

• ДЕТИЊСТВО •

Часопис о књижевности за децу
Година XL, број 3,
јесен 2014.

Редакција:

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

Секретар редакције:

Ивана Мијић

Лектор и коректор:

Мирјана Карановић
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 дејих 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:

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

- Душица М. Потих, Подетињени свет Гвида Тартаље 3
Ивана Р. Мијић, Фантастика у драмама за децу Александра Поповића . . . 13
Анкица М. Вучковић, Владислава Војновић: *Принц од џајира* 25
Марина С. Токин, Миларићево виђење дејјег стваралаштва
(теорија и пракса) 36
Милица М. Томовић, Приповетке Бранка В. Радичевића
о животу и обичајима Рома 41
Милутин Б. Ђуричковић, Кашупска усмена проза за децу и младе 49
Махмут И. Челик, Јованка Д. Денкова, Списанијата и творештвото
за деца на турски јазик во Република Македонија 55

ГОДИШЊИЦЕ

- Воја Марјановић, Ђопић и детињство као литерарна метафора 59
Зорица Турјачанин, Дворац маште и сјећања 66

ИНТЕРВЈУ

- Гордана Главинић, Раша Попов: беседник из Мокрина 69

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

- Јелена Панић Мараш, Светионик у тумачењу књижевности за децу 80
Наташа Дракулић, Креативна игра са бабама и жабама 87
Анђелко Ердџанин, Зашто се зашто зашти 89
Вера Танасковић, Привлачна лектира за млађе и старије 91
Данијела Ковачевић Микић, Топла опомена Оливере Недељковић 93

Рецензенти:

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Оливера Радуловић

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Бранка Јакшић Провчи

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 cm

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418



Душица М. ПОТИЋ

Висока школа струковних студија
за образовање васпитача Пирот
Република Србија

ПОДЕТИЊЕНИ СВЕТ ГВИДА ТАРТАЉЕ

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

САЖЕТАК: Тартаљина поезија за децу сагледава се унутар четири координатне тачке: света детињства, игре, хумора и стилске тоналности, а свака се односи на по један аспект модела света. Свет детињства карактеришу игре измишљања и дете их живи као своју стварност. Игра је даљи степен одклона од реалног живота, у овој поезији обликована анимизмом као стваралачким поступком. Хумор враћа стварности имплицирајући семантичку раван текста, с њом и његову педагошку вредност. Стилска тоналност носилац је пишчеве визије детињства као идеализованог простора радости и склада. Лудичко-имагинарни, а пре свега лудичко-анимистички поступак средиште су ове поезије: колико њене сликовитости и симболичности, толико и њених спознајних и педагошких квалитета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезија за децу Гвида Тартаље, игра, имагинација, анимизам

Игра је поуздан начин да деци, на њима приступачан и занимљив начин, приближимо неки садржај. Како је посреди „најосновнији духовни елемент живота”, (Huisinga 1992: 31), она може посредовати и естетски садржај. У уметности, поред тога, лудизам се отвара за различитост креативних приступа, дајући при томе делу и неку нову димензију. Зато је у критици и препознат као велика стваралачка шанса књижевности за децу (Pražić 1971: 10). Игра се дефинише као добровољна радња или делатност која се одвија унутар унапред задатих правила и

просторно-временских граница, а прате је свест о њеној разлици у односу на стварни живот, те осећај напетости или радости (Huisinga 1970: 31). Игра је особит модел стварности. Она моделује случајност, непотпуну детерминисаност, вероватноћу процеса и појава. Њено је важно својство да пружа могућност условне победе над непобедивим или моћним, те да васпитава структуру емоција потребну за практично деловање. Прати је особито, у игри дато разрешење конфликта који се у практичном понашању или у границама друштвеног система не могу превазићи. Њена је реализација повезана с преласком онога што је једнозначно у оно што је вишезначно, па и сваки њен елемент добија двоструко значење. Они се доживљавају као семантички богати, а однос између модела игре и хомоморфног логичког модела није антитеза: истинито–лажно, него антитеза: богатији–сиромашнији одраз живота (Lotman 1976: 99–112). Лудичка делатност, у бити, ствара идеалнији модел стварности, док моменат непотпуне детерминисаности омогућава слојевитост значења.

Лотман истиче и свест играча о условности лудичке ситуације, истовремену реализацију игривог и практичног понашања. Он разлику у односу на децу игру тражи у неспособности најмлађих да је одвоје од реалности. Друга дистинкција може се потражити на линији функционалности. Иако се ни деца не играју са свесним наумом да остваре неку практичну добит, игра ипак на њих утиче. Психологија је, тако, дефинише као вољну активност која се врши без крајњег циља, те с уживањем или очекивањем уживања. (Ingliš–Ingliš 1972) Она, по врх тога, унапређује све аспекте дечје личности (Нешић–Радомировић 2000: 198), од моторичких до духовних, и зато се сагледава као спонтана слободна активност која најпотпуније остварује психофизички развој детета. (Brković 2011: 193) Оцењује се и као мисаона активност: „Функција: задовоља-

вање 'ја' преображавањем стварности у функцији жеље – поново се проживљава властити живот и при том се исправља по властитој замисли: поново доживљава задовољства, сукобе, надокнађује и допуњава стварност захваљујући уобразиљи” (Pijaž–Inhelder 1982: 20). И у свету детињства лудички простор остварује посебан ред. Посреди су активности које нису могуће у стварном животу па дете скреће у фикцију, која му омогућује да за тренутак остане при ономе што га најживље интересује и онда кад то не може ако се ода озбиљној активности (Brković 2011: 194). Она му пружа неограничене могућности спонтаног креирања различитих, мање или више узбуђујућих ситуација, које се не могу реализовати на други начин (Кондић и др. 2007: 243).

Игра обликује један посебан свет слободно комбинујући елементе реалитета, али га не репродукује већ гради налик-стварност, са ситуацијама какве у животу нису могуће и особинама које играч не поседује или не може да поседује. Зато се и она, попут уметности, објашњава као моделативна двопланска активност. Поставши уметничким поступком, она је првостепена моделативна активност, у односу на коју стваралаштво стоји као код другог степена. Лудичко-уметнички поступак, дакле, обликује модел света посредством три равни, док се оне на различите начине сустичу и сучељавају усложњавајући дело. Будући медијатор између стварносног и естетског поретка, игра кодира своје моделативне механизме у оба низа па они попримају и неку игриву одлику, док се реалност прелама у обе сфере, смисаоно раслојавајући текст. Одлике игре биле би: слобода, јер би присила нарушила њену природу привлачне и веселе разоноде; издвојеност, јер је ограничена унапред утврђеним границама простора и времена; неизвесност, јер се њен ток не може предвидети, а играч је у својој потреби за измишљањем слободан; непродуктивност, јер не тежи ства-

рању добара у реалном свету; прописаност, јер је подвргнута одредбама које важе само у њеним координатама; фиктивност, јер је праћена свешћу о другоразредној реалности или потпуној нереалности у односу на стварни живот (Кајоа 1979: 37–38).

Полазећи од тих карактеристика, одлике игре као поступка обликовања можемо дефинисати на следећи начин. Лудички поступак је фикционалан јер маштовито комбинује елементе реалности у налик-стварност. Он је прописан, обликује посебан свет сходно унапред задатим правилима, постављеним на темеље разигране стваралачке имагинације. Неизвесност лудизма потенцира слободу измишљања тим више што се оно реализује на три равни: на парадигматичкој линији реалитета, на првостепену синтагматском моделативном коду игре и другостепену коду уметности, отварајући текст и за слојевитост слике света. Моделативна делатност другог степена значи и већи степен одклона, колико од реалне, толико и од лудичке стварности, значи наглашену функцију ослобођене имагинације, налик-стварност налик-стварности. Деловање реалности, с друге стране, увек је и продор сазнајне компоненте текста. Ако се има у виду значај игре за развој најмлађих, семантичка раван књижевности за децу подразумева и извесну, мање или више изражену педагошку димензију. Моменат непродуктивности и слободе воде ка идеалнијој потенцији живота, хедонизму и афирмативном односу према бићу. Полазећи од овако постављених координата лудичко-уметничког поступка, настојаћемо да испитамо његове видове и функције у поезији за децу Гвида Тартаље.

Овај је песник у науци о књижевности за децу високо оцењен (Марковић 1973: 145–149) управо због способности да се приближи свету детињства, а његово се стваралаштво „лепо слаже” с неким основним научним претпоставкама о детету (Радовић 1974: 166). Под њима се у критици, у првом реду, подра-

зумева имагинација, а Тартаља је „показао да добро познаје психологију детета које с лакоћом измаштава нове светове” (Јекнић 1994: 100). У његовој песми основни је догађај, у коме учествује јунак близак дејој машти, док писац хумором спаја њихове позиције (Марјановић 1982: 137). Тартаља је песник свакидашњих ситуација и згода, а оне се обликују посредством мотива игриве садржине и сновидних слика које покрећу машту (Петровић 2008: 196). Као најважнију одлику поезије за децу Гвида Тартаље сагледавамо игру, а лудички вид који обликује његову слику детињства читује се као имагинација и као анимизам.

Термин је потекао из митологије и односи се на древна веровања у свет духова, који се отеловљују у живој и неживој природи. Они су физички присутни у појавним облицима живота, у камењу, биљкама, животињама, људима (ER). Посреди је фаза у интелектуалном развоју детета. У развојној психологији она се дефинише као тенденција да се ствари сматрају живима и обдаренима вољом, па деца карактеристике живог приписују неживим предметима (Brković 2011: 189). Малишани верују да они поседују менталне процесе какви се одигравају у људском бићу, па предметима придају субјективне особине (Јерковић–Зотовић 2010: 40). Млађе дете прибегава анимизму посебно онда када објашњава појаве које су му удаљене, или их не познаје или не разуме (Нешић–Радомировић 2000: 165), што ће рећи да он има и спознајну димензију. Анимизам произилази из асимилације ствари у сопствену активност. Ова појава изражава збрку или нераздвојеност унутарњег или субјективног света и физичког универзума, а не првенствено психичке реалности (Pijažec–Inhelder 1987: 22). Ако је анимизам карактеристика Тартаљине слике детињства, онда је имагинарна позиција унутрашње сфере детета средиште његовог стваралачког поступка.

Поезију за децу Гвида Тартаље сагледавамо унутар четири координатне тачке: света детињства, игре, хумора и стилске тоналности. Прва координата обликује у машту поринуто игриво декомпоновање реалитета као диференцијалну карактеристику стварности детињства, која постоји паралелно с реалним животом. Друга је даљи степен отклона, анимистички лудизам који објективни реалитет потпуно разлаже у складу с потребама дечје жеље, идеалне потенције живота и света. Машта и анимизам постављају правила Тарталиног игривог универзума. Он се гради као игра измишљања, која је отклон од стварности, и игра анимизма, даљи степен удаљавања и од реалности и од имагинарног лудизма. Моменат хумора јесте обрт ка реалности, који имплицира и сазнајну/педагошку вредност текста. Стилска тоналност, хуморна или емоционална, па и хуморно-емоционална, носилац је става песника према детету, а израз је афирмације простора детињства и наклоности према његовим посебностима.

Дете живи у свом, паралелном измишљеном свету, игриво обликованом по обрасцима његовог искуства тако да наликује детињству. И тај је свет његова стварност. У песми „Велика породица”¹ на тематском плану се прати привидно реалистичка представа велике породице, састављене од пет ћеркица и четири сина. Мали лирски субјект у бити измаштава идеалну породицу, а замишља је као чету војника, с оцем старешином на челу. Да је посреди измишљање сигнализира хипербола, која најпре стварност преувеличава по законима жеље детета, да би се и имагинирано даље имагинирало према законима дечје игре. Стварност је, дакле, посредством два нивоа имагинарног отклона обликована као игра, која је и једина стварност света детињства. Особине детета попримају и лирски јунаци. Актери

¹ Цитате наводимо према издању Тартаља 1974. и на њега се више нећемо позивати.

песме „Две клупе” су деда и унук, два другара. Кад дечак седне у школску клупу, деда остаје сам на клупи у парку и тугује – управо као дете кад остане без друга. Бака и дека у песми „Препирка” жучно расправљају на кога личи њихово новорођено унуче. Баш као и деца, свађају се око бесмислице. Ако су старци подетињили, свет Тарталине поезије је подетињен: он има неку особину детета или детињства и идеализује се према облицима дечје жеље.

Тако је и у песми „Телефон”. Дете које тежи да упозна свет, а нема развијена сазнања и критичку свест, те недостатке компензује осећањима и маштом. Мали лирски субјект, на пример, посматра птицу на телефонској жици: „Узми, мама, / слушалицу, / да слушамо / малу птицу / шта цвркуће”. И она је замишљена као дете, а лирски субјект ће је спознати као што сазнаје све друго: у дружењу и игри. Та тежња Тарталиног детета да се свему емоционално приближи, да се са свиме здружи, и као когнитивна тенденција условљава маштовито преобликовање живота: најпре имагинативно померање стварности према његовом искуству, налик-њему, а затим и лудичко-анимистичку разградњу и реалитета и лудичко-имагинарног света детињства. Најмлађи доживљавају неживу и живу природу као људе, пре свега као децу, и тако је, блиску себи, прихватају и савладавају. Зато је анимизам средишњи моменат песниковог лудичко-уметничког поступка и његовог подетињеног света.

Анимизам се, најпре, очитује као персонификација у колоквијалном језику и тада обично указује на снажне емоције детета, или их преувеличава. У песми „Грудвање” грудве свакако лете, али не обично. Оне лете као плотуни, стреле и меци. Дете се игра грудвања, али истовремено, као и у „Великој породици”, у својој се глави игра и рата. Оно живи стварност игре и, паралелно с њом, удвојену имагинарну игру, често обликовану анимистичким

оживљавањем подетињеног света. Ако је дететова реалност игрива, тек је посебно разиграна и његова унутрашња сфера, којој обриси материјалног света не могу да поставе границе. Типично дечја нераздвојеност субјективног доживљаја и физичког универзума условљава непрестане маштовите преображаје елемената реалитета, а процес њиховог непрекидног трансформисања јесте начин на који у поезији за децу Гвида Тартаље малишани постоје.

Тако у песми „Саонице”, као и у свакодневном говору, шкрипи снег и пуца лед, али контекст говорних обрта наглашава угрејану атмосферу уживања у игри. У песми „Мој старији брат” дечакови „другови / језике ломе” узалуд покушавајући да изговоре занимање његовог брата: оториноларинголог. Идиом је у функцији смеховне карактеризације малог јунака, који се прави важан. Деци омиљена „смешна реч” (Радовић 1998: 17), сликовити фразеологизам и хуморна тоналност обе песме прате пишчеву визију веселе виталности детињства, тог малог вишка живота и животне радости који ће наставити свет. У песми „Страшна киша” ова метеоролошка појава доживљава се као живо биће које ради свој посао, пада, а чежња лирског субјекта за лепим временом не умањује позитиван став према бивању, увек обојен осећајношћу. Отуда и његова емпатија, као да је посреди њему блиско живо биће: „Па се онда киша / уморила. / Стала”. На семантичком плану, стихови афирмишу емоционални однос, али доносе и сазнање о трајању и пролазности временских непогода. У песми „Мрак и киша” она је наравно „страшна”, а ветар неће да се стиша па дете брине о мраку као о млађем члану породице: „Мамице, је ли, / мрак ће вечерас / сав да покисне...” Као и у претходној, и у овој се песми инсистира на осећају и бризи према ближњем, што би били васпитни циљеви (Каменов 1997, Каменов 2006, Каменов 2008), који су приступачнији уз ма-

штовити хумор првог и апсурдни хумор другог текста.

Читав низ песама прати карактеристике ове развојне фазе детињства. У њој су живи предмети којима се човек служи, као онај чувени дедин шешир што, попут детета, воли да јурца, а ни несташни ветар није ништа бољи. Оживљавају се и појаве које се наизглед крећу саме, па тако „Ветар – полетарац”, као и сваки ђак, полаже испит пред својим старијим рођацима, који оцењују његове способности дувања. Елементи света песме комбинују дечје искуство с измишљеним животом ветра и особинама какве им лирски субјект приписује, што узрокује емоционално-хуморну тоналност ових стихова, ведри и потврдни однос према просторима детињства. Маштовите песничке слике увек су и начин да се најмлађима приближе и карактеристике феномена који су ликови или мотиви текста. У песми „Мој мотоцикл” возило је приказано као самовољно и јогунасто дете, с којим је лирски наратор у вечитој, типично дечјој свађи јер малишан, које не уме да вози, свој недостатак приписује предмету. Хумор, који настаје у процепу између живота и имагинације, између свести читаоца о реалном возилу и његовог игривог пандана, замишљеног малог инације, може деловати педагошки из обрнуте позиције, сугеришући како не треба, па ће најмлађе упутити ка значају рада на себи, те превазилажењу препрека и проблема везаних за саму њихову личност и њене могућности.

Деца су посебно склона да себи анимистички приближе небеска тела. У песми „Кад дође јули” сунце, као радосно и несташно дете, ужива колико у одмору на мору, толико и у неподопштини кад огули дечје носиће. „Звезде” имају и способност маштања. Огледајући се у језеру, као и девојчице које воле светлуцаве стварчице, „нађу се и саме / у недоумици: / да ли су то оне / или пољски свици?”

Оба су текста фундирана не само у анимизму већ и у митским сликама и митској повезаности пола-горе и пола-доле. Архетипови поспешују прихватање њиховог симболичког значења, које посредује и педагошку димензију стихова. Они су, поред тога, мала откровења небеских прилика, али и осећања човековог јединства с природом и космосом, па анимизам обликује не само сазнајни већ и смислотворни механизам текста, визију. Као и звезде, и свитац може да машта и замишља. У песми „Свитац на мору” анимални лик је уобразио да ће бити најмањи светионик на свету, па да ће се, тако мали, наћи у невољи и морнарима с највеће лађе. Овај јунак је алегорија детета које жели да буде добро и да помогне. Анимистички лудичко-уметнички поступак прати антитетичка структура песме, која интензивира смеховни ракорак између измишљеног и стварног, посредујући и васпитни циљ текста. Он делује на социјализацију најмлађих, који се уклапају у заједницу и треба да се потврде као њени чланови, тако што анимизмом и хумором подражава карактеристично дечје маштање о личној величини и важности.

Анимизам је увек отклон маште: не само од реалне стварности већ и од имагинарне стварности детињства. Назови стварност назови стварности, међутим, имплицира и „прави” живот, а обрт ка њему семантичку раван текста. „Трешња” је алегоријски приказана као гиздава девојчица која са сваком годишњим добом пресвлачи хаљинице. Сазнајни моменат, посредован наглашеном имагинацијом, везан је за промене у природи. Гвидо Тартаља, ипак, не остаје само на сфери реалности и чињеничкој спознаји, који се посредују хумором и маштовитом сликом, већ финално поново уноси обрт, у овој песми обликован према дечјој жељи: „Ал’ ја волим највише / мајску хаљину њену: / ону зелену / с тачкама црвене боје.” Поука не изостаје, али предност се

даје занимљивости и имагинацији као начинима на који ће је најмлађи разумети, а с њима и естетичком доживљају и уметничком домету. Стални прелазак из једног у други код раслојава текст, који је смисаоно много више од једноставности афоризма (Радовић 1974: 166), јер анимизам и по себи и као стваралачки поступак често има и когнитивну функцију.

Песма „Дани” може деловати исувише једноставно, али само ако занемаримо чињеницу да је реципијент ове поезије и сасвим мало дете. У њој су дани у недељи алегоријски транспоновани као браћа и сестре. Они имају анимистичка својства: способност да се крећу (понедељак иде), испољавају вољу (петак хоће пето место) и осећања (недеља је насмејана и весела). Малишанима ранијих узраста предочава се маштовита слика, којој је иманентан и фактички садржај, те оно на њему занимљив начин учи називе дана у недељи. Песник сазнање посредује и сложенијим поступцима, развијенијом сликом или лирском наравијом, а оне су често пропраћене хумором. У песми „Без априла” дете се упознаје с карактеристикама пролећа. Модел света обликује се посредством три нивоа отклона. Година, анимистички, има осећања, па може да буде тужна. Додатни отклон од могућег поставља оживљени природни феномен у немогућу маштовиту ситуацију: шта би било кад би година била без априла. Трећи моменат решава тај потенцијални апсурд, тај алогични ексцес игре измишљања. Као свако добро дете, април тежи да обрадује друге, па ће растерати и замишљену тугу године. Сазнајни моменат прати афирмативни став према свету, који срећу доводи у везу с буђењем пролећа и поновним заошћавањем круга живота.

Услед изостанка критичке свести животиње се замишљају као деца и људи, па се на тај начин малишанима приближавају и емоционално и сазнајно,

што је и велика Тартаљина тема. У песми „Стари цврчак” инсект је гитариста који вечито свира једну те исту песму. Аллегоричке логичке паралеле сликовито и асоцијативно пружају сазнање о томе како се он оглашава, али сугеришу и визију непроменљиве и вечне природе. Тако је и у песми „Зечићев сан”. Анимистички, зец има људску способност да сања – шта друго до лист купуса или салате. Мали читалац тако сазнаје чиме се зечеви хране. Слична је и песма „Медвед и крушка”. Хуморно обликован лик мечета очајава, као дете, што не може да дохвати крушку. У „Причи о пужу” карикира се особина ове животиње (спорост), а текст се поентира духовитом досетком. Пуж мисли и осећа, па је за њега највећа срећа то што се салата не миче.

Песма „Рачићи и њихова беба” анимистички оживљава брижне родитеље који угађају свом детету. Када њихова беба плаче, они је носе из муља на таласе, а увече је спуштају на меку бујну траву. Деца могу да се уживе у имагинарни свет моделован према њиховом искуству и тако сазнају да ракови живе на дну воде. Поетизовани свет овог текста обликује и његов звучни аспект, дискретна еуфонија као носилац емоционалне тоналности и наклоности песника према детету и детињству. Тартаља не упућује само на чињенице из материјалног реалитета, већ и забавно и игриво промишља живот. „Мишеви” су ђаци и иду у школу, а лирски субјект се пита да ли их учитељ учи и о мишоловци, или само о томе како се трчи и краде сланина. Аллегорички обликован свет прати искуства и интересовања најмлађих, па маштовито указује на негативне стране несташлука, на социјалне вредности, али сугерише и како треба упознавати живот јер је пресудно важно очувати га.

Хумор, који враћа свету стварности, садржи оба момента семантичке равни Тартаљине песме, сазнајни и афирмативни. Смех као такав има позитив-

ну вредност, израз је оптимизма и радости, што до посебног изражаја долази у додиру с детињством: „Игра као слобода и као чиста радост подразумева смех, који је инкарнација слободног живљења. Слобода живљења подразумева и безграничну слободу измишљања и ето смо у кругу који у исто време можемо назвати и кругом игре и фантастичним кругом” (Prelević 1978: 75). Будући да се развија на разлици између уобичајеног, прихваћеног, увреженог, рационалног те хуморно помереног (RKT), он отвара простор и когнитивним процесима, указујући на скривени смисао и несвакидашње димензије стварности. Тако се и деци смехом посредују занимљиви и забавни садржаји, који увек упућују на понеко својство и одлику бића, што је опробан и потврђен педагошки метод.

Упркос габаритима, „Китова беба” је за своју мајку – беба. Смех је израз раскорака између људског схватања детета као малог и тонаже животињске „бебе”, колико и разлике између свести читалца о фактима из живота и анимистичке маште. Он и у овом тексту има две функције: сазнајну и афирмативну. Малишанима даје лекцију из зоологије, опомиње на мајчинску љубав, али и усмерава слику света ка радосној потврди живота и простора детињства. Ванредно маштовита, песма „Како корњаче уче” замишља да су животиње ученице и да иду у школу, карикирајући њихову спорост као лењост. Због тога у њиховој учионици сви спавају. Дете се ненаметљиво усмерава ка вредностима рада, што подразумева и сложеније педагошке моменте, реализацију дејег идентитета и прихватање социјалних односа као васпитних циљева (Каменов 1997, Каменов 2006, Каменов 2008). Нежност и благи смех у „Капи росе” бубамару виде у ситуацији типичној за девојчицу. Она се огледа у капи росе. У „Свежој води” бубе и бубице су мале чистунице, које се умивају. Ако се купају бубе и бубице, и мали-

шани би могли да поведу рачуна о хигијени. Аллегорична нема само поучни смисао. Имагинација и хумор јесу колико посредни сазнајни моменат, толико и елементи на којима песник темељи ведрост и хармоничну визију, постављену и на емоционалности хипокористичког света.

У овој је поезији честа комична ситуација. Она повлачи разлику између стварног живота и маштовито-игриве стварности детињства а – било да је прати емоционалност тона или да делује самостално – носи и вредносни став. Тако је „Мува” замишљена као авион с којим се Мића бори, а текст се даље обликује посредством алегоричких паралелизама, који поентирају финалну досетку. Песма је афирмација детињства, његове веселости и домишљатости: „Није моје чело – твој аеродром.” Хуморни поступак обликује и текстове стварносне провенијенције, у којима се најмлађи реалистички приказују у различитим животним околностима, али увек уз извесну меру маштовитог и хуморног необичавања, уз извесну меру игре. Тако је, на пример, у песми „Ђуран” ова осветољубива птица побркала близанце и кључнула оног који је није дирао. Ако животиња памти и брани се нападом из страха због опстанка, она је у стиховима понела и замишљену човекову одлику. Васпитна опомена је уследила, па ако је и погрешила мету, није изгубила на педагошкој вредности коју сликовито имплицирају имагинарни и анимистички лудизам. Смисаона линија текста усмерена је колико ка детету, које уочава да несташлук има своју цену, толико и ка одраслима, опомињући колико је и агесији лако да промаши мету.

Гвидо Тартаља је, међутим, посебно склон и комичи карактера, којом афирмативним хумором обликује неке типично дечје особине, одабране тако да се уклопе у виђење детињства као простора склада, те у имагинарне и анимистичке игриве поступ-

ке обликовања. У песми „Пажљива кравица” животиња поседује људске особине. Она је другарица заљубљивог дечака доброг срца, па је он моли да пажљиво пасе и заобиђе детелину с четири листа: „да се девојчице / радују и изненаде / кад у ливаду зађу / и детелину / са четири листа нађу”. Хумор изазивају апсурдна жеља дечака и његова замишљена пријатељица, као и финални обрт песме, који враћа стварном свету и реалним дечјим жељама. Смех забавља читаоце, има функцију у карактеризацији лирског јунака, те имплицира васпитнообразовне циљеве: чињенично сазнање, социјализацију, понашање према особама супротног пола, али увек је и потврда радости детињства.

Лирска нарација „Расејаног голуба” постављена је на отклон анимистичке маште и даље игриве разградње стварности. Повређени голуб је, свакако, замишљен као писмоноша, а одговоран и вредан мали лирски субјект жели да уместо њега разнесе пошту: „да не буде какве штете”. Као и поменути свитац, и он тежи да буде од помоћи и користи, сугеришући најмлађим читаоцима да и сами развијају такве особине. У песми „Хеликоптер лети” дружељубиви малишан посматра летилицу са жељом да је угости: „да сврати за кратко / на кафу и слатко.” „Петица” неочекивано маштовити анимизам обликује као досетку. Дечак је срећан и поносан због успеха у школи: „Не знаш да ли / Перица / носи кући / петицу / или можда / петица / носи данас / Перицу...” Док се анимистичко удаљавање од стварности често обликује метафором,² или из ње развијеном алегоричком, овај текст прибегава низу метонимијских замена, а њихова логичка основа јесте и мала мисаона игра, која код реципијента може да развија способност закључивања. Кратки, ритмички стихови и каламбурска веза између имена лирског јунака и назива

² Процес метафоризације стварности специфичност је фантастичког поступка у књижевности за децу (Prelević 1978: 76).

оцене, који се дозивају на звуковном принципу како би интензивирали комичке ефекте, имају функцију у обликовању хуморне тоналности ове песме, сугеришући ведрину простора детињства.

Имагинативно-игрива специфичност детињства описује око детета лук „независног, самосталног ентитета” (Крамбергер 1969: 356). Дете у поезији Гвида Тартаље насељава свој, у игриву машту померен свет, који постоји паралелно с материјалним реалитетом. Стварност света детињства, међутим, није и једина лудичка раван његовог текста. И она се разграђује даљом маштовитом игром, често обликованом анимизмом као лудичким уметничким поступком. Песник реализује велики имагинарни и сликовно-симболички стваралачки потенцијал, што је и уметничка вредност његовог рукописа. Стварносни моменат, посредован хумором, враћа ка реалности живота даље смисаоно раслојавајући и усложњавајући стихове, док хуморна и емоционална тоналност као носиоци пишневог става, наклоности, љубави и благог смеха понајпре моделују идеализовану слику детињства. Идејна сложеност ове једноставне поезије за децу постављена је на темеље дечјег доживљаја, те посредована игром и маштом као стварношћу детињства, али и као уметничко-лудичким поступком обликовања.

Критика често истиче да је Тартаља типични представник Змајеве школе, али кад изриче ту тврдњу она на уму има само мотиве (нпр. Crnković 1976: 98), не и песников темељни моделотворни процес, који се лудички оглашава из средишта дечјег разумевања света, истичући у први план игру и измишљање. Чак се и чувени „Мали коњаник”, најигривија Змајева песма за децу, обликује уз низ стварносних отклона од лудичке имагинације, па дечак не пропушта да истакне круте ноге лење раге и реалистичко порекло својих цокејских реквизита. Јунаци Гвида Тартаље немају такве пориве. Они су до

краја освојили посебан реалитет измишљања. Ако за Змаја игра није исто што и живот, за Тартаљину децу јесте. Од њиховог стварнозмишљеног лудичког простора песник полази стварајући песму и враћа му се обликујући визију детињства. Његов свет уобличују два лудичка кода који декомпонују реалитет: назовистварност света детињства и назовистварност назовистварности анимистичке маште.

Веома често се на књижевност за децу гледа као на последње складиште филозофије *dulcis et utile*: „Књиге можда пружају ужитак, да, али суштински, оне морају да буду *од користи*.” Изучавање књижевности за децу не обухвата само суптилне текстуалне нијансе већ и поступке од животног значаја (Хант 2013: 22, 23). Те аспекте Тартаљиних стихова тражимо и налазимо у пишневој способности да се огласи из позиције детињства: у откривалачком својству игре, маште и хумора, у њиховом померању стварности из уобичајеног лежишта тако да испоље неку њену скривену димензију, и у њиховој моћи да откровења света приближе детету, подстичући истовремено његове способности. Развојна психологија указује на значај који повезивање елемената у мисаону целину има за интелектуалну активност малишана. Слобода комбиновања, међутим, корак је даље у унапређивању њихове личности. Прва претпоставка креативног мишљења јесте способност уочавања свих могућих – и оних најудаљенијих – веза између новог податка и чињеница старог знања (Pantić 1980: 79).

Стваралачка машта може да одигра важну улогу у том процесу: „Ступивши у интериоризовани дијалог са књижевним текстом, у детету се покрећу машта и фантазија. Елементи реалног или фантастичног, садржани у структури књижевног дела, изазивају визуелне представе и слике амбијената, сцена, људи, боја, чак и мириса. На подлози текста, као литерарног подстицаја, дете – читалац надограђује

свет књижевног дела, али и свој властити свет, и један и други у зависности од личних психичких могућности и сопственог, појединачног искуства. Отуда дететова позиција у односу на књижевни текст, није позиција пасивно прималачка већ стваралачка” (Дотлић–Каменов 1996: 21). Имагинарни и анимистички лудичко-уметнички поступци Гвида Тартаље имплицирају игром потиснуту семантичку раван текста, а разумевање његовог скривеног смисла захтева интелектуални и имагинативни ангажман малог читаоца. А да није уметничког квалитета Тартаљевог опуса, да није маштовитог преобликовања живота, да није симболичке слике и хумора, не би било ни поуке ни поезије.

ЛИТЕРАТУРА

- Дотлић, Љубица, Каменов, Емил. *Књижевност у децем вршићу*, Нови Сад: Змајеве деце игре, Одсек за педагогију Филозофског факултета у Новом Саду, 1996.
- Јекнић, Драгољуб. „Гвидо Тартаља”. *Српска књижевност за децу* I. Београд: МАК, 1994, 99–103.
- Јерковић, И., Зотовић, М. *Развојна психологија*. Нови Сад: Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду, 2010.
- Каменов, Емил. *Модел основа програма васпитно-образовног рада са предшколском децом*. Нови Сад: Одсек за педагогију Филозофског факултета у Новом Саду, Заједница виших школа за образовање васпитача Републике Србије, 1997.
- Кондић, Ксенија. *Психодинамска развојна психологија*. Нови Сад: Studio Veris, 2007.
- Крамбергер, Маријан. „Шта је то књижевност за децу”. *Деца књижевности – шта је то?* Нови Сад: Змајеве деце игре, 1969, 352–360.
- Марковић, Слободан Ж. „Гвидо Тартаља”. *Записи о књижевности за децу*. Београд: Интерпрес, 1973, 145–149.
- Нешић, др Благоје, Радомировић, др Војко. *Основе развојне психологије*. Јагодина: Учитељски факултет Јагодина, 2000.
- Петровић, Тихомир. „Гвидо Тартаља”. *Историја српске књижевности за децу*. Сомбор: Педагошки факултет Сомбор, 2008, 195–199.
- Радовић, Душан. „Поговор”. Тартаља, Гвидо. *Сјатиле се песме*, Београд: СКЗ, 1974, 169–170.
- Радовић, Душан. *Лепо је све што је мало*, Београд: Драганић, 1998.
- Тартаља, Гвидо. *Сјатиле се песме*. Београд: СКЗ, 1974.
- Хант, Питер. *Тумачење књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет, 2013.
- Brković, Aleksa. *Razvojna psihologija*. Čačak: RCC, 2011.
- ER: *Encyclopedia of Religion*. Secons edition, Vol. 1, (Lindsay Jones editor in chief), Thomson Gale, a part of The Thomson Corporation, 2005.
- Ingliš, H. B., Ingliš, A. Č. *Obuhvatni rečnik psiholoških i psihoanalitičkih pojmova*. Beograd: Savremena administracija, 1972.
- Kajoa, Rože. *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit, 1979.
- Kamenov, Emil. *Obrazovanje predškolske dece*. Beograd: ZUNS, 2006.
- Kamenov, Emil. *Vaspitanje predškolske dece*. Beograd: ZUNS, 2008.
- Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.
- Marjanović, Voja. „Plodnost pesničkih motiva i slika”. *Dečja književnost u književnoj kritici*. Beograd: Savremena administracija, 1982, 137–138.
- Pantić, Vladislav. *Razvojno-dinamička psihologija i učenje*. Beograd: Naučna knjiga, 1980.

Pijaže, Ž., Inhelder, B. *Intelektualni razvoj deteta*. Beograd: ZUNS, 1982.

Pražić, Milan. *Igra kao sloboda*. Novi Sad: Zmajevе dečje igre, Kulturnu centar Novog Sada, 1971.

Prelević, Rade. *Poetika dečje književnosti*, Mostar: Prva književna komuna, 1978.

RKT: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1985.

Huizinga, Johan. *Homo ludens*, Zagreb: Matica hrvatska, 1970.

Crnković, Milan. „Gvido Tartalja”. *Dječja književnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1976, 98.

Dušica M. POTIĆ

CHILDISH WORLD OF GVIDO TARTALJA

Summary

Tartalja's poetry for children is scrutinised within four co-ordinate points: the world of childhood, game, humour and stylistic tonality, where each of these points refers to one aspect of a model of the world. Childhood is characterised by imaginary games, where a child experiences the game as reality. Game is a higher degree of deviation from reality and in this poetry it has been shaped by the creative process of animism. Humour restores the reality by implying semantic plane of the text, and with it its pedagogical value. Stylistic tonality is a carrier of the author's vision of childhood as an idealised space of joy and harmony. Primarily the ludic-animistic method, but also the ludic-imaginary method are the focus of this poetry, i. e. the focus of its imagery and symbolism, as much as of its cognitive and pedagogical qualities.

Key words: Gvido Tartalja's poetry for children, game, imagination, animism

UDC 821.163.41–93–2.09 Popović A.



Ивана Р. МИЈИЋ¹

Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду
Република Србија

ФАНТАСТИКА У ДРАМАМА ЗА ДЕЦУ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА²

САЖЕТАК: Предмет интересовања овог рада јесу три драме за децу Александра Поповића: *Пейелуџа*, *Црвенкаја* и *Снежана и седам ђаџуљака*, које смо из разноврсног и изузетно плодног ауторовог опуса издвојили на основу тога што су настале преобликовањем бајке у драмску форму. Наше истраживање полази од разматрања међуодноса ових драма за децу и усмене бајке, док је посебно тежиште на сагледавању статуса, улоге и места фантастике у њима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драма за децу, бајка, фантастика, игра, сан

Класик српске драме

„Модерна бајка је моја опсесија”, изјавио је пре скоро педесет година Александар Поповић, један од најаутентичнијих и најзначајнијих аутора српске драмске књижевности 20. века (Николић 1966). Неуморно пишући за децу, још од када га је Душан Радовић почетком педесетих позвао да се прикључи редакци-

¹ ivanamijic82@gmail.com

² Овај рад је настао у оквиру курса Поетика драмских текстова у другој половини 20. века, који се реализује на докторским студијама књижевности и језика, под менторством проф. др Бранке Јакшић Провчи и проф. др Љиљане Пешикан Љуштановић.

ји дечјег програма Радио Београда, Поповић на позоришну сцену ступа драматизујући управо познате бајке – за Дечје казалиште у Осијеку драматизује бајку браће Грим *Принц жабац*, а за Казалиште лутака у Сплиту пише комад *Уземљи младог мјесеца*, по мотивима приче Карела Чапека. Обе драматизације су изведене 1962. године. Када је само две године касније у Атељеу 212 приказана Поповићева „фарса и по” *Љубинко и Десанка*, у режији Радета Марковића, на нашу позоришну сцену незауостављиво је ступио нови писац чија је поетика произвела преврат и препород у српској драми (Путник 2006).

У предговору *Антологији савремене српске драме* Слободан Селенић додељује Поповићу ласкаву титулу „најснажније личности послератне српске драмске књижевности” (1977: LIX). О њему можемо прочитати и да је „класик српске драме”, „један од најзначајнијих твораца модерног српског позоришта” (Пешикан Љуштановић 2013), „један од најоригиналнијих и најсмелијих аутора” (Меденица 2005), као и да је својим самосвојним и специфичним опусом дао особен печат развоју наше драме и позоришта у целини (Крављанац 2001: 379). Поповић је разбио многе традиционалне позоришне конвенције и „радикално довео у питање основне нормативне претпоставке аристотеловске драматургије” (Селенић 1977: LI), а снагом свог књижевног талента деловао је обновитељски и у подручју књижевности за децу. Примењујући истоветан драматуршки поступак као и у позоришним комадима за одрасле, донео је низ суштинских, квалитативних промена у овом жанру и покренуо процес даље модернизације наше драме намењене најмлађима (Крављанац 2001: 14).

Предмет интересовања овог рада јесу три Поповићеве драме за децу: *Пейелуџа*³, *Црвенкапа* и *Снежана и седам пајћуљака*⁴, које смо из разноврсног и изузетно плодног ауторовог опуса издвојили на основу тога што су настале преобликовањем бајке у форму драме. Наше истраживање полази од разматрања међуодноса ових драма за децу и усмене бајке, док је посебно тежиште на сагледавању статуса, улоге и места фантастике у њима. Ако фантастику схватимо као битан диференцијални елемент и семантичко обележје бајке као жанра, чини нам се занимљивим, на примеру ових текстова, установити да ли је и на који начин фантастика присутна и у драмском стваралаштву за децу.

Бајка као драма и драма као бајка

Дечја литература више но иједна форма уметничког изражавања има свој корен и полазиште у фолклору, тако да се и српска књижевност за децу развијала управо на темељима српске усмене књижевности. У духу те традиције настајала је и наша драма за децу, при чему је њен најчешћи инспиративни извор представљала бајка.

Ана Миловановић и Миливоје Млађеновић у својим истраживањима статуса српске драме за децу чак полазе од претпоставке да је народна бајка инспирисала стварање најбољих драма за децу на српском језику, односно да су у српској драмској књижевности за децу најуспелије драме настале по

ва је постигла велики успех, не само у нашој земљи, где је одиграна више од стотину пута, већ и у свету. Остало је забележено да је изведба *Пейелуџе* на Бијеналу у Венецији доживела спонтано аплаудирање на отвореној сцени, као и да је сва италијанска штампа писала да је то најмодернија драма на овој смотри (Milovanović 2002: 16).

⁴ Након *Пейелуџиног* великог успеха, Поповић је на захтев Позоришта „Бошко Буха” написао трилогију и тако додао још две бајке: *Црвенкапа* је премијерно изведена 16. X 1968, а *Снежана и седам пајћуљака* 8. X 1969. г. Обе представе режирао је Љубомир Драшкић (www.secanja.com/2012/pozoriste-bosko-buha/).

³ *Пейелуџа* у режији Мирослава Беловића премијерно је изведена 14. XI 1966. г. у Позоришту „Бошко Буха”. Ова предста-

моделу бајке. Тој претпоставци свакако иде у прилог то што је бајка не само „најважнија врста у дјечјој литератури” (Vuković 1996: 162) већ је и најшире распрострањена, најпознатија и најпопуларнија категорија усмене приповедачке уметности која и данас представља врло продуктиван образац приповедања (Самарџија 2011: 107).

Међутим, имајући у виду да није сваки књижевни предлог једнако погодан за транспоновање у медиј драме, намеће се питање: шта заправо бајку чини омиљеном међу драмским писцима за децу?

У складу са законима преображаја наративних форми у драмске форме, да би одређени садржај могао да се пренесе на сцену, поред транспоновања наратије у дијалоге и монологе он мора да поседује и драмски потенцијал. Управо из тог разлога су за драматизацију најподеснија она дела која носе у себи извесну драмску напетост, а уз то су богата дијалозима.

Бајка попут драме почива на радњи, на збивању. Још је В. Ј. Проп установио да је основно питање у бајци шта се дешава, шта се ради, а не ко или како ради (1982: 27). Ново Вуковић у композицији бајке открива схему хронолошког развоја, праву драмску линију у којој се могу препознати уводни део – експозиција, заплет, кулминација, перипетија и расплет (1996: 167), док Љубиша Ђокић из перспективе драматурга закључује да ова врста „у себи садржи све претпоставке за занимљиву представу – има јасну и узбудљиву радњу, сукоб је драматичан и заснован на лако препознатљивом судару добра и зла (...) Ако томе додамо да у бајкама нема застоја, прекида услед дигресија, медитација, апстракција, него све тече у непрекинутим живим сликама које траже непосредну визуализацију, онда се може видети да је у њима садржана богата сценска грађа” (1991).

У структури народне бајке, према томе, налазе се драмски елементи који је чине једном од најпо-

годнијих књижевних врста за драматизацију и сценско отеловљење. Међутим, и поред свега наведеног, бајка не може да се у свом изворном облику пренесе и постави на сцену, већ је неопходно да се прилагоди сценском извођењу, да се преведе у облик и форму драме, односно да се подвргне процесу стваралачког преобликовања. Драмски писци поступком адаптације, драматизације и другим начинима преобликују и деконструишу модел бајке тако да крајњи резултат – драматуршки обликована бајка – престаје да бива бајка и постаје драма, нови жанр, „строго кодификована врста која при том оставља довољно простора за варирања, одступања, па чак и смела ремећења њених устаљених закона (...) под условом, наравно, да писац за то има потребног дара” (Мироћинović 2006: 8).

Као сасвим особена фигура нашег позоришног живота, Александар Поповић испољио је по много чему иновативан, стваралачки и конструктиван приступ поетици усмене бајке. Три од укупно дванаест његових драма за децу (независно од тога да ли су писане за драмски или луткарски театар, радио-извођење или телевизијску адаптацију) настале су ремоделовањем познатог предлошка: *Пейелуџа*, *Црвенкапа* и *Снежана и седам ђавуљака* (Млађеновић 2009: 138). Поповић се у овим драмама слободно поиграва жанровским могућностима бајке, што је испољено, пре свега, у функционалном осавремењивању, односно прилагођавању ауторовој савремености и вредносном систему његове културе, у обликовању ликова, заузимању пародијске дистанце и комичном, иронично-сатиричном погледу на свет који, осим што има забавни, смехотворни карактер, функционише и као средство критике, бунта или одбране од несавршене реалности. Не одбацујући у потпуности поетику и образац усмене бајке, Поповић их значајно иновира, приказује слику света која није садржана у традиционалном фолклорном мо-

делу, исмева људску таштину, помодарство, извитоперен укус и наопаке критеријуме вредности.

Као опште правило се намеће да су драме за децу настале преобликовањем бајке, осавремењене, иновирани, што се углавном постиже уношењем комичних елемената, односно иронично-пародичном трансформацијом предлошка. Поједини истраживачи, додуше, врло су изричити у ставу да драма за децу не сме да буде копија драме за одрасле, самим тим ни да користи стилске поступке – бурлеску, персифлажу, иронију (Milovanović 2002: 67). С друге стране, међутим, наилазимо и на опречна мишљења, која истичу да управо употреба поменутих стилских поступака и средстава омогућава иновативну и креативну разградњу предлошка, његово оригинално преобликовање (Млађеновић 2009: 24).

„Стилске одлике уметности данашњице јесу иронија, гротеска, персифлажа, цитатност, интертекстуалност”, сматра Зорана Опачић, а „употребљени цитати или алузије уведени су са намером да остваре комично-пародичан ефекат (...) али и са намером да се потисне сентиментални, кич ефекат у сценама које представљају добро познате мотиве бајки. Пародирањем аутор уноси ефекат изненађења и даје нов тон предлошку” (2003: 61). Напослетку, књижевност за децу и јесте узела слободу да озбиљан садржај бајке контаминира хумором, да га пародира, да га не само деградира него и разграђује (Љуштановић 2004: 24). А као одговор на питање да ли је деци потребна класична бајка или не, односно да ли данашња деца имају потребу за тзв. антибајком која више корелира са актуелном стварношћу, цитираћемо Марију Татар: „The best way to kill a fairy tale is to put it between the covers of the book and to refuse to change it, to say this is the thruth, this is a sacred story, you can't change it. The fairy tale stays alive because it's constantly re-fashioned, recycled, re-created, and when you breath fresh new life into it, you keep it alive...” (2014).

У драмама за децу Александра Поповића које су предмет нашег изучавања образац бајке је значајно иновирани, али је и даље препознатљив, тако да бајка у њима функционише као књижевни тип који публици толико делује познато да се она њиме служи као кључевима за одгонетање драмског дела. Материјал од којег је Поповић изградио своје драме на тај начин не делује као страни елеменат, већ садржи значење одређено обликом бајке, које је, притом, вешто умерено и прилагођено сензибилитету савременог детета (Млађеновић 2009: 141).

Фантастика у драми за децу

Фантастичност у различитом облику јесте битно својство једног знатног дела литературе за децу. Готово да би се могло рећи да „не постоји књижевни простор у коме је фантастика у већој мери код своје куће него што је то књижевност за децу” (Крајчевић 2000: 38). Она је практично незамислива без знатног удела маште, фантастике и чудесног. Како драму за децу одликују сва битна својства дечје литературе, али и сви основни принципи стварања, егзистенције и рецепције који важе и за све остале врсте драмског рода књижевности, поставља се питање колико је фантастично у овој области заиста присутно. За утврђивање статуса фантастике у драми за децу неопходно је прво одредити где се све и на који начин у структури драмског дела она појављује, што ћемо испитати анализирајући *Пейељузу*, *Црвенкају* и *Снежану и седам љајћуљака* Александра Поповића. *Три светилице с њозорнице*, дакле, наш су радни материјал који ћемо читати превасходно у књижевном кључу, са повременим освртима на његов позоришни контекст, што је захтев који произилази из саме природе драме.

Сећајући се рада на Поповићевој *Пепељузи*, ре-
дитељ Мирослав Беловић каже да је пре поставља-
ња на сцену са писцем водио дуге, занимљиве и сме-
шне разговоре, а да се као резултат појавила „но-
ва, необична и веома спектакуларна *Пепељуза*. То
је био ватромет хумора, а хумор је пречица до исти-
не (...) Заобишли смо романтичарску сладуњавост
у интерпретацији бајке, а у том заобилажењу нисмо
уништили језгро бајке, њену наивност и фантасти-
ку” (Беловић 1995). Валентина Пешић Хамовић та-
кође сматра да „полазећи од традиционалне бајке
Поповић узима оно што је њена основа: фантастич-
не мотиве, јунаке који уз присуство својих помагача
у невољи савлађују све препреке не би ли успоста-
вили поремећену равнотежу, победу добра над злом”
(2003: 47). С друге стране, Бранка Јакшић Провчи
долази до закључка да „бајковите волшебноности код
Поповића нема”, да је „свет чудеса ишчирио из ње-
гових дела”, да је све „пообичњено, чудеса су у бај-
ци” (2003: 43–46).

На почетку првог чина *Пепељузе*, Поповићеве
„бајке за приказивање у 3 дела”, главна јунакиња
чисти метлом под и машта. У дидаскалијама које
претходе Пепељугином монологу писац подвлачи да
„маштајући она несвесно мења свој однос према ме-
тли, односно метла се постепено промеће у гитару”.
Максимум илузије настаје кад Пепељуга запева сонг
Кад би. Тад метла у њеним рукама и узаврели лон-
ци на шпорету дају од себе глас гитаре, односно ви-
оле и фагота. „Само кад би једном било / Оно што
се у сну снило, / нешто лепо – немогуће...”, машта
наша јунакиња, „можда би бундева иза кућа у куку-
рузу порасла велика као фолксваген с покретним
кровом... с оранжасто-жутим тапацирунгом... и са
воланом од зеленкасте вреже”, и можда би се онда
одвезла на бал, плесала с лепо васпитаним принцем,
постала права принцеза...

Почетним Пепељугиним сонгом увучени смо у
простор који почива на принципу игре и не позна-
је границе између стварности и фикције, јаве и сна,
могућег и немогућег. Као позоришни човек, Алек-
сандар Поповић врло добро зна да гледалац на сце-
ни тражи илузију, а да посебно деца траже сценски
доживљај, пустиловину маште, празник за очи и
уши, она желе да буду захваћена, силовито понета
сценским збивањем, игром за којом увек жале ка-
да се заврши. Међутим, питање је да ли пишчеву
тежњу да у тексту и на сцени успостави фикционал-
ни космос можемо тумачити као манифестацију
фантастичног.

Мирослав Беловић изричит је у ставу да „деца
на представе гледају као на живот. Оне нису за њих
шарена лажа” (1991). Питер Хант такође подсећа
да дечја публика доживљава уметност на нама не-
познате начине, али начине за које многи од нас на-
слућују да су богати и сложени (2013). Наиме, фик-
тивитет за дете има другу вредност него за одраслог
човека, оно „много лакше него одрасли прихвата
неодређене, помичне границе света, вероватно за-
то што одрастање само по себи носи низ нових спо-
знаја и увида, који стално мењају слику света и ње-
гово разумевање и чине дете ’отпорнијим на чудо’”
(Пешикан Љуштановић 2012: 103). Једна од основ-
них разлика у прихватању уметничких дела међу де-
цом и одраслим људима јесте потпуност и стварност
илузије у дечјем поимању ствари и света око себе.
Зато се са уласком на сцену Пепељугиног оца, од-
раслог који више не уме или није у стању да избри-
ше границе између имагинарног и реалног, илузија
распршује. Метла поново постаје само метла, шер-
пе и лонци више не стварају музику.

У даљем наставку радње, кад год је главна јуна-
киња у присуству неке одрасле особе, потпуног упли-
ва у фантазију нема, већ нас писац води по тананој
граници између реалности и збиље. Као, на пример,

када Пепељугин отац каже: „Данас ће на двору бити бал на којем ће млади принц изабрати за себе невесту!”, а Пепељуга занесено одговара: „Ооооооо!... *Иако је као у роману...* Дивно је ићи на дворски бал где сви постају добри од лепоте и чаробног сјаја... у неком магличастом блеску као у облаку маслачка, *ја иако замишљам...*” Или када се отац обрати својој другој жени: „Ех, што ти, жено, имаш добру душу!... А у *причама* су маћехе увек приказане као зле, то није правда!” (подвукла И. М.).

Иако се на први поглед чини да су промене у Поповићевој *Пепељузи* у тој мери радикално спроведене да од класичне бајке сем наслова није много шта остало, један важан структурни елемент ипак је сачуван. Баш као и у усменом предлошку, главној јунакињи постављен је услов⁵ који мора да испуни да би доспела на бал. „Ето, ако баш хоћеш”, маћеха ће у правом, класичном бајковном маниру, „ти окрпи мало то што је на теби, па дођи на бал... Али само узми прво да преведеш ову француску причу коју Пепина мора сутра однети као свој домаћи задатак!... Превешће како јој не треба!... Ни електронски мозак не би до ујутру превео две хиљаде и осам стотина неразумљивих француских речи!” Управо овде је остало једно чудо. Оно се сместило у сцени насловљеној *Прича о несрећној љубави*, у којој Пепељуга послушно преводи причу са француског језика и у једном тренутку спушта главу на књигу и пада у сан. Утом са слике маркизе Лизе, коју Пепељуга неизмерно воли, клизи хаљина, а лепа Лиза на слици остаје у доњем рубљу. „Ти ми дајеш своју хаљину да имам у чему да одем на дворски бал...”, гануто ће Пепељуга. „Дајем ти”, одгова-

ра Лиза, „али да се вратиш тачно у поноћ да нико не би открио тајну моје слике!” Ова сцена иначе представља стандардни поступак у бајкама. Ту лакоћу са којом се у бајци одигравају све радње Лихачов објашњава на следећи начин: „Не само што радње у скаски не наилазе на отпор средине, оне су још олакшане различитим облицима мађије и магијским предметима (...) Одсуство отпора средине – то је чудо своје врсте које захтева да буде протумачено, а то ’тумачење’ и јесте читава ’техничка опрема’ скаске: магијски предмети, помоћне животиње, волшебна својства дрвећа, чаролија и др.” (1978: 66–68). Несумњиво је да од свих представа у бајци највећу улогу има магија – она је најприсутнија, најчешћа и најживља. Притом највећи део магичног човеку долази од оностраних бића док јунак – људско биће ипак мора да прође извесне провере како би од виших сила добио магијско средство. Бранка Јакшић Провчи сматра да Пепељугина „љубав покреће свет чуда” и да се „волшебност не појављује као нечим заслужено средство помоћи, љубав је зазива” (2003: 46). Миливоје Млађеновић, с друге стране, чаробном формулом у овој бајци сматра знање француског језика (Пепељугино читање приче наглас оживљава маркизу са слике) и подвлачи да је у целој драми то једини елеменат фантастичног (2002: 30). У сваком случају задржано је веровање да ако се уради права ствар, на прави начин, уследиће неминовне последице.

Пепељугиним падањем у сан баш у тренутку када се дешава чудо поново смо мајсторски увучени у игру, у илузију која не разликује реално од измишљеног. Том границом писац се поиграва и у наставку текста, на пример у ситуацији када дворани сумњају у постојање мистериозне лепотице: „Да вам се то, драги принче, није нешто само привидело?” А принц настоји да их разувери: „Не, то није био само сан, к’о на ветру дим!... Зашто ми не верујете:

⁵ Вукова Мара мора да покупи просо по кући и да зготови ручак пре него што се маћеха и њена кћерка врате из цркве, Пероова Пепељуга не може на бал јер нема одговарајућу хаљину, а Гримова јунакиња маћеха просипа најпре једну, а потом и две зделе леће у пепео.

није!... нису то само моје визије!”, док хор понавља као ехо: „Јесте – није – фантазија! Јесте – није – илузија! Би ли – не би – сновиђења!”

У свет чуда пред крај комада бивају увучени и други учесници радње. Најпре ађутант открије Лизин портрет – „Па то је смак света!... И даме на сликама су остале без леве ципеле!” – да би потом Пепељугин отац из прикрајка посматрао кћер како разговара са маркизом: „Гле! То моја Пепељуга разговара са сликом?... Па та слика говори?... Па та је слика једно право мало чудо!” А на самом крају последњег чина, када су сви већ изашли са сцене, песма се и даље чује, док Лиза лагано, лелујаво излази из рама, говорећи тихо: „Али кад би... али кад би... кад би... Кад би само једном било оно што се у сну снило...”, остављајући нас запитане о коначној природи самог збивања. Јер како каже Мухарем Первић: „Око Пепељуге и младог принца и њиховог сна сурова је и ружна стварност. Све је некако отржењено и штапићем интервенције рашчаробљено” (наведено према Миловановић 2002: 60). Међутим, иако је први утисак да чудесних мотива у Поповићевој *Пепељуги* нема у једнакој мери као у паритетним јој усменим предлошцима, ипак остаје да се као и у бајци у њој преплићу реално и чудесно и на моменте нестају границе између стварног и измаштаног света. Напослетку, све је, као и увек, у оку посматрача.

После великог *Пепељугиног* успеха, две године касније, 1968, појавила се Поповићева *Црвенкапа* или „дечја игра у три кришке”, како гласи одредница у поднаслову. У Поповићевом универзуму Црвенкапа је школарка која воли да машта и прича са цвећем, бубама и луткама. Али „зар деца не чине исто што и Црвенкапа и није ли играње домаштавање реалија и путовање сања?”, пита се Бранка Јакшић Провчи, сматрајући да се и у овом драмском казивању, на тај начин, укида чудотворно. Додуше,

остаје чудесно, као Црвенкапин разговор са луткама, обраћање цвећу, игра са бумбарима и бубамарама (2003: 44). Интересантно је, међутим, да Млађеновић управо ову Поповићеву драму издваја на основу удела фантастичних елемената: „У њој не само да су очувани чиниоци чудесног (вук који добија антропоморфне одлике – говори, облачи се и притом не представља никакво чудо) који су пореклом из бајке, него су придодати и нови елементи: снајдерске лутке певају и плешу са Црвенкапом, цвеће у шуми такође пева, итд....” (2002: 35).

Комад се отвара на сличан начин као *Пепељуга* – брисањем трагова свакодневице и транспонованњем у краљевство илузије и свет снова. У дидаскалијама је прецизно назначено да три кројачке лутке – балерине у допола сашивеним тоалетама весело играју и певају са Црвенкапом, док им у игри отпадне понеки рукав, понека крагна, понека ногавица. Уводна песма овог необичног хора умногоме подсећа на устаљени бајковни почетак: „На све стране шаре шапа, / ко по блату шљапа – шљапа! / ко по блату шљапа – шљапа! / То је ћилим као мапа / чудне земље трапа – трапа! / чудне земље трапа – трапа! / А у среди град ко лампа / престоница клапа – клапа! / престоница клапа – клапа! / Све помоћу малог штапа / онде влада Црвенкапа! / онде влада Црвенкапа!” Бајка обично почиње неком почетном ситуацијом која указује на јунаке, време и место збивања, на идеално стање пре његовог нарушавања. Додуше, Пироова и Гримова *Црвенкапа* почињу једноставним удаљавањем девојчице од куће, тако да спомињањем *чудне земље* и *града* у којем Црвенкапа *влада помоћу малог штапа* Поповић одступа од усменог предлошка и уводи нас у свет одређене полустварности која почива на игри, маштању и сновима. „Пссссст... немојте много да шкрипућете штиклицама по паркету, играјте на прстима... као праве балерине...”, Црвенкапа саветује

своје партнерке у плесу. Стало јој је да тајну сачува, од маме, од одраслих, од свих оних који су заборавили да се играју, да се у игри забораве, занесу и одлутају у неке нове и другачије стварности. И као што се са уласком Пепељугиног оца на сцену распршује илузија, тако се на сам глас Црвенкапине маме лутке скамене: „Црвенкапо, нису лутке живе... И шта она налази на овим луткама? Ја не налазим да су ма по чему изузетне.”

На почетку другог чина балерине представљају цвеће и баш као и шнајдерске лутке певају песму о чудној земљи и њеној престоници, где се овог пута „све помоћу малог штапа” с цвећем игра Црвенкапа. Антипод јунакиње, девојчица Иванка такође разуме говор цвећа, али пошто је љути оно што чује, почиње цвеће да чупа, руши и баца, док у дидаскалијама као напомена стоји забележено да „сви цветови – балерине остану да леже по тлу покидани и изгажени.” И у даљем току збивања се „мијешају и преплићу бајковити и реални садржаји, успостављају односи ликова из бајки и људи из стварног свијета, остварује комуникација између предмета и бића” (Ристановић 2003: 41), па се тако ловац довикује са наводним вуком, односно Иванком, и не сме да скине шаке са очију зато што се плаши, јер „ако си вук клецнуће ми колена кад те видим... зуби ће ми за-цвоц-воц-цвоц-коцкати као кастањете...” А када се вук заиста и појави на сцени, Иванка се у страху обраћа публици: „Јао, децо, прави вук!” Све ово сасвим је у складу са универзумом бајке, у којем реалан и фантастичан свет нису инкомпатибилни и међусобно супротстављени, већ истовремено и равноправно деле исти и јединствен простор.

Уз „музику ветра” у наставку радње цвеће поново започиње своју песму, а Црвенкапа прихвата игру и даље развија маштарију: „Усред шуме ће проплаћак бити постављен, као астал за ручак... И шума ће онде изнети све што најбоље има... своје пехаре

од цветова... своје шоље и лончиће од пупољака... црвених, белих, плавих, жутих... И у сваки пехар, у сваку шољицу и лонче – шума ће улили миришљиви сок... И доћи ће онда жедна осица у жутом џемперу с црним попречним пругама... И доћи ће три принца лептира заогрнута белом, плавом и жутом пелерином... И доћи ће бубамара у црвеној хаљини с црним бобама...” И тако се сви скупе, Црвенкапа, оса балерина, три балерине лептира и балерина бубамара, уз ауторову напомену да на овом месту у комаду треба „један вртлог од игре извести.” Илузија се прекида кад се Црвенкапа наједном тргне и освести: „Не, ни говора!... Станите!... престаните!... Ја не смем да сањам!... Ја не смем да дремам!... Ја не смем да спавам!” Истог тренутка „цвеће полегне, бубе оду и све је опет мирно.” Црвенкапино буђење из сна, из заноса, може се представити као процес одрастања који укида игру и успоставља чврсту границу између реалног и измишљеног. Писац се, заправо, и овде поиграва односом стварности и фикције, увлачи нас у свој измаштани свет, али га на моменте и сасвим разоткрива, било у дидаскалијама, у виду упутства редитељу и глумцима, било у репликама својих јунака који се понекад и сами запитају живе ли све стварности сем реалности.

Трећи чин доноси сусрет баке и маскираног вука. Ликови антропоморфизованих животиња и биљака који се појављују у овој драми мање-више су аналогни оваквим ликовима у бајци. Ипак, постоји тенденција да им се додели симболичко значење, да се рационализују, преведу у онирично и представе производом бујне маште и сновиђења. Кад дође до тачке када вук треба да поједе баку, у Поповићевој драми настаје потпуни мрак. Када се светло поново упали, баке нема, а вук се пита: „Да л’ сам је појео?... А да нисам ја у мраку промашио, па уместо да прогутам бакицу, ја сам можда прогутало само парче празног црног мрака?” Иста ствар се пона-

вља и када вук покуша да поједе Црвенкапу – „Истог часа мрак”, истакнуто је у дидаскалији. Збуњена Црвенкапа поставља питања: „Какав је ово мрак?... Где је овај мрак?... Ко је угасио светло?...”, да би потом нестала са сцене баш као и бакица. Како се испоставља, бака и унука су испод кревета, а уместо расецана вучјег стомака, уз једно ловчево бум-бум-бум прича се приводи крају, с тим да као наговештај отворене радње остају Црвенкапине речи: „*Овог цу-џа* нас није прогутао, али умало...” (подвукла И. М.).

„И заиста, у овим дјелима ништа није коначно и завршено, радња или траје непрестано, или се у интервалима понавља” (Ристановић 2003: 38). Тако се *Црвенкапа* „догађа без престанка”, док се у *Снежани и седам пајџуљака* радња дешава „овде-онде, данас-сутра.” О Поповићевој способности да у свом делу обједини недефинисани, апстрактни времепростор бајке и свет наше свакодневице, Бранислав Крављанац је поводом премијере једне од многобројних изведби *Снежане* записао: „Умео је да бајку спусти на улицу и да улицу подигне на степен бајке, да ‘узвишено’ утопи у ‘обично’ или да то ‘обично’ узвиси до оних врхова са којих се неминовно и стрмоглаво пада у амбис комичног” (наведено према Ристановић 2003: 39).

Радња у овој драми ситуирана је у наше време, а поред добро познатих ликова из бајке праузора, Снежане и њене маћехе, јављају се и ликови произтекли из пишчеве стваралачке имажинације, универзума у којем је све могуће и све дозвољено, па и да се у радњу укључе маћехин брат Токи-Воки, ловац који је преиначен у безазленог ловца на аутограме, телевизијски спикер, лепотице на избору за мис, председник стручног жирија, чланови стручне комисије, новинар итд. Архетипска матрица је очувана, али самим тим што стварни свет у ову драму продире у већој мери него што је то случај у *Пеллељуги* и *Црвенкапи*, елементи чудесног и фанта-

стичног у њој су добрим делом рационализовани и добијају обележје реалистичног. Чаробно огледало у Поповићевој *Снежани* тако постаје телевизор. Пред њим маћеха проверава своју лепоту: „О, мој мали, чаробни екрану, реци ми, реци, ко је најлепши на свету?!”, или од њега сазнајемо ко је најлепши на свету: „За који тренутак на малом чаробном телевизијском екрану свечано ће прогласити краљицу лепоте...” Телевизијски свет тако одаје утисак квазичуда, али он је ограничен и самим тим губи функцију волшебности. Чудотворног свезнајућег огледала које је непристрасна и цела истина у овој драми заправо нема (Јакшић Провчи 2003: 43). Затим, ловац који у бајци добија задатак да одведе Снежану у шуму и убије је у драми постаје „ловац на аутограме”, досадни папарацо кога маћеха и њен брат наговарају да одведе Снежану у најдубљу мрачну шуму, а као награду обећавају потписе фудбалске репрезентације. Ловац треба Снежану да одведе у најдубљу мрачну шуму зато што је „најдубља шума – предубока... и најцрни мрак је – страشان мрак”, што кореспондира са једним од највећих дечјих страхова – страхом од мрака и свега што из мрака вреба, а самим тим што је невидљиво – потенцијално је опасно. Убиство се у овој драми, међутим, не спомиње, уместо тога маћеха каже: „Моју поћерку Снежану прогутаће најдубљи црни мрак црне шуме... ситница.”

У дидаскалијама је наглашено да овај део комада иде у пратњи језиве музике, појављују се светлосне шаре и шумске приказе које играју и певају: „Све се нешто страшно шуња, / провирује иза жбуња!... / Па се кези, / језик плези, / уши чуљи, / очи буљи, / диже пести, / да се човек занесвести!...” Приказе узимају у руке онесвешћену Снежану и у игри и песми односе је са сцене: „Ноћни лахор као јара, / дрхти у сан као пара, / све чангрља, мрмља, чара, / ко да неког завава!... / Ко да неког зава-

ва!” (подвукла И. М.). Успостављање фикционалног космоса и његова разградња тако се и у овој драми јављају као својеврсно начело Поповићевог стваралачког поступка. Снежана, док је ловац води округ по сцени, изговара: „Плашим се приказа!... Цвокоћу ми зуби!”, само да би је нешто касније патуљци разуверили попут каквих мудраца: „Неће те појести мрак, Снежана... Неће мрак, не једе!... Мрак није опасан... опасни су само мрачни људи...” Патуљци, додуше, у овој драми далеко су од истинских мудраца, већ су представљени као деца, што је демистификација посебне врсте. Уласком у њихов дом у шуми Снежана се пита: „Ово је нека врло-врло чудна кућа?... Као да ту живе неки мали људи? Може бити патуљци? А ја сам мислила да патуљци постоје само у причама... никад их до сада нисам видела... како ли изгледају? А можда они нису одавде? Можда су они допутовали однекуд?” „Ви сте мали Французи?”, питаће их касније наша јунакиња, што коначно поставља ствари на своје место, али истовремено укида идеју о могућем чудесном пореклу њених помагача. Пообичњен је у Поповићевој драми и млади принц, заправо студент друге године медицине који је надимак добио по томе што поседује „један крш од кола марке NSU Prinz”. Маћеха је, затим, Снежани опрала косу „као бајаги колор-шампоном” и лице намазала „као бајаги витаминском кремом”, због којих Снежана није умрла, већ се сакрила испод ћебета јер ју је „убила ружноћа”. У дидаскалијама које прате ову сцену писац даје упутство да „приликом прања треба удесити да Снежана стави на главу страшну чураву перику, а кад је маћеха маже кремом, разнобојним теновима, треба да је начини страшном, језивом” што такође функционише као својеврсна демистификација чудотворних моћи иреалног.

Напоследку, Снежанину ружноћу, коју тумачимо као неку врсту недостатка, баш као и у бајци, от-

клања принц. Разлика је у томе што се хармонија не успоставља пољупцем већ саветом младог медицинара: „Да ти пијеш хладну изворску воду, да једеш млади лук с кајганом од јаја кокошки које не кљукају концентратом, него их све кукурузом хране, па да видиш ти каква су то жуманца, к’о поморанце!... Од тога ће са тебе отићи све маћехине чини, као руком однете!” И хватајући је под руку одводи је у неку бољу, у сваком случају здравију сутирашницу. Комад се завршава у ковитлацу светлосних шара, веселе музике и балета цвећа које с патуљцима игра и пева, што је својеврсно ослобађање од стварности, оспоравање реалности, извор неспутане инспирације и домен духовне слободе, односно ауторово коначно опредељење за сценску игру и позоришну фантазију.

Закључак

Размишљајући о фантастици у контексту драмског стваралаштва, Толкин је врло изричит у томе да је драма природно супротстављена фантазији: „Фантазија, чак и кад је од најједноставније врсте, тешко да икада успева у Драми, и кад се представи онако како треба, види се и чује да је то глума. Фантастичне форме не смеју се фалсификовати. Људи преобучени у животиње које говоре могу да представљају лакрдију или мимикрију, али не и Фантазију (...) Разводњавање или деградација представљају судбину која вероватно очекује Фантазију кад драмски писац покуша да је употреби (...) Разлог, за који мислим да је важнији од неадекватности сценских ефеката, јесте следећи: Драма, по самој својој природи, већ на извешан начин покушава да створи обману, или, да тако кажем, макар замену, магију: *визуелну и аудијтивну презентацију имагинарних људи у иричи*. То је по себи покушај да се

подражава мађионичарев чаробни штапић” (1993: 58–59).

С друге стране, иако за драмску књижевност за децу важе идентични принципи стварања, егзистенције и рецепције који важе и за драмско стваралаштво уопште, не смемо занемарити чињеницу да су њена специфичност, особеност, управо њени дечји реципијенти, њена дечја публика. А деца су ненадмашни мајстори игре у којој увек изнова креирају и осмишљавају свет и у коју улазе са заносом, вером, наивношћу, са хумором. Деца се играју јер у својој илузији не разликују реално од измишљеног, а њихова игра тако постаје однос према свету и начин доживљавања стварности.

Управо на темељу дечје жеље да се препусте фикционалном космосу и позоришној илузији Александар Поповић гради своје драме, односно драматизује познате бајке. Не само што је захваљујући својим особеностима погодна за драмску обраду, бајка је и као форма у складу са хоризонтом очекивања деце – реципијентата. Поред тога што испољавају велику наклоност према чудесном и фантастичном, деца теже тријумфу правде и надају се срећном крају, а усмена бајка, као ризница ирационалних страхова и покушаја да се они рационализују, да се објасне, самим тим и савладају, учи да правда и добро апсолутно побеђују и да јунак, самим тим, мора да буде награђен. У том смислу се Поповић, суочавајући дете са стварним, реалним животом, у својим бајкама постављеним на сцену не удаљава много од значења и идеја фолклорног модела и величајући игру постојано ревитализује њену матрицу фантастичности и маштовитости.

ИЗВОРИ

Popović, Aleksandar. *Tri svetlice s pozornice*. Beograd: Vuk Karadžić, 1986.

ЛИТЕРАТУРА

- Belović, Miroslav. „Pozorište od sna i zbilje”. *Scena* 4–5 (1991): 156–164.
- Беловић, Мирослав. „Моје режије у позоришту ’Болшко Буха’”. *Театрон* 93 (1995): 20–24.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: Unireks, 1996.
- Ђокић, Љубиша. „Narodna pripovetka kao osnova za pozorišnu bajku”. *Scena* 4–5 (1991): 123–126.
- Јакшић Провчи, Бранка. „Естетска стварност у драмама за децу Александра Поповића”. *Детинство* 3–4 (2003): 42–46.
- Крављанац, Бранислав. *Антиологија српске драме за децу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
- Крајчевић, Споменка. „Бари против Петра Пана”. *Детинство* 1–2 (2000): 38–44.
- Lihačov, D. S. „Umetnički prostor skaski”. *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Beograd: Nolit, 1978. str. 62–68.
- Љуштановић, Јован. *Црвенкапа жрицка вука*. Нови Сад: Дневник – новине и часописи/Змајеве дечје игре, 2004.
- Меденица, Иван. „Парадоксални класик”. *Време* 737 (2005).
- Milovanović, Ana. *Srpska bajka u drami za decu*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2002.
- Міоџиновић, Мирјана. *Drame*. Beograd: Respublica/Informatika, 2006.
- Млађеновић, Миливоје. „Иновацијска својства ’бајки за приказивање’ Александра Поповића”. *Детинство* 3–4 (2002): 28–37.
- Млађеновић, Миливоје. *Одлике драмске бајке*. Нови Сад: Стеријино позорје/Позоришни музеј Војводине, 2009.
- Николић, Даринка. „Сценска чаролија”. *Дневник* (2. VI 1966).

- Опачић, Зорана. „Персифлаже и парадигме. Од архетипског до постмодерног у драмама за децу Игора Бојовића”. *Детинство* 3–4 (2003): 60–64.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној десној нози*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Класик који то неће да буде”. *Књижевна историја* 149 (2013): 353–356.
- Пешић Хамовић, Валентина. „Иронија и бајка у за децу Александра Поповића”. *Детинство* 3–4 (2003): 46–50.
- Проп, Владимир Јаковљевић. *Морфологија бајке*. Београд: Просвета, 1982.
- Путник, Радомир. *Полиџика* (14. X 2006).
- Ристановић, Цвијетин. „Одлике драмског стваралаштва за децу Александра Поповића”. *Детинство* 3–4 (2003): 37–42.
- Самарџија, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Селенић, Слободан. *Антологија савремене српске драме*. Београд: СКЗ, 1977.
- Tatar, Maria. *The Big Bad Wolf Reconsidered*. <<http://www.youtube.com/watch?V=mTTT9Gc5WdU>>(28.01.2014.)
- Толкин, Џон Роналд Рејел. *Дрво и листи*. Београд: СКЗ, 1993.
- Хант, Питер, ур. *Тумачење књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет, 2013.

ron Rouge et Blanche-Neige et les Sept Nains, que nous avons choisi d'œuvre variée et abondante de cet auteur se basant sur le fait qu'ils sont nés de la transformation d'un conte en forme d'un drame. Notre enquête se base sur l'observation du rapport réciproque entre le drame pour les enfants et le conte de tradition orale, portant un intérêt spécial sur analyse d'état, rôle et lieu que le fantastique y tient.

Mots-clés: un drame pour les enfants, un conte, le fantastique, le jeu

Ivana R. MIJIĆ

LE FANTASTIQUE DANS LES DRAMES POUR LES ENFANTS D'ALEKSANDAR POPOVIĆ

Résumé

Ce travail a comme sujet d'intérêt trois drames pour les enfants d'Aleksandar Popović: *Cendrillon*, *Le Petit Chape-*

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

ВЛАДИСЛАВА ВОЈНОВИЋ, ПРИНЦ ОД ПАПИРА

„Деца су мала за одрасле.
 Себи и између себе она су увек
 природне величине.“
 (Vojnović 2008.)¹

САЖЕТАК: Рад се бави формалном и садржинском анализом романа *Принц од папира* Владиславе Војновић. Упркос великом броју награда које су освојили филм *Принц од папира* и књига која је настала по његовом сценарију, ово дело није довољно препознато у критичкој и широј културној јавности. Основна теза рада је да је *Принц од папира* један од романа који су српској књижевности за децу на почетку XXI века донели нове поетске и идејне тенденције. С једне стране, он је права прича за децу која, иако модерне и урбане тематике, одговара сасвим проседу класичне бајке. С друге стране, у оном слоју који је намењен одраслом читаоцу, реч је о жустрој и виспреној критици савременог родитељства као друштвеног феномена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: нове тенденције у савременој књижевности за децу, канон, награде, критика родитељства, рецепција

Верујемо да се с разлогом може тврдити да су три романа унела дух модерног у српску књижевност за децу на почетку 21. века: *Авен и јазојас у земљи Ваука* Уроша Петровића, *Аџи и Ема* Игора

Коларова и *Принц од папира* Владиславе Војновић. Тематски храбре и иновативне, стилски и семантички промишљене, ове три књиге доносе нове поетске стандарде у домаћу књижевност за децу, иако сматрамо да ниједна од њих није у пуној мери заживела као културни капитал².

И док ниједан од три жирија 2003. није препознао авангардну вредност *Авена и јазојаса*, у случају *Принца од папира* диспропорција између медијске експонираности дела и пријема у критичкој али и широј културној јавности апсолутно је парадоксална³. Наиме „Филм *Принц од папира* представља развијенију верзију кратког играног остварења награђеног на Београдском фестивалу краткометражног и документарног филма 2005. (*Принц од папира* 16', 2004). Целовечерњи *Принц од папира* – Ратер принсе остварио је огроман фестивалски успех, освојивши током 2008. већи број српских и међународних награда”⁴. До сада је филм приказан на седамдесет фестивала и овенчан је са укупно тринаест награда, а 2008. из њега је настала ТВ серија од четири епизоде која је имала премијеру на националној телевизији.

Владислава Војновић, по вокацији драматург, накнадно је текст сценарија за филм прерадила у жанр романа, и то подједнако успешно, што је потврђено наградом Змајевих дечјих игара за најбољи роман

² Чак упркос томе што *Аџи и Ема* и *Принц од папира* имају и своје филмске верзије, а *Авен* је почео да се преводи и у овом моменту спада међу најпродаванија издања „Лагуне”.

³ Исту појаву препознајемо и у третману сериозне књижевности у последње две деценије.

⁴ „Награду за дебитантску режију на Фестивалу независног филма у Риму; Златну диплому на фестивалу Златни витез у Москви; другу награду за сценарио у Врњачкој Бањи, награду за дечију улогу на фестивалу у Новосибирску, на фестивалу у Јеревану, Јерменија за најбољу дечију женску улогу: у Мадриду награду за глумачко надахнуће, једину глумачку награду Фестивала: на фестивалу у Техерану, награду за најбоље глумачко остварење целог фестивала, као и специјалну награду жирија за режију” (Kronja 2012).

¹ Запис на корицама књиге.

за децу 2008. године (Награда „Раде Обреновић”) и наградом дечјег жирија „Доситејево перо”, чиме је приказано реално интересовање за књигу од стране дечје публике, којој је то дело и намењено. Међутим, док се филмска авантура наставља, захваљујући пре свега новим медијима, али и чињеници да је *Принц од њаири* уз *Аџија* и *Ему* једини филм за децу снимљен после деведесете године, судбина књиге је далеко специфичнија. Наиме, штампана у едицији „Алфа”, сада већ непостојеће „Народне књиге”, у тиражу од 1000 примерака и без званичних реиздања, ова књига данас практично представља библиотечки раритет.

У овом раду нарочито желимо да истакнемо парадоксалност чињенице да је број награда које су понели филм и књига вишеструко већи од броја њихових критичких приказа. О филму су објављена само три новинска осврта, који су се углавном бавили сажетим приказивањем основног тока радње, обогаћени тек понеком занимљивом информацијом или импресијом. Тако Весна Перић записује да већ сам наслов *Принц од њаири* „доноси подсећање на класик Питера Богдановича *Месец од њаири*, причу о односу деветогодишње девојчице и бившег лопова”, те да је однос Јулије и сликара заправо њено претпубертетско „везивање за старијег тајновитог мушкарца који компензује често одсутног и то профаног оца” (2008). Ивана Кроња филм оцењује као „озбиљно написан, духовит, предано и тачно режиран, лепо снимљен, одлично одглумљен, а у крајњем исходу веома опомињући и узнемирујући” (2012). Прва два приказа књиге *Принц од њаири* објављена су у истом броју часописа *Дејинство*, одмах по уручењу Награде „Раде Обреновић”, а њихови аутори били су и чланови жирија. Запис Тихомира Петровића (2008) заправо је образложење о додели награде и он је, као и осврт Анђелка Ердљанина (2008), више информативан него аналитичан. Прву

и заправо једину праву критику и анализу романа објавила је Тијана Тропин (2012) и о њој ће бити речи у завршним разматрањима.

Роман *Принц од њаири* је комплексна идејна, тематска и мотивска наративна структура. Насупрот томе, ауторка инсистира на линераној композицији са повременом ретроспекцијом битном за догађај који се приповеда каузално од почетка до краја. „Моје ауторске идеје повезане су са чистим жанром, који има почетак, средину и крај, а нема уметничке заврзламе које су на нивоу стила и поигравања са језиком. Волим да испричам причу по реду која може да нас насмеје, расплаче и поучи нечему. Деца боље реагују на жанровску матрицу од одраслих” (Arandelović 2009).

Писање у матрици класичног жанра – хорора, вестерна... а пре свега крими и љубавног жанра – актуелизовали су на специфичан начин 80-их година у књижевности за одрасле наследници постмодерниста које Добрило Станојевић у својој књизи *Форма или не о љубави* (в. Станојевић 1985) назива формистима. Наиме, овакав вид изражавања дозвољава ауторима два кључна елемента у исказивању новог личног и поетског сензибилитета: јасан структурални оквир који обезбеђује складну и динамичну наративу и иронијски отклон у односу на исти тај жанр (или уопште на идеју жанровске литературе), чиме се остварује ефекат депатетизације. Иронија, сарказам, парадокс, измена приповедних перспектива и други (често декомпонујући) поступци који се уводе у класични жанр доводе до дискредитације апсолутних вредности било ког сегмента приче – у формалном и садржинском смислу. Крајњи резултат оваквог начина размишљања јесте да нема више директних порука и поука јер нема ни општеважећих модела и истина као универзалних животних рецепата. Све је подложно сумњи, расправи, релативизацији „истине”, (само)преиспитивању, не-

прекидном трагању за новим и бољим... На овај начин се отвара пут једној „гипкијој (флексибилнијој) визији света” (Jevtović 1994: 157) и стварности на коју модерна књижевност реферише.

У *Принцу од иаири* ауторка „ритмички исписује смену акционих, комичних, медитативних секвенци и партитура унутар социјалне драме” (Perić 2008) која се манифестује на више нивоа. Сценаристичка визуелност и драматичност, те одабир деветогодишње девојчице као главне јунакиње кроз чију се перцепцију прелама целокупна радња чине овај роман истовремено „причом за паметну децу” и „опоменом за родитеље”. Стилски и значењски, прича је консеквентно упућена на двоструког адресата, што приближава књигу идеји породичног филма, кроз који се сваки реципијент може лако поистоветити са неким од ликова: мамом, татом, дететом – да заједно са њима пође на путовање чији је „смисао да на одредиште стигне неко други“ (Velikić 1995: 9). И док се акционом усмереношћу код деце подстиче идеја да одрастање подразумева преузимање одговорности за себе самог, одрасли читалац може, довођењем у везу различитих сегмената из шароликог мотивског сплета, да преиспита своје ставове и размишљања.

„Ова прича разрађује односе родитеља и деце, појачане у ситуацији јединог детета, каква је Јулија, карактеристичне за нашу културу: у готово аутистичном односу према спољном свету, родитељи и дете/деца исцрпљују се у узајамном оптуживању и време проводе у наизменичном правдању себе и других. Отац и мајка опседнути су материјалним добрима, послом и друштвеним обавезама, запоставаљају дете. Управо зато, они све време покајнички инсистирају на својој великој бризи, обилазе девојчицу више пута у соби, одлазе у школу на родитељске састанке али одбијају да виде у чему је стварни проблем” (Kronja 2012).

Поигравајући се са општеприхваћеним клишеима модерног родитељства, Владислава Војновић приказује колико је актуелни друштвени конструкт породице заправо репресиван у односу на децу. Затварање детета у нешто што би било „време и простор детињства” значи његову потпуну одвојеност од света одраслих, али и сепарацију од друге деце, те суштинску немогућност да дете одлучује о било чему у сопственом животу. Књигу отвара упечатљива сцена селидбе о којој девојчица није чак ни обавештена, а камоли да се нешто питала. Упадљиво је да дете од девет година нема ниједног пријатеља за којим би жалило. Иако је мајка код кћерке успела да рационализује предност преласка из стана у кућу, дете је ипак на штети јер родитељи не могу ни сањати да је оно користило неке њима непознате просторе у стану као места интима. У таквом простору остају заборављене неке Јулијине ствари које родитељи недовољно или уопште не одобравају (иконица Богородице и рукавица сликара – лопова).

Простор је кључни мотив у роману. Одрасли у њему савршено репродукују стереотип идеализоване приватне сфере у односу на потпуно непријатељски и предимензионирано опасан јавни простор из којег децу треба уклонити: „Дођем код Еме?! Ти мислиш да то тако може? Па они су убеђени да су наоколо све манијаци и наркомани, не пуштају ме ни код комшинице” (Vojnović 2008: 110).

Јулија је представник новог нараштаја који одраста у наизглед финој грађанској породици, коју чак ни као такву не заобилази малигна симбиоза политике и криминала. Одговор родитеља на такво стање у друштву јесте склањање деце са улице и из окружења којем они као биолошка и социјална бића припадају и затварање у „кулу од слоноваче”. Оваква врста парадоксалне „бриге” о деци дубоко задире у домен дечјих и људских права, те је кључна идеја да деца више немају природно право на детињ-

ство, игру, слободу, одрастање, које се аутоматски стиче рођењем, већ да се за такав положај и такво право морају изборити жестоком акцијом (готово политичком).

Унутрашњи простор је мајчино краљевство, којим она суверено влада (као свеопшти ум или свевидеће око). Отац је сасавим искључен из домена домаћег и у најбољем случају има улогу помагача, мада је често и штеточина. Унутар простора куће репродукује се стереотип о максималној безбедности. Родитељи немају никакав проблем да оставе дете само по мраку на петом спрату јер мајка верује да је својим бесконачним причама све превенирала, укључујући и дирање шестара, што је већ гротеска. Иначе, кроз разговор Јулије и друге деце сазнајемо да у сусретима одраслих деца више нису добродошла – ако их неко и доведе на вечеру, могу само да бораве испод стола или спавају на јакнама.

У овој књизи занимљиво је и удвајање перспективе приповедача. Формално је то девојчица, мудра опсерваторка (пре)богатог речника и детињих емоција, али иза њеног гласа, расут у низу детаља, готово да одзвања иронични смех попут онога Алисиног мачка Церекала који, наткриљујући причу, тривијализује „лудило удвоје” медија и савремених родитеља: „Како је Агију лако! Његови родитељи нису као моји. Његове баш брига шта он ради. За њега је опасан само свет околу, а за мене су опасни и свет и они код куће. Можда ми је код куће и опасније” (Vojnović 2008: 90). У причи су заправо две главне јунакиње, мама и Јулија, које се непрекидно боре за доминацију – која победи, преузима причу. Јулија сасвим рано схвата да су односи доминације и потчињавања присутни у свим животним доменима и она их проблематизује у односу са пријатељима (Ана), у односу мужа и жене (отац, муж, принц), родитеља и деце...

„Када се мама наљути на некога, тај је стварно награбусио. Она може јако дуго да прича и може да говори као да је само она у праву. Најгоре је што никад не знам да ли да ћутим, или да нешто кажем. Мислим да и тата има тај проблем кад се мама наљути на њега. Кад човек ћути она мисли да је тај не слуша, или да јој мисли нешто одвратно што јој ја скоро никад не мислим. И онда од својих сопствених речи мама постаје све бешња и бешња. А ако јој се нешто каже то некад помогне, али опет, може да буде и још горе. Помогне када јој кажем да је у праву и када се договоримо да буде по њеном. Али ако ја, на пример, мислим да сам ја у праву, па ако још желим да победим, а ја то често желим, онда може да буде баш гадно. Када смо се једном тако свађале, тата јој је рекао да је боље да ме истуче, него да ме толико мучи речима. Ја се уопште не слажем! Ја сам толико слабија од ње да, када би одлучила да ме бије, ја јој не бих могла ништа. А речима могу. Неколико пута се десило да смо обе плакале, ја због онога што је она рекла, она због онога што сам ја рекла. То рачунам у нерешено. Мада се на крају загрлимо и плачемо заједно. И помиримо се на крају” (Vojnović 2008: 24).

Тензије у тексту настају из сукоба мајке и кћери као облика трансгенерацијског агона. У настојању да што верније представи ту драму са неизвесним исходом и последицама (која се из текста преноси у живот), ауторка обогаћује своје ликове низом појединости кроз које осликава њихове карактере и ставове. Што више карактеристика лик поседује, то је већи његов потенцијал у борби за доминирајућу позицију. У том смислу, мајка је „најопремљенија” и она, користећи то, мада не из зле намере, филтрира дететову слику света. По низу детаља упадљиво је да је она потомак предратне грађанске класе – столњак се никад не скида са стола, есцајг се саставља кад се заврши јело, у куповину се иде дотеран,

нарочито се пази на прецизност и граматичку коректност израза... Истовремено, врло је помодна у ставу да је једина права будућност ван граница ове земље, да деца морају да једу искључиво здраву храну, да хигијена одређује човека (не верује особама које смрде), да принчеви заиста изгледају као принчеви, да је спољни свет увек и једино извор опасности. У својој жустрој одлучности којом усмерава дете мајка се разоткрива као експонент идеје „репродуковања културе доминантних класа преко њихове деце” (James et al. 1998: 151).

Занимљива је паралела мајка–бака, коју ауторка осликава тек кратким коментаром о мајчиној нетрпељивости. Наиме, свекрва са села је симбол претходног модела васпитања који је деци потпуно некритички све забрањивао. Таква врста бизарно обесмишљене квазистрогости била је дуго времена подржавана у друштву као модел одговорног родитељства. Њен син, који је продукт таквог односа, без икакве је иницијативе, без маште, без личних интересовања, послушан, употребљив за различите улоге јер му разлику између доброг и рђавог увек одређује ауторитет који је ван њега – посао, држава, жена... Вербални аспект односа веома је важан – за разлику од ранијих немушних забрана по сваку цену, Јулијина мајка склонија је расправи, иако је очекивани ефекат да дете прихвати мајчино мишљење или да понуди неко решење из скученог спектра онога што је мајци прихватљиво. Јулија се пак кроз те расправе учи полемичком размишљању, што је један од њених најјачих адута. Други део њене снаге налази се у њеној маштовитости и специфичном карактеру: „А можда и нисам јадница. Зато што знам да ја то могу да издржим. Јадни су они који не могу да издрже” (Vojnović 2008: 24).

Грађење Јулијиног лика захтевало је озбиљну списатељску умешност јер је она истовремено и актер и посматрач. Оба ова аспекта требало је исписати и

ускладити тако да одговарају детету Јулијиног узраста. Деветогодишња опсерваторка се може чинити стармалом, а она заправо то и јесте, барем вербално, јер су једини људи са којима контактира одрасли или деца која говоре као њихове маме, тате, тетке... (Ана). С друге стране, њене реакције и емоције су сасвим дечје – она жели пажњу и неспутану игру. Чак и када направи велики проблем, прва идеја јој је да је најбоље да мама то реши, али је зауставља страх од маминог бескрајног монолога.

Заплет у роману настаје када Јулија, остављена сама, пушта у стан непознатог човека који јој се представља као ТВ анкетар. Прилика рађа лопова, те он покушава да изнесе неке вредне ствари, у чему га Јулија спречава домишљатим потезом. Њен први дечји утисак да је тај човек као тата (добар), само мало неуредније обучен, наводи је на спонтану игру са незнанцем. Он јој поклања савршен круг који слободном руком црта на папиру. То је редак дар вредан дивљења, али у свету одраслих сасвим бескористан (асоцијација на *Малог ђурица*). Тако сликар – лопов постаје „принц од папира”. Јулија није сигурна да ли заправо може да га доживи као принца, без обзира шта види или осећа, јер је снага преубеђења у њој, иако има тек осам година, већ доминантна.⁵

Непосредно пред долазак родитеља, магија ишчежава и Јулија и сликар (лопов) враћају се у стварни живот, у којем чак и за принчеве и децу влада-

⁵ „Требало би да се ожениш неком богатом девојком – рекла сам да га смирим. Кад се људи венчају, онда све што има један има и други. Постаје заједничко. Али та идеја га није развеселила. Као да не познаје ниједну богату девојку, или као да познаје неку, али га она неће. Ја знам неке мамине другарице које немају мужеве, али имају паре. Оне га стварно не би погледале. Кад бих ја била велика, не знам да ли би ми се свиђао. Би. Било би ми жао што се не свиђа ником другом. Као оно малче Оливер из *Оливер и дружина*. А можда и не бих – Кика је била најлепша од своје браће и сестара и ја сам изабрала њу. А не неко јадно” (Vojnović 2008: 41).

ју тржишна правила. Задовољна „услугом” играња, даром који за њу, усамљену, има посебну вредност, девојчица жели да узврати истом мером. Она осећа да би сиромашног момка обрадовало летовање у Грчкој, те закључује: „Знам, немаш карту, немаш пасош, немаш паре” (Voјnovић 2008: 41). Великодушносту принцезе она то решава, дајући сликару мамине златне минђуше (поклон од љубавника) и татин британски пасош (он их има много, ваљда му не требају сви).

Занимљиво је како урбана реалистичка прича Владиславе Војновић сасвим одговара проседеу класичне бајке (Prop 1982). На почетку се јавља функција удаљавања (родитељи одлазе од куће), затим изрицање забране (девојчица не сме да откључава врата), кршење забране (девојчица пушта странца у кућу), противник покушава да превари жртву како би овладао њеном имовином, саучесништво (јунакиња сарађује са штеточином), због чега долази до наношења штете члану породице (губитак оцу важног документа), јунак креће на пут (напушта кућу), стиче чаробно средство (помоћ Агија и Еме), отклањају се почетне невоље и задатак се решава. Међутим, недостатак који је на нивоу акције губитак важног документа, у равни модерне контемплације је одступање од савршено конструисаног (мајчиног) света. Зато је начин на који јунакиња креће на пут и задатак који обавља битно сложенији од оних познатих из народних бајки. „Јунак фолклорне бајке креће у потрагу како би повратио недостатак у својој породици, креће са товаром блага и благословом родитеља, док се породица труди да јунаке савремених бајки задржи у инфантилном и пасивном положају, обасипајући их скупocenим даровима и угађајући свакој њиховој жељи. Потрага јунака у оваквим причама своди се, заправо, на борбу за самосталност, пут ка зрелости, а на њеном крају јунак израста у одговорно биће...” (Опачић

2011: 421). Јулијина потрага је комбинација оба наведена облика испољавања јунака пошто она води борбу и за породицу и за себе.

Њени помагачи су сасвим специфични: усамљени дечак Аги и старица Ема. Они заједно представљају неки вид хипