Филмска критика је овај филм прихватила уз пуно похвала анимације, ликове и музике, а прича је прешла у медиј позоришта, те је у форми представе постављена у Северној Америци три пута – 1978, 1984. и 1990. године – и неколико пута у Европи током осамдесетих година XX века, а часопис *Entertainment Weekly* је изнео став да *Књиџа о цунгли* „није класичан филм Волта Дизнија у рангу, рецимо, *Пейелјуге* или *Пинокија*, већ један од Дизнијевих најзанимљивијих и најзабавнијих филмова” (Thompson 1967: 25).

Ако упоредимо популарност анимиране верзије *Књиџе о цунгли* са феноменом релативне маргинализације оригиналне приче (Спасић 2013: 192) у савременом канону књижевности за децу, чини се да Дизнијев цртани филм и прилагођена издања овог романа, иако „не одговарају суштини оригинала већ причу чине непотребно сладуњавом”, уносе у причу елементе који је чине свевременом (Спасић 2013: 190). Маргарета Ронберг (Margareta Rönnberg) истиче да деца воле Дизнијеве анимиране филмове због тога што је медиј анимираног филма по свом карактеру првенствено аудио-визуелан, те не захтева способност читања код гледалаца а, у исто време, и личи на „стварност” више него иједан други медиј (Rönnberg 2002: 25). Предшколска деца могу да препознају и различите изразе лица и гестове јунака много боље него што могу да разумеју вербални хумор. Добро одабрани гласови ликова су од кључног значаја. Наме, да би се идентификовала са ликовима и разумела њихове карактерне особине, деца се у великој мери ослањају на карактер гласа тумача лика, што анимираним ликовима у дечјим очима приписује велику вредност. Још један од разлога популарности анимираног филма је и Дизнијев интуитивни увид у психологију деце у комбинацији са забавним начином на који се анимирани филмови баве дечјим искуствима и проблемима током детињства. Баш као и одрасли, и деца имају своја сопствена искуства, жеље, снове, циљеве и стрепње, који одређују њихова интересовања за садржаје које им нуде медији. Опасности које им прете јесу ситуације да буду остављени, напуштени, нападнути, повређени, док се жеље односе на посељање за већом моћи управљања над својим сопственим животом, да буду велики и јаки, шармантни и популарни, да се отисну у велики узбудљиви свет, а да опет буду сигурни и заштићени, да буду цењени као добри, лепи и успешни – све то упућује на тежњу да постану јединствени, само себи налик, а да

у исто време буду и носиоци вредности своје заједнице. Управо стога теме су у вези са проналажењем самог себе, са борбом да се појединац прихвати у друштву такав какав је, да постане неко значајан и да одрасте. Негативци се лако препознају управо због својих стилизованих и готово гротескно наглашених црта, те у том смислу аудио-визуелни елементи анимираног филма доприносе преношењу по-руке приче и најмлађим гледаоцима. Иако се у овој врсти филмова наглашава снага и вредност љубави између родитеља и деце, а као најгори могући до-гађај представља отимање деце од родитеља у раном детињству, деца се описују као спремна да се, као што се то догодило, изборе за себе и своју личност. У складу с тим, Дизнијеве приче се одликују оптимизмом, радошћу и срећним крајем (одрасли под срећним крајем подразумевају постизање општеприхваћеног статуса у друштву, док је за децу довољно да добро победи зло: да су зли јунаци кажњени, добри награђени и да је сигурност поново успостављена, Rönnberg 2002: 7–8).

Дивље животиње, које су инспирисале и Киплинга и Дизнија, представљају природу, као антитезу домаћим, припитомљеним животињама, које представљају културу. Радјард Киплинг се, пишући свој роман, ослањао у великој мери на књижевну традицију која причу о животињама, односно басну, повезује посебно са мањом децом, доносећи им причу о Моглијевом одрастању. У потрази за идентитетом Могли нема магичних спасилаца, али зато има изобиље мушких помагача. При томе, и књига и анимирани филм доносе лик дечака чије су рођење и детињство необични, чије „нереално” порекло чини део митолошке основе приче приближавајући је, у овом случају, библијској причи о Мојсију. И управо непознати идентитет централног лица омогућава неопходну слободу ауторима да креирају догађаје који не постоје у свакодневном животу, али ипак постоје као потенцијална реалност у виду претњи,

снова и одговорног доношења одлука на путу потраге за сопственим идентитетом. У том смислу, отварање врата овог будућег идентитета значи да се друга врата затварају, а то су она која воде ка детињству. У Моглијевом случају ова спознаја доноси и одвајање од свега што је разиграно и детиње у његовом претходном идентитету. „Личити на животињу” у овом случају представља метафору детињства. Да би ушао у одраслу мушку културу, Могли мора да напусти и свет игре и свет животиња.

Предшколска деца могу веома лако да се уплаше било чега, чак и сопствене сенке, при чему још увек не могу сама да разумеју и савладају своје страхове, те усмена објашњења понекад не помажу толико колико то чине слике: симболи који чине њихове страхове конкретним и мањим, ограниченим на мањи број застрашујућих фигура и симбола страха који су културолошки прихваћени. Класичне бајке са собом доносе управо овакве симболе, међутим, у времену када се бајке ублажавају да би се уклонили сурови елементи, чини се да једино кроз анимиране филмове могу да се суоче с таквим феноменима. Према културолозима, постоји велики број урођених универзалних страхови, као што су страх од мрака, страх од напуштања, страх од странаца и страх од нападања (Rönnberg 2002: 107). У роману дечак Могли проживљава управо догађаје које деца сматрају застрашујућим (бива одведен од родитеља, странци/непознате животиње га одгајају, а Шир Кан му је стално на трагу и покушава га ухвати и поједе). Управо ови елементи доприносе веродостојности приче, омогућавајући деци да се путем идентификације са главним лицом и она сама суоче са својим страховима и да их реше заједно са Моглијем. Пошто се оригинална прича у великој мери ослања на књижевну традицију бајки, басни и митова, чини се да нема ублажавања које је постало одлика анимиране верзије приче. Наиме, код Волта Дизнија у *Књизи о џунгли* претеће канџе и очњаци

који плаше Моглија припадају тигру Шир Кану који му је стално за петама, али дечја публика бива поштеђена слике канџи и очњака у крупном плану. У једној од сцена борбе медвед Балу се комично држи за шир Канов реп, што ствара изузетно забаван ефекат који готово да уклања атмосферу претње и нелагодности. Цензори су такође исекли и сцену у којој змија Ка покушава да хипнотише Моглија а онда и да га удави, обавијајући се око његовог врате (Rönnberg 2002: 110).

У Киплинговом делу, као и у животу, Британска империја имала је сложену митску или легендарну функцију, која се може одредити као притајена апологија империјализма вешто уткана у причу о животињама, поготово у аспекту супериорности Моглија, човека, над осталим животињама, па и Багиром, „природним краљем џунгле” (Спасић 2013: 187) и неприкосновености „закона џунгле” као кодекса савршеног као само време. Иако се стиче утисак да то није природни закон већ божји, вечити закон, читалац не може да не закључи да је управо бели човек творац тог система правила којим се лакше управља џунглом. У том смислу и Могли носи надимак Жаба, при чему се у одабиру имена баш ове животиње види империјалистичка симболика. Жаба је амфибија, становник и воденог и копненог света, баш као што је Могли становник и животињске и људске заједнице (Спасић 2013: 188). „Иако се чини да приче из *Књиге о џунгли* доносе догађаје из Индије, слике и представе народа као да су утемељене у неприкосновеном прихвату Енглеза и њихове културе као колонизаторског ауторитета” (Nyman 2005: 33). Док Киплинг приповеда приче о џунгли из британске перспективе, Дизни то чини из америчке перспективе. Један од филмских критичара приметио је да филм „функционише као алегорија померања од британске до америчке империјалистичке моћи” (Schaffer 1996: 12). На пример, Дизнијева верзија *Књиге о џунгли* доноси промену у лицу

медведа Балуа. У књизи, Балу је озбиљан и мудар учитељ Закона џунгле, док је у филму приказан као шашави меда који воли забаву. Иако се оба Балуа с пуно љубави брину за Моглија, њихове карактерне особине се значајно разликују. Киплингов озбиљни Балу одражава суштинско достојанство британске културе, док Дизнијев разиграни Балу одражава слободни дух америчке културе. Тиме Дизни показује да „људи не морају да поседују британску трезвеношћу да би владали светом” (Schaffer 1996: 12). У обе верзије *Књиге о џунгли* Шир Кан је Моглијев непријатељ. Ловећи човека, Шир Кан игнорише законе џунгле, крши ред и контролу које су друге животиње на тај начин примениле у џунгли и може се описати као „тигар који носи антиколонијалистичку поруку”, те „његови напади на Моглија представљају знаке противљења које прети колонијалистичкој власти” (Nyman 2005: 208–209). На крају приче у књизи Могли убија шир Кана, док у Дизнијевој верзији он никада не бива убијен, већ бежи након што му је Могли привезао запаљену грому за реп. Тиме се опет указује на контраст „старог“ британског империјализма и „новог“ америчког империјализма XX века. Судбина Киплинговог Шир Кана открива низак степен британске толеранције на супротстављање империјализму. Конзервативизам доноси врло мало прилагодљивости и викторијански ред се мора одржати по сваку цену. С друге стране, Америка се труди да нагласи своју „бољу“ страну тако што непријатеља поражава, али му дозвољава да преживи. Чини се да и Дизнијев анимирани филм доноси идеју америчког империјализма, али он није тако строг као друге империјалне моћи.

Моглијеве приче из Киплингове *Књиге о џунгли* одиравају се у брдима Сиони, Киплинговој верзији града по имениу Сеони, који се налази у Индијској држави Мадја Прадеж. Из описа места и природе може се закључити да је Могли Индијац. Насупрот томе, у Дизнијевом филму Моглија никад не нази-

вају Индијцем. Он је описан само као „човеково младунче”, чија тамна боја коже указује на то да је „странац”. Без иједне друге карактерне физичке одлике у вези са његовим пореклом, он постаје уопштено Друго за Американце, неко ко би могао да живи било где у цунгли (Schaffer 1996: 13). Да би се разликовао начин на који САД промовише своје економске и политичке интересе у југоисточној Азији од британске колонијалне владавине Индијом (јужном Азијом) у XIX веку, Дизни Моглијев лик не означава као Индијца, те уопштено Друго разоткрива интересовање САД за још већу експанзiju. Киплингова оригинална порука везана за империјализам замаскирана је чињеницом да је *Књига о цунгли* писана као књига за децу, а промовисање империјализма је више усмерено ка поседовању Индије уз отворено одобравање колонизације. Међутим, Дизни остаје дискретан и суптилан, док прикривено подржава политички империјализам општијег карактера (Swaffat 2010: 25).

Интермедијалност ове приче огледа се и у њеној примењености у видео-играма. Видео-игра *The Jungle Book* из 1993. године, са нешто унапређенијом верзијом из 2003, *Jungle Book Groove Party* из 2000. године, са Шир Каном и Ка и Дизнијева видео-игра *Quackshot* (Beck 2005: 133) указују на семиотичко богатство и сложеност приповедања приче о авантури у савременом добу. Наиме, Педро Гропо (Pedro Gropo), говорећи о интермедијалности у авантуристичким играма као наративној лудологији, прихвата могућност медијалне транспозиције (односно трансформације једног производа у други – прилагођавања), медијалне комбинације (односно мешања два или три медија да би се нагласио значај једног од њих), или интермедијалне референце, јер оне алудирају на неки други медиј (Gropo 2010: 25). Савремена авантуристичка компјутерска игра доноси активно учешће у одвијању приче, пошто играч као награду за своје учешће добија нове

просторе да истражује, а тиме и покреће причу. Тиме се медиј компјутерских игара приближава феномену „интерактивне прозе”, јер игре често прате и текстуални додаци у форми пропратних филмова и прича на ЦД-овима, а играчу се омогућава да сам води даљу причу, чиме постаје врста приповедача. Управо на овај начин суштинска прича о авантури опстаје и код млађих генерација, при чему медијске трансформације, комбинације и референце доносе ново искуство учествовања у авантури *Књиге о цунгли*. Будући да читалачка публика очигледно постаје све компетентнија за медије с којима се књижевна порука умрежава, модернизује и наставља, и сами часови књижевности постају интермедијални. У том смислу, на Јејлу се прича *Књиге о цунгли* анализира и са књижевног и са филмског аспекта. Наиме, програм Института из Њу Хејвена (New Haven Teachers Institute) доноси низ активности за ученике основних школа у којима се свестрано развија њихова свест о специфичности сваког медија понаособ, а потом се захтева аналитичка критика. Да би се то постигло, од ученика се очекује да прочитају и оригиналну причу и да одгледају филм, да би могли да уоче сличности и разлике, а затим да дају свој став (Gallagher 1995).

Интермедијална испреплетеност тема и мотива из приче о авантурама дечака Моглија кроз роман, анимирани филм и компјутерске игре указује на свевремену близост ове тематике деци свих епоха, док бритка оштрица критике одраслих читалаца и гледалаца и даље говори о могућим политичким импликацијама, како у XIX веку, тако и у XX и XXI веку. Очигледно, Могли је био и остаје јунак наших дана.

ЛИТЕРАТУРА

Beck, Jerry. *The animated movie guide*. Chicago Review Press, 2005.

- Bonier, Michael. *The Animated Man: A Life of Walt Disney*. California: University of California Press, 2008.
- Dizni, Volt. *Knjiga o džungli*. Zagreb: Biblioteka „Vesela Družina”, 1978.
- Filder, Roger. *Mediamorphosis: Understanding New Media*. London: Pine Forse Press, 1997.
- Gallagher, Gretchen L. *Using Film and Literature in the Elementary Classroom: The Jungle Book*. Yale New Heaven Teachers Institute. <www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1995/2/95.02.05.x.html>
- Grappo, Pedro. *Narrative Ludology: Intermediality in Adventure Games*. <www.letras.ufmg.br>
- Hollis, Tim, Greg Ehrbar. *Mouse tracks: The Stars of Walt Disney Records*. University Press of Mississippi, 2006.
- Hunt, Peter, ed. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, Vol 1, Routledge, London, 2004.
- Киплинг, Радјард. *Књига о цунгли*, прев. Олга Димитријевић. Београд: Библиотека „Врт Добре Наде”, БМГ, 1999.
- Nyman, John. "Re-reading Rudyard Kipling's English Heroism: Narrating Nation" u: *The Jungle Book, Postcolonial Animal Tale from Kipling to Coetze*. New Delhi: Orbis Literature, Atlantic Publishers and Distributors, 2003, 205220.
- Pennacchia Punzi, Madalena (ed.), *Literary Intermediality: The Transit of Literary Through the Media Circuit*. Literary Intermediality: An Introduction, London: Peter Lang Pub. Inc, 2007.
- Reitherman, Wolfgang, director. *The Jungle Book*. USA: Walt Disney Productions, Buena Vista, Distribution, 1967.
- Reitherman, Wolfgang. *The Jungle Book* audio commentary, The Jungle Book, Platinum Edition, 2000.
- Rönnberg, Margareta. *Why is Disney so Popular: The animated feature films from a child perspective*. Uppsala: Filmförlaget, 2002.
- Schaffer, Scott. Disney and the Imagineering of Histories. *Postmodern Culture*, 6. 3, 1996. <www.pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.596/schaffer.596>
- Sherman, Robert B. *Walt's Time: from before to beyond*. California: Camphor Tree Publishers, Santa Clarita, 1998.
- Спасић, Јелена. *У тојорази за скривеним блағом (Енглески авантуристички роман XVIII и XIX века)*. Сремски Карловци: Каирос, 2013.
- Swaffat, Janet. Imperialism in Kipling's and Disney's *The Jungle Book*, 11. decembar 2013. <www.wikis.ia.utexas.edu/> 14.12.2013.
- Thomas, Bob. "Chapter 7: The Post-War Films", Section: "Walt Disney's Last Films", 106-107, *Disney's Art of Animation: From Mickey Mouse to Hercules*, 1997.
- Thompson, Howard. Disney Jungle Book Arrives Just in Time. *The New York Times*, December 23, 1967.

Jelena G. SPASIC

INTERMEDIALITY OF THE JUNGLE BOOK: FROM KIPLING TO DISNEY

Summary

Taking as a starting hypothesis that the intermediality, i. e. netting, of children's literature with the media of the film and video games is a part of the contemporary approach examining the story and storytelling in the 21st century, this paper deals with the possibility of an intermedial interpretation of Kipling's *Jungle Book*. It has been pointed out to numerous similarities and differences between the novel and Walt Disney's animated film, taking into account the application of this story into the world of computer games. It has been proven that the literary message survives in each media ensuring a long life for the story.

Key words: intermediality, Kipling, Disney, similarities, differences, permanence of the message

UDC 821.111–93–32.09 Dahl R.
UDC 82–93.09

- ◆ **Maja S. VERDONIK**
*Sveučilište u Rijeci
Učiteljski fakultet
Republika Hrvatska*
- ◆ **Petra S. ŠTIGLIĆ**
*OŠ „Rikarda Katalinića Jeretova“
Opatija
Republika Hrvatska*

ROALD DAHL: *CHARLIE I TVORNICA ČOKOLADE – DJEČJA PRIČA U DVije FILMSKE PRILAGODBE*

SAŽETAK: Radom se propituje odnos klasične dječje priče britanskog književnika Roalda Dahla *Charlie i tvornica čokolade* i dvije filmske prilagodbe ove priče, snimljene 1971. godine u režiji Mela Stuarta, te 2005. godine u režiji Tima Burtona. Metodom analize i interpretacije dosadašnjih književnoteorijskih i filmoloških spoznaja u filmskim prilagodbama uočavaju se podudarnosti i odstupanja od književnog predloška na planu fabule, većim dijelom prisutna u filmu Tima Burtona. Stoga se film Mela Stuarta, za razliku od Burtonovog, drži primjerenim mlađoj dječjoj gledateljskoj publici.

KLJUČNE RIJEČI: Roald Dahl, *Charlie i tvornica čokolade*, Mel Stuart, Tim Burton, filmska prilagodba književnog teksta, fantastična priča

Film je umjetnost koja počiva na tehnološkom postignuću fiksiranja snimljenoga, zadržavanja i obrade snimljenog materijala te reprodukcije istoga. Film je: „i glazba, i slikarstvo, i opera i balet, i skulptura, i hipnotički trans, i cirkus, i kazalište, i lirika, i naracija kamerom i montažom“ (Uvanović 2008: 19). Riječju – film je intermedijalna umjetnost. S druge strane, književno djelo predstavlja umjetnost pisane riječi, a čitanjem se razvija govor, izražavanje, mašta. Knjiga nudi moć poučavanja, moć uživanja, putovanja u nepoznato. Dok pisac stvara svoje svjetove koji su najčešće plod njegove mašte, filmski stvaratelj uvjek polazi od zbilje pred objektivom kamere pa je time, uvjetno rečeno, ograničen u usporedbi s književnikom. Ono što knjigu čini jedinstvenom jest drugačiji čitateljski doživljaj svakog čitatelja ponasob (Mikić 2001).

Prema riječima Željka Uvanovića, znanost o književnosti se „još uvjek smatra monopolističkom institucijom kojoj kontakt s plebejskim medijem filma (tim vulgarnim skorojevićem) i nije tako drag“ (Uvanović 2008: 20). Autor u studiji *Književnost i film: Teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti* piše: „Filmolozi gledaju književne znanstvenike sumnjičavo, a potonji također s ne manje skepsis povode u pitanje znanstvenost proučavanja filmskih adaptacija književnosti (...)“ (Isto: 20). Filmologija je ipak, zaključuje Uvanović, usavršila svoj terminološki instrumentarij i obogatila aspekte proučavanja filmskog umjetničkog djela, tako da se kompleksnost problema kojima se bavi može mjeriti s kompleksnošću problema znanosti o književnosti.

Pišući o filmskoj prilagodbi književnog djela, Krešimir Mikić navodi dvije strukturalne mogućnosti ostvarivanja: onu kojom se fabulativni tijek književnog predloška zadržava i biva zbog različitosti medija oštećen, te drugu kojom se fabulativni tijek mijenja i namjerno „iznevjerava“ jer biva prilagođen

filmu (Mikić 2001: 21). Pri tom se Mikić poziva na stav teoretičara Jeana Mitrya, prema kojem je: „... nemoguće da se izrazi ista stvar, da se stvore identična značenja u dva različita medija” (Mikić 2001: 21–22). Stoga izvorni književni predložak predstavlja, prema Mikiću, samo fabulativni pretekst, inspiraciju za prilagodbu. Ujedno, uz mnoge sličnosti između književnosti i filma, prilagodba nužno pretostavlja izmjene književnog predloška uvjetovane različitostima ovih umjetnosti, odnosno medija. Valja imati na umu da je i prilagodba stvaralački postupak, pa tako Mikić ističe mišljenje slavnog francuskog redatelja Françoisa Truffauta koji prilagodbu smatra mnogo težim poslom od pisanja originalnog scenarija, čemu svjedoči velik broj uspješnih, ali i neuspješnih filmskih prilagodbi (Mikić 2001).

Suvremeni britanski književnik norveškog podrijetla Roald Dahl¹, inspiriran doživljajem iz vlastitog djetinjstva², napisao je 1964. godine jednu od svojih najpoznatijih dječjih priča – priču *Charlie i tvornica čokolade*. Popularnost ove priče, prevedene na mnoge jezike, traje već punih pedeset godina, pokažujući Dahlovu umješnost u komunikaciji s djecom čitateljima, kao i piševo razumijevanje i poštovanje prema najmlađima (Levy 2014).

Glavni junak priče – Charlie Bucket, dječak iz siromašne obitelji, živi s roditeljima i sa svoje dvije bake i dva djeda. Charliejev otac jedini je zaposlen u obitelji, i to kao zavrtač kapica za zubne paste: „Ali

¹ Roald Dahl (1916–1990) iznimno je omiljeni autor dječjih priča kao što su: *James i divovska breskva* (1961), *Charlie i tvornica čokolade* (1964), *Fantastični gospodin Lisac* (1970), *Danny, prvak svijeta* (1975), *Dobrodušni veliki div* (1982), *Vještice* (1983) i *Matilda* (1988) (Buongiorno 2001: 127–129).

² Tijekom djetinjstva Roald Dahl bio je fasciniran slatkisima, osobito čokoladom. U to vrijeme – 20.-ih godina 20. stoljeća, tvornica Cadbury bila je jedna od najvećih tvornica čokolade. Tvornica je često slala kutije slatkisa djeci koja bi potom iznosila mišljenja, pisala komentare i ocjenjivala proizvode. To je činio i dječak Roald Dahl, koji je ubrzo počeo maštati o receptima i raznim novim čokoladnim kreacijama (Sturrock 2010).

zavrtač kapica za zubne paste nikad ne zarađuje previše, tako da jadni gospodin Bucket, bez obzira koliko se trudio, i bez obzira kojom brzinom zavrtao kapice, nikad nije mogao zaraditi toliko da bi mogao kupiti ni polovicu onoga što je bilo potrebno tako velikoj obitelji”³ (Dahl 1990: 14).

Obitelj je živjela u vrlo teškim uvjetima, što je Dahl plastično opisao: „Kuća je bila gotovo premalena za toliko ljudi i život svima njima bio je strašno neudoban. U čitavoj kući bile su samo dvije sobe i samo jedan krevet. (...) Gospodin i gospoda Bucket i mali Charlie Bucket spavali su u drugoj sobi, na madracima na podu. Ljeti nije bilo loše, ali zimi, ledeni propuh svu noć je strujio po podu i bilo je strašno” (14).

Osim što je živjela u neadekvatnim uvjetima, obitelj Bucket je imala i vrlo malo za jelo, što je najviše osjećao dječak Charlie: „Očajnički je želio nešto nasitljivije i hranjivije nego što je kupus i juha od kupusa. Ono za čim je žudio više od ičega drugog bila je ... ČOKOLADA” (15).

U blizini Charliejeve kuće nalazila se tvornica čokolade, najveća i najpoznatija tvornica na čitavom svijetu, čiji je vlasnik bio Willy Wonka. Charliejev djedica Joe znao je mnogo toga o Wonkinoj tvornici, te je dječaku pripovijedao nevjerojatne priče. Wonkini fantastični čokoladni izumi zvuče toliko ukusno da čitatelju postaju neodoljivi samo čitajući o njima: „(...) on sam je izmislio više od dvije stotine novih vrsta čokolada, svaku s drukčijim punjenjem, svaku neusporedivo slađu i sočniju i ukusniju od bilo čega što proizvode druge tvornice čokolade!” (19) – ili: „Willy Wonka zna praviti voćne bombone s okusom ljubica i sočne karamele koje, kada ih sišeš, mijenjaju boju svakih deset sekundi, i male pu-

³ Svi citati iz priče *Charlie i tvornica čokolade* Roalda Dahla citirani su prema prijevodu Luke Paljetka i u daljem tekstu će uz navode iz romana stajati samo strana na kojoj se nalazi citirani deo.

njene bombone koji se slasno rastope kada ih staviš među usne” (20).⁴

Dahlova priča *Charlie i tvornica čokolade* filmski je ekrанизirana dva puta: 1971. godine, u režiji Mela Stuarta, te 2005. godine u režiji Tim Burtona. Stuartov film naslovljen je: *Willy Wonka i tvornica čokolade* (*Willy Wonka & the Chocolate Factory*). U glavnim ulogama nastupili su Gene Wilder kao Willy Wonka i Peter Ostrum kao Charlie Bucket. Tim Burton zadržao je u svojoj filmskoj prilagodbi naslov Dahlovog književnog predloška: *Charlie i tvornica čokolade* (*Charlie and the Chocolate Factory*), dok su u glavnim ulogama nastupili Johnny Depp u ulozi Willyja Wonke i Freddie Highmore kao Charlie Bucket.

Charlie i tvornica čokolade priča je s mnogim iznimno slikovitim opisima, počevši od nevjerljivih slatkiša pa sve do izgleda tvornice i prostorija u njoj. Stoga ne čudi što je u radu na scenariju za film Mela Stuarta surađivao Roald Dahl kao autor književnog predloška (Stuart – Young 2002: 12–26). Opisi Čokoladne dvorane poput sljedećih: „S obje strane doline bile su zelene livade a posred nje je tekla velika smeđa rijeka” (67) – ili: „Ljupko drveće i grmovi rasli su uz obalu rijeke – tužne vrbe i johe i visoka stabla gorskih ruža sa svojim ružičastim, crvenim i svijetlo-ljubičastim cvjetovima. Na livadama je cvalo na stotine zlatica” (68) potiču čitatelja na stvaranje vlastitih slika, dok redatelj te slike u svo-

⁴ Pišući o opisima pojedinih slatkiša u romanu *Harry Potter i zatočenik Azkabana* britanske književnica Joanne Kathleen Rowling, autorica Jennifer Trieu upućuje na utjecaj Dahlovih opisa slastica u priči *Charlie i tvornica čokolade* na ovaj roman (2012: 17). Trieu uspoređuje tzv. slatkiše specijalnih efekata Rowlingove, zvane „Drubelove gume za žvakanje najbolje za napuhavanje (s pomoću kojih se može napuniti soba mjehurićima boje okrugloglinskih zvončića što danima neće prsnuti)” (Rowling 2000: 155–156) i Dahlove vječnotrajne mljakcalice koje je gospodin Wonka izmislio „radi djece koja dobivaju mali džeparac. Vječnotrajanu mljakalicu možeš staviti u usta i sisati je i sisati je i sisati je i sisati je a da se nikad neće nimalo smanjiti” (Dahl 1990: 90–91).

joj viziji prenosi na filmski ekran. U oba filma pri tom se može uočiti svojevrsni vizualni citat ulomka iz klasične priče *Alica u Zemlji čudesa* Lewisa Carrolla, začetnika fantastične priče, žanra kojem pripada i Dahlova priča *Charlie i tvornica čokolade*. Kadrovi koji prikazuju Willyja Wonku i njegove goste – djecu i odrasle – ispred premalenih vrata, prije ulaska u Čokoladnu dvoranu, preneseni su iz prvog poglavљa Carollove priče, u kojem Alica bezuspješno pokušava ući kroz premalena vrata:

Ipak, kad je drugi put obilazila dvoranu, naišla je na niski zastor, koji prije nije primijetila, a iza njega vratašca ni dva pedlja visoka (...). Alica je otvorila vrata i otkrila da vode u mali hodnik, (...): kleknula je i virnula kroz hodnik u najljepši vrt koji možete zamisliti! Kako je čeznula da izade iz ove mračne dvorane i da se prošće između onih gredica šarena cvijeća i onih svježih česmi, ali nije uspijevala ni glavu progurati kroz vratnice (...) (Carroll 1989: 17).

Kad je riječ o boji u filmu, prema riječima Krešimira Mikića, može se govoriti o dva osnovna načina uporabe: o naturalističkom načinu, koji boju tretira tako da ona i u filmu bude uporabljena kao što je vidi ljudsko oko, te o umjetničkoj interpretaciji, kojom su boje ponekad izmijenjene za potrebe filma. „Boja u filmu, slično kao i u likovnoj umjetnosti, u službi je umjetnika (redatelja, snimatelja, mase, kostimografa i scenografa), koji ju može tretirati na svoj način, (...) može joj dati značenja i funkcije prema svom odabiru i umjetničkom viđenju” (Mikić 2014). Tu se, zaključuje Mikić, isprepliću fizički, fiziološki i psihološki, moglo bi se reći, znanstveni i simboličko-estetsko-dramski, dakle umjetnički pristupi (Mikić 2014).

Mel Stuart i Tim Burton dali su oduška svojim stvaračkim potencijalima, te se može reći da su se pojgrali bojama uviјek s određenim ciljem i namjerom.

U početku oba filma, pri upoznavanju Charlieja i njegove obitelji, jarkih boja gotovo da i nema, scene

su sive i tmurne, čime se ocrtava Charliejev način života i siromaštvo u kojem njegova obitelj živi. Ulažak u Wonkinu tvornicu, preciznije u Čokoladnu dvoranu, predstavlja ulazak, pomak u irealni svijet⁵ koji je valjalo i filmski obilježiti. Stoga se, ulaskom u Čokoladnu dvoranu, u oba filma, boje mijenjaju, kadrovi poprimaju mnogo topliji, šareniji i veselij ton. Boje koje oba redatelja upotrebljavaju doimaju se artificijelno. Odabirom jarkih boja naglašen je ulazak u imaginaran svijet dječje mašte koji Wonkina tvornica čokolade predstavlja, a posebna stilistička funkcija boje, primijenjena u oba filma, u skladu je s Dahlovim književnim rukopisom. Budući da je cilj ekranizacije fantastične priče vjerodostojno predstaviti sferu irealnog, eksperimentiranje bojom, kao filmskim izražajnim sredstvom uporabljenim u tu svrhu, nadaje se opravdanim izborom.⁶

Pomak u irealno kao u moguću sferu sna naznačen je u filmu Mela Stuarta i u kadrovima koji prikazuju Wonkinu radnu sobu. Scenografija ovog prostora, nazvanog „ured u kojem je sve raspolovljeno“ (Stuart–Young 2002: 57), osmišljena je u stilu likovnog izraza belgijskog nadrealističkog slikara Rennéa Magrittea (Mortensen–Quigley 2008).

Jedna od bitnih razlika između Dahlove priče i filma Tima Burtona odnosi se na poseban odnos Willyja Wonke i dječaka Charlieja Bucketeta, prisutan već od samog ulaska u Wonkinu tvornicu čokolade. Charlie nije dijete poput ostale djece, kojoj je stalo samo

⁵ Prema autorima Milanu Crnkoviću i Dubravki Težak, pomak u irealno je ključni trenutak u tzv. fantastičnoj priči, književnoj vrsti u kojoj: „...čudesno nastaje tako da se unutarnja stvarnost (sanje, želje, podsvjesne spoznaje, strahovi, potisnuti doživljaji) prikazuje kao pojavnata stvarnost“ (Crnković–Težak 2002: 23).

⁶ U dokumentarnom filmu s naslovom *Designer Chocolate*, govoreći o radu na snimanju filma *Charlie i tvornica čokolade*, Tim Burton povlači paralelu između svog filma i filmskog klasičnika redatelja Victora Fleminga *Čarobnjak iz Oz-a*, ekranizaciji istoimene fantastične priče Lymana Franka Bauma, snimljenog 1939. godine u kombinaciji crno-bijele tehnike i stilistički upotrijebljene boje, upravo u kadrovima koji prikazuju Zemlju Oz (Burton 2005).

do nagrade. On uistinu iskreno uživa u razgledavanju tvornice, ali i u upoznavanju njena tvorca, gospodina Wonke. Postavlja mu različita pitanja, i to ne samo ona vezana uz čokoladu i tvornicu već malo osobnija pitanja, koja navode Wonku da se prisjeti svojeg djetinjstva. U Dahlovoj priči čitatelj ne sazna je ništa o Wonkinom djetinjstvu i obitelji, dok Burtonov film donosi pozadinsku priču kojoj je cilj pobliže osvijetliti neobičnu Wonkinu narav. Charliejeva pitanja, poput: „Sjećate li se svog djetinjstva?“ (Burton 2005) – ili: „Sjećate li se prvog slatkiša koji ste pojeli?“ (Burton 2005), pobuđuju u Wonki neugodna sjećanja o kojima nevoljko priča i kojih se nerado sjeća.

Književno djelo uvijek pruža više prostora za čitateljev doživljaj likova, no u filmu je to ipak drugačije. Čitatelj priče može se pitati o Wonkinoj naravite, možda, i osudivati njegovo ponašanje, dok u Burtonovoj filmskoj interpretaciji likova gledatelj sagleđava situaciju iz druge perspektive, koja ga upućuje na Wonkin nerazriješeni sukob i otuđenje od oca. Može se reći da je ovo velika fabulativna razlika u odnosu na Dahlovu priču, u kojoj nema pozadinske priče o Wonkinom djetinjstvu. U Burtonovom filmu ona, s odmicanjem tijeka radnje, sve više dolazi do izražaja, čime su redatelj i njegovi suradnici Dahlovoj izvornoj priči dali novu, filmsku dimenziju.

Nadalje, u književnom je predlošku naglašena Charliejeva dobrota i njegova privrženost obitelji, što se može uočiti iz dječakovih postupaka i razmišljanja. Burtonov film još više naglašava važnost obitelji stavljajući i Willyja Wonku u situaciju u kojoj mora razmišljati o svojoj obitelji, što nije prisutno u Dahlovoj priči. Nakon što je pronašao zlatnu ulaznicu, Charlie odbija ići u Wonkinu tvornicu jer je novac koji bi mogao dobiti, proda li ulaznicu, prijeko potreban cijeloj obitelji. Charlie, iako je dijete, ima vrlo ozbiljan i realan pristup životu, što je vjerojatno posljedica teških uvjeta u kojima živi. Stoga se

njegova odluka može činiti pomalo neobičnom, s obzirom da je riječ o djetetu čija bi glavna briga trebali biti upravo slatkiši. Dakako, Charliejeva obitelj, iako se radi o za njih velikom novcu, ne pristaje na prodaju zlatne ulaznice. Novac ne bi mogao nadomjestiti Charliejevu želju za odlaskom u tvornicu čokolade. Iako je se on bio spreman odreći, njegovi su roditelji znali koliko je to želio pa o prodaji zlatne ulaznice nisu niti razmišljali. Osim što se u ovoj situaciji naglašava važnost obitelji i obiteljskih vrijednosti, naglašena je i vrijednost nematerijalnog nasuprotnog materijalnom.

Willy Wonka iz Dahlove izvorne priče može se smatrati svojevrsnim Charliejevim spasiteljem, budući da mu je darovao tvornicu koja će njega i njegovu obitelj spasiti od siromaštva. U Burtonovom filmu ta je uloga obostrana. S jedne strane Wonka je Charliejev spasitelj, ali je to s druge strane i Charlie Willyju Wonki. Nadaje se zaključak da je redatelj ovakvim raspletom htio pridobiti gledatelja i na Charliejevu i na Wonkinu stranu. Tijekom cijelog filma Wonka odaje dojam samouvjerenog i samodopadnog čudaka koji ne mari ni za koga osim za sebe i za svoju tvornicu (izuzmemli bljeskove u kojima se prisjeća djetinjstva). Takav lik u gledatelju može stvoriti odbojnost. Upravo stoga, shvativši uz Charliejevu pomoć važnost obitelji, Wonka napokon bezuvjetno daruje Charlieju svoju tvornicu čokolade. Tim postupkom ostavlja znatno bolji dojam na gledatelje, dajući naslutiti i svoju ljudsku, empatičnu narav. Ujedno, Charlie je, unatoč tome što je glavni lik, povremeno u drugom planu filmske radnje. Pozornost s njega odvlače ostala djeca svojim neposlušnim ponašanjem i kaznama koje su uslijedile. Odigravši važnu ulogu u Wonkinom životu na kraju Burtonovog filma, Charliejev lik još jednom dobiva na važnosti.

Dvije filmske prilagodbe klasične priče Roalda Dahla *Charlie i tvornica čokolade*, snimljene 1971.

i 2005. godine, donose zanimljive redateljske pristupe Mela Stuarta, odnosno Tima Burtona Dahlovom književnom predlošku. Stuartova se filmska interpretacija pri tom manje odmiče od izvornog Dahlova teksta (za pretpostaviti je kao posljedica i Dahlove suradnje pri stvaranju filmskog scenarija), dok Burtonova sadrži više redateljevih inovacija, osobito povezanih s dubljom psihološkom analizom jednog od dvojice glavnih likova – Willyja Wonke. Stoga se može reći da je film Mela Stuarta primjeren dječjoj gledateljskoj publici, dok u slučaju Burtonovog filma valja odraslima i djeci preporučiti primjerenu gledateljsku pripremu, kao i zauzimanje vlastitog kritičkog stava.

LITERATURA

- Buongiorno, Teresa. *Dizionario della letteratura per ragazzi*. Milano: Fabbri Editori, 2001.
- Crnković, Milan, Dubravka Težak. *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje, 2002.
- Mikić, Krešimir. *Film u nastavi medijske kulture*. Zagreb: Educa, 2001.
- Mikić, Krešimir. *Izražavanje kamerom: Boja*. <<http://kresimirkic.com/?cat=6>> 10.01.2014.
- Mortensen, Chris, Peter Quigley. *Rene Magritte*. <<https://hss.adelaide.edu.au/philosophy/inconsistent-images/magritte/>> 10.01.2014.
- Stuart, Mel, Josh Young. *Pure imagination: the making of Willy Wonka and the Chocolate Factory*. New York: St. Martin's Press, 2002.
- Sturrock, Donald. *Storyteller. The Life of Roald Dahl*. London: Harper Press, 2010.
- Trieu, Jennifer. "Cauldron Cakes, Pumpkin Pasties, Butterbeer and Firewhiskey: Negotiating Food, Drink and British National Identity in the Harry Potter Series". Ciolfi, Luigina, O'Brien, Gráinne

(ed.). „*Magic is Might 2012“ Proceedings of the International Conference*, 16–24. <magicismight2012.blogspot.com> 07.11.2013.

Uvanović, Željko. *Književnost i film: Teorija filmske ekrанизacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*. Osijek: Matica hrvatska Ogranak Osijek, 2008.

IZVORI

- Carroll, Lewis. *Alica u Zemlji čудesa i Iza zrcala*, s engleskoga preveo Antun Šoljan. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989.
- Dahl, Roald. *Charlie i tvornica čokolade*, s engleskoga preveo Luko Paljetak. Zagreb: Znanje, 1990.
- Levy, Emanuel. *Charlie and the Chocolate Factory by Tim Burton*. <<http://www.emmanuellevy.com/interview/charlie-and-the-chocolate-factory-by-tim-burton-3/>> 10.01.2014.
- Rowling, Joanne Kathleen. *Harry Potter i zatočenik Azkabana*, s engleskoga preveo Zlatko Crnković. Zagreb: Algoritam, 2000.

Podatci o filmovima:

- Stuart, Mel. *Willy Wonka & the Chocolate Factory*. Warner Home Video, redatelj Mel Stuart, scenaristi Roald Dahl i David Seltzer, uloge: Gene Wilder, Peter Ostrum, 1971 (DVD izdanje: 2005).
- Burton, Tim. *Charlie and the Chocolate Factory*. Warner Home Video, redatelj Tim Burton, scenarist John August prema istoimenoj priči Roalda Dahla, uloge: Johnny Depp, Freddie Highmore, 2005 (DVD izdanje: 2009).

Maja S. VERDONIK
Petra S. ŠTIGLIĆ

ROALD DAHL:

CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY – CHILDREN'S STORY IN TWO FILM ADAPTATIONS

Summary

This paper deals with the relation between Roald Dahl's classic children story *Charlie and the Chocolate Factory* and two movie adaptations of the same story, directed by Mel Stuart (1971) and Tim Burton (2005). By analysing and interpreting a great number of literary and movie theories in movie adaptations, there can be seen both similarities and differences in the movie plot compared to the literary sample, mostly in Tim Burton's movie. Therefore, Mel Stuart's adaptation is found more suitable for children than Burton's.

Key words: Roald Dahl, *Charlie and the Chocolate Factory*, Mel Stuart, Tim Burton, movie adaptation of a literary text, fantasy story

UDC 821.163.41–93–31.09 Pavić M.
UDC 821.163.41–93.09

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

ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ ЕКСПЕРИМЕНТ У РОМАНУ ЗА ДЕЦУ И ОСТАЛЕ (МИЛОРАД ПАВИЋ *НЕВИДЉИВО ОГЛЕДАЛО/ ШАРЕНИ ХЛЕБ*)

САЖЕТАК: Рад истражује интермедијалне релације у „роману за децу и остале” Милорада Павића *Невидљиво огледало/Шарени хлеб*. Оне се разматрају понајпре преко односа текстуалног и иконичног, а онда и на нивоу структуре дела, где се указује веза како са комуникацијским тако и са научним медијима. Бавећи се расветљавањем, природом интермедијалног експеримента у опусу светски познатог аутора који се само овим остварењем окреће дискурсу књижевности за децу, рад отвара и питања попут односа књижевности за децу и постмодерне, оправдане употребе метафикције и експериментисања формом, промене у жанру романа за децу итд. Додатно, прати се дијахронијска нит конституисања интермедијалности у Павићевом остварењу на линији барок – авангарда – постмодерна, као и поступци означени стваралачком методом *ars combinatoria*, или и уделом маниризма у књижевном изразу, као и наглашеном интелектуализму, ерудицији, иновативности.

Исто тако, уочавају се оне тачке у делу које га са граничне позиције одређене самим поднасловом приближавају уобичајеном одређењу књижевности за децу, попут непосредности игре, удела маште, авантуре, путовања по новим и непознатим пределима, елементима фантастике и онеобичавања који производе ефекат зачудности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: барок, маниризам, авангарда, постмодерна, слика, текст, неуметнички медији, *ars combinatoria*, интермедијалност, жанр

Опус Милорада Павића (1929–2009) велики је и значајан за нашу књижевност последњих деценија 20. века, посебно за постмодерне тенденције у њој. Он је вероватно једини наш писац који је стварајући у назначеном временском периоду стекао светску популарност, која, ако је судити по броју објављених превода након његове смрти, и даље расте.¹ Па ипак, његов опус се није отварао према књижевности за децу, осим кроз дело које је у фокусу нашег рада, а оно се по својим карактеристикама сврстава на рубну, граничну позицију.

Роман *Невидљиво огледало/Шарени хлеб* (2003), са наднасловом „роман за децу и остале”, погодан је за отварање многих питања у вези са дискурсом књижевности за децу. Једно од основних јесте зашто се Павић у једном тренутку, а треба имати у виду да је то на заласку његовог стварања, само овим романом окреће књижевности писаној за децу и намењеној деци. Експлицитни одговор се може назрети у посвети на почетку књиге. Наиме, аутор посвећује роман својој унуци Теодори, која је, како у једном интервјуу напомиње, имала тек пет месеци када је дело објављено, те је тиме, по његовим речима, још пре него што је рођена постала јунациња једног романа.² Тако се Павић убраја у ред ау-

¹ <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:464355-Legat-Milorada-Pavica-jos-u-ilegali>. Како сазнајемо у овом новинском напису од 2009. године, до краја прошле године објављено је педесет превода различитих Павићевих дела.

² http://www.royalfamily.org/press/press-det/intervju_pavic_yu.htm.

тора који су писали, стварали „за децу” из личних, интимних побуда. Тек узгред приметимо да је и Светлана Велмар-Јанковић *Књигу за Марка* наменила свом унуку Марку и кроз бајковно-историјске приче приближила деци нашу средњовековну историју и традицију, да би онда у *Очараним наочарима* била посвећена историји Београда. Ова ауторка тиме остаје у дослуху са својим основним темама које развија и у књижевности „за остале”, али их саопштава, артикулише, уобличава на другачији начин, начин близак „наивној свести” и дечјем доживљају света.

За разлику од ње, Павић својој унучици преко романа који је овом приликом у фокусу наше пажње оставља нешто другачији *аманет* који је, мора се признати, реализован сличним поступцима који иначе карактеришу његову поетику. Тешко да ово дело најбоље одређује Павића као аутора, стога је и његов маргинални положај у оквиру целокупног опуса учвршћен тим пре што није добило адекватан одговор у виду критике, ни од оних који се уско баве књижевношћу за децу, ни од осталих критичара.³ Управо поради тога чини се да је основно питање, недоумица која се намеће поводом екскурса који наш аутор чини улазећи у свет писања за децу – она која је у вези са његовом *ars combinatoria* и њеном применом на „роман за децу и остале”, будући да је и у дискурсу књижевности за децу остао доследан свом препознатљивом стилу писања. Када смо код наднаслова – он јасно назначава своју усмереност ка књижевности за децу, а додатком „и остале” сугерише неку мање хомогену скupину, мање одређену, мање прозирну, која се онда прелива и на значење које се поводом самог романа конституише, али се, исто тако, једним делом наслана на ону исту традицију започету од Кишовог поднаслова за *Rane јаде* („за децу и осетљиве”), те

³ Погледај критику Слађане Илић „Узбудљива игра тражења”, у: Илић, Слађана. *Нешто се ипак дојодило*. Зрењанин: Агора, 2005, 21–26.

се и у дијахронијском луку надовезује на граничну позицију која није страна ни Кишовом остварењу. У том контексту се може читати и посвета, с обзиром на то да аутор саопштава: „...немој се секирати ако случајно не стигнеш да прочиташи овај роман до kraja” (Павић 2005), да би потом у духу аутопоетичког уверења у засебни живот књиге, одвојен и од читаоца и аутора, придодао како је „недочитана књига као живот без смрти” (Павић 2005).

Композиционо, роман се састоји од две приче, које су полно одређене – *Невидљиво огледало* је прича за девојчице, а *Шарени хлеб* прича за дечаке. Ове напомене ставља сам аутор, а књига се дословно може читати са две стране, које се сусрећу на крају прича, те се таква релација преноси и на семантички слој прича које немају апсолутно аутономно значење већ се, иако формално раздвојене, у потпуности разумевају тек обједињене, тек у вези са другим полом приче. Приметимо да је на сличан начин Павић компоновао и *Унутрашњу страну вејира или Роман о Хери и Леандру* (1991), а зна се да је свој светски познати роман *Хазарски речник* (1984) одредио опет следећи полно начело, па се на корицама књиге налази назнака која сугерише да ли је у питању мушки или женски примерак, што се онда, у детаљима, преноси и на уобличавање текста.

У вези са формалним карактеристикама романа о коме је овом приликом реч, истакнимо да визуелни идентитет није тек пуки раскошни декор, већ је саставни део дела. Слике Душице Бенгијат, тј. њихове штампане варијанте, готово да су подједнако заступљене уз текст Милорада Павића, који на одређен начин и осликовају, тј. прате радњу, а својим изразом одударају од уобичајених слика, илустрација за децу. Премда је Павић у роману *Последња љубав у Цариграду: приручник за гашање* (1994) отишао знатно даље у експериментисању са визуелним идентитетом и формом дела, те се карте које иду уз књигу осамостаљују чак и на значењу, на примеру

„романа за децу и остале” слике, такође, на одређени начин појачавају основна изворишта *ars combinatoria* својствене Павићевој поетици. Додатно, оне често „у себи садрже одговоре на тајне које је писац задао у тексту” (Илић 2005: 26). На тај начин, а схваћено у једној удаљеној асоцијацији, релације између текста и слика, нарочито на оним местима где су на истој страни смештене слике и текст, или на појединим slikama које се рефлектују на опис неког реалног, постојећег предмета, здања, личности итд., као да призывају авангардну технику колажа, која се може разумевати и преко интермедијалности. Овако остварен монтажни принцип књижевног текста и слика условљава и поступак готово симултане рецепције, како због позиције слика у односу на текст, тако и због алузија у тексту које су приказане и на slikama.

Уосталом, како у читавом свом опусу тако и у овом делу, Павић као изразити постмодерниста ради користи ерудицију и комбинаторичке вештине. У суштини, ови поступци осликовају његов базични стваралачки метод, означен преко *ars combinatoria*⁴. То тврди и Петар Пијановић у монографији *Павић*, када поступак *ars combinatoria* види преко два знака: „...један је умствено-имагинативни, а други је 'техничко'-поетички. Први знак налази своје изворе у митско-историјским, односно ониричким и збиљским просторима” (1998: 283). У другом знаку се очитава одређени садржај, који постаје његов текстовни именитељ и управо се преко њега, како нам се чини, остварује веза са интермедијалношћу. На примеру „романа за децу и остале” интермедијалност је најпре присутна у делу *Невидљиво огледало* преко наративног поступка писања разгледница

⁴ Како Пијановић тврди на примеру Борхеса, иза поступка *ars combinatoria* стоји комбинаторичка вештина којом се врши алтернирање светова, апокрифност, парадокс, деструкција стварних облика, фантастика, инверзија, интертекстуалност и цитатност (Пијановић 1998: 283). Наравно, сви ови поступци би се могли пронаћи и у Павићевом остварењу.

и иконичног приказа описаног места, преко „поклончића” који се у засебном делу разгледнице објашњава а потом илуструје, као и преко слика на нивоу целог дела, док поступак монтаже само употребљује доследно спроведену комбинаторичку игру.

Када се већ позивамо на стваралачки поступак *ars combinatoria*, нагласимо и онај аспект који се њиме сигнализира и коме се каткада подлегне, а то је *маниризам у књижевности*. „Већ се и књижевни маниризам умијећем комбинирања не служи ради измишљања па ни ради језичког и логичког извођења”, тврди Густав Рене Хок (Gustav René Hocke) у есеју *Ars combinatoria* и додаје:

Он га ставља у службу естетске паралогике, *phantasticona*, тј. не служи се ланцима изведенцима ради *рационалних* него ради ирационалних веза међу ријечима, не би ли добио 'ријетке' и 'необичне' метафоре те 'зачудне' симболе... Све се може пре-обратити, измијенити у своју супротност. *Од умијећа комбинирања као средstva стизаја рационалних веза настaje средstvo творбе ирационалних односа* (Hocke 1984: 53).

Отуда не изненађује да се фантастичне ситуације, обрти и ликови проналазе у Павићевим романима, који се управо чине као неки нужни ефекат технике „комбиновања” својствене овом аутору. У „роману за децу и остале” моменат ирационалног се на известан начин преноси и на слике Душице Бенгијат, за које би се тешко и уз напор могла уочити веза са чисто реалистичким проседеом.

Исто тако, утицај барока и присуство барокног наслеђа у Павићевом опусу у овом роману додатно је појачана и slikama које на неки начин остварују одређену везу са овим необично значајним раздобљем у уметности. Спона са бароком није непотврђена ни са позиција интермедијалности, с обзиром на то да се у бароку остварује доминација ликовног израза у саставу уметности, па је по значењу визуелног саопштења у култури барокна уметност

срдна добром делу културе нашег века (Flaker 1988: 23). При томе треба имати у виду управо оно што тврди и Флакер у студији *Номади културе, увод у интермедијалне студије*: наглашена интермедијалност у 20. веку може се пратити још од текстова зенитиста, који се могу одредити и као наши најрадикалнији авангардисти у аспекту интермедијалности и њиховог ослањања на појаву нових медија и покушаја да у самим текстовима опонашају језик, израз тих других медија, првенствено филма (Flaker 1988: 11).

Уочена веза барок–авангарда–постмодерна, уквирена поступком *ars combinatoria* и интермедијалношћу, типолошки се може објаснити на начин како то чини Павао Павличић у тексту *Интертекстуалност и интермедијалност*. Наиме, овај аутор уочава известан паралелизам између појмова интертекстуалности, који се, узгред буди речено, осамостаљује у употреби од експликације Јулије Кристеве и интермедијалности, која се на неки начин може пратити од Хорацијеве (Quintus Horatius Flaccus) крилатице *Ut pictura poesis* (1. век пре н. е.), потом Лесинговог (Lessing) дела *Лакоон или о границама сликарства и поезије* (1766. година), да би се с почетка 20. века (1917. године) овај појам првенствено издвојио у предавању Оскара Валзела (Oskar Walzel), под насловом *Узајамно осветљавање уметности* (Флакер 1988: 14).

За тему којом се бавимо чини се важним оно што Павличић уочава промишљајући појаву интертекстуалности. Раздобља се разликују по типу интертекстуалности, тврди он, па тако насупрот конвенционалном типу који карактерише ренесансу, класицизам, реализам стоји неконвенционални тип који се среће у романтизму, авангарди, маниризму. Неконвенционална дела су на неки начин увек и маниристичка и нису жанровски чиста, „најчешће одступају од жанра у неким битним аспектима, али жанр задржавају као подлогу на којој ће се моћи

учити њихова властита иновативност” (Pavličić 1988: 164). Пренета на ниво Павићевог романа, ова дистинкција као да на још један начин потврђује темну везу између интертекстуалности (треба имати на уму да се на једном месту у „роману за децу и остале” уочава и директна веза са Павићевим остварењем *Шешир од риблје коже*) и интермедијалности, која се остварује и у структури текста и на нивој дела које би се по више основа могло разумевати као неконвенционално. Павићева склоност ка маниризму и експерименту, приметна и у овом остварењу, додатно сугерише и једну од темељних одлика постмодернизма, а то је губљење јасних жанровских оквира, у овом случају романа. Стога и иновативни поступци, попут двополности, двостраности књиге или мењања традиционалног начина читања романа, како у физичком аспекту, тако и на нивој тумачења, као и обиљем слика, сугеришу новине које Павић спроводи, али којима се у исти мах, можда чак и нехотице, приближава дечјем свету. Управо из тих разлога може се оправдано истаћи и удео иновативности које ови елементи доносе у оквир наше књижевности за децу. У тој игри читања, у сликама које ниједним својим аспектом не подсећају на свет традиционалних, уобичајених сликовница и илустрованих књига за децу, па преко поступка изневерања реалистичког проседеа, усмеравања ка машти и фантазији и уметнуте персонификоване приче о тигању и лончету за кафу, Павић, чини се, погађа сензибилитет близак деци, а његова комбинаторичка вештина допушта да се роман чита и као узбудљива игра, са доста препрека и авантура, необичних и неочекиваних обрта у којима се као актери јављају ликови који су деца, биљке и предмети. Управо се на тај начин ово дело и уписује у поље књижевности за децу, како се она већ усталјено и уобичајено разумева.

Ако следимо Павличићеву типологију, а на примеру Павићевог остварења, могло би се рећи да на

нивоу дела књижевност успоставља интермедијални однос са сликарством које је просторни медиј, те је на тај начин додатно могуће имплицитно отворити питање статуса и природе књижевности, а самим тим и књижевности за децу на почетку 21. века. По Павличићу неуметнички медији са којима књижевност остварује интермедијални однос могу бити научни и комуникацијски. На примеру изабраног Павићевог романа, у структури дела разгледнице би одговарале Павличићевом одређењу комуникацијских медија, тим пре што овај аутор управо наводи новине, огласе, ред вожње, документе итд. као примере комуникацијских медија. Међутим, разгледнице у „роману за децу и остале“ нису преузете из стварности, већ их аутор обликује на начин који је својствен разгледницама, али их у потпуности креира на књижевној, уметничкој разини. Поред комуникацијских, у роману је приметан продор научних медија кроз причу о техници и начину живота, како у нашем тако и у 23. веку.

Уз то истакнимо да ће Павличић посведочити да „приддавање нових значења ономе што неко дјело говори својим нормалним и традиционалним средствима управо и јест темељна сврха интермедијалних захвата“ (Pavličić 1988: 170), уз истицање да се у интермедијалности релација увек успоставља између различитих медија, а не стварности. Ови ставови се потврђују у Павићевом остварењу, које се и компонује на основи веза између различитих медија, између различитих уметности⁵, различитих дисциплина (рецимо удео историје, географије, (оп-

⁵ О односу различитих уметности Флакер ће рећи: „Од различитих умјетности – ликовних умјетности, књижевности и глазбе – свака има властиту еволуцију с различитим темпом и различитом унутрашњом структуром елемената. Недвојбено се оне стално суодносе, али ти суодноси не значе утјецаје који почињу једном точком и увјетују еволуцију других умјетности: ваља их мотрити понаприје као комплексну схему дијалектичких суодноса који делују обострано, од једне умјетности ка другој и обратно, те се могу потпуно промијенити унутар умјетности коју су захватили“ (Flaker 1988: 12).

ште) културе у овом делу је завидан). Преко ових разлика, а на једној страни је увек књижевност, врхунска литература, остварује се и наглашена *поучна* компонента овог романа за „децу и остале“, која своју сврху и циљ остварује једино преко усмерености ка деци, док за „остале“ бива у најмању руку недовољно функционална у склопу естетске функције дела.

Када већ призивамо естетску компоненту, напоменимо да управо Флакер у већ поменутој студији уочава да се разматрање питања односа књижевности и других уметности може остварити једино ако му се приђе са гледишта естетике као филозофске дисциплине, или преко историје културе која дела тумачи као „остварене идеје“, као и семиологије, тј. у склопу општег културног контекста (Flaker 1988: 14). Питање које овај аутор поставља намеће се и у односу на тему о којој је овде реч. Наиме, Флакер се на једном месту пита да ли тај нови синкретизам који се јавља у уметности у ствари враћа уметност њеним почецима и изворним одређењима. Преко могућих одговора на ово питање, а на примеру Павићевог романа „за децу и остале“, нужним се намеће и тумачење релације књижевности за децу и постмодерне, која на неки начин чува, подстиче и остварује *уметничко вишеслаје*.

Третирањем, расветљавањем овог односа увиђају се „метафикационалне и експерименталне форме“ при писању за децу, које се у контексту Павићеве *ars combinatoria* рефлектују не само на наративне већ и на оне аспекте који се односе на „експериментисање обликом штампаног текста; мешавине жанрова, дискурзивних стилова“ (Мекалум 2013: 218), те у неким својим сегментима *Невидљивог огледала/Шареног хлеба* проузрокују, искушавају појаву интермедијалности. Чини се да употреба експерименталних форми у дискурсу књижевности за децу за последицу има оправдану недоумицу која би се овим поводом могла односити и на Павићево дело: да ли је оно

„тешко” за децу, дечје разумевање и напокон усвајање, тумачење. Међутим, исто тако се чини да, ако се следе закључци које наводи Робин Мекалум (Robin McCullum) у раду „Текстови вишег реда: метафикација и експериментисање текстом”, постоји значито више охрабрења на рачун употребе експерименталних и метафикационалних форми, с обзиром на то да млади читаоци, конкретно, могу лакше и једноставније да спознају одређене поступке склапања текста управо због начина њиховог уобличавања склоног изравности, отворености, оголјености (Мекалум 2013: 219). Поред тога, они могу читалачки да буду активни, што различитим стратегијама и Павић подстиче безмalo у целокупном опусу, а самим тим и у овом делу. Тако се у књижевној „игри” која пројежди из употребе ових форми и која је, премда сложено остварена, ипак игра, чак и ако је *комбинаторичка*, погађа сама суштина дечјег бића.

Стога ћемо завршна разматрања овог рада посветити управо тој *комбинаторичкој игри*, игри књижевности и других медија и начину њеног обликовања у „роману за децу и остале”. У вези са иконичношћу уочимо да се она остварује напоредо са текстуалним, премда није реч о томе да је Павићев текстуални израз иконичан, иако јесте донекле, као и орнаменталан у смислу како га већ одређује Flaker, дакле као наглашавање структуре естетског објекта (Flaker 1988: 38). При компоновању иконичног и текстуалног израза уочава се да слике бројно доминирају у причи за девојице, те да веза текстуалног и иконичног врхуни у овом делу романа преко увођења разгледница у структуру текста и структуру дела које аутор пише, а Душица Бенгијат и по више пута осликова (неке слике у причи за дечаке се понављају и то понављање каткада губи нит са текстуалним). Занимљиво је да приповедач ниједанпут не реферише на слике које красе мањом сваку страницу, за разлику од аутора слика који их компонује уважавајући књижевни предложак.

Тим поводом можемо приметити да је однос текста и слике у разгледницама складно остварен. Свака разгледница је композиционо састављена из два дела, текста разгледнице и дела „поклончић”, у ком се појашњава поклон који Каћуници Трчећа ружа шаље заједно са разгледницом. Иконични израз кореспондира са текстуалним, те се сликовним изразом текстуални потврђује, надопуњује или каткада уобличава, уоквирује, одређује, сужава. Слова у разгледницама су сва у верзалу, сем молитве, чиме се, евентуално, подилази реципијентовим потребама и укусу. Очита је наглашена потреба аутора, како текста тако и слика, да образовно делују на читаоца. Иако је аутор насловио поглавље „Десет разгледница”, њих у ствари има једанаест, те је на делу поступак свесног уношења забуне, овај пут у број, иначе близак Павићу и осталим постмодернистима. Разгледнице се шаљу из различитих, по правилу занимљивих, интригантних и важних делова света, као што су: Египат (тежиште је на причи о пирамидама, али узгредно се спомиње и хлеб „ејш”), Грчка (дата преко хлеба „сомуна”), Акропоља, пророчишта у Делфима и Платона), Света Гора (при чему се појашњава забрана жена да ступе на Свету Гору, доноси се текст молитве у целости, упућује се на икону *Богородица Тројеручица* и манастир Хиландар), Беч (виђен у знаку Моцарта), Лондон (обележен лондонским позориштем, Шекспиром, љубавном причом о Ромеу и Јулији), Јерусалим (спомињу се Христов гроб и Зид плача), Париз (представљен преко музеја Лувр, слике *Мона Лиза* и откривања тајни њеног осмеха), Венеција (сазнаје се за острво Мурано, Цркву Светог Марка), Москва (доноси причу о Достојевском, и као одраслом и као дечаку, спомиње се руски „пирог”), Индија (приказана преко Буде и приче о освајању Александра Македонског). Слике су у овом делу књиге често колажно устројене, па млади читалац има могућност да види икону *Богородица Тројеручица*, Да Винчијеву слику *Мона*

Лиза, портрете Достојевског или Шекспира, изглед Акропоља, пирамида, хијероглифа или Цркве Светог Марка у Венецији, као и Цркве Светог Василија у Москви, Буде или типичних кинеских слика. То доводи до закључка да је постојала намера аутора да нагласе образовну компоненту испостављену на један посредан начин, обавијен или имагинацијом или формом слике.

Ако је употребом комуникационих медија Павић потврђао потребу да „роман за децу и остале” на један (постмодерни) начин образује, онда је коришћењем научних медија, који се ту и тамо у овом остварењу јављају, уједно критиковао (постмодерни) свет. Ова критика се управо може назрети у „причи за дечаке”, преко увођења дечака Томе из 23. века, који наступа из натпозиције и надзнања, те може и да изнесе један вид критике на рачун нашег технолошког времена. Исто тако, она се може очитати у узгредном коментару који Трчећој ружи даје једна случајна познаница ружа, откривши јој тајну невидљивог огледала: „...сада у свакој кући постоји једно невидљиво огледало. То је компјутер. Он је слеп као критица. Направио га је Бил Гејтс из Америке....“ (Павић 2005: 66). Приметно је да је и у овој опасци опет присутан образовни, информативни момент, истини за вољу недовољно прецизан и тачан, али се преко њега на један удаљен начин може отворити и питање статуса уметности у 21. веку.

Говорећи Бењаминовим терминима из једног од кључних текстова за разумевање уметности 20. века, „Уметничко дело у раздобљу техничке репродукције”, чини се да „невидљиво огледало“ може означавати и само уметничко дело које, ако крене да се мултилицира, репродукује, губи ону *auru* о којој тако разложно пише Валтер Бењамин (Walter Benjamin). Стога и потрага за „невидљивим огледалом“ и на једном и на другом полу књиге није само прича о сусретању, љубави, трагању за сродном душом, испуњеношћу – која је, узгред буди речено,

алузивно остварена – већ, у неком аспекту тумачења, и прича о статусу уметничког дела. Будући да невидљиво огледало непрестано измиче, нестаје и да ће слика која ће се у њему указати оног тренутака када се кључем из друге приче, приче за дечака, оно и откључа, у ствари бити слика будућности, онда и статус уметничког дела (за децу) у доба сада већ пострепродукције гради свој пуни смисао тек у вези са другим медијима, без којих, како се то уосталом нама чини, ни у будућности, оној Томиној из овог романа, или некој знатно ближој, неће моћи да се у потпуности доживи, понажпре од стране најмлађих прималаца.

Напокон, може се приметити да, на једном нивоу, књижевност успоставља везу са другим медијима у оним раздобљима када се колеба око своје суштине, смисла, природе и тежи ка томе да буде изразито другачија и нова (као у романтизму и авангарди), а интермедијалност онда указује на то да нема пуно самопоуздања, као што је то, рецимо, приметно у постмодернизму, те поради тога тежи и интелектуализму (Pavličić 1988: 186). Чини се да је Милорад Павић тога свакако био свестан, па отуда и потреба да у својим делима, као и у овом „роману за децу и остале”, у међуодносу са другим медијима постиже ефекат зачудности, али и да уједно свој књижевни израз интелектуализује, што је, на одређени начин, приметно и у овом остварењу. На другом нивоу може се потврдити да „расправа о интермедијалним аспектима књижевности није пушка спекулација о јединству у некаквом апстрактном естетском праоснову или 'духу времена', већ отварање унутрашњих проблема, испитивање самих књижевних поступака и књижевноисторијског процеса“ (Љуштановић 1997: 201). Тако и овај роман сугерише промењени однос према жанру романа и романа за децу, јер не треба превидети да је у формалном смислу сачињен од две приче, а да на обе *насловне* стране има по једну противуречност – над-

наслов „роман за децу и остале”, име аутора, наслов, поднаслов „прича за девојчице”, тј. „прича за дечаке”. Додатно, искушава се и само разумевање романа који се промењено чита, а чита се и иконично и текстуално, те се и значење конституише у неком међупростору, можда у огледалу намењеном како читаоцу тако и оној другој (недостајућој) половини књиге. Смисао ове „разигране субверзије” може се назрети и негде између текста и слике, или у њиховом међусобном огледању, посебно на оним местима где се с једне стране налази слика, а онда наспрот ње текст, или се може тражити само у слици, или само у тексту, у зависности од афинитета, склоности, усмерења самог реципијента. Тим пре јер *сликовна књига*, како можемо одредити овај роман, захтева нешто другачију, наглашенију улогу читаоца. Управо коришћењем постмодерних наративних стратегија, одсуством приповедања које се не води из једног центра, уделом интермедијалности, читалац се ставља у позицију да у конкретном уметничком остварењу има већи удео у разумевању и одређивању значења, што је свакако једна захтевна позиција која, исто тако, омогућава већи удео креативности и имагинације (Cogan-Thacker, Webb 2005: 147).

У вези са уметничком вредношћу интермедијалних експеримената у литератури је већ примећено (Pavličić 1988: 186–187) да они силно варирају, некада су у свом времену признати, а потом у будућности скрајнути, заборављени, или су у садашњости запостављени да би у будућности били откривени и другачије вредновани. Чини се да ће судбина Павићевог *интермедијалног експеримента за децу и остале* уједно сугеријати и природу књижевности, али и један друштвени, културни, образовни и интелектуални контекст у коме ће се наша књижевност за децу и младе развијати и гранати.

ЛИТЕРАТУРА

- Benjamin, Walter. *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Илић, Слађана. *Нешто се ипак дододило*. Зрењанин: Агора, 2005.
- Љуштановић, Јован. „Пут у интермедијално”. *Авангарда, свеске за теорију и историју књижевно/уметничког радикализма*, 01 (1997): 202–201.
- Мекалум, Робин. „Текстови вишег реда: метафикција и експериментисање текстом”. Питер Хант (ур.). *Тумачење књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет, 2013.
- Павић, Милорад. *Невидљиво огледало/Шарени хлеб*. Београд: Дерета, 2005.
- Pavličić, Pavao. „Intertekstualnost i intermedijalnost”. Zvonko Maković... [et. al.]. *Intertekstualnost i intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1988, 157–189.
- Пијановић, Петар. *Павић*. Београд: „Филип Вишњић”, 1998.
- Flaker, Aleksandar. *Nomadi ljepote*. Zagreb: Grafički zavod, 1988.
- Hocke, Gustav René. *Manirizam i književnosti*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1984.
- Webb, Jean. Cogan-Thacker, Deborah. *Introducing children's literature: from romanticism to postmodernism*. London, New York: Routledge, 2005.

Jelena S. PANIĆ MARAŠ

INTERMEDIARY EXPERIMENT IN
THE NOVEL FOR CHILDREN AND OTHERS
(Milorad Pavić: *Invisible mirror/Colorful bread*)

Summary

The essay explores intermediary relations in the ‘novel for children and others’ of Milorad Pavić: *Invisible mirror/*

Colorful bread. These relations are considered as textual and iconic at the level of novel structures, pointing to connection between media and science. The essay focuses on discovering nature of intermediary experiment in the work of the famous author, whose only novel for children is this one. Additionally, the essay opens lots of questions like relation of literature for children and postmodernism, use of meta-fiction and experimenting with form, changes in genre of novel for children, etc. The essay follows diachronic constitute of intermediary in Pavić's work on the level of baroque – avant-garde – postmodern. Furthermore, the essay focuses on method of *ars combinatoria*, contribution of mannerism in literary expression; highlighted intellectualism, erudition, inventiveness. On the other hand, it explores positions that are traditionally used in literature for children like spontaneous games, imagination, adventure and travel through new and unknown, fiction.

Key words: baroque, mannerism, avant-garde, postmodern, image, text, non-artistic media, *ars combinatoria*, intermediates, genre

UDC 372.036:792
UDC 792.97–053.4



Даница В. СТОЛИЋ

Висока школа за васпитаче
стручних студија, Алексинац
Република Србија

ДЕТЕ ПРЕДШКОЛСКОГ УЗРАСТА И ПОЗОРИШТЕ

САЖЕТАК: У раду се о позоришној уметности промишиља као о интермедијалној, с обзиром на то да она инкорпорира остале уметности и уводи дете предшколског узраста у посебан свет естетског доживљавања и разумевања уметничког дела. Сматрамо да је позоришна уметност, у било ком манифестовању, најближа деци, будући да највише подсећа на игру. Такође, кад тврдимо да је позоришна представа за децу интермедијална, мислимо и на чињеницу да она укључује сва чула неопходна за доживљавање и разумевање позоришне уметности, било да се ради о луткарстви или о „живој“ глуми. Компабилност осталих уметности са драмском уметношћу препознатљива је највише у ликовној, музичкој и плесној уметности. Неопходно је да костими и сцена буду живописни, што је у вези са ликовним изразом, пожељна је музика у виду сонгова или музичке подлоге, присутни су сценски покрети у виду пантомиме (невербална комуникација), затим игра и плес, као саставни део музичко-сценске уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: предшколско дете, игра, позориште, интермедијална уметност, луткарство, сликарство, музика, плес

Уредништво часописа *Детинство*¹ је 2008. године (бр. 4, год. XXXIV) иницирало тему о драм-

¹ О питањима луткарства, драматургије, драмских текстова за луткарско позориште и позориште за децу уопште писано је

ском луткарском тексту коју је требало сагледати са аспекта континуитета и успостављања чињенице о неопходности перманентног развијања драмских текстовних садржаја и њихове актуелизације. Али, како примећује уредник овог часописа Јован Љуштановић, одазив је био слаб: „Одзив није био очекиван, што је још једна потврда да нема доволно спремности да се отворено, проблемски разговара о актуелном тренутку у српском луткарству, као и о поетици и о историји луткарства уопште. Ипак, набрао се један број текстова који јасно артикулишу свест о специфичностима и вредностима поетичке луткарства, издвајају најзначајније писце и представе у савременом српском луткарству, говоре о проблемима у савременој луткарској продукцији, доносе неке нове идеје, на пример, инспирисане појединим креативним поступцима посттеатра, подсећају нас на традиционални театар сенки, или нас воде према дечјој рецепцији луткарства” (Љуштановић 2008: 4).

У истом броју овог значајног часописа у нас слично мишљење износи и Радослав Лазић, констатујући да је парадоксална чињеница да се у историји српског луткарства најмање пажње посвећивало проучавању луткарског текста, драматизацији, адаптацији и сличном (Лазић 2008: 5–9).

Нас је пак, због природе интересовања за однос деце предшколског узраста према позоришној уметности, пре свега луткарској, из овог броја часописа *Детинство* највише заинтересирао рад Иване Игњатов Поповић „Рецепција луткарске представе код деце предшколског узраста”, као и рад Миливоја

и у ранијим бројевима часописа *Детинство*. Тако је познати театролог Миленко Мисаиловић навео низ својих студија које обрађују сличну проблематику, а објављене су у овом нашем часопису: „Победа дечје маште над стварношћу”, *Детинство* 5–6 (1983): 388–393; „Значење лутке у савременој драматургији”, *Детинство* 1 (1986): 21–28; „Деца пред позоришном представом и изграђивање њиховог критичког расуђивања”, *Детинство* 3–4 (1989).

Млађеновића у коме се инспиративно анализирају два драмска текста Александра Поповића примерена деци предшколског узраста – „Одлике луткарских текстова Александра Поповића”.

У разматрању питања односа између детета предшколског узраста и драмске уметности и њене манифестације у дечјем позоришту, због сложености релација дете–позориште, пошли смо најпре са психолошког аспекта и од ставова руског психолога Д. Б. Ељкоњина, који види у игри основу дечјег самопотврђивања и афирмишења света детињства. Он препознаје неколико елемената дечје игре које упућују на драмско (подела улога, логика радње, си же итд.): „Деца се обично договарају о улогама, а затим развијају си же игре према одређеном плану, реконструишући објективну логику догађаја, по одређеном, доста строгом редоследу. Свака радња коју дете изводи има свој логички наставак у другој радњи која смењује претходну” (Eljkonjin 1984: 178).²

Такође, нама су убедљива истраживања овог психолога, који утврђује да је дечја игра различита и да се креће од једноставнијих ка сложенијим, односно да тежи сталном развијању и усавршавању. На првом нивоу су најједноставније игре, где већ постоји јасно издиференциране улоге. Оне се састоје од низа простих операција које су у вези са свакодневним животом детета и актуелним тренутком. Тада је могуће брзо нарушити логику радње, с обзиром на то да је она произволна, па то не ствара незадовољство код деце. Други ниво третирања драмске радње путем игре већ је сложенији и подразумева да деца именују улоге. Логика радње скоро је истоветна са радњом у стварном животу. Нарушавање реда одвијања драмске радње кроз игру деца не прихватају, али нема ни супротстављања. Чини се да су деца према том питању још увек индиферентна.

² Истраживање овог психолога било је од користи и кад смо писали рад о драмском стваралаштву за децу у светлу развоја говора (Радуновић 2010: 29–47).

Трећи ниво развоја драмске игре је најсложенији и подразумева да су улоге прецизно издвојене и одређене. Радња је разноврснија и сложенија. Не сме се никако нарушавати логика радње. Ако до тога ипак дође, деца протестују. Код најсавршенијег, четвртог нивоа видимо да су улоге јасно издвојене, те вербализација преовлађује над невербалним начином изражавања. Драмска радња се одвија по јасно одређеном и утврђеном редоследу. Не дозвољава се напуштање логике радње, а ако се то догоди деца ће негодовати. Из тога закључујемо да деца на нижем узрасту, када је у питању игра по улогама и развој говора, мање говоре, а више путем конкретних невербалних радњи остварују своје уживљавање у улогу. Прецизније, невербално изражавање има предност над вербалним. Постепено, улога коју је дете прихватило у игри осмишљава се тако да се просте уланчане радње полако потискују пред говорном улогом коју дете остварује. Дијалошка форма изражавања у играма улога веома је важна за развијање пажње, концентрације, међусобног разумевања деце, њиховог самопоштовања и њихове социјализације. Мислимо да овај вид развоја говора код деце предшколског узраста има најделотворнију улогу.

И психолог Станиша Николић разматра питање сценске експресије, констатујући следеће: „Као што се види, и предшколске установе имају одгоjni карактер. Свакодневна настава кроз игру представља основну активност. Ђеца на лаган, сликовит и прихватљив начин уз приказе и вјежбе упознају основе природе и друштва, матерњи језик, једноставне математичке појмове, гласбени и тјелесни одгој. Педагошки се користи и сценска експресија кроз игрооказе или с анимацијом лутака” (Nikolić 1990: 180).

Имитирајући одрасле, настојећи да што верније пресликају стварност, да је подражавају, уживљавајући се у улоге, деца своју игру организују инвентивно. Објективне животне околности и њихово пред-

стављање у дечјој свести, реализоване у улогама импровизације или драматизације, остварују се уз пуно ангажовање дечје имагинације. Дакле, имитирање није само пуко пресликавање стварности већ и несвесно уношење личних поимања и виђења свих непосредних животних околности (Chanan 1992: 16).

Слободном имитацијом дечја игра улога подсећа највише на условно позориште, у коме театролог Мејерхольд види слободно позориште, наспрам натуралистичког позоришта строгих правила при подражавању стварности: „Захваљујући условним техничким методама, руши се компликована позоришна машина, поставке су сведене на такву једноставност да глумац може изаћи на трг да игра, независно о декору и опреми” (Mejerholjd 1976: 89).

У процесу васпитања и одрастања детета предшколског узраста васпитање у позоришном духу требало би да има пресудну улогу. Оно треба да се сагледа као подстицање дечјих могућности да сама глуме, али и да посећују драмске представе у позоришту. Кад то тврдимо полазимо од неколико ставова:

- У позоришту се остварује драмска радња која је најближа дечјој игри.
- У драмској комуникацији се развија дијалошка говорна форма као спонтана говорна интеракција. Поред тога, присутан је монолог и полилог, први као део глумачке језичке „апаратуре”, а други као саставни део дечје гласне и спонтане реакције на догађања која се одвијају на бини.
- На психичком плану дете се ослобађа евентуалних стега и кочница, посебно ако се ради о интровертном детету. Дете које у полутиами позоришне сале седи и посматра лутке или глумце на сцени гласно ће коментарисати поступке глумца, учествујући индиректно у представи, не плашећи се туђих погледа и реакција.
- У драмске игре у вртићу могу се веома успешно укључити и деца у инклузивном процесу образо-

вања.³ Ову децу обавезно треба водити у позориште. Ту чињеницу треба да знају васпитачи и родитељи.

Упечатљиво нам је мишљење Миленка Мисаиловића, који констатује да су деца најмлађег узраста зачетници авангардног позоришта, с обзиром на то да су пре одраслих избрисали баријеру између позорнице као места за глуму и публике. Тачније, ми бисмо рекли да баријера није ни постављена. Овај аутор наглашава чињеницу да између детета и позоришне уметности постоји компатибилност, с обзиром на то да дете мисли у сликама, с једне стране, а са друге – позориште је „сценска слика у акцији“ (Misailović 1991: 20).

Желимо да нагласимо да је Мисаиловић аутор одличне књиге *Дејте и позоришна уметност* и да нам она користи у раду. Такође, препоручујемо је студентима васпитачких школа, као и васпитачима. Њен квалитет се огледа у вишеструком приступу позоришној уметности и детету као субјекту и објекту васпитања. Мисаиловић је у овој својој књизи представио таксативно, готово табеларно поређење између дечје игре и драмске игре. Постоје укупно двадесет и две паралелне компоненте које Мисаиловић узима за најзначајније кад су у питању дечје и драмске игре (Misailović 1991: 41). Затим, уочавајући однос према глуми, успоставља компарацију између детета и глумца. Ту је уочио десет компонената, а суштина је у томе да је дете свесније себе него глуме коју обавља, тачније оно и не глуми у правом смислу те речи, а да је глумац свестан лика и неопходности „одбацивања“ сопственог ега ради дубљег, снажнијег и убедљивијег уживљавања у лик.

Свакако, свој деци не може бити приступачна позоришна уметност. Деца у малим срединама не-

³ Били смо у прилици да присуствујемо дечјој представи – реч је о предшколцима – где је девојчица са Дауновим синдромом одлично, са пуно пажње, одиграла „улогу“ цвета.

мају прилике да организовано оду у позориште. Зато препоручујемо васпитачима да ту чињеницу нађоместе својим радом. Тачније, у оквиру активности из предмета Методика развоја говора, као и других методичких предмета, многи текстови се могу драмски представити и уобличити за децу помоћу лутака које израђује васпитач. Саветује се да у изради лутака учествују и деца, помажући васпитачу. Лутку у чијој су креацији, изради и „оживљавању“ учествовали предшколци доживљавају присније. Затим, драмске улоге, било да се ради о улогама импровизације или о учењу текста, треба да преузму деца која показују надареност за глуму. Она друга се не смеју запоставити и изоставити, већ им се додељују улоге у којима се путем пантомиме, односно невербалним методама, изражавају емоције и сл. Такође, при прослави различитих празника, на приредбама и слично, може се испољити драмско изражавање деце, њиховом глумом или неком луткарском представом.⁴

Заступамо став да је за децу предшколског узраста пријемчивија луткарска представа, и то из више разлога. Лутка децу подсећа на играчку, лако се

⁴ У том смислу акредитован је 2010. године специјалистички смер за васпитаче стручних студија на Високој школи за васпитаче стручних студија у Алексинцу, где се школују будући специјалисти драмске уметности (стручни васпитач – специјалиста за драмско васпитање). Васпитачи се и на основним студијама осposобљавају за драмско васпитање кроз предмете Сценска уметност и Луткарство, али се као специјализанти на једногодишњим студијама боље и темељније припремају за тај важан сегмент рада са предшколцима. Већ трећа генерација специјалиста драмске уметности излази са Високе школе у Алексинцу. Повратне информације васпитача – специјалиста драмских уметности су задовољавајуће, с обзиром на резултате које остварују у раду са децом предшколског узраста. Тенденције за формирање ових специјалистичких стручних студија започеле су раније, што се може видети из нашег запажања: „Нова школа за будуће васпитаче уводи и нове моделе који би степен теоријских знања и практичних умеша подигли на највиши ниво. Нове околности, утицаји и удео драмског у реализацији практичних активности, чине се неопходним за остваривање могућности да се будући васпитачи осposобе и у том погледу“ (Радуновић 2006: 117).

њом може манипулисати, њеном анимацијом могу да овладају и деца, посебно ако се ради о гињол лутки или лутки на штапу, било да је она плошна или тродимензионална. Позорница на којој се појављују лутке самерљивија је и лакша за опажање. Пред дечјим очима одвија се „живот” позоришних лутака, које у вештим рукама аниматора-глумца или пак васпитача просто оживе. Марионете (лутке на концу) нису подобне за извођење у вртићу, с обзиром на то да траже вештог аниматора и специфичне сценске услове којих у вртићу нема.

Непогодност лутке огледа се само у чињеници да је израз њеног лица увек исти, али се то откљања општом кинетичношћу тела, која је некад и пре-наглашена, као и гласом глумца који различитом интонацијом осмишљава различита емотивна стања.

Интермедијалност драмске уметности уочио је још Аристотел, служећи се терминолошким одредницама свога доба. У својој дефиницији уметничког стваралаштва велики филозоф сврстава и дефинише уметности према средствима подражавања. Тако су основна средства подражавања ритам, музика и метар, уз примедбу да се неке уметности „... служе свим трима средствима у исти мах...” (Aristotel 1990: 48).

Интермедијалност луткарске представе Радослав Лазић уочава у вези са поезијом. Та компарација настаје пре свега због сажетости израза. Тако по његовом мишљењу луткарске представе наликују древној хаику поезији. Ово мишљење такође издвајамо као оригинално: „Свет луткарства представља свет анимације сценске поезије. Луткарство је уметност тоталног театра. Сценске лутке изражавају свет игре, дух облика, тајновиту анимацију предмета, слика и сазвучја, говор знакова на сцени. Луткарство је позориште сажетости, лапидарне маште, лаконске изразитости. Луткарски театр је ’хаику’ позориште сведено на есенцијални аудио-визуелни израз” (Lazić 2007: 37–38).

На овом месту желимо да истакнемо и чињеницу да је мало луткарских и драмских текстова за децу. Овде наводимо *Антологију драмских текстијева за децу* Милутина Ђуричковића из 2002. године. Ова антологија се појавила у поновљеном издању код исте издавачке куће 2006. године. Затим, поменути антологичар је објавио нову књигу – *Антологија драмских текстијева за децу*, књ. 2 – 2013. године. У овој новој антологији заступљени су аутори чијих драмских текстова нема у првом тому. Избор текстова остварен је по естетским, хронолошким и жанровским постулатима. У њима се могу наћи краће монодраме, сценске игре, драмолети, једночинке, игракази и скечеви. Потом, ту је и антологија Ане Миловановић, луткарске редитељке и драматуршкиње, која такође има више издања. Ову чињеницу наглашавамо да бисмо илустровали стање у нашој књижевној продукцији када су у питању оваква издања. Антологија Миловановићеве је настала поводом едукативног фестивала луткарства у Београду.

Познати театролог Радослав Лазић такође препоручује дела из корпуса драмске књижевности за децу која би могла сачињавати евентуалну тематску збирку текстова или антологију.⁵ Овај аутор је и сам припремио антологију драмских текстова за децу нашег комедиографа Бранислава Нушића и објавио је 2007. године.⁶

Позоришна уметност чини посебну ликовну драматургију, што подразумева познавање ликовне културе уопште, а превасходно познавање костимографије и сценографије. То подразумева и познавање различитих материјала (тканине и сл.), као и њихових особености.

Драматург и професор Миливоје Млађеновић извршио је корисну класификацију позоришних представа за децу према стилу и жанру. Због предмета овог рада најзанимљивије су нам прва и друга

⁵ О томе се детаљније може видети у: Лазић 2008.

⁶ Видети у: Lazić 2007ц.

тачка: „1. весело-дидактичне позоришне игре за децу предшколског узраста, 2. једноставни музички игрокази за децу предшколског узраста” (Mlađenović 2011: 278). Млађеновић истиче оно што је најважније у позоришним играма за децу предшколског узраста – веселост, ненаметљиву дидактичност, једноставност и музичку обојеност. Ми такође сматрамо да су ово основни постулати за игроказе који су намењени деци предшколског узраста.

Осим тога, желимо да нагласимо мишљење Славице Јовановић, која анализира повезаност сценске уметности и развоја говора детета предшколског узраста. Драмске игре ова методичарка дели у следеће групе: слободне и спонтане дечје драмске игре, традиционалне, односно народне дечје игре са драмским елементима, посебне драмске игре и вежбе. За похвалу је посебно чињеница да се Јовановићева бави традиционалном драмском игром за децу, што показује да драмско стваралаштво за децу није само плод развијене културе савременог друштва већ је део народне убаштињене ризнице, што потврђује истину да је и народни даровити појединац, анонимни стваралац, добро разазнавао улогу драмског стваралаштва и везу драмског и игре у дечјем животу. Ове традиционалне драмске игре за децу могу се актуелизовати и представити савременом детету. Тиме би се по нашем мишљењу успоставила равнотежа између онога што је савремено и онога што је традиционално. Посебно би деци биле занимљиве оне игре које имају духовит садржај.

На крају овог рада можемо закључити да се веза између дечје игре и позоришне уметности шири на остале уметности и захваљујући тој чињеници омогућава увођење деце у свет тих уметности: у књижевност, у сликарство, у музику и плес... Сви ови облици уметничког изражавања јављају се у позоришној уметности као њиховој савршеној синтези.

ЛИТЕРАТУРА

- Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*, prev. Miloš Đurić. Beograd: Zavod za udžbenike, 1990.
- Бојовић, Душица. *Moћ маште, моћ покрећа*. Београд: Центар за примењену психологију, 2009.
- Бојовић, Душица. *Више од игре*. Београд: Центар за примењену психологију, 2010.
- Бокшан Танурићић, Зора. *Од игре до позорнице*. Београд: Креативни центар, 2001.
- Vigotski, S. Lav. *Dečja psihologija*, prev. Marija Marković. Beograd: Zavod za udžbenike, 1996.
- Група аутора. *Игре и играчке*. Београд–Сарајево: Завод за издавање уџбеника и наставна средства–Свјетлост, 1989.
- Durani, M. Plut, D. Mitrović, M. *Симболичка игра и стваралаштво*. Београд: Завод за уџбенике, 1987.
- Eljkonjin, B. D. *Psihologija dečje igre*, prev. Marija Marković. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika i nastavna sredstva, 1984.
- Ђуричковић, Милутин. *Антиологија драмских шекспирова за децу*. Београд: Bookland, 2002.
- Ђуричковић, Милутин. *Антиологија драмских шекспирова за децу*, књ. 2. Београд: Bookland, 2013.
- Јовановић, Славица. *Методика развоја говора*. Шабац: Висока школа стручних студија за васпитаче, 2008.
- Каменов, Емил. *Дечја игра*. Београд: Завод за издавање уџбеника и наставна средства, 2006.
- Крављанац, Бранислав. *Од игре до мишљења*. Бугојно: Бијенале југословенског луткарства, 1984.
- Kulundžić, Marija. *Moj život sa lutkom*. Sarajevo: Poslovna zajednica BiH, 1988.
- Kunić, Ivanka. *Kultura dječijeg i scenskog stvaralaštva*. Zagreb: Školska knjiga, 1990.
- Ladika, Zvjezdana. *Dijete i scenska umjetnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1970.
- Lazić, Radoslav. *Dramska režija*. Beograd: Ars longa V. B., 1985.

- Lazić, Radoslav. *Kultura lutkarstva*. Beograd: Foto Futura i autor, 2007a.
- Lazić, Radoslav. *Magija lutkarstva*. Beograd: Foto Futura i Autorska izdanja, 2007b.
- Lazić, Radoslav. *Nušićev teatar za decu*. antologija, Beograd: Foto Futura, 2007c.
- Lazić, Radoslav. *Lutkarski theatrum mundi*. Beograd: Autorska izdanja i Foto Futura, 2010.
- Лазић, Радослав. Одломци из историје српског луткарства. *Детинијстиво* 4 (2008): 59.
- Љуштановић, Јован. „Пред феноменом луткарског текста”. *Детинијстиво* 4 (2008): 4.
- Марковић, Слободан Ж. „Савремена драма за децу и омладину”. *Детинијстиво* 12 (1991).
- Mejerholjd, V. A. *O pozorištu*, prev. Ognjenka Milicević. Beograd: Nolit, 1976.
- Миловановић, Ана. *Антиологија луткарских текстова са Лутикеф-а*. Београд: Креативни центар, 2008.
- Misailović, Milenko. *Dete i pozorišna umetnost*. Beograd: Zavod za udžbenike, 1991.
- Млађеновић, Милivoje. „Одлике луткарских текстова Александра Поповића”. *Детинијстиво* 4 (2008): 16–18.
- Mlađenović, Milivoje. „Klasifikacija dramskih bajki”. *Naše stvaranje*, zbornik radova, br. 10. Visoka škola za vaspitače strukovnih studija u Aleksincu, 2011, 270–280.
- Николин, Вукица и група аутора. *Увод у луткарство*, Београд: Завод за уџбенике, 1966.
- Nikolić, Staniša. *Svijet dječije psihe*. Zagreb: Prosvjeta, 1990.
- Pokrivka, Vlasta. *Dijete i scenska lutka*. Zagreb, Školska knjiga, 1985.
- Поповић, Игњатов Ивана. „Рецепција луткарске представе код деце предшколског узраста”. *Детинијстиво* 4 (2008): 38–48.
- Радуновић, Столић Даница. Могућности за формирање нових модела на високим струковним школама. *Наше стварање*. Алексинац, 2006, 115–123.
- Радуновић, Столић Даница. „Развој дечјег говора у различитим облицима испољавања драмских компоненти”. *Наше стварање*, бр. 9. Алексинац, 2010, 29–47.
- Stajen, Dž. L. *Elementi drame*. Beograd, Umetnička akademija, 1970.
- Такарич, Роберт, Милутин Ђуричковић, А. Павловић. *Паметна књића о школском позоришту*, друго издање. Алексинац: Центар за културу и уметност, 2013.
- Chanan, G., Fransis, H. *Igračke i igre dece sveta*. Beograd: Zavod za udžbenike, 1992.

Danica V. STOLIĆ

CHILDREN OF PRESCHOOL AGE AND THEATRE

Summary

In the paper *Children of preschool age and theatre* we have focused on preschool children. Theater art is intermediate, and incorporate other forms of art (painting, music, dance). It is close to children's understanding of the world. A game is the ground on which are based important cognitive values. Whether it is a puppet theatre or the one where actors play, it carries an important role in every child's life. Children should be taken to theatre. When this is not possible, teachers should provide kindergarten children to realize their need for this art. They should be allowed to express themselves through performing arts.

Key words: preschool children, dance, theater, intermediate arts, puppetry, painting, music, dance

◆ Ивана С. ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача у Новом Саду
Република Србија

МАЛИ ПРИНЦ – САВРЕМЕНИ СУПЕРХЕРОЈ (НОВЕ АВАНТУРЕ МАЛОГ ПРИНЦА)

САЖЕТАК: Тема овог рада јесу *Нове авантуре Малог Принца*, настале као потреба да се култно дело Антоана де Сент Егзиперија *Мали принц* приближи деци XXI века. Преточене у анимирани серијал, *Нове авантуре Малог Принца*, с ватрометом боја и брзим мењањем слика, визуелно и тематски више одговарају савременом детету. Динамиком представљеном кроз нове светове и јунаке, занимљиве пејзаже и необичне грађевине, заокупљају дечју пажњу. У таквом свету све је могуће за онога ко је отвореног духа за нова открића, ко је овештали авантуриста, а Мали Принц – као модерни јунак без мане и страха – то јесте. Поред овога, серијал је базиран на битности различика и њиховог прихватања – изазов с којим се Мали Принц и Лисица сусрећу на планетама које посећују. Кроз сваку епизоду деци се указује на важност пријатељства, породичних обавеза и толеранције, на потребу да се супротстави себичности и страху од других и другачијих и на утицај понашања појединца на колектив.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Мали Принц, непобедиви јунак, пријатељство, нови светови, лепота различитости

Култно дело Антоана де Сент Егзиперија (Antoine de Saint-Exupéry) *Мали принц* настало је пре

седам деценија. Преведено је на 220 језика и продају више од сто милиона примерака. Међутим, Оливие д'Аже (Olivier d'Agay), Егзиперијев унук, запитао се колико је лик Малог Принца, настао тако давно, близак деци 21. века. Да би се овај јунак „увео у савремени свет”, Фондација Сент Егзипери – д'Аже у сарадњи са продуцентом Атоном Сумашом (Aton Soumache) осмислила је анимирани серијал *Нове авантуре Малог Принца*. У интервјују датом француском листу *Le Figaro* Сумаш је изјавио да су сви (укључени у овај пројекат) желели и трудили се да сачувају вредности Егзиперијевог *Малог принца* – контемплацију, поезију, машту – мада је то било тешко постићи, јер се данас у студијима раде динамични пројекти, често сачињени од комедије и акције. У тиму задуженом за писање и реализацију телевизијских епизода *Нових авантура Малог Принца* нашли су се: Александер де ла Пателиер (Alexander de la Patellière), Матју Делапорте (Matthieu Delaporte) и Роман Ван Лем (Romain Van Liemt). Телевизијске епизоде у књиге је претворио Фабрис Колен (Fabrice Colin). Код нас су до сада изашла четири наслова у издању београдске „Лагуне”: *Планета времена*, *Планета жар-тишице*, *Планета Еолаца* и *Планета музике*. Набројане књиге и истоимене епизоде анимираног серијала *Нове авантуре Малог Принца* тема су овог рада.

Нови стари јунаци

Нови серијал прича о Малом Принцу и путешествијима на која ће кренути покреће покушај лукаве Змије да заведе Ружу. Како није успела у томе, Змија почиње да гаси једну по једну планету у галаксији. На тај начин изазива Малог Принца. Тако постављена проблематика неминовно захтева и динамику, па се савремени Мали Принц појављује као неуморни путник и искусни авантурист, који јури

кроз галаксију (од планете до планете) користећи авион какав смо замишљали да је некада поправљао Егзиперијев Авијатичар. У друштву Лисице, која га верно прати у свим пустоловинама и која је сада добила и црту духовитости, Мали Принц открива нове светове и упознаје нове карактере.

Змија са својим главним помагачима – мрачним мислима – увек је један корак испред Малог Принца и Лисице. Увођењем мрачних мисли које су „веома глупе, али постају страшне када групно нападају у облику неког чудовишка” (Колен 2012а: 7), аутори су представили болест савременог друштва – где негативност уништава истину, која се једино срцем може видети. Змија, носилац свега девијантног (нервирају је невиност и савршенство) у серијалу, манипулативни је карактер који шапуће мрачне мисли у уши оних који сумњају. Представљена у обличју хришћанског виђења зла, она је и својеврсна инкарнација зла и основа свих проблема у галаксији.

Насупрот таквом злу морамо имати и достојног јунака. Због тога Мали Принц више није Егзиперијев дечак који за оружје има само чисто срце. И даље је он пријатељ биљака и животиња, и уме да види срцем оно што је иза спољашњости, али је бујна машта оно што му омогућава да оживи чудна створења или предмете тако што дуне у блок са цртежима који је увек уз њега. Из блока излећу: овце које стварају живе мердевине, летећи змај који води јунаке до куле Великог часовничара изнад облака, летећи брод сидром закачен за облаке, али и кишобран у функцији летећег чуна.

Када се суочи са опасношћу, савремени Мали Принц стави руку на срце и преобрази се. На њему се појави чаробно одело посuto звездама и чаробни мач, помоћу чије се оштрице супротставља мрачним мислима цртајући необична створења која оживљава да би му помогла у обављању задатка. Када бисмо у кинематографији тражили пандан оваквом Малом Принцу, свакако би то био лик Лука Скај-

вокера из *Ратова звезда* Џорџа Лукаса (George Lucas). Одгојен на џедајској филозофији, док јури кроз галаксије, Скајвокер чврсто верује да је сила добра увек уз њега у борби против мрачне моћи Дарта Вејдера, који је као и Змија, због изгубљене љубави, постао зао. Ни савремени Мали Принц ниједног тренутка не сумња у своју моћ победе над свим негативним и у успостављање реда и стабилности на планети на којој се налази. На тај начин Мали Принц добија карактеристике савремених суперхероја.

Ружа је и даље статична, само што су јој илустратори сада доделили лице. Она је каћиперка која ишчекује писма Малог Принца, преко којих проживљава његове авантуре и ишчитава поуке које из њих произлазе. Свака епизода почиње и завршава се с њом, али нека дубља симболика – осим драгане која негде усамљена чека – није јој додељена.

Савремене теме

Доминантна тема Егзиперијевог *Малог принција* јесте усамљеност. Због тога његов јунак и креће да посећује „планете”, „да би на њима потражио неко занимање и да би научио нешто” (Sent Egziperi 1978: 35), али и да би пронашао пријатеље. За разлику од њега, савремени Мали Принц је позитивни јунак цртаных филмова који спасава светове. Оно што змија говори Малом Принцу – да је „човек усамљен и међу људима” (Sent Egziperi 1978: 58) – не осећа се у савременим верзијама, јер је он увек у друштву Лисице, али и обавезног помагача кога проналази на свакој планети и који му је уједно и водич по њој (Каракатус – познавалац сатова (*Планета времена*), Шин-Јох – копач смарагда (*Планета жар-тиције*), пилот Фен (*Планета Еолаџа*), Попутон – радник у фабрици инструмената (*Планета музике*)).

Питање страха Егзипери наговештава у секвенци када се Мали Принц спрема да га угризе змија – „седе јер га је било страх” (Sent Egziperi 1978: 89). Савремени Мали Принц нити осећа, нити показује страх, јер је он суперхерој коме не приличе ни мане ни страхови. Поред овога, код Егзиперија имамо одговорност према индивиду приказану кроз наклоност Малог Принца ка Ружи, због које се и враћа на свој астероид. *Нове авантијуре Малог Принца* одговорност индивиду проширују на макроплан, па наш јунак јурца с Лисицом од планете до планете, пратећи Змију и решавајући проблеме које она проузрокује. Мада он Ружи шаље писма и спомене је у неком сегменту приче, ми не осећамо и потребу да јој се врати, јер зна да у универзуму постоји још много проблема које би требало решити.

У Егзиперијевом *Малом йринцу* ликови на планетама (краљ, уображенко, пијанац, пословни човек, фењерција, истраживач) представљају издвојене нарави које не угрожавају друге, осим можда себе саме. У *Новим авантијурама Малог Принца* обраћени су архетипски проблеми и карактери, али кроз утицај на друге, у овом случају становнике одређених планета и њихове најближе.

1. Епизода *Планета времена* доноси причу о проблему старења и остављања наследника. У овом случају – ко ће заменити осталог Великог часовничара?

Мали Принц и Лисица долазе на планету на којој је све заустављено у једном тренутку – на тргу су укочени Тикатанци и Каракатус, застасао у времену док је покушавао да навије сат на кули. Мали Принц помаже да се покрену казальке. Међутим, тада се време убрзalo – свиће и смркава се (ова сцена подсећа на епизоду с фењерцијом у Егзиперијевом *Малом йринцу* – само што је он убрзано палио и гасио фењер). Каракатус, уз помоћ Малог Принца и Лисице, креће у потрагу за Великим часовничаром – јединим задуженим за време на планети.

Мрачне мисли се групишу у страшног змаја. Мали Принц их победи, али оне отимају Лисицу и Каракатуса. У потрази за пријатељима, он среће Змију која му открива тајну – затекла је старог и уморног Великог часовничара и наговорила га да врати време уназад како би се подмладио. Међутим, он се вратио у период када је био беба. У кули Великог часовничара Мали Принц проналази своја два другара како се играју с бебом. Померањем казальки уназад, на сату који је висио око бебиног врата, све се враћа у нормалу – Велики часовничар је опет стар, а наследник ће му бити Каракатус. Змија је побеђена, а Мали Принц и Лисица су спасли планету.

2. Сукоб између брата и сестре (иначе близанаца) око права на престо уништава планету у епизоди *Планета жар-птице*.

Гледано са становишта живописности, ова епизода је најзанимљивија. Насупрот спрженој земљи (чему је узрок бес жар-птице, којој је претходни краљ оставил круну да је додели једном од близанаца, али је круну украо Хуанг за себе, а сестру Фенг затворио у лотосову кулу) налазе се живе боје – зелени смарагди, интензивне боје перја жар-птице, тиркизни базени у којима се скупља вода, живописна прецијавања светlostи кроз окна на лотосовој кули... Мали Принц успева да убеди близанце да врате круну жар-птици. Међутим, на путу до птициног скровишта круна је код Фенг и она не жели да је преда, јер јој Змија шапуће како је добро бити љубимац народа и осећати се моћно. И Фенг привлачи власт као и Хуанга, јер власт и моћ су заводљиви. Птица опет спаљује све, а брат и сестра схватају да јој морају вратити круну ако желе да сачувају краљевство.

Фенг је схватила да нема храброст и снагу свог брата, а Хуанг је схватио да нема знање ни стрпљење своје сестре. Када су предали круну птици, Мали Принц им открива да једино сложни могу владати краљевством. Тада се круна претворила у две дија-

деме. Птица облеће краљевство, а из пера јој излазије све дугине боје. Како би дотакла који део пустине, тако се он претварао у бујно ростиње: „...језера лаве су се претварала у лагуне. Цела планета се поново рађала из свог пепела!” (Колен 2012б: 89).

Опраштајући се од Фенг и Хуанга, Мали Принц закључује: „Понекад треба да погледамо ствари другим очима да бисмо их схватили” (Колен 2012б: 90).

3. *Планета Еолаца* указује на погубност сукоба између оца и сина.

Чаробњак Ветрова забранио је сину Зефиру да свира, сматрајући то недостојним његовог положаја. Зефир, супротстављајући се оцу, за своје оргулje користи снагу украденог ветра, због чега планету окива лед. Чаробњак Ветрова не сме да призна истину Еолцима, па га Змија наговара да окриви придошлице (Малог Принца и Лисицу) за лед на планети. Из затвора их спаси пилот Фен. Одлазе до Зефира и убеђују га да не краде ветар, већ да са свима подели своју музiku. Зефир се побунио против оца, јер није желео да му он одређује чиме ће се бавити. Мали Принц га разуме, јер „одрасли увек хоће о свему да одлучују” (Колен 2012в: 72). У овоме видимо алузију на део у коме Егзипери прича како је одустао од идеје да постане сликар пошто одрасли нису разумели његову креацију змијског цара који вари слона:

Одрасле особе су ми саветовале да се оканим цртања змијског цара споља или изнутра и да се радије посветим географији, историји, математици и граматици. Тако сам, ето, у шестој години напустио дивно занимање сликарa. Био сам обесхрабрен неуспехом мојих цртежа број 1 и број 2. Одрасле особе никада ништа не разумеју саме, а децу замара да им све увек поново тумаче” (Sent Egziperi 1978: 8).

Преузимајући одговорност за стање на планети, Зефир представља своју музiku. Блаженство звука све обузима. Тада чаробњак одлучује да сину до-

пусти коришћење једног ветра, јер му је музика превидна. Биће то маестрал.

4. Јубав двоје из различитих народа, љубав којој се супротстављају и зараћени народи и родитељи, тема је епизоде *Планета музике*.

Град Доремијаца функционише захваљујући диви Еуфонији, која својом песмом даје ритам. Уколико Еуфонија не пева добро, цео град захвати хаос. Заклети непријатељ Доремијаца је народ цвећа – Тучкови. Живели су заједно и срећно у Срећкограду, док се нису посвађали око тога ко ће бити вођа. Жеља за влашћу одвела их је у рат, а онда и у поделу.

Еуфонија и Ајвори – принц Тучака – су се заљубили једно у друго. Поремећај ритма у Еуфонијино певање уноси туга, јер зна да би њен народ осудио ту немогућу љубав. То признаје Малом Принцу, коме ништа није јасно и пита се „зашто је код одраслих љубав тако замршена” (Колен 2012в: 47). Још већи проблем настаје када јој Ајвори, под утицајем своје мајке Анемоне, затроване Змијиним речима, изјављује да им је љубав немогућа. Очајна Еуфонија бежећи упада у лавиринт. Доремијци бесни крећу у напад на Тучкове сматрајући да су им отели диву, а и ови други су спремни за рат. Мали Принц успева да пронађе Еуфонију у лавиринту и убеђује је у Ајворијеву љубав, тумачећи:

Одрасли су понекад компликовани. Мисле да други могу да наслуте шта им је на уму! Али како ћемо разумети једни друге ако не разговарамо? (Колен 2012г: 71).

Пред сам почетак битке, Еуфонија и Ајвори откривају свима љубав која их је спојила, признајући да се воле без обзира на то ком народу припадају. Све се завршава концертотом за мир.

Иначе, слично процењивање вредности спрам припадности срећемо и у Егзиперијевом *Малом принцу*. Авијатичар размишља с ког је астероида дошао Мали Принц и сети се:

Један је турски астроном телескопом запазио тај астероид 1909. године, и то само једанпут.

Он је тада свечано приказао своје откриће на Међународном конгресу астронома. Али нико му није веровао због његовог одела. Такве су одрасле особе.

На сву срећу по добар глас астероида Б 612, један је турски диктатор под претњом смртне казне наметнуо свом народу европски начин одевања. Астроном је поновио свој приказ 1920. године у врло отменом оделу. И тада су се сви с њим сложили (Sent Egziperi 1978: 17–18).

Дакле, у свету људи вредност се утврђује спрам изгледа (одела), што је слично вредновању на Планети музике, где је битно којој раси припадаш, односно како изгледаш – да ли имаш на врху главе косу увезану у виолински кључ, или изгледаш као шумски вилењак. Зато Егзипери огорчено закључује да људи, када им причате о неком свом пријатељу, „никад вас не питају о ономе што је битно. Никад вам не кажу: ‘Какав је звук његовог гласа? Које игре највише воли? Скупља ли лептире?’“ (Sent Egziperi 1978: 18), већ их интересује колико тај неко има година, колико му отац зарађује... Све што је ирелевантно за оно какав је као човек.

Скривена симболика

Разматрајући циљну групу којој је намењен Егзиперијев *Мали принц*, Милан Џрнковић истиче да је то

„...прича која се обраћа деци а говори о најозбиљнијим питањима живота, о отуђености савременог високоцивилизованог човека, [...] прича која се обраћа деци а превише тражи од деце док је у исто време кристално једноставна у језику и изразу и до савршенства пројекта детињим по-гледом на свет и ствари ослобођене прагматизма, прича која се разрачуњава с одраслима износећи дијагнозу за коју не верујемо да може бити деци разумљива и доступна“ (Crnković 1987: 224).

А где би се најбоље могло размишљати о судбини савременог човека? Где би, у крајњу руку, човек могао најбоље уронити у сопствену душу, него у осами пустинje где Егзипери смешта свог Авијатичара. Пустиња, сама по себи, представља неплодан простор под којим треба тражити стварност; односно – она је место на ком је Исус био искушан, место где се могу сусрести демони, због чега су се монаси позног хришћанства у њу повлачили да уз помоћ божју пркосе својој природи и природи света (Gerbran-Ševalije 2004: 760). Зато Рене Зелер (René Zeller) тумачи *Малог принца* као „религиозну параболу“, а Роже Кајоа (Roger Caillois) у њему препознаје „морални трактат“ (Вукмировић 1981: 115). Оливера Радуловић проширује симболику поредећи Егзиперијевог Малог принца с Исусом Назарећанином. Сличност проналази у томе што су обожијаца дошли на Земљу – Исус да би људе научио „како се воли, да им понуди речи утеше у тренуцима самоће и страха, да их охрабри у трпљењу и праштању“, што и Мали принц чини уливајући наду и веру Авијатичару који се нашао у пустини (Радуловић 2002: 9). Пријатељска повезаност довешће их до бунара с водом која се разликова од хране – како се чинило Авијатичару изнемоглом од боравка у пустини.

За разлику од до сада изнете симболику, аутори *Нових авантура Малог Принца* проширују поље интересовања и вешто се поигравају симболима много старијим од хришћанских. Тако анимирани серијал намењен искључиво савременој деци постаје занимљив и одраслима који ишчитавају скривени смисао сваке епизоде.

Симболика *Нових авантура* креће од самог почетка сваке епизоде, где Мали Принц и Лисица, када дођу на неку планету, прво прођу кроз врата. „Врата се отварају на неку мистерију“ (Gerbran-Ševalije 2004: 1062), а самим тим симболизују место прелаза између два света – познатог и непозна-

тог. Осим овога, врата представљају и позив на путовање према некој другој страни, чиме добијају динамичко, психолошко значење – не само да откријаву пролаз већ и позивају да се пређе граница.

У епизоди *Планета жар-птице*, птица која спаљује све својеврсна је варијација феникса. Жар-птица се крајем сваког дана повлачи на планину Изу, где буде скамењена док је не обасјају први зраци јутарњег сунца, када поново оживи.¹ Управо током једне ноћи Хуанг је успео да јој отме круну, што је изазвало њен бес и одмазду. С друге стране, близанце Хуанга и Фенг можемо тумачити као спој Јин–Јанг. У обома је и негативно и позитивно, они су израз универзалне двојности и комплементарности, спој женског и мушкиног принципа. Управо због тога и јесте једино исправно да планетом владају заједно.

За *Планету Еолаца* аутори су преузели терминологију из грчке митологије. Зато на планети живе Еолци, а тврдоглави младић се зове Зефир. Духовна енергија коју симболизује ветар управо је приказана кроз Зефирову борбу да истраје у својој намери да се бави музиком, јер на оргуљама производи божанске звуке.

Еуфонија из *Планете музике* оваплоћење је хармоније и заједно с Ајворијем ствара љубав. Хармонија и љубав су осећања која желе да успоставе ред у „држави која је у рату“ (Greves 1999: 61).

Осим свега набројаног, код успеха Малог Принца јесте блок с цртежима – који представља његову инвентивност, уз обавезног помагача кога он и Лисица срећу на свакој планети – чиме се указује на неопходност заједничког превазилажења препрека. Управо та симболика спајања, саживота с новим и другачијим, јесте идеја која је покренула *Нове аван-*

¹ У старом Египту феникс се повезивао са дневним сунчевим циклусом – зором се уздизао над воде Нила као некакво сунце; легенда га приказује како изгара и гаси се као сунце, у тами ноћи, и поново се рађа из свог пепела (Gerbran–Ševalije 2004: 219).

туре Малог Принца. Баш као и људи на Земљи, и они с којима се Мали Принц сусреће у овом серијалу имају своје јединствено обличје и обичаје. Анимирани серијал потпратава битност разлика и њиховог прихватања, изазов с којим се Мали Принц и Лисица сусрећу на свакој планети. Тако се кроз сваку епизоду деци указује на важност пријатељства, породичних обавеза, толеранцију, потребу да се супротстави себичностима и страху од других и другачијих, али и на неопходност мењања начина на који се односимо према нашој планети како бисмо је сачували за генерације које долазе. Ово су изазови и вредности укорењени у проблеме данашњег света с којима се сусрећу савремена деца, или ће се са њима сусести.

Закључак

Чини се да је идеја аутора *Нових авантуре Малог Принца* да прикажу идеју о доброти душе, односно о томе да су сви добри у основи. Међутим, оног момента када дође до дисхармоније у понашању, до лошег утицаја појединца на заједницу и на њено опште добро, то је знак да је Змија (у овом случају) умешала прсте. Лик Змије у таквом контексту могао би се тумачити као лик ћавола каквим доживљава хришћанство.

Осећај усамљености, доминантан у Егзиперијевом *Малом принцу* (путујући, он на планетама среће усамљене људе заокупљене својим послом и самољубљем, што их је неминовно водило у зачарани круг без излаза, због чега ништа друго нису примећивали), није присутан у новим авантурама Малог Принца. И док је основна прича Егзиперијевог *Малог принца* алегориско тумачење пута љубави и пријатељства, *Нове авантуре Малог Принца* доносе приче о универзалним темама међуљудских односа (међу пријатељима, сродницима, припадницима раз

зличитих народа), али и о вредности сваког појединачца и његовог утицаја на заједницу.

У Егзиперијевом *Малом принцу* сусрећемо се са жељом аутора да вечито сачува дечји дух у себи, што је посебно приметно из коментара да је онима (одраслима) који су му се учинили мало бистрији показивао цртеж змијског цара који вари слона, а да су му они, разочараном, одговарали да је то шешир, Егзипери закључује:

Ја му тада не бих причао ни о змијском цару, ни о прашуми, ни о звездама. Спуштао бих се на његов ниво. Говорио бих му о брици, о голфу, о политици и о краватама. А одрасла би особа била врло задовољна што је упознала тако разборитог човека (Sent Egziperi 1978: 9).

Дакле, *Мали принц* је оптужба духовног пропања човечанства, настала с разбуктавањем Другог светског рата. Управо због тога јој је тон тако сећан и усамљенички. И док Егзиперијева змија нуди свој отров као спасносно решење да се Мали принц врати на небо, у новим верзијама Змија је подстрема свега негативног у појединачу. Ипак, таква Змија успева само накратко да поремети равнотежу у свемиру. Мали Принц – савремени јунак без мане и страха – увек успе да успостави владавину добра, па поносан и задовољан хита ка некој другој планети где је потребна његова помоћ. Али најбитније – у *Новим авантурама Малог Принца* – ми знамо да Мали Принц наставља да живи, јер је захваљујући свом суперхеројству неуништив.

Можда најбитнија разлика између изворне верзије о Малом принцу и ове савремене јесте што се у другој он не сусреће с људима, већ с неким новим врстама. Преточене у анимирани серијал, *Нове авантуре Малог Принца*, с правим ватрометом боја и брзим мењањем слика, визуелно и тематски више одговарају савременом детету. Управо динамиком представљеном кроз нове светове и јунаке (ниске Тикатанце с необичним лицима, високе и витке

Еолце, Доремијце – с косом увезаном у облику виолинског кључа, у ципелицама увијеним као врат виолине и Тучкове – попут шумских вилењака с прашницима на капицама), занимљиве облике пејзажа (градови: један летећи – смештен у школици окаченој о облаке, други у облику чигре, а трећи испуњен кућама у облику музичких инструмената; необичне грађевине: кула у облику лотосовог цвета, или кула изнад облака; црвене медузе које представљају лампионе и загревају тло), *Нове авантуре* заокупљају дечју пажњу. Тиме се укида онај скромни поглед на свет који ће Егзиперијев принц открити – да није битно шта други имају (краљ – цео универзум или човек – поседник петсто милиона звезда), већ да је најважније оно што он већ има на својој планети.

Из подручја важности микрокосмоса, што заступа Егзиперијев *Мали принц*, у савременој верзији прелази се на макрокосмос и универзалност одређених питања и појава, али и битност свега постојећег. Свет савременог Малог Принца прилагођен је њему самом и подстицању његове инвентивности. У том свету је све могуће за онога ко је отвореног духа за нова открића, ко је овештали авантуриста. Једино по чему схватамо да је принц мали јесте чињеница да му се, на планетама које посећује, они који носе сумњу у себи и склони су ситничарењу обраћају с „малиша“ (нпр. Ото који је главни међу Доремијцима, или Велики чаробњак Еолаца).

Оставимо ли по страни Егзиперијев изворник и посматрамо *Нове авантуре Малог Принца* као анимирани серијал, с једне стране, и сваку епизоду прећочену у књигу, с друге стране, примећујемо да у четири обраћене књиге нема динамике и лепоте, а самим тим ни занимљивости приказане у цртаним филмовима. Описи су штури, дијалози се ређају без психолошког сенчења (које је у цртаћу присутно кроз експресију ликова који долазе у додир с необичним и новим), а преузете и одштампане илустра-

ције само поспешују дечју неинвентивност, онемогућавајући им да сами створе свет на основу прочитаног.

ЛИТЕРАТУРА

- Вукмировић, Мирјана. *Антоан де Сент-Егзипери између митова и бајке*, поговор у Сент-Егзипери, Антоан. *Мали принц*. Београд: Народна књига – БИГЗ, 1981.
- Gerbran, Alen, Žan Ševalije. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Kiša, Stylos, 2004.
- Grebs, Robert. *Grčki mitovi*. Beograd: Familet, 1999.
- Колен, Фабрис. *Мали Принц: Планета времена*. Београд: Лагуна, 2012а.
- Колен, Фабрис. *Мали Принц: Планета жар-тишице*. Београд: Лагуна, 2012б.
- Колен, Фабрис. *Мали Принц: Планета Еолаца*. Београд: Лагуна, 2012в.
- Колен, Фабрис. *Мали Принц: Планета музике*. Београд: Лагуна, 2012г.
- Милошевић, Валерија. „Књижевна педагогија Малог принца Антоана де Сент-Егзиперија”. *Детињство* 3–4 (2002): 12–28.
- Радуловић, Оливера. *Припитомљени светови*, предговор у Сент-Егзипери, Антоан. *Мали принц*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.
- Sent Egziperi, Antoan de. *Mali princ*. Zagreb: Mladost, 1978.
- Crnković, Milan. *Sto lica priče*. Zagreb: Školska knjiga, 1987.
- <<http://www.thelittleprince.com/tv-serie/the-values-of-an-animated-serie/>> 30.01.2014.

Ivana S. IGNJATOV POPOVIĆ

THE LITTLE PRINCE – MODERN SUPERHERO
(*THE NEW ADVENTURES OF THE LITTLE PRINCE*)

Summary

The new adventures of the Little Prince is the topic of this paper. As animated series, with firework of colors and fast changing of images, visually and with its topics, *The new adventures of the Little Prince* seems to be much closer to the child of 21st century than Antoine de Saint-Exupéry's origin *The Little Prince*. Dynamics presented through new worlds and characters, interesting landscapes and unusual buildings, occupy children's attention. In such a world, everything is possible for someone who is open-minded for new discoveries, the person who is a born adventurer, and the Little Prince – as a modern hero without imperfection and fear – is certainly that person. The animated series is based on importance of diversity and their acceptance, challenge with which the Little Prince and the Fox faced on the planets they visit. Each episode pointed at: the importance of friendship, family obligations, tolerance, need to fighting with selfishness and fear of others and different of us, influence that has behavior of the individual at the collective.

Key words: The Little Prince, invincible hero, friendship, new worlds, the beauty of diversity

◆ **Отилиа Ј. ВЕЛИШЕК БРАШКО**
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача у Новом Саду
Република Србија

ВИДЉИВОСТ ИНКЛУЗИВНИХ ПРИНЦИПА У ЕКРАНИЗАЦИЈИ ДЕЛА ДР СЈУСА

САЖЕТАК: У овом раду се представља стваралаштво америчког писца књига за децу који у својим причама и кроз своје јунаке приказује теме у којима се могу препознати принципи инклузије, односно прихватања и поштовања све деце. Пружање могућности да имају своје место и они који су другачији од осталих је нит која се често протеже у причама поменутог аутора. Јунаци о којима он пише често су другачији од опште популације, као што су то и њихови догађаји и авантуре. Стил писања је врло интересантан и специфичан, посебно из аспекта приступа, приказивања и хумора. На основу његових књига и илустрација снимљени су филмови и цртани филмови. Они су популарни међу децом и младима и од кључног су значаја у процесу учења у ширем смислу. Овај рад приказује примере добре праксе повезаности две уметности у сврху развијања осетљивости на различитости код деце и њихових породица и на тај начин давања доприноса стварању инклузивне културе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сва деца, инклузија, књиге за децу, цртани филм

Ликови као што је слон Хортон који чува јаје, мачак у шеширу, Цералд, Лоракс и многи други

спој су неспоривог у себи и у својим авантурама. То су јунаци који су врло специфични и другачији, али због тога посебни, потпуно нетипични са својим особинама и својим поступцима, али врло искрени, правични, живахни, помало луцкасти, духовити и снажни. Њих је измислио Теодор Сјус Гизел (Theodor Seuss Geisel), познатији као др Сјус (Dr. Seuss), амерички писац књига за децу и цртач стрипова. У Европи је најпознатији по књизи *Како је Гринч украо Божић!* (*How the Grinch Stole Christmas!*). Објавио је преко четрдесет књига и један је од најчитанијих аутора књига за децу на енглеском говорном подручју. Према његовим књигама настали су филмови и бројне телевизијске адаптације.

Др Сјус је у својим причама за децу, које је писао и у стиховима, приказао различите животне ситуације које нису идеалне, где постоје тешкоће и проблеми, али их је представљао врло духовито и на начин који је деци близак. Истакао је конкретне проблеме са којима се деца суочавају, водећи их кроз своје приче са пуно фантазије и чаролија, насмејавши их ситуацијама исквареним управо због насталих проблема и, на крају, проналаском решења, дајући тиме смерницу и савет деци за превазилажење одређених тешкоћа. Често у његовим причама највећи допринос решавању неких проблема и трагању за решењима дају ликови од којих се у типичном свету то не очекује, јер нису савршени већ су, например, тако мали да се и не виде, као што је мачак Зет у шеширу, или имају неких тешкоћа у функционисању, на пример Цералд Маклој (Gerald McCloy), познатији као Цералд Макбоинг Boing (Gerald McBoing Boing). Аутор одабиром тема и начином приближавања оснажује децу, без обзира на специфичности и проблеме које имају, пружајући им разумевање и саосећање. Од проблема и тешкоћа са којима се носе његови јунаци, а које и деца могу да имају, аутор не ствара трагедију, нити их увеличава или сматра да је дати проблем драстичан,

већ о томе говори на природан и смешан начин. У делима *Dr. Seuss's ABC* (1963) или *The Cat in the Hat* (1957) аутор подстиче децу на читање, при чemu својим начином писања охрабрује и ону децу која имају проблем са читањем. На врло духовит начин, на граници цинизма, кроз хумор који деца јако добро разумеју, а можда га само она и разумеју, вешто провлачи енглески алфабет, гласовну анализу, асоцијације по сликама и конструктивистичке елементе учења, којима подстиче потребне способности деце за савладавање технике читања, нарочито ако деца имају специфичне тешкоће у учењу као што су дислексија и дисграфија. Прилог оснађивању деце за превазилажење тешкоћа са читањем је и његова књига *I Can Read with My Eyes Shut!* (1978), у којој приказује деци како се може читати и затворених очију, јер истиче значај дечје маште и креативности, као и стицања и поседовања знања и информација путем претходних и других искустава. Он подстиче децу на радозналост и истраживање и скоро неприметно их уводи у свет слова, читања и књига које им омогућавају авантуре и пустоловине. На врло занимљив начин просто убеђује децу, чак и ону која имају отпор према читању, да заводе приче и књиге.

Посебан лик у делима др Сјуса је један дечак – врло специфични и симпатични Цералд Макбоинг Бойнг (1978). Он је дечак који је након навршene друге године, када су родитељи очекивали да проговори, уместо речи рекао: „Боинг-боинг“. Није умео да говори. Ни лекар није успео да му помогне, само је констатовао да уместо речи говори боинг-боинг. Цералд је имао велику тешкоћу у функционисању због недостатка комуникације речима, али је исто тако имао и посебну способност: умео је врло вешто да имитира гласове и звукове, лајање пса, брујање мотора аутомобила, шкрипу кочница, сирену ватрогасца и још много тога. Како је дечак растао бивао је све гласнији и гласнији, што је његовим бри-

жним родитељима представљало проблем. Послали су га у школу ради дружења, игре и учења, али најалост његово школовање није дugo потрајало. Вршњаци га нису прихватили, чак су га одбацили, а ни школа није била инклузивна, те му нису омогућили да похађа наставу. Забринuti родитељи су били без подршке других, што је фрустрирајуће утицало на оца који је губио стрпљење према свом сину. Након низа непријатности и лоших искустава, Цералд је, у свом очају, побегао од куће. На улици је упознао великог господина, који је препознао његов таленат – фантастичну способност имитирања звукова и гласова. Ангажовао га је на радију да у радио-емисијама буде глумац за звучне ефекте приликом читања романа, што је у то време било јако популарно. Цералд Макбоинг Бойнг је врло успешно слушаоцима доцаравао галоп коња на коме је дојахао каубој, који је затим сјахао и храбро корачао у својим чизмама па се чуло звекетање мамуза и, наравно, пуцањ из пиштола. Иако није знао да говори речима, врло успешно је различитим звуковима комуницирао са околином и постао врло успешан и славан дечак. Ова прича је веома интересантна из два разлога. Прво, даје могућност идентификовања деце која имају неку врсту сметњи у развоју или тешкоће у функционисању са главним ликом Цералдом, јер могу да се препознају у неким пријатним или непријатним ситуацијама и могу да препознају емоције које прате негативна искуства. Др Сјус својим причама охрабрује децу да у себи пронађу оно у чему су добри и вешти како би били успешни, прихваћени и срећни. Говори им да се фокусирају на оно што могу, а не на оно што не могу. С друге стране, ова прича је изузетно корисна из угla инклузије, због сензибилизације деце, а и одраслих, из опште популације, како би у свакодневном животу умели да прихватају децу са неким сметњама у развоју или тешкоћама у функционисању, као и да омогуће и деци из осетљивих група да буду

deo свог друштва и окружења. Оваквим причама за децу, које су врло значајне и за одрасле, аутор истиче важност развијања свести, разумевања и поштовања различитости и другачијег, како би се омогућило право сваком детету и особи да буде оно што јесте и да не буде оно што није.

Фilm и књижевна дела за децу

Појам масовних медија подразумева штампу, радио, телевизију и интернет. Уз то, додају се још филм, плакат, стрип, анимирани цртеж и уметности озвученог простора (Ljuboljev 1996, према Lazić 2010). Заједничка карактеристика поменутих медија је ширење информација које потичу од појединца или мале групе људи, а упућује се мноштву. У савременом схватању прва асоцијација на масовне медије су телевизија и компјутери, јер они масовној публици омогућавају брз проток информација. Телевизија има информативну, образовну и забавну функцију (Безданов-Гостимир 2005, према Лазић 2010).

Из аспекта деце и телевизије као медија, на почетку XXI века неопходно је истаћи да су филмови и анимирани филмови на водећем месту. Фilm као вид визуелне уметности у себи носи вишедимензионалност и сложеност; film кроз покретне слике преноси гледаоцима живе тренутке, као да уживо нешто посматрају или као да су део неке ситуације. Film пружа субјективан доживљај дешавања јер гледалац има могућност да у потпуности доживи предочено зато што у себи синтетизује елементе аудио-визуелних медија и елементе уметности (Zindović 1973, према Lazić 2010). Анимирани или цртани film се према *Педагошком лексикону* сматра врстом уметничког filma који се ствара посебном техником снимања и „оживљавања” низа цртежа. Цртани film карактеришу уметничко карикирање стварности, једноставност и сликовитост израза, особеност син-

хронизације збивања и музике, заплети и неочекивани заокрети у догађајима.

Велики је педагошки значај цртаних филмова из аспекта забаве и васпитно-образовног процеса у ширем смислу (Поткоњак и сарадници 1996: 559). Моћ коју поседују телевизија, филмови и цртани филмови у процесу несвесног учења је сигурно већа од моћи књига и књижевности за децу. Могући разлози огромног утицаја филмова и цртаних филмова на децу су доступност различитих информација, могућност бирања различитих садржаја, динамика понуђених програма, аудио-визуелних ефеката и времена проведеног поред екрана. Свест о функцији телевизије, посебно из педагошког аспекта филмова и цртаних филмова, те чињеницу о њиховој моћи, треба стратегијски, циљано и свесно користити у васпитно-образованој функцији у ширем смислу. Познато је да су за савремену децу филмови популарнији од књижевности. То сазнање прагматично треба искористити, јер деци и младима управо тако можемо понудити књижевна дела: екранизацијом и телевизијским адаптацијама. Тиме се неће дати подршка деци и младима да и даље не читају, јер то они већ и не чине у доволној мери, већ путевима којима они највише примају информације треба пласирати праве вредности, квалитетне и значајне садржаје за њихов развој и учење, а између осталог приближавати им и књижевна дела на овај начин. Тиме се отвара могућност да ће одређени број деце упознати неке садржаје и нека дела у екранизованој верзији и да ће накнадно потражити и штампану, оригиналну верзију. А у случају да се ни након погледаног filma не пробуди жеља за читањем оригиналног књижевног дела, вредности, поруке и промишљања које аутори упућују читаоцима и екранизацијом се могу проследити гледаоцима на одређени начин.

Пример добре праксе у приближавању прича деци су филмске адаптације дела др Сјуса, којих има више од петнаест, и у којима су коришћене чак и

његове илустрације, будући да је он био и цртач. Изузетно би било драгоцено за децу на нашем по-дручју да имају могућност, путем неких цртаних филмова, да се сусрећу са темама и начином приказивања животних ситуација, догађаја, проблема, про-наласка решења и авантура које имају ликови по-менутог аутора. Посебно треба истаћи цртани филм о Џералду Макбоингу Боингу, који је захваљујући екранизацији и код нас синхронизован и доступан је нашој деци и њиховим породицама. Већ је поменуто да из аспекта инклузије ово дело има велики значај, како за децу која су по нечemu другачија од осталих, тако и за децу опште популације због остваривања сензибилизације према другачијима. Цртани филм о Џералду на основу прве приче био је почетак филмске адаптације овог књижевног лика, а данас постоји читав серијал новијих цртаних филмова о авантурама овог јунака, који је тренутно врло популаран и емитује се редовно на нашим каналима за децу.

Осим тога што се репертоар цртаних филмова код нас обогатио још једним интересантним филмом, незамениљив је његов утицај на нашем подне-блју у процесу инклузивног образовања и инклузивне културе. Књижевност и књижевност за децу у комбинацији са филмском уметношћу већ имају своју важност, а могу имати још значајнију улогу и моћ у будућности, и то у функцији васпитања и образовања више него у функцији забаве.

Инклузија и инклузивна култура

Код нас је у последњих пет година законом дефинисано инклузивно образовање (Закон о основа-ма система образовања и васпитања, *Службени гла-сник РС 72/09*), чиме је укључивање деце из осе-тљивих група у редован образовни систем, као и де-це са сметњама у развоју, инвалидитетом и са те-

шкоћама у функционисању, постало право и обавеза друштва, васпитнообразовних установа, родитеља и деце. Одвијају се бројне дискусије о реализацији инклузије у круговима стручњака и практичара за образовање и васпитање. Често се јавља отпор пре-ма инклузивном образовању код васпитача, учитеља и наставника због тешкоћа у пракси, системске неприпремљености, неповољних услова у установа-ма, недовољне оспособљености, страха од непознатог, а и због негативних ставова и предрасуда. Де-финиције инклузије које даје УНЕСКО (Конферен-ција у Саламанки 1994. год.) наглашавају да је ин-клузија покрет који је у директној вези са побољ-шањима образовног система као целине: „Инклузија је процес решавања и реаговања на разноврсност потреба свих ученика кроз све веће учествовање у учењу, културама и заједницама и све мању искљу-ченост у оквиру образовања и из њега. Он обухвата промене и измене садржаја, приступа, структуре и стратегија, са заједничком визијом која обухвата сву децу одговарајуће старосне доби и са убеђењем да је редовни образовни систем одговоран за обра-зовање све деце” (Мрше и Јеротијевић 2012: 4).

Појам *инклузија* (лат. *inclusio*) значи укључење, укључивање, обухватање, садржавање у себи, ура-чунање у (*Вокабулар бећа 2012*). Значење појма инклузије у педагошком смислу односи се и на укључивање деце са сметњама у развоју у васпитно-образовни систем. Када користимо израз инклузив-но образовање, тада говоримо да су деца са сметња-ма у развоју обухваћена васпитнообразовним систе-мом формалног образовања државе. Често се израз инклузија и њено одређење повезују са интеграци-јом. Појам *интеграција* (лат. *integratio*) значи об-нављање оног што је потребно, а филозофско зна-чење је прелазак из једног растројеног и расутог стања у усредсређено стање. Само одређење овог појма уочљиво показује да интеграција и инклузија немају исто значење. Основно значење интеграције

везано је за допуњавање оним што је битно. У педагошком значењу, интеграција би значила укључивање деце из маргинализованих група у редован васпитнообразовни систем како би се она „допунила” у типичном васпитнообразовном окружењу. Промена се односи на дете које уз допуњавање мења своје стање. Инклузија и инклузивно образовање фокус промене виде у систему, а не у детету.

Педагошки принципи и начела представљају смернице за рад у пракси. Они не представљају законе, већ системе знања, вештина и ставова до којих се дошло путем праксе и развитком педагошко-психолошке теорије. Циљ им је да остваре жељено педагошко дејство (Поткоњак и сарадници 1996: 399). Инклузивно образовање има врло изражене специфичности, па зато и ова педагошка област има своје принципе (Vakonyi 2009).

Принципи инклузивног образовања су специфични у односу на друге педагошке области, па је стога Сузић (2008) истакао пет инклузивних принципа, уз које треба поштовати и остале педагошке принципе, прилагођене детету са сметњама у развоју и осталој деци.

Принципи инклузивног образовања, према Сузићу (2008: 49), јесу:

- Принцип социјалне прихваћености и подршке: односи се на социјализацију и истиче њен значај у развоју деце са сметњама у развоју и подршку вршњачке групе.
- Принцип ране превенције и подршке: повезан је са феноменом „раног старта”, тј. што раније постављамо дете у ситуације изазова – стимулишемо његову сналажљивост. Раним откривањем и идентификовањем области у којој је детету неопходна додатна подршка и благовременим интервенцијама тешкоће се могу превазићи или ублажити. Деци са сметњама у развоју је од највећег значаја да што раније започну са индивидуалним програмом учења.

– Принцип индивидуализације је можда најупечатљивији принцип инклузије. Полази се од самог детета и схватања да је свако дете посебно, универзум за себе, што се посебно односи на децу са сметњама у развоју. Успешна индивидуализација зависи од прилагођавања наставног плана и програма, наставних метода и поступака, предвиђања адекватне улоге сарадника, планирања и обликовања задатака и циљева, идентификације дететових могућности и јаких психофизичких страна, као и постојања потребне техничке подршке.

– Принцип функционалног развијања способности: подудара се са израдом индивидуалног образовног плана за дете, у којем ће се према мери детета прилагодити наставни план и програм.

– Принцип стимулације и компензације: припада ширем појму мотивације. Мотиватори код деце са сметњама у развоју могу бити другачији него код остале деце, нпр. такмичења. Социјална промоција у виду похвале, подршке и признања свакако су добра педагошка средства и делују стимулативно на њихов психички развој.

Инклузивно образовање може бити успешно и квалитетно ако се уважавају приказани принципи. Први принцип представља и први корак у инклузивној пракси, односно у стварању инклузивне културе. У процесу усвајања културних, моралних и људских вредности данас круцијалну улогу имају масовни медији. У циљу постицања квалитетног образовања за сву децу, друштва које их прихвата, те креирања инклузивне политике потребно је од најранијег узраста сензибилисати децу за прихватање и поштовање оних који су другачији. Филмови, цртани филмови и литература за децу су ефикасно средство у том процесу. Дела др Сјуса у штампаној форми или у филмској адаптацији пример су врло корисног садржаја за развијање осетљивости за различитости.

Од пресудне важности је неговање опште *инклузивне културе* која је усмерена на стварање сигурне

и подстицајне заједнице у којој се негују сарадња, прихватање, уважавање и у којој се развијају инклузивне вредности.

Закључак и педагошка импликација

Социолошки контекст инклузивног образовања обухвата и шире схватање инклузије, које потиче из литературе о грађанској демократији, и зато се данас о процесу инклузије најчешће говори када се та појава повезује са процесима развоја демократије у друштву и образовању. То је процес којим се обезбеђује да свака особа, без обзира на искуство и услове живота, може остварити своје потенцијале у животу (Мишковић 2012а: 501). Инклузивни покрет у образовању доприноће надградњи демократског друштва и социјалне инклузије, јер образовање има велику моћ и велику снагу у друштвеним променама.

Према подацима Центра за економију и социјалну инклузију (Center for Economic and Social Inclusion 2002), инклузивно друштво карактеришу смањене неједнакости, равнотежа између права и обавеза појединача, те повећање социјалне кохезије. Неки аутори истичу да је инклузивно образовање шанса за изградњу бољег друштва (Група аутора 2011).

Социолошко утемељење инклузивног образовања може се пронаћи у Бурдијевој (Bourdieu) теорији праксе, уз помоћ његових концепата хабитуса и културног капитала. Према Гофману (Goffman), хабитус садржи „смисао за своје место”, или и „смисао за место другог” према Бурдију. Хабитус означава „систем трајних и преносивих диспозиција које укључују сва претходна искуства и дејствују у сваком тренутку као матрица опажања, вредновања и деловања” (Бурдије 1999:162, према Мишковић 2012б: 723). У причи др Сјуса о Џералду може се препознати да дечак, иако не уме да говори, има своје место у друштву и може бити прихваћен, ува-

жен, успешан у нечemu, срећан и задовољан. А у тој причи, поред истицања да дете са сметњама у развоју и са тешкоћом функционисања има своје место, приказано је да су га остали људи подржали и прихватили са његовим предностима и недостацима везаним за комуникацију и интеракцију са околном, и тиме показали смисао за место другог.

Диспозиције хабитуса, према пomenутим социолозима, стичу се у детињству, у породици и образовном систему, док се културне диспозиције којима се обликује хабитус не преносе свесно, него путем сугестија у беззначајним стварима, ситуацијама и праксама свакодневице. Ту спадају држање тела, начин хода, гестикулација, мимика, начин уношења хране, говор, нагласак у говору и речник – они имају значење заповести. Када их једном усвојимо у детињству, културне диспозиције настављају да делују у нама. У психолошком и социолошком смислу, ставови су врста субјективних односа особе према неком искуственом објекту, пре свега према оним објектима који су истовремено лично и социјално значајни. У *Педагошком лексикону* се наводи да, поред субјективног односа, ставове карактеришу: стеченост, трајност, вредносна поларизованост, интензитет и сложеност (Поткоњак и сарадници 1996: 476).

Усвајање ставова је део процеса прилагођавања појединца друштву, окружењу или социјалној окolini. Значајна је чињеница да се ставови стичу у процесу социјалног учења. Често ставове према другима усвајамо несвесно. На њих од најмлађег узраста утичу ставови најближих чланова породице, а касније, у периодуadolесценције, и вршњаци. Ту су и медији масовне комуникације, књижевна дела, изузетно јаки поспешивачи стварања и формирања ставова. На основу личних ставова или мишљења групе формирају се предрасуде о неким особама, групама људи или начину живота које нису засноване на стварном познавању тих особа, група или начина живота (Видовић и сарадници 2000: 64).

У процесу несвесног учења и усвајања образаца понашања, као и формирања ставова, што је већ истакнуто, велика је улога медија и књижевних дела за децу, оних који су доступни и који се користе. Савременој деци су телевизија, филмови и анимирани филмови од кључног значаја у развијању свести и смисла о свом месту и о месту других. Екранизација дела др Сјуса, као што је и прича о Цералду који не говори али јако добро имитира гласове и звукове, у великој мери сензибилише децу већ у раном узрасту, а заједно са њима и њихове родитеље и породице за прихватање и разумевање деце и особа који су другачији, чиме започиње мењање друштва у друштво које прихвата, стварање толерантног окружења са циљем друштвене инклузије све деце и особа без обзира на њихове тешкоће у функционисању.

Захваљујући инклузији, видљивост деце се повећала у медијима и уметничким и књижевним делима за децу, што је јако значајно због формирања ставова. Треба свесно користити ова средства како би се изграђивале вредности које су потребне за темеље образовне и друштвене инклузије, и тиме принципе инклузије уткати у садржаје свакодневног живота и путем медија и уметности. Надамо се да ће нашим писцима и књижевницима за децу овај рад побудити интересовање и жељу да креирају и напишу своју причу са циљем да промовишу инклузију и да развијају осетљивост за различитост.

ЛИТЕРАТУРА

Bakonyi, Anna. *Az egyéni bánásmód, inkluzív pedagógia elvei és gyakorlata*. Budapest: Korai Fejlesztő Központ, 2009.

Velišek Braško, Otilia. „Konstruktivistički prikaz inkluzije polazišta kvalitetnog obrazovanja”. *Kružovi detiwtstva* 1–2 (2013): 19–29.

Видовић, Станислава и сарадници. *Како можемо заједно – приручник за наставнике и сараднике у школама*. Београд: Центар за права детета, 2000.

Вокабулар бета (2012). <<http://www.vokabular.org/?lang=sr-lat&search=beta>>

Група аутора. *Инклузивно образовање: Од педагошке концепције до практике* – тематски зборник. Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду, Одсек за педагогију, 2011.

Dr. Seuss. *Horton Hatches the Egg*. New York: Random House, 1940.

Dr. Seuss. *How the Grinch Stole Christmas!*. New York: Random House, 1957.

Dr. Seuss. *The Cat in the Hat*. New York: Random House, 1957.

Dr. Seuss. *The Cat in the Hat Comes Back*. New York: Random House, 1958.

Dr. Seuss. *Dr. Seuss's ABC*. New York: Random House, 1963.

Dr. Seuss. *I Can Read with My Eyes Shut!*. New York: Random House, 1978.

Dr. Seuss. *Gerald McBoing Boing*. New York: Random House, 1978.

Lazić, Svetlana. *Značaj televizijskog obrazovnog programa za profesionalni razvoj nastavnika osnovne škole*, neobjavljena докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за педагогију, 2010.

Suzić, Nenad. *Uvod u inkluziju*. Баня Лука: HBS, 2008.

Закон о основама система образовања и васпитања Републике Србије. *Службени гласник РС* 72/09 (2009).

Мишковић, Милан. „Социолошки контекст инклузивног образовања – први део”. *Педагошка стварност* 3 (2012а): 500–511.

Мишковић, Милан. „Социолошки контекст инклузивног образовања – други део”. *Педагошка стварност* 4 (2012б): 720–728.

Мрше, Сњежана, Милена Јеротијевић. *Приручник за планирање и писање индивидуалног образов-*

ноћ јлане. Београд: ДИЛС пројекат и Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС, 2012.

Поткоњак, Никола и др. *Педагошки лексикон*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.

Otilia J. VELIŠEK BRAŠKO

VISIBILITY OF INCLUSIVE PRINCIPLES
IN THE SCREEN ADAPTATION
OF THE WORK OF DR. SEUSS

Summary

This paper presents work of an American writer of children's books, where the principles of inclusion and acceptance and respect for all children can be recognized in his stories and his heroes. The thread that often runs in the stories of the mentioned author is that those who are different from the others have opportunity to have their place in a community. The heroes of whom he writes are often different from the general population, as well as their events and adventures. The writing style is very interesting and specific, especially in terms of approach, presentation and humor. There are movies and cartoons based upon his books and illustrations. Thanks to adaptation of the books of Dr. Seuss to movies and cartoons, his work has become available in our country too. Movies and cartoons are popular among children and young people and therefore essential to the learning process in general. This paper presents an example of connecting two arts in order to develop sensitivity to the diversity of children and their families, and thus to contribute to creating an inclusive culture.

Key words: all children, inclusion, children's books, cartoons

UDC 050.488(497.113) Neven



Тамара Р. ГРУЈИЋ

Висока школа стручвних студија
за образовање васпитача, Кикинда
Република Србија

ЗМАЈЕВ НЕВЕН И ЗАЧЕТАК СРПСКОГ СТРИПА ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Рад се бави илустрацијом у *Невену*, модерном часопису концептираном по свим правилима европских часописа за децу, у духу романтичарског погледа на свет. Илустрација је прво што детету привуче пажњу и позива на читање, те је она за дете од великог значаја и добар је пут да се дете уведе у свет литературе.

Графичка димензија *Невена* (илустрација) битан је естетски и смисаони елемент у листу. Квалитетне илустрације и „приче у сликама”, спој забаве и поуке, утицали су на то да Змајев *Невен* постане један од најпопуларнијих листова за децу. У раду је сагледан значај Змаја као зачетника српског стрипа за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Невен*, илустрација, лист за децу, стрип, дете

Невен је почeo да излази у Новом Саду 1880. године. Његов покретач и уредник био је Јован Јовановић Змај, а штампао га је новосадски графичар Арса Пајевић. Почеко је да излази у црно-белој техници, на формату 18x26 цм. Излазио је у Београду, Загребу и поново у Новом Саду, са малим прекидима, скоро тридесет година. Био је модеран, узоран часопис, концептиран по свим правилима европских часописа за децу, првенствено немачких, у духу романтичарског погледа на свет.

Змајева намера је била да створи добар лист за децу¹ који ће дете, уз помоћ различитих књижевних жанрова, уводити у свет литературе, што је књижевна критика и препознала. Милан Шевић истиче да је *Невен* „најзначајнија појава у српској књижевности за децу” (Шевић 1911: 31), а Јован Скерлић *Невен* посматра као најбољи српски дечји лист, у који је Змај „уложио много труда и талента, и успео да створи најбољи дечји лист на Словенском југу и да развије целу једну обилну ћачку литературу” (Скерлић 2006: 264).

Сима Џуцић (1951) као кључни моменат у развоју српске књижевности за децу наводи појаву *Невена*, првог модерног часописа за децу који је власнитавао и забављао многе генерације. „Змај га је за све време заиста зналачки уређивао, одржавајући га на истој уметничкој висини. (...) Поред Змаја, који је и сам био добар илustrатор, за Невен су цртали Урош Предић, А. Бокарић и други наши познати сликари” (Џуцић 1978: 45).

Невен представља „знак и симбол лепоте и трајности детињства, (...) трајну баштину поезије за децу, која својом лепотом привлачи дечје око, мами дечју руку, а бојом и мириром упија се у дечју душу и оплемењује је” (Марковић 2005: 226).

Змајево песништво за децу Василије Радикић (2003: 14) дели на два периода – период од 1858. године, када је Змај објавио прву песму за децу – „Гаша”, у *Школском листу*, па до оснивања *Невена* (1880), и на период од оснивања *Невена* па до смрти (1904), у којем се Змај потпуно посвећује деци. Године 1881. Змај наводи који су разлози за објављивање *Невена*: „Омилети Српччу књигу српску;

¹ „Осећајући у народу потребу, у себи неодоливу вољу а по нешто још и снаге за тај посао, покренућу у Београду лист за децу, – за једину узданицу нашу. Жеља ми је била да први број тога листа изађе на светог Саву. (...) Лист ће бити илустрован по могућности што боље и обилније. Излазиће двапут на месец, на великом табаку трипут преломљеном (16 страна)”, у Београду, после Божића 1879. (Лесковац 1983: 238–239).

испунити празнину, (...) забавити малу децу, да им забава не буде штетна; поучити већу децу, да им поука буде корисна; (...) ведрите им душу и прикладном шалом; оштрите им ум, који незгодне прилике само затупети могу; (...) очувати слободу духа њиховог; ма и мигом само спремати их за оно што их данас сутра ишчекује на путу развоја напредног друштвеног стања. Тако нешто лебдело је пред мојим очима, кад сам посадио стручак *Невена*” (Радикић 2003: 15). Змај је желео да створи српски лист за децу „тако да ни у чем не заостаје иза такових листова у великих и благословенијех народа”, у Београду, пред Божић 1890. (Лесковац 1983: 251).

Змај је у *Невену* окупio велики број сарадника: Илију Огњановића, Ђорђа Натошевића, Стевана В. Поповића, Мишу Димитријевића, Ђорђа Рајковића, Јована Ђорђевића..., а у рубрици „Чика Јовина пошта” (касније „Наша пошица”, „Одговори и поруке”) власнитавао је и усмеравао своје младе сараднике: Јована Максимовића, (браџа-Јову), Тихомира Остојића, Милутину и Милету Јакшића...²

Напредак сваког појединца, па самим тим и будућег нараштаја, Змај види у образовању и учењу, те се у његовим песмама за децу, као и у *Невену*, негује љубав према књизи и књижевности уопште.

Из рубрике „Чика Јовина пошта” уочавамо да је илustrација битан естетски и смисаони елемент у *Невену*, јер Змај у својим одговорима користи прилику да сарадницима укаже на значај визуелног, стварајући специфичну илustrаторску поетику листа за децу. У коментару за једну песму Змај каже: „Песма без слике много би изгубила” (Хаџић 2009: 103); Н. С. Јов. „Ми смо илustrацијама унапред снабдевени” (Хаџић 2009: 21); док малој Велинки

² Зорица Хаџић је успела да дешифрује широк круг књижевника који су започели своје прве књижевне кораке управо у *Невену*, учећи се вештини писања уз помоћ савета Јована Јовановића Змаја, јер „управо ти њихови први, несигурни кораци у свет писане речи кроз контакт са Змајем, водили (су) ка стварању значајних имена у свету књижевности и културе” (Хаџић 2009: 7).

одговара: „К песмама вашим: ’Молитва наше мале Данице’ додао сам згодну илустрацију, коју сам слу чајно баш имао” (Хаџић 2009: 19). С. Н. Ј. у Б. Змај сугерише: „Песма ти је сасвим згодна за ’Невен’, и примам је; но много би боље било, кад би уз њу било и згодне слике. Ако је имаш, и ако не жалиш књигу, исечи тај лист, пошљи, а ја ћу ти га вратити, чим буде илустрација готова” (Хаџић 2009: 23). Једном учитељу Змај одговара: „И илустрације су избор уредников; но ту је уредник већ ограниченији, пошто се мора обзирати на своту, коју наклада може да утрости на њи...” (Хаџић 2009: 20). А. Пл. Б. Змај даје савет у вези са илустрацијом и указује на проблеме са којима се уредништво сусреће: „Да сте нам откуд уз припослату песму угодну слику послали, песму би таки штампали. Нарочито слике у цртача наручивати, то ретко можемо, јер је то скупље, а претплата не даје доволно средстава. Зато морамо већином да готове слике набављамо” (Хаџић 2009: 80); М. С. Ризнићу: „Лепо вам хвала на послатим сликама. Оне су оловком цртане, зато би их морали најпре дати коме да их хемичким тушем на хемичној артији прецрта, – а то је за наше околности трошак, на који се ретко одважити можемо” (Хаџић 2009: 51).

Из наведених експлицијата јасно видимо да се издаваштво за децу од најранијих дана сусретало са истим проблемима са којима се сусреће и данас, а то је пре свега беспарица. Значајно је да Змај има јасну представу о томе да прикладна илустрација чини текст богатијим и да код најмлађих реципијената олакшава емпатију са прочитаним садржајем. Он се није задржао само на томе већ је, као што смо видели, инсистирао на илустрацијама, нарочито тамо где су песме добре. Зато је знао и да подстиче цртаче у даљем раду. Л – к – ц.: „Ми радо примамо цртеже наших дилетаната, да их у томе послу охрабримо” (Хаџић 2009: 99); Кости Божићу: „Ти као да имаш дара за цртање и већ прилично црташ.

Не напуштај бар припадом то лепо а корисно занимање. Твој ће цртеж скоро ући. Песма ти не иде тако од руке, зато не замери, што смо је скратили и заокруглили” (Хаџић 2009: 92). Г. Љуби Ацином пише о раду Уроша Предића: „Да видите, како је г. Ур. Предић красно насликао Циганку Скеву. Само што ће проћи бар месец дана, док се клише наручни и стигне” (Хаџић 2009: 141). Својим саветима у рубрици „Чика Јовина пошта” Змај је својим малим сарадницима и читаоцима указивао на значај интеракције илустрације и текста, јер ће детету прво илустрација скренути пажњу и заинтересовати га за текст – „тад први контакт детета са књигом (...) служиће као мерило и путоказ, као оријентир и путовоћа за све остале потоње књиге” (Тимотијевић 1986: 59).

Змај је водио фактографске белешке у току свог боравка у Бечу, из којих се види да је свакодневно био посвећен уређивачком послу: „Послао рест рукописа за 23. бр. ’Невена’” (22. децембра 1882. Лесковац 1983: 42); „Послао сам рукописе за 24. бр. ’Невена’” (27. децембра 1882. Лесковац 1983: 42); „Правио сам цео дан Индекс за прошлу год. ’Невена’” (13. јануара 1883. Лесковац 1983: 43); „По подне био ми Урош Предић са братом” (14. јануара 1883. Лесковац 1983: 43); „Куповао књиге за ’Невен’” (15. јануара 1883. Лесковац 1983: 43); „Врло ми хрђаво било. Грозница јака. Лежао, трабуњао, – ипак морао скрпити рукопис и послати за ’Невен’ 1 бр.” (22. јануара 1883. Лесковац 1983: 44); „На лађи. Већином писао за ’Невен’” (26. септембра 1883. Лесковац 1983: 74). Змај је редовно слао прилоге за Невен и пратио издања европских часописа за децу.

Змај је у *Невену* објављивао скоро све књижевне жанрове: песме, бајке, приче, басне, пословице, загонетке³, питалице, афоризме, ребусе, епиграме, допуњалке, анегдоте, писма, парамитије, црте из жи-

³ У *Невену* је Змај објавио 51 загонетку, у периоду од 1880. до 1900. године.

вота знаменитих људи, „трудећи се да у њему буду заступљени текстови за свачији узраст и да (се) истовремено задовоље потребе деце како за игром, забавом и разонодом, тако и за новим сазнањима” (*Невен, чика Јовин лист* 2006: 7). Прилози су били илустровани, јер илustrација прва позива на читање и има важну улогу у перцепцији. Квалитетне илustrације и „приче у сликама”, спој забаве и поуке, утицали су на то да *Невен* постане интересантан и деци и одраслима, јер је „Змај успео да оствари свим посебну атмосферу која је пленила својом живошћу и опчињавала бескрајном имагинацијом” (Draginčić-Zupan 1986).⁴ Змај је проналазио илustrације у страним листовима за децу и повезивао их са својим стиховима, а често је своје песме писао према илустрованим прилозима. „Објављујући на насловној страни четвртог броја илустровани приказ живота Бенџамина Франклина, Змај у самом почетку наговештава своју намеру да илustrацијом и ’причама у сликама’ попуни значајан простор у листу. Ипак, до почетка континуираног објављивања оваквих прилога требало је да прође пуних 18 месеци. У 20. броју *Невена* из 1881. наилазимо на стрип-шалу под називом ’Претоварено’” (Draginčić-Zupan 1986). Песма се састоји од две строфе⁵, а стрип-шала од две илustrације-силуете, које одсликавају спољне линије и имају црну унутрашњост: на једној су деца на колицима која вуче дечак, а на другој су се, због великог терета, колица поломила и деца су пала. У питању је минијатура са осавремењеним визуелним идентитетом, која има хуморну димензију, моћ асоцијације, развијања маште. Улога илustrатора је да се издигне из банаљности, да укаже на поруку и остане духовит.

⁴ Драгинчић и Зупан (1986) дају преглед објављених илustrација у *Невену* по годинама.

⁵ „Претоварено” (*Сабрана дела Јована Јовановића Змаја V*, 95): „Вуци, вуци, моје дете! / Вуци, вуци, мајчин сине! / Вуци, вуци, али пази / Да се како не прекинем” (*Невен, чика Јовин лист* 2006: 118).

Песма „Мали коњаник” (*Сабрана дела Јована Јовановића Змаја V*, 38)⁶ такође је пропраћена илustrацијом у виду силуете, која приказује дечака на столици у јахаћем ставу, са бичем у руци. Илustrација-силуeta подстиче на игру, покрет, развија машту. Уз песму „Мати пева детету цупкајући га на крилу” (*Сабрана дела Јована Јовановића Змаја XII*, 178)⁷ приказана је илustrација-силуeta на којој је мајка са дететом у крилу. Илustrација одише срећом и задовољством, спокојем и оптимизmom. Уз песму „Ево браца” (*Сабрана дела Јована Јовановића Змаја V*, 267)⁸ приказана је илustrација-силуeta на којој мајка држи играчку у руци, а дете седи раширенih руку. Прва строфа упућује на игру, док је друга више окренута илustrацији и визуелној поруци текста. Тек спој текста у другој строфи и илustrације употребује доживљај песме и мајчину подстицање детета да стане на ноге и прохода.

Змај је често употребљавао илustrацију-силуetu уз жанрове које је преузимао из усмене књижевности (ташунаљке, питалице, загонетке).

Илustrација-силуeta не нуди карактеризацију јунака и њоме је много теже дочарati поруку песме. Обликована је са много љубави и топлине, одише смиреношћу, али и узвишеношћу породичног живота. Овакав вид илustrације послужио је Змају за илustrацију краћих песама забавног карактера, које су намењене деци најмлађег узраста.

Половином 1881. године уследила је значајна новост: први пут се „прича у сликама” не завршава, већ се крај приче „Питомо лишче и живина” најављује за следећи број. Не зна се зашто је то Змај учинио, можда због дужине, „али се не сме занемарити ни могућност да је Змај желео да чвршће веже читаоце за свој лист, што је за поједине европске

⁶ *Невен, чика Јовин лист* 2006: 24.

⁷ *Невен, чика Јовин лист* 2006: 47.

⁸ „Ево, браца, / Погледај пајаца! / Мала хуља / Гле како се љуља. / Ти би плакоб / Кад би мороб тако, / Не би знао – / Можда би и пао” (*Невен, чика Јовин лист* 2006: 236).

листове већ била добро позната тактика” (Draginčić-Zupan 1986).

У наредним годинама Змај објављује „приче у сликама”, „од којих су многе представљале врхунски дomet тадашњег стваралаштва” (Draginčić-Zupan 1986). У наставцима су 1883. године објављене су „приче у сликама” „Туга и жалост једног миша” (*Сабрана дела Јована Јовановића Змаја V*, 150)⁹ и „Из живота малог Симе Боба”¹⁰, у којима су дочаране тужне судбине главних јунака. Године 1884. објављене су поучне приче о лисици, пацову, шаљиво интонирана песма „Патуљци честитају своме цару крсно име” (*Сабрана дела Јована Јовановића Змаја V*, 195), „Пријатељ много вреди” (*Сабрана дела Јована Јовановића Змаја V*, 202). Године 1885. Змај објављује тужну причу о страдању брата и сестре „Страшни зимни догађај”¹¹ и поучну причу о патки која се накитила пауновим перјем (у 9. и 10. броју) „Туђе перје” (*Сабрана дела Јована Јовановића Змаја V*, 222).¹² Крајем године објављена је прича „Ђукино страдање” (у 17. и 18. броју)¹³ и „Бобуци”.¹⁴ Наредне 1886. године (у 6. броју) Змај објављује гротескну причу „Гуска пијанчура” (*Сабрана дела Јована Јовановића Змаја V*, 252)¹⁵, у шест слика, у којој је опевана гуска која се напила ракије.

Пародијски поступак присутан је у песми „За мачка су мишеви, а не роде” (*Сабрана дела Јована Јовановића Змаја V*, 362) – са поднасловом: „Лакрдија са четири слике”¹⁶ – која доноси причу о мачку који страда због жеље за храном, јер уместо да лови мишеве, он размишља о младунцима роде. Песма је заснована на сукобу мачка и роде, а мачково шетање по крову има функцију изазова: „Оде, дође, – по

⁹ Невен, чика Јовин лист 2006: 219.

¹⁰ Невен, чика Јовин лист 2006: 87.

¹¹ Невен, чика Јовин лист 2006: 127.

¹² Невен, чика Јовин лист 2006: 107.

¹³ Невен, чика Јовин лист 2006: 95–98.

¹⁴ Невен, чика Јовин лист 2006: 31–34.

¹⁵ Невен, чика Јовин лист 2006: 92.

¹⁶ Невен, чика Јовин лист 2006: 136.

крову се шета. / А то старој роди додијало; / Дугим кљуном ухвати га за реп: /’Путуј доле ти, несита хало. / Попнеш ли се још једаред амо, / Онда ћу те, – ја већ знадем шта ћу.’” Рода се припрема за мегдан тако што одлази оштрачу: „’Кљун ми оштри, нек све искре скачу!’”. Након тога следи мегдан: „Другог дана ето опет мачка / Па по крову кези се и мази. / Рода јурну с наоштреним кљуном / Па га – пробурази.” На крају песме побеђује јунаштво, а непријатељ се сувово кажњава. Песма „За мачка су мишеви, а не роде” јасно је усмерена према исмењавању слабости и недоличних поступака. Четири „приче у сликама” приказују кључне моменте: мачак изазива роду, рода баца мачка са крова, рода оштри кљун на оштрачу и рода пробада мачка.

Јунаци стрипованих песама су често животиње – лисица, миш, мачка, мајмун, ружно паче, патка, гуска – и Змај се трудио да их што верније прикаже. Динамичне стриповане песме пружају могућност уверљивије карактеризације јунака и доносе јаснију поруку. Слике су стваране на принципу контраста, пародије, сарказма, што нуди потпуније интерпретирање текста. „Приче у сликама”, које су блиске форми стрипа, послужиле су Змају за илустрацију дужих песама, забавног и поучног карактера. Овакве илустрације су ближе деци нешто старијег узраста – боље их разумеју, а у неким ситуацијама пружају могућност поистовећивања са јунацима.

Илустрације у сликама обједињавале су два битна квалитета – привлачне илустрације и кратак стих, карактеристике које други листови за децу у то време нису поседовали. Змајеву песму „Наш Гаја”¹⁷ илустровао је у десет слика познати Урош Предић, што је нарочито утицало на његову изузетну вештину у приказивању дечјег лица („Наш јунак”¹⁸, „Мали Влајко”¹⁹). Поред Уроша Предића, аутори илу-

¹⁷ Невен, чика Јовин лист 2006: 71–72.

¹⁸ Невен, чика Јовин лист 2006: 74.

¹⁹ Невен, чика Јовин лист 2006: 69.

страција у *Невену* су: Илија Шобајић, Атанас Бочарић, Владислав Тителбах, а неке је радио и сам Змај. Давао је и нацрте за њихову израду, међутим, због неповољне материјалне ситуације основни извор илustrација били су страни часописи за децу, или хумористички и други листови.

Драгинчић и Зупан (1986) наводе да су илustrовани прилози у *Невену* све до новембра 1886. године представљали интегралну целину слике и одговарајућег текста, док је у 21. броју Змај учинио још једну новину. Причу „Шта се дододило са очевим шеширом” Змај је објавио без пратећег текста и без редоследа слика, што је поставио као задатак читаоцима.

Током континуираног једанаестогодишњег издања у Новом Саду *Невен* је представио читаоцима обиље илustrација и више десетина прича у сликама, од којих су многе биле на изузетно високом цртачком нивоу. Илustrација је привлачила пажњу читалаца и нарочито допринела великој популарности овог листа за децу. На основу доступних података може се закључити да је *Невен* одиграо значајну улогу у развоју и идентификацији српске књижевности за децу, која се у другој половини века формирала као посебан вид књижевне уметности (Милинковић 2008).

„Изузетно значење интеракције цртежа и текста у Змајевој поезији за децу директно је повезано са објављивањем песме и њене илustrације на страницама *Невена*. Само тиме се може објаснити она срасlost ликовног и текстуалног дела исказа у многим Змајевим песмама за децу, због чега је илustrација постала неодвојив, амалгамски састојак песме” (Радикић 2003: 240).

Без обзира на све потешкоће, Змај је истрајао у свом послу, остваривши један близки, пријатељски однос са својим младим сарадницима и створивши један од најбољих часописа за децу на нашим просторима. Графичка димензија *Невена* битан је естет-

ски и смисаони елемент у листу, који недвосмислено надограђује текст и уводи дете у свет илustrације и сценског догађаја. Квалитетне илustrације-силуете и „приче у сликама” допринеле су бољем читању, сагледавању и вредновању Змајевог стваралаштва за децу, а Змаја учиниле зачетником српског стрипа за децу.

ЛИТЕРАТУРА

- Draginčić, Slavko i Zupan Zdravko. *Istorija jugoslovenskog stripa I – do 1941. godine*. Novi Sad: Forum – Marketprint, 1986.
http://www.rastko.rs/strip/1/zupan-draginicic_1/index_1.html 11.12.2013.
- Лесковац, Младен. *Змајев бечки дневник*. Нови Сад: Матица српска, 1983.
- Марковић, Слободан Ж. „Невен – Змајев цвет и симбол”. *Трајање за идеалима*. Београд: Београдска књига, 2005, 226-229.
- Милинковић, Миомир. „Значај Змајевог Невена у развоју српске књижевности за децу и младе”. *Зборник радова Учитељској факултета*, Ужице, 2008, бр. 10, 225–238.
- Невен, чика Јовин лист*. Приредили Поп Д. Ђурђев и Мита Голић. Нови Сад: Дневник, 2006.
- Радикић, Василије. *Змајево џесништво за децу*. Нови Сад: Змајеве дејче игре, 2003.
- Сабрана дела Јована Јовановића Змаја I–XVI* (приредио Јаша М. Продановић), Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон, Београд, 1933–1937.
- Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Srdić Živanović, Branka. „Uvod u novo čitanje Zmajevog 'Nevena'”. *Detinjstvo*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre, 1980, br. 4, 36–40.
- Стајић, Васа. *Јован Јовановић Змај – живот и дело*. Београд: Admiral Books, 2008.

Timotijević, Božidar. „O slikovnicama”. *Detinjstvo*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre, 1986, br. 1, 59.

Хаџић, Зорица. *Отворена илустрација Јована Јовановића Змаја*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2009.

Цуцић, Сима. „Чика-Јова данас”. *Из дечје књижевности, Осврти и чланци*. Нови Сад: Матица српска, 1951, 37–50.

Цуцић, Сима. „Змај и дечја књижевност”. *Огледи из књижевности за децу*. Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”, 1978, 42–49.

Шевић, Милан. *Дечја књижевност српска; оглед историјскога прегледа*. Нови Сад: Електрична штампарija учитељскога Д. Д. „Натошевић”, 1911.

Tamara R. GRUJIĆ

ZMAJ'S NEVEN AND THE BEGINNING OF SERBIAN COMICS FOR CHILDREN

Summary

This paper deals with illustrations in *Neven*, a modern magazine designed according to the rules of the European magazines for children, in the spirit of a romantic view of the world. The illustration is the first thing that attracts attention of a child and calls on reading and for this reason it is a good way for introducing children into the world of literature.

Neven's graphical dimension (illustrations) is aesthetically important and meaningful element in the magazine. The illustrations, which have a high level of excellence and "stories in pictures", present a mixture of entertainment and education, and they influenced Zmaj's *Neven* to become one of the most popular magazines for children. This paper outlines Zmaj's importance because he was the originator of Serbian comics for children.

Key words: *Neven*, illustrations, magazine for children, comics, child



Јованка Д. ДЕНКОВА

Универзитет „Гоце Делчев“

Филолошки факултет, Штип

Република Македонија

СПИСАНИЈА ЗА ДЕЦА И МЛАДИ ВО Р. МАКЕДОНИЈА, НИВНАТА ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ СО КНИЖЕВНОСТА ЗА ДЕЦА, НИВНАТА СОЗНАЈНА, ЕСТЕТСКА, СОЦИЈАЛНА И ВОСПИТНА ФУНКЦИЈА

РЕЗИМЕ: Во овој труд се прави осврт на првите илустрации на македонската народна и уметничка книжевност за деца и младина, за веднаш потоа да се проследи развојот на онаа прва генерација македонски писатели за деца, од кои најголемиот дел, истовремено беа и основачите, основоположниците и главни уредници на првите списанија за деца во Р. Македонија, веднаш по ослободувањето. Потоа се прави внимателен разглед на неколку списанија за деца, од различни периоди, начинот на нивното организирање и структура на рубриките, нивната сознајна, естетска, социјална и воспитна функција. Тргнувајќи од сознажната која детето го напојува со нови вистини, факти ин-

формации, движејќи се кон воспитната која морално и етички го издигнува и го гради како човек, па сè до социјалната, отворајќи му можност да стапува во контакти со други деца, со нив да соработува, тимски да се оспособува, за на крај сето тоа во една естетска добро спакувана форма да излезе како краен резултат.

КЛУЧНИ ЗБОРОВИ: списанија за деца, писатели за деца, воспитна функција, социјална функција, естетска функција.



1. Вовед

Во науката за книжевноста постојат поделени мислења во врска со традицијата и стилско-изразниот феномен на книжевноста за деца и младина. Според некои автори, таа книжевност води потекло од детскиот фолклор, а според други, почетоците на ваквата книжевност се поврзуваат со почетоците на книжевната уметност, пред и во античката епоха. Постојат и такви кои ги застапуваат и двете гледища, надополнувајќи дека книжевноста за деца и младина, со своите стилски обележја и педагошки особености настанува во периодот на Пушкин, браќата Гrim, Андерсен, Луис Керол и Жил Верн.

Кај едните пренагласена е тезата за народната основа на оваа книжевност, кај другите преовладува митолошка основа, па третата група книжевници служи како баланс на претходните две. Меѓутоа, она за што се сите согласни, е дека книжевноста за

деца и младина е еден естетски и воспитно-образовен спецификаум. Од една страна, таа е легитимна книжевност, а од друга страна легитимни се и сите нејзини задачи кои ја прават како една книжевна посебност. Книжевноста за деца и младина е посебна книжевна област со своите идеи, воспитни и уметнички обележја и специфичности. Но, независно за какви специфичности се работи, таа е составен дел на народната и уметничката книжевност. Во себе оваа книжевност освен уметничката вредност крие и естетска и воспитна вредност. Воспитноста се остварува само во книжевните содржини кои имаат уметнички карактер во себе, а естетската вредност доаѓа како облик на самата книжевност. Книжевноста за деца е наменета за најмладиот читател или слушател, и е во склад со психофизичката возраст, во сооднос со интелектуалното искуство на децата. Неопходно е книжевноста да ги прилагодува своите теми и мотиви, посебно стилот и изразните средства во склад со детските образовни можности и способности. Овој факт укажува на исклучителната сериозност и деликатност во книжевното творење за деца. Треба да се создаде уметнички вредно дело, а од друга страна авторот да биде постојано во дослух со детските перцептивни можности. Писателот мора да го прилагодува своето пишување, постојано внимавајќи дека создава уметничко-јазично дело кое носи педагошка и дидактичка порака. Општо познато е дека човековата личност се формира уште во детството, за подоцна да се надоградува, усовршува. Па затоа, воопшто не е сеедно со какви инструменти на воспитување располагаме, со што и како им ги остваруваме духовните хоризонти на децата. Воспитната функција на книжевноста во суштина е хуманистичка. Таа детето го свртува кон минатото за да ја спознае историската судбина на својот народ и на човештвото. За да го запознае со својот сопствен корен, таа го ориентира детето кон неговиот животен презент, запознавајќи го со убавините и вистините, тешкоти-

ите и несреќите на секојдневниот живот. Таа погледот на детето го свртува кон иднината не заборавајќи да го потсети дека кризите состојби доаѓаат и си заминуваат, но животот на човекот останува да блеска со секта своја величественост. Токму во тоа е социјалната смисла на книжевноста за деца. Таа детето го подготвува не за престој туку за самостојно и високо морално дејствување во животот.

2. Зачетоци на македонската книжевност за деца и младина и нејзините претставници

Првите никулци на македонската народна и уметничка книжевност за деца и младина ги бараме посебно во втората половина на 19 век, и тоа во делата на браќата Димитар и Константин Миладинов, Кузман Шапкарев, Марко Цепенков, Јордан Хаци Константинов-Цинот и Григор Прличев. Посебно за децата, во различните дела на овие автори, се посветуваат приспивни песни, детски игри, приказни и други детски уметнички обележја кои го разубавуваат светот на младите, воедно претставувајќи еден посебен дидактички свет. Долга е низата на македонски автори кои создавале и твореле специјално за децата. Поради тоа што темата на овој труд главно е насочена кон детските списанија, посебно би издвоиле некои автори кои се тесно поврзани со издавањето и печатењето на истите. Некаде во првите места би го сместиле Славко Јаневски кој, воден од мотото дека детето има свој вкус, свој радар и критериуми, создал зад себе богато детско творештво. Тоа мото е главното движење во една поетика за деца, околу која сè уште, денес како и вчера, а сигурно и во годините и децениите што се пред нас, ќе се вртат многу критички и теориски недоразбирања, навидум тивки конфликти и обемни дискусиии кои како и секогаш ќе го задржуваат вниманието до недоглед, а ќе ја подигнуваат желбата да се изнај-

дат нови заклучоци и ставови, до бесконечност. Ка-ко носител на ова мото Славко Јаневски се јавува и како основач на првите весници за македонските деца *Пионер* и *Титловче*. Бил уредник на списанијата *Нов ден* и *Современост* и на весниците *Осман* и *Хоризон*. Сеќавајќи се на првите почетоци од својата работа како писател за деца, но и по повод дваесет и петгодишниот јубилеј на „Детска радост“ изнесува дека му било наложено да состави и организира весник за понерите кој на своите страници ќе содржи песни и раскази за партизани, авиони, штурци балони, тревки, пионери, пионерки, бубачки и шумски зверки. Она што е најбитно од сè, е дека овој автор на чудесно прекрасен начин успева да најде однос меѓу реалното и фантастичното, знае да раскажува толку уверливо што децата не ги разликуваат границите меѓу можноото и невозможното, истакнувајќи ги на преден план своите размислувања и оценки, хуморот и разновидноста. Како никој друг писател, верува во вистинитоста на детските соништа нудејќи им помош во нивното остварување преку магичноста на зборот и волшебниот свет на книжевните страници.

Ништо помалку вредно и значаје е името на Ванчо Николески. Може слободно да се рече дека една и пол деценија македонската детска литература беше исклучиво во негов знак. Тој не е само најприсутен македонски автор во сите средини меѓу 1945 и 1960, ами може да се нарече татко и прво перо на таа литература. Како ученик и млад учител се јавува со песни за деца, објавувајќи ги во весниците *Училишниот подмладак*, *Правда*, како и во списанието *Венец*. Тој е истовремено орач и сејач, има свои теми и свои сфаќања за детското книжевно творештво. Детето е во времето, а не надвор од него, тоа е оска на животот, светот, дејствијата, животната драма. Детето се наоѓа себе си и во сонот и во јавето, сигурно дека приказната е негова и наменета исклучиво за него.

Еден од уредниците на „Македонска книга“ и „Детска радост“ – Васил Куноски – во своите песни и книги посветени за децата, безрезервно припаѓајќи му на своето време, на својата патриотска младина, носи една генерална порака со низа социјални мотиви и патриотизам.

Предводникот на втората генерација повоени македонски писатели за деца и младина, Глигор Поповски, работел како уредник во книгоиздавателството „Детска радост“, а се јавува со песни, но и како уредник уште во 1949/50 во *Пионерски весник*, *Титов пионер*, *Другарче*, *Развигор* и *Росица*. Неговите први книшки песни каде движечки мотив е играта, му овозможуваат на детето песната да ја доживее како игра, како начин да се разоноди од сè во себе и околу себе и да направи објект со кој и поради кој ќе се игра. И уште повеќе, во рувото на играта се облекуваат дури и неговите сериозни должности што веќе се јавуваат кај детето во одреден животен период, затоа што детето не е наивно суштество, ами личност на која и е дадена можност чекор по чекор квалитетно да се изградува.

Жанровски сложено, естетски издиференцирано, книжевното дело на Томе Арсовски е едно од најзначајните во историјата на македонската драма, роман и книжевноста за деца и младина. Како долгогодишен уредник на радио и телевизија, успеал да го најде најдобриот детски филтер на енергија – чинот на авантурата. Не како можност за бегање од себе си и својот свет, туку и како можност за доживување на еден нов статус низ перипетиите на драмата, чиј режисер е самиот голем противречен и непредвидлив живот.

Следат имињата на Александар Поповски, Стојан Тарапуза, Видое Подгорец, Оливера Николова и уште имиња на низа други автори кои со чекори од ильда миљи брзаат кон освојувањето на нови мотивски и изразни простори во кои ќе заживее детскиот свет, ќе се шири детската насмевка и радост,

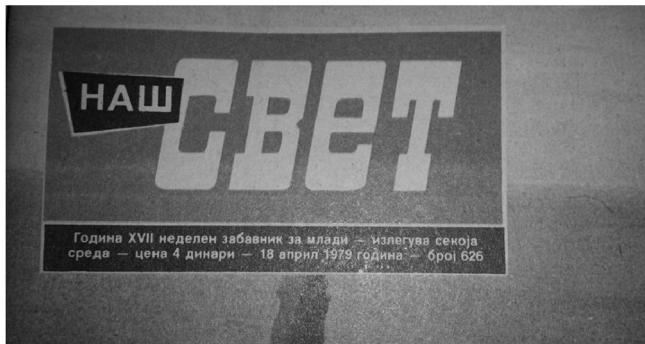
ќе се твори само за детско срце и глава, ќе царува детска исполнетост и среќа.

3. Детски списанија.

Начин на нивно организирање и структура, нивната сознајна, естетска, социјална и воспитна функција

Независно кога се појавиле, колку се стари и на каков начин се отпечатени, списанијата за деца имаат функција да ги забавуваат децата, да ги поттикнуваат на одредени нешта и што е најважно – да ги подучуваат. Структурирани сите на различен начин, а сепак со слични особености. Со самиот временски развој и промените на секојдневието се менувале и списанијата за деца. Но, нивната намена и посветеност исклучиво за децата не се променила. Се читаат и ден денес, а секое едно дете се радува на новоизлезениот број. Вклучуваат во себе различни области, актуелни теми, примамливи за сечиј детски вкус и го задржуваат вниманието на детето поттикнувајќи го со нетрпение да го очекува следното издание. Во себе кријат различни содржини кои носат некаква порака за децата. Нивната поврзаност со книжевноста е повеќе од очигледна. Обработуваат делови од познати дела на познати автори. Во истите е сместена поезија на врвни поети. Ги слават имињата на познатите книжевници и црпат инспирација токму од книжевноста. Во поголемиот дел од списанието се сместени и обработени токму книжевни теми. На интересен начин, достапен за децата, му ја доловуваат главната порака, која еден книжевник, автор, поет сака да ја пренесе во своето дело. Така, на еден начин дури и му го прават подостапен и поразбиралив оној потежок книжевен свет посветен на повозрасните. Независно за кое списание станува збор, рубриките се горе-долу слични. Постои една т. н. дежурна страница во која на-

кратко се внесени содржините кои ќе се обработуваат во целото списание. Напишани се телефонски броеви и адресата на издавачката куќа, името на редакторот, на директорот и главниот уредник. Па, овој начин на структура главно можеме да го забележиме во списанието *Nashi свет*. Како посебно интересно го издвојуваме изданието од 1979 (бр. 626) и 1997 година и тоа од 8. 1. 1997 до 28. 5. 1997 (учебна 1996–97 год.). Ова списание е под редакција на издавачката куќа „Детска радост“, а како тогашен директор и главен уредник го имала Петре Бакевски.



Во секој еден број на списанието постои на првата страница актуелна или т.н. наша тема која се обработува. Па, како пример ги наведуваме „другарството се негува“, „зимата доаѓа“, „предлози за среќна година“, „вие и вашиот страв“ итн. На оваа страна, под овие наслови главно се упатуваат совети до децата. Има воспитна функција, па ги подучува и воспитува децата на она што е правилно, морално и слично. Така, во темата за другарство, толеранцијата, вниманието, дискрецијата и лојалноста ги наведува како главни фактори. Оваа рубрика, всушност, ја носи пораката еден за сите, сите за еден. Им укажува на децата дека сите луѓе немаат исти вкусови, ставови и размислувања, но човек треба да го прифаќа другиот човек, односно другар, со сите свои мани и недостатоци. Не се создадени сите по наша желба и мера, па секој треба да знае да се но-

си и живее со овој факт. Другарството не поднесува ниски удари, работење зад грб, туку отвореност, искреност, спремност да се даде жртва за другиот. Но, оваа страна не останува само на тоа. Им дава можност на децата, на забавен начин, преку тест или квиз со искрено понудени и одбрани одговори да го тестираат и испитаат своето пријателство.

Секој човек се плаши од нешто. Почнувајќи од трешата која не тера да трепериме, па до ужасот кој не парализира, стравот наоѓа ильада и еден начин да ни го загорчи животот. Но, затоа тука е *Nashi свет*



да помогне и да даде совети како тој страв може да биде надминат. Ако некогаш чувствувајме страв од непознатото, подобро би било со нештото и за нештото прво да се распрашаме и информираме, па потоа да преземеме одредена активност. На тој начин нештата би биле донекаде попознати, а и стравот би се намалил. Доколку имаме страв од ризик, пожелно е да ги избегнуваме сите ризични ситуации кои кај нас го влеваат овој страв. Но, се вели дека стравот е некогаш и пожелен. Тој е она свойство кое постојано не држи будни, го диктира нашето однесување и постапување. Во мали дози тој е одличен стимуланс. Понекогаш дури и се вели дека на човек му дава криља да го реализира и навидум невозможното.

Посетата на различни училишта, следењето на училишните активности, успешите на децата, овозмо-

жува да биде креирана и следната страна на списанието, насловена како „училишна панорама“. Оваа панорама врши преглед на тоа што сработило одредено училиште, служејќи истовремено како поттик за другите училишта да ги постигнат успехите на она најдоброто.

Историскиот блок, блоковите поврзани со физика и хемија уште би можеле да ги сведеме под со-знајна функција, затоа што даваат преглед на одредени историски активности, развој на одредени материји што живот значат. Така говори за „санките низ вековите“, „како настанале атомските бомби“, „без вода не се може“, „роботот механичар“ и сл. Па, така, можеби ќе нè изненади информацијата дека децата се санкале уште во предисторијата. Дека санките потекнуваат од предисториските дни. Дека тие биле превозно средство цели 8.500 години. Можеби ќе нè изненади и тоа што постоеле и тогаш роботи кои се движеле и работеле сами и покрај не толку развиената технологија.

Книжевните страници без исклучок се застапени во секој број на списанието. Дадени во форма на прашања, кратки наслови или исечоци нудат информации и обработуваат одредени книжевни дела. На пример, *Осиротовој со скриеното богатство, Прекрасното јаткување на Нилс Холгерсон, Сребре и јас, Повикот на дивината*. Прилагодени во зависност од возраста, структурирани по училишни години, одговараат на прашањата – каде е богатството? Кој е палавиот Нилс Холгерсон? Колку е присутна музикалноста и чувственоста во *Сребре и јас*? И кој е тој исконски повик на дивината? Кое е тоа благородно животно?

За оние најзажубените следат вљубени страници во кои се слуша говорот на љубовта, во кои следат цитати на мудрите за љубовта. Одговараат на прашањата како некому да се каже те сакам, како по-лесно да се излечи напуштеното срце, како да се пронајде идеалната љубов, кои одговорности таа ги

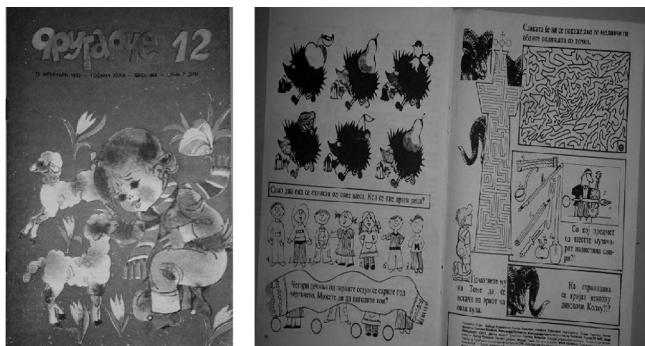
носи со себе? Тука имаат можност и учениците/децата да бидат поети и писатели, па сами да творат и да ги испраќаат своите дела до списанието. Да се слушне и нивниот заљубен глас, да се отвори вљубеното срце, да се пронајде своја сродна душа. Но, не само во поглед на љубовта можат да бидат креативни. Списанието отвара и посебен ликовен блок во кој тие ги испраќаат своите уметнички дела. А за мотивацијата да биде поголема секако следат и награди за најдобрите.

Во математичката страна понудено им е на забавен начин да ја вежбаат математиката, да ги подобруваат своите математички вештини. Па, така, имаат можност да решаваат задачи за 5+, да ги најдат одговорите на мозгалката или да го впишат бројот кој недостасува.

Дека секогаш списанието ги слуша и исполнува желбите на децата, говорат страниците со постери на познати личности – пејачи и глумци испечатени токму по порачка и желба на децата. Нуѓи и други дополнителни информации за активностите на овие познати личности, за нивните снимени филмови или песни, нивните следни настапи. Особено за машката популација издвојува спортски страници во кои нашироко се објаснува за актуелните фудбалски, кошаркарски и други спортски настани. На тој начин се исполнува сонот на детето да се доближи до светот на неговиот идол.

Следно списание кое би сакале да го издвоиме е *Другарче*, и тоа бројот од 1983 год, 15 февруари. Издавачка куќа е повторно „Детска радост“ и РО НИП „Нова Македонија“, со главен и одговорен уредник Глигор Поповски. Самиот наслов на списанието кажува дека овие страници се вечен другар на детето. Два пати во месецот се резервираат да изненадуваат и информираат со нови теми, да се забавуваат и дружат со децата. Слично структурирано како и *Наши свеќи*, содржи во себе книжевни страници во кои се обработени поетски дела. На при-

мер, песната „Виолина“ на живко Николовски или „Карневал“ на Наум Поповски. Имаме повторно една актуелна тема, на пример, за тоа како да владееш со своето време, како да се организираш и да ги испланираш сите свои активности. А пораката до детето е доколку сака да има доволно време за сè, треба да научи да владее со него. Секако и историскиот блок не е заборавен. Предаден е во овој број во вид на сеќавање на една партизанска учителка преку текст насловен како „Боровинки и јагоди за борци-те“. Овој расказ говори за летото 1942, за партизаните, пионерите и вооружените фашисти. На последните страници од ова не многу обемно списание сместен е и забавниот блок кој вклучува крстозбори, игри со зборови, пронаоѓање на разлики на одредени слики и пополнување и решавање на празни полиња. Секако дека е даден и простор за креативноста на децата во форма на доцртување на веќе започнати слики, пронаоѓање на соодветни бои со цел вешто да се раководи со спектарот на бои.



На сличен начин како и претходните две, структурирано е следното списание *Развигор*. Во него ги издвоивме годините 1970–1971, 1984 и 1998 година на издавање, под редакција на „Нова Македонија“, работна единица „Детска радост“ со главен и одговорен уредник Александар Поповски. Во ова списание постои дел насловен „мала јазична школа на развигор“ во кој децата имаат можност да го вежбаат

не само мајчиниот, ами и други странски јазици. Имаат можност да научат како да пишуваат писмени состави, да раскажуваат одредени секојдневни случајки и сето тоа на еден подобар стилски начин. Па така, се говори за „одлично поминатиот летен разпуст“, за „писмата кои другарките си ги пишуваат меѓу себе“ со цел иако раздвоени километри, да останат в контакт, за „грешките на Влатко“ и уште многу многу слични теми. Страните на литературата секако не се испуштени. Имаат можност да читаат дел од *Старата тврдина* на Видое Подгорец, да влезат во светот на бајките, да ги прочитаат и разберат песните посветени на Самоил, Климент, Наум и Прличев. На другите страни следат низа текстови кои говорат за различни теми кои во суштина содржат сознајна и воспитна функција, на пример, царството на првиот „буквар“, и „од глас до писмо“ и слично, од кои децата треба да извлечат некаква поука. Па така, во дамнешо време кога човекот живеел многу примитивно, тој не знаел да заборува. Во прво време испуштал само некои гласови. Неговите емоции и чувства можеле да се прочитаат само преку неговото лице. Но, како што се усовршувал и развивал самиот тој го усовршил и развил звуковниот говор. Се здобивал и збогатувал со знања кои прво усно ги пренесувал. Но, со цел да не бидат заборавени кажаните работи решил тие да се запишуваат. За да можат денес децата да читаат и пишуваат првенствено им е потребен буквар. А кога ќе ги совладаат основните вештини ќе имаат можност да влезат во страниците на посложениот книжевен свет, зашто книгата ја отвора вратата на светот и ќе води кон нови искуства и сознанија.

Забавниот дел и овде го сочинуваат лавиринти, крстозборки, вицови, гатанки. Но, постои и дел каде децата се во можност да ги проверат своите знаења од областа на географијата, историјата, математиката. Постои и друг дел каде тие можат да бидат креативни и тие самите да творат и создаваат

дела во кои како потпис на крајот ќе стои нивното лично име.

Илустративниот дел е значајна компонента која пренесува порака од визуален код и има сознајна функција да ја отслика содржината, сообразена на возраста на детето. Илустрациите создадени од еден прочуен детски илустратор низ целото списание, што е концепциска законитост во создавањето детски списанија во светски рамки, создаваат директен начин на комуникација со детето, го поттикнуваат мисловниот процес, ја развиваат имагинацијата, нагласувајќи ја когнитивната функција, придонесуваат за севкупниот развој на детето преку стимулирање на неговата перцепција и развојот на интелектуалниот потенцијал.

Хумористичниот третман на илустрации речиси секогаш побудува интерес кај децата. Секое дете сака да биде среќно, радосно и весело и многу лесно се преселува на смеата и можностите и другите да се смеат. Најновите педагошки истражувања велат дека хумористичните елементи во илустрациите за децата се токму она што децата го сакаат.

Текстовите во содржината на списанието им даваат на децата да го стимулираат говорот и негуваат јазикот, особено да ги учат со задоволство текстовите со ритам и рима и да ја развиваат нивната меморија преку повторување кратки стихови или текстови. Истовремено, децата учат вештини како фонолошка свест, звукотехника, разбиранје и флуентоност.

Севкупно сумирано, небитно за кое списание стапува збор, функцијата е иста. Тргнувајќи од сознајната која детето го напојува со нови вистини, факти информации, движејќи се кон воспитната која морално и етички го издигнува и го гради како човек, па сè до социјалната, отворајќи му можност да стапува во контакти со други деца, со нив да соработува, тимски да се оспособува, за на крај сето тоа во една естетска добро спакувана форма да излезе како краен резултат.



ЛИТЕРАТУРА

- Друговац, Миодраг. *Македонска книжевносӣ за деца и младина од Џиноӣ до чинѓо*. Скопје: Детска радост, 1996.
 Друговац, Миодраг. *Историја на македонската книжевносӣ 20 век*. Скопје: Мисла, 1990.
Наши свети 1997 (8. 1. 1997 – 28. 5. 1997)
Наши свети 18. 04. 1979.
Развигор 1970/1971 (1. 9. 1970 – 10. 6. 1971)
Развигор 1. 11. 1984.
Развигор 1998 (бр. 1020)
Другарче 15. 02. 1983.

Jovanka D. DENKOVA

MAGAZINES FOR CHILDREN AND YOUNG
ADOLESCENTS IN REPUBLIC OF MACEDONIA,
THEIR INTERMEDIALITY IN CHILDREN'S
LITERATURE, THEIR COGNITIVE, AESTHETIC,
SOCIAL AND EDUCATIONAL FUNCTION

Summary

This paper makes reference to the very beginning of the Macedonian folk and art literature intended for children and

young adolescents, to be shortly followed by the progress and development of the first generation Macedonian authors of this rank, most of whom were founders and editors of the early children's magazines in Macedonia right after the liberation. Immediately after, follows a detailed survey of several children's magazines from different time periods, methods of section structure and organization, together with their cognitive, aesthetic, social and educational function. Starting from the cognitive function that infuses new truths, facts and information into the child's brain, moving towards the educational function that both morally and ethically elevates and raises children into better persons, all the way to the social function that gives the child opportunities to communicate, collaborate and team up with other children, we reach the end where everything results in one aesthetically great end product of the whole process.

Key words: children's magazines, children's authors, educational function, social function, aesthetic function

Разговор с Улфом Боетијусом (Ulf Boethius), професором компаративне књижевности и књижевности за децу на Универзитету у Стокхолму, чланом жирија награде Astrid Lindgren Memorial Award

КЊИГА У РУЦИ ЦЕО СВЕТ У РУЦИ

На овогодишњем Сајму књига за децу у Болоњи додељена је по дванаести пут значајна награда за књижевност за децу Astrid Lindgren Memorial Award – ALMA – коју је 2002. године установила шведска влада у част шведске и светске књижевнице Астрид Линдгрен.

Књижевна дела Астрид Линдгрен су знана, цењена и превођена у целом свету, као и код нас, где је славна књижевница била овенчана и угледном Повељом Змајевих дечјих игара у Новом Саду 1985. године. Тада је, примајући то значајно признање за своју књижевност, изјавила:

Изузетно ми је драго да се налазим овде и просто ми је несхватљиво да сам добила Повељу Змајевих дечјих игара. Између свих писаца широм света ви сте изабрали баш мене, из далеке Шведске, па није чудо што се осећам почастованом и што осећам захвалност. Зато пре свега желим да вам се топло захвалим. Знам да је Јован Јовановић Змај био велик и као песник и као човек. И одиста бих волела да могу да га читам на његовом језику. Мора да су његове песме, уистину, изузетне, пошто још увек живе и пошто су толико вољене у читавој вашој земљи. Он наставља да живи као велики пријатељ деце, вечно.

И баш тако како је Астрид Линдгрен рекла за нашег Змаја, она и сама „наставља да живи као велики пријатељ деце” кроз сопствено књижевно дело и да подстиче друге ствараоце на нова дела најрадом која носи њено име и коју посебни жири већ

ИНТЕРВЈУ

дванаест година додељује на међународном Сајму књига за децу у Болоњи, на месту веома значајном за развој књижевности за децу.

Nаграда Astrid Lindgren Memorial Award – ALMA – први пут је додељена 2003. године. О награди се стара шведски Савет за културу (Swedish Arts Council), а новчани део награде износи баснословних пет милиона шведских круна (нешто око, грубо рачувано, 560.000 евра), што представља највећу награду која се данас додељује за децу и омладинску књижевност. Додељује се годишње, а номиновани могу бити појединци или групе, аутори, илustrатори, усмени приповедачи, читачи-промотори, глумци, као и институције или организације из целог света – сви који се на неки начин баве књижевношћу за децу и омладину, и који значајно доприносе напредовању те књижевности.

Овогодишња АЛМА је припада шведској књижевници Барбро Линдгрен, презимењакињи славне ауторке *Пићи Дуѓе Чараће*, а награда ће јој бити уручена на свечаности у Стокхолму 2. јуна ове године.

Барбро Линдгрен је рођена 1937. године. Њен књижевни опус је замашан (око 100 наслова), а укључује веома оригиналне сликовнице, поезију, позоришне комаде и прозу за децу и омладину. До сада је преведена на више од 30 језика.

У званичном образложењу жирија за доделу овогодишње награде ALMA између осталог се каже: „Барбро Линдгрен је књижевни пионир. Она је својим истраживачким односом према језику и психологији наново измислила не само сликовницу већ и прозу апсурда, егзистенцијалистичку поезију за децу и реалистичку фикцију за младе. Приче Барбре Линдгрен су често пуне хумора и поседују јединствену топлину гласа којим се списатељица обраћа деци.“

Тим поводом смо, одмах после званичног проглашења Барбре Линдгрен за добитнику дванаесте награде ALMA, замолили члана жирија за доделу

награде, господина Улфа Боетијуса, професора компаративне књижевности и књижевности за децу на Универзитету у Стокхолму, да нам одговори на неколико актуелних питања за часопис *Детињство*.

Разговор смо отпочели подсећањем на боравак Астрид Линдгрен у Новом Саду 1985. године – њеном фотографијом, снимљеном у тренутку кад је давала изјаву поводом примања књижевне награде Повеља Змајевих дечјих игара.

– Даа, то је Астрид – рекао је професор Боетијус, видно обрадован и фотографијом и преведеном изјавом књижевнице – да, да, таква је она била!

Пошто су даље обавезе Улфа Боетијуса на Сајму ограничавале време за наш разговор – захвални за тада одвојених шездесет минута за *Детињство* – одмах смо прешли на интервју.

Ваше мишљење, професоре, као члана жирија, о лауреаткињи овогодишње награде ALMA начелно је садржано у образложењу жирија за донету одлуку. Нас занима шта бисте као професор рекли о Барбре Линдгрен – за часопис о књижевности за децу *Детињство*?

– Ја сам сада професор емеритус Универзитета у Стокхолму, где сам предавао компаративну књижевност, а од 1990. до 1999. предавао сам и децу књижевност. Лично, јако волим Барбру Линдгрен. Она има много квалитета – просто не знам одакле да почнем. Ипак, најпре желим да укажем на њену способност, на њен *особитији дар*, да повезује *озбиљно* са *духовитим* и на то *како* се она бави питањима људске егзистенције. Барбре поседује заиста изузетан дар да деци говори о озбиљним стварима на поетски начин. Она је и добар стилиста. А, као што сам већ рекао, сјајно балансира између озбиљног и хуморног, задржавајући увек вредносни набој дела. Многе њене књиге садрже прозу апсурда, али то је само један део њеног писања.

На које бисте нам наслове књига Барбро Линдгрен указали као на примере који то илуструју?

– Барбро има врло широк приступ књижевности за децу; пише на различите начине и о најразличитијим стварима. Мислим да има око сто објављених наслова. Карактеристични примери за њено писање су две веома познате серије књига. Серијал аутобиографске прозе за младе, који чине три књиге, писала је реалистички у првом лицу, у форми дневника. Ту Барбро, заправо, говори о детињству пишући о свом детињству, а обухвата период од времена када је имала четири године до времена када је имала четрнаест година. Прва књига тог серијала носи наслов *Велика шајна*, друга *Строго поверљиво*, а трећа, у којој говори о првим љубавним искуствима и егзистенцијалистичким размишљањимаadolесценткиње, *Странице у пламену*.

У тим књигама се Барбро Линдгрен бави и неким веома озбиљним, па и тешким темама. Али када пише о тешким стварима, о дубокој депресији или о томе како је била окружена смрћу њој драгих особа, о томе како су њени пријатељи или родитељи умрли, њено психолошко умеће и способност опсервирања детета уопште, па и себе као детета какво је некада била, препознају меру тежине коју дете може да поднесе. Али то је само једна страна њеног писања.

Друга страна њеног писања је серијал, такође од три књиге, у стилу прозе апсурда, нонсенса, где много шта противречи истинитој реалности или може да буде истинито; где неочекиване појаве не одговарају познатој реалности или могу да постоје; где је све смешно-необично и забавно. То су такозване *лоронга књиге*. Назване су тако по главном лицу, који се зове Лоронга. Тај лик је један весељак, тобожњи боем, смешно озбиљан, који на глави носи чајник уместо капе, а одећу му чини кућни хаљетак. Његово понашање је променљиво и у књигама се стално неочекивано догађа. Једног ће

дана свирати поп-музику, другог дана се тамо ради нешто друго, и догађаји се стално смењују у игривој и веселој атмосфери. Лоронга је увек способан да изненади читаоца. Он има и сина који се зове Масарин, има и оца који се зове Дартањан и живи као птица – на стаблу у једној шуми. Те књиге читам као серију игара.

Тешке теме у књижевности за децу углавном се јављају на одређени начин у бајкама, али нису најлашено присутне у уметничкој књижевности за децу. Осим код Барбре Линдгрен, да ли видите такве теме добро обрађене и код других писаца?

– Мислим да су такве теме важне и да им се може прићи на више начина. Барбре Линдгрен је у свом приступу реалистична и хумана. Ако мислим и о другим шведским ауторима, наилазим на различите начине на које се о томе може писати. На пример, књига шведског аутора Улфа Старка *Моја сестра је анђео*. То је фантастичка проза. Мислим да је важно говорити о томе такође и на један од погодних начина фантастике. То је прича о брату и сестри. Сестра је болесна и када се смрт појави у соби, брат узима виолину и свира све док смрт не оде, а сестра се враћа као анђео. Прочитао сам једну такву књигу својој унучици и њој је то било занимљиво, тражила је да јој ту књигу прочитам неколико пута.

У образложењу награде је упућена велика похвала сликовницама лауреаткиње. Шта је највише допринело тој оцени?

– Ако говоримо о сликовницама Барбре Линдгрен, кажем да су изузетне. Најпознатије њене сликовнице говоре о свакодневним догађањима у животу малог дечака. Текст у њеним сликовницама је веома сведен, али снажно иницира говор слике. А понекад је текст у сликовници сведен на једну реч на страници. Али то није само материјално остављен

простор за слику већ је тај сведени текст тако организован да буди говор слике.

Какав је данас статус књижевности за децу у оквиру студија компаративне књижевности?

– Морам рећи да је статус књижевности за децу уопште био лош, али је сада много бољи, барем у Шведској. Ми у Шведској сада имамо професуру за дечју књижевност коју раније нисмо имали. Ту професуру смо добили у осамдесетима. Књижевност за децу се код нас предаје на факултету увек као део компаративне књижевности. Али не може се добити диплома из дечје књижевности, него се добија специјализација из дечје књижевности у оквиру студија компаративне књижевности.

Дакле, књижевност за децу није маргинализована?

– Ја то видим као процес признавања који још није завршен до краја.

Који су, по Вашем мишљењу, најзначајнији и најплодоноснији приступи у теорији и критици књижевности да децу?

– Пре неколико деценија критичари су били заинтересовани превасходно за форму и уметничка питања. Данас су истраживачи више заинтересовани за контекст. Може се рећи да су сад у књижевности за децу доминантни исти приступи као и у осталим доменима књижевних студија. Мислим да су посебно важна питања рода и етичка питања.

Како деца данас примају литературу славне Астррид Линдгрен и како је треба данас тумачити?

– Књиге Астррид Линдгрен су веома живе и све време присутне у Шведској. Али сада се у Шведској води расправа о расизму. Многе књиге су предмет таквих расправа, па и њене књиге, посебно књига *Пићи Дуга Чараћа у водама Јужног мора*. Пи-

пи тамо постаје принцеза, користи се реч nigger, и неким људима то смета. Али многи људи су такође свесни да Астррид није расиста. Рецимо, у књизи *Катићи у Америци*, она говори против расизма. Она је желела, и то је видно у њеном делу, да сви буду поштовани. Али не зnam шта урадити са питањем књиге *Пићи Дуга Чараћа у водама Јужног мора*. Неки људи мисле да то треба цензурисати, али ја се не слажем са тим. Нико не жели да цензурише књиге за одрасле, па не видим зашто би се цензурисале књиге за децу. Ја сам против тога.

Професоре, молим Вас дозволите нам и неколико питања која се тичу књига за децу у пракси и рецепти нам да ли је и колико је значајно разградничавање књига за децу према узрасту?

– Ја сам против прављења таквих разлика. Деца се веома разликују међусобно и не може се знати шта је најбоље за које дете. И то не волим. То је вероватно важно за људе који раде у књижарама и који треба да дају савете родитељима кад питају шта да дају својој деци.

Ако уопште може да се говори о двострукој функцији књиге, да ли је значајнији васпитни или забавни утицај на читаоца?

– То је тешко питање. На то се може различито одговорити, јер се и деца различито развијају, поготово под различитим условима и у различитим срединама. У неким земљама треба подићи ниво писмености, па би ту, можда, било потребније више педагошке књиге. Ја, међутим, мислим да је за књиге најважније да буду добро написане, да су уметнички вредне, и да су забавне.

Како се промовише дечја књижевност у Шведској, да ли писци иду по школама?

– Дечја књижевност се чита по школама. А наставници морају да похађају курсеве из дечје књи-

жевности да би постали наставници и држали наставу у школи. Постоји Институт за дечју књижевност, Svenska Barnboksinstitutet (The Swedish Institute for Children Literature). Основан је средином шездесетих година двадесетог века и прикупља све објављене књиге за децу. То је нека врста библиотеке и центра за истраживања. Имају и неке архиве дечјих писаца, па студенти дечје књижевности обично иду у тај институт да нађу књиге и секундарну литературу за своје радове. А постоји и сарадња између Института и факултета.

Институт, такође, ради са библиотекарима, пружа им савете. Могуће је и позајмити књигу од Института из било ког дела Шведске. Ја живим у Упсали и могу да позајмим књигу од Института кад год ми затреба.

Дечји писци редовно држе предавања. Прате се статистике објављених наслова, па се и о томе разговара.

Писци иду на читања по школама и по библиотекама. Многи аутори иду по школама. Један мој пријатељ ми је управо рекао да је на турнеји од недељу дана по школама око Упсале, где промовише своју нову књигу.

Ко финансира те турнеје, да ли су и издавачи укључени у то?

— Школе имају новца којим могу да плате такве посете књижевника. И библиотеке, које такође позвају ауторе.

У Стокхолму постоји Архив Астрид Линдгрен. Да ли је то самостална институција?

— Astrid Lindgrens Arkiv је државна институција која припада краљевској библиотеци. То је Kunoglila Bibliotekeet (Royal Library) у Стокхолму. Тад архив је веома велик, али још увек није потпуно срећен. Ту су рукописи Астрид Линдгрен, слике, писма деце. Има још много нераспоређеног материја-

ла, много врећа пуних писама и других материјала. Њени рукописи су писани скоро стенографски, тешко их је читати. Ја нисам радио са тим материјалом, али ми је познато да су ту и бајке и приче које су објављиване у различитим часописима. Не знам да ли је обичај да та библиотека прикупља и друге приватне архиве, знам да поседује писма многих јавних особа, али је Архив Астрид Линдгрен у оквиру Краљевске библиотеке вероватно највећи.

И на крају, молим Вас, господине професоре, реците нам нешто о самој награди, како видите деловање Astrid Lindgren Memorial Award на ширем плану?

— Astrid Lindgren Memorial Award је основана с циљем да промовише интерес за дечју и омладинску књижевност и да доприноси њеном развоју, па тако делује већ дванаест година. То да је шведска влада била спремна да оснује ту и такву награду, такође, показује статус дечје књижевности у Шведској, показује да се књижевност за децу поштује исто колико и општа књижевност. А рад шведског Савета за културу који се стара о награди, као и рад стручног жирија за доделу награде заснива се и на Повељи Уједињених нација о правима детета, па то свакако проширује видно деловање награде ALMA на развој књижевности за децу и подиже значај књижевности за децу у целом свету, на општу корист.

Душица ЛУКИЋ

ГНЕВ И ПОЕЗИЈА

Невољно нудимо читаоцима *Дејтињства* реакцију Љубомира Ђорилића на текст Тихомира Петровића „Аутор, рецензенти и књига”, објављен у рубрици „Полемике” у *Дејтињству* број 3 за 2013. годину. Много је речи гнева у Ђорилићевом тексту, много је квалификација ad hominem упућених Тихомиру Петровићу, а премало речи о српској поезији за децу, о њеном канону, о суштинским разликама у њеном вредновању, о томе шта би могло бити суво злато, шта злато с примесама, а шта бижутерија међу драгуљима и ђинђувама што неуморно љескају у пребогатој и разноликој српској поезији за децу. Вредновање је увек субјективан чин, али само делимично. Изда књижевног (или је можда боље рећи у множини: књижевних) канона стоји нека врста социјалног споразума, стоји, како је амерички теоретичар Стенли Фиш зове, *интарпретативна заједница*, а не пукава волја појединца, историчара књижевности или антологичара, да нешто обоји златном бојом или означи као вредност. Надали смо се полемици која ће ићи у правцу дубље анализе, отварати се у различитим књижевнотеоријским кључевима, а добили смо само тешке речи и наглашен интерперсонални сукоб.

Дејтињство је, пре свега, заинтересовано за суштинску расправу о поезији и вредностима, а не за персоналне односе између појединачних аутора и, мислим да не треба ни наглашавати, не дели а приори њихове вредносне ставове. Полемичари имају своја имена и презимена, свој друштвени и културни статус, и они сами носе одговорност за речи које исписују. Сматрамо да је јасно да ово што исписује Љубомир Ђорилић није став ни редакције, ни главног уредника.

Упркос огромним резервама, одлучили смо се да објавимо Ђорилићев текст, не због његовог позивања на Закон о штампи (у писму које објављујемо),

ПОЛЕМИКЕ

већ због демократског принципа да се чују све стране у јавним књижевним споровима. И овај текст (као и цела полемика) јесте документ о култури дијалога код нас и јасно показује не само личности и дела која су предмет полемичког оспоравања, већ и лица оних који потписују полемику.

Борилићевим текстовима сматрамо полемику закљученом.

Јован ЉУШТАНОВИЋ

ПИСМО ЉУБОМИРА ЂОРИЛИЋА

Редакција часописа *Детинство*

Нови Сад

25. фебруара 2014. године

Главном уреднику др Јовану Љуштановићу

Господине уредниче!

Молим Вас да у једном од наредних бројева, у рубрици „Полемика”, или било којој другој, објавите мој одговор господину Тихомиру Петровићу, који се, у тексту „Аутор, рецензент и књига“ (*Детинство*, бр. 13, јесен 2013), извелео бавити мојом књигом *Златна пештorka српске поезије за децу и младе: Змај, Радовић, Антић, Ерић, Попадић* на непримерено негаторски начин. Заједно са њим, учинили сте и Ви, као уредник, медијски преступ који се не може правдати намером да сучелите два текста о истој књизи (рецензента Воје Марјановића и „приказивача“ – Тихомира Петровића) и тако покренете „академску књижевну критику“ да расправља (полемише!) „о односу поезије и вредности данас“. С обзиром на „приказивачке“ грубости (и лажи!) испољене у тексту, и нападно увредљив тон и фон његовог „научног приступа“ књизи, аутору, рецензентима и приказивачима, били сте дужни, као уредник, да му укажете на ту чињеницу, или, ако се слажете са критичким оценама и начином њиховог презентовања јавности (на шта имате право!), макар да се оградите од изнетих увреда. Пошто то нијете учинили, тражим да, у складу са Законом о штампи, објавите ово обраћање Вама, и текст који следи, и тако избегнете поступак у коме се алтернативно не полемише, него се износе „материјални докази“.

Молим Вас да ме на мој мејл известите да ли ћете објавити овај одговор.

С поштовањем,

Љубомир ЂОРИЛИЋ

НЕПРИЛИЧАН ПРИКАЗ ЗЛАТНЕ ПЕТОРКЕ...

У броју 13 угледног часописа *Детинство* (јесен 2013), најбољег српског часописа који прати српску и европску књижевност за децу, објављен је таблоидно увредљив текст „Аутор, рецензенти и књига” Тихомира Петровића, који би хтео да буде „научни приказ” моје књиге *Златна петорка српске поезије за децу и младе: Змај, Радовић, Антић, Ерић, Попадић*, избора песника које повезују, како тачно (концепцијски) записа рецензент Раша Попов, „романтичне песничке лозинке”. Повезују их, дакле, вредности које су најближе сензибилитету читалаца свих узраста, па и сензибилитету деце, свакако. Пошто је најмање „научни приказ”, а много више скаредан прилог („ружан, гадан, неприличан, поган, прљав, безобразан” – према Вујаклији), писан да увреди аутора, рецензенте и приказиваче, на самом почетку дугујем читаоцима напомену да је реч о пароксиматичној тирadi коју је аутору Петровићу „издиктирао” највиши ступањ гнева и очајања што сам се у предговору те књиге, ненамерно, дотакао „најосетљивијег живца писаца и критичара – сусете”, што сам, само уопштено, указао да у Петровићевој *Историји српске књижевности за децу* (Учитељски факултет, Врање, 2001, прво издање) има пропуста које би аутор требало да отклони. У поменутом „приказу” господин Петровић се осветнички утрукује са самим собом не би ли пронашао што је могуће више речи и израза из богатог уличног, таблоидног, па и мудрог латинског арсенала језика, који, по његовом уверењу, могу да посведоче како је реч „о срамотном – скандалозном делу” сумњиве и етичке и естетске вредности. У беспримерној еуфорији гнева што сам се једини међу српским критичарима (и песницима) усудио да учним тако нешто, испалио је салве негаторских оцена и личних

увреда на мој рачун и рачун свих који су исказали позитивно мишљење о мом избору: рецензената и приказивача.

Ја му лично не оспоравам право да о избору има негативан став и у јавности износи негативне оцене – то је неприкосновено право сваког од нас (посебно критичара уметничког чина!), али му оспоравам право да грубо вређа аутора, рецензенте и приказиваче, који, као и он, имају право да јавно и поштено (у шта немам разлога да сумњам!) изнесу пред читалачку и критичку јавност своје оцене. Не бих рекао да је то своје право Петровић нашао у „римском”, „српском грађанској”, „англосаксонском”, или било ком другом праву. По њима се такво поступање „драконски” санкционише, зато што се лична увреда сматра једном од најтежих увреда људског достојанства. Увреде се никако не могу подвести под параграфе људских и уметничких слобода. – како их је, изгледа, схватио господин Петровић. Није му то требало. Уместо језика увреда, имао је на располагању језик књижевности и књижевне науке.

Изразитом „негаторском ставу” према књизи највише су допринели „осветнички приступ” и неразумевање приређивачког концепта књиге *Златна петорка...* Можда зато што је господин Петровић, као несуђени Скерлић српске књижевности за децу (којег и цитира у „приказу”, као што цитира, у прилог стереотипу општости, и Јувенала, Палавестру, Хорација, или латинску изреку „о глупаку”!), заокружио свој став и „антологичарски стереотип”, попут неких других академских критичара и песника – приређивача антологија, прегледа и панорама; што му се чини да су његова кретања „новим путем” најсадржајнија и „најсмелија”; што недовољно, заиста недовољно, прати данашњу „живу сцену српске књижевности за децу”. Ја му то не замерам зато што зnam да један човек не може све, поготово ако је презаузет професорским обавезама, праће-

њем свог критичарског и књижевноисторијског мисионарства, али је факат да није чуо, нити је потпуније пратио песничко стваралаштво неких аутора. Моја „петорка“ је, како сам и назначио у предговору, само допуна написане „историје“ у домену изабраних аутора. Верујем да „није чуо“ ни за малenkост овог аутора, који се јавио „јуче“, а већ данас приредио избор поезије који – гле чуда! – још смеју и да поздрављају рецензенти, приказивачи и читаоци. Доказ је, на пример, то што, иако се најсериозније бави књижевном историјом, нема увид у стваралачку зрелост Недељка Попадића, па се ишчуђава, као необавештени клинац у првом разреду, откуд њему место међу пет песника „романтичних лозинки“. Пошто предговор и моје огледе није пажљиво прочитao, логично је да није разумeo ни „хијатус“ између заступљених песника, и зато је много шта погрешно повезао и негаторски оценио. „Фрапантни хијатус“ је, изгледа, јасан свима осим њему: рецензентима, приказивачима, читаоцима. Никога аутор не „заводи“ – ни лаике, ни зналце. По свему судећи, Петровић се не снalaзи најбоље у интертекстуалном тумачењу порука. Верујем да зато није добро protумачио ни напомену о данашњој популарности Добрице Ерића, којег, у овом времену општег пада читаности, и никакве популяризације песништва, како рекох, деца и народ (не песници и критичари!) можда више „познају“ него Змаја и Десанку. Анкете показују да највећи број Срба (чак ћака и студената!) не зна ни за свог јединог нобеловца Андрића! Ерић одолева забораву видљивом посвећеношћу поезији, њеним вредностима, честим сусретима са децом и народом...

Можда због свега тога не схвата да није „пала из предмета Поезија кнегиња српског песништва Десанка Максимовић“ – остала је на пиједесталу српског песништва, и на месту „кључне песникиње“ у историји српске поезије за децу. Није „избрисан са књижевне таблице као погрешан рачун Бранко

Ћопић“, песник који је унео у српску поезију за децу специфичан хумор његове људске крајине; није тачно да „није добио позитивну оцену отац и син књижевне авангарде, један од најлуциднијих међулуцидним песницима, Милован Данојлић“; не „седи у задњој клупи Љубивоје Ршумовић, најбољи ћак Чика Јове и Душка Радовића“, нити са њим „у последњој клупи сувозлатни таленат“, мој почивши пријатељ Душко Трифуновић. О свему томе нема ни речи у мом предговору, нити у огледима, тако да не знам откуд таква измишљања, осим ако није реч о виртуелној претпоставци ограничености изабраног броја аутора. Није аутор „понизио“ Перу Зупца, Владимира Андрића, Мошу Одаловића, Попа Д. Ђурђева, песнике „чији стихови бљеште у сазвежђу нашег песништва“. Поменути, и непоменути, само нису могли сви да стану у „квинтет“, али и даље исијавају немерљиво блиставом поетичком енергијом, што он сам, пишући о њима у својој *Историји...*, није особито „документовао“. Стaћe у нове изборе овог или других аутора. Па и ако опет неки од њих не стане у нови сажетак, неће то бити ни „срэмота“, ни „скандал“ – пошто ниједан избор није ницијој песничкој судбини „смртна пресуда“. Зато, и због другачијих мање или више мери торних критеријума, због евентуалног неслагања у много чему, и у свему, нико неће имати право да врећа и „понижава“ приређивача, рецензенте, приказиваче. Реч је о незахвалном послу којим се, по цитираном академику Палавестри, задобијају „непријатељи“ (као што сам их, привидно, задобио ја у господину Петровићу!). Ипак, мислим да Петровић није постао мој непријатељ, а ни ја његов – зато што сам целим бићем усвојио православни оправдателни принцип поступања, и што сам (и овим избором!) задобио много нових пријатеља који се не слажу са мишљењем господина Петровића, посебно са начином његовог критичког комуницирања.

Није могуће, а ни потребно, коментарисати сваки изнети став у „приказу”. Осећам само, на крају, потребу да још једном изразим чуђење што је онако грубо извређао рецензенте и једну даму – приказивача, а посебно др Воју Марјановића, од кога је, сигуран сам, учио и научио како се научно приступа књижевности за децу. Зар за бољег од себе није могао наћи примереније речи, иако се не слаже са његовим рецензентским мишљењем? Народ је за „сина” који учи „оца” оставио поколењима не баш пристојну, али поучну пословицу: „Учи оца како се праве деца”. Није требало да покаже баш толику незахвалност. Латини кажу: „Est unus in rebus” (Има начина у стварима). Српска језичка (па и књижевнонаучна) ризница располаже небројеним речима које неће људски да вређају, а хоће да искажу жељену критичку мисао! Начин увреде је погрешан, ма ко се њиме послужио!

Остаје ми још само захвалност што је господин Петровић, најзад, прелистao једну моју књигу.

Љубомир ЂОРИЛИЋ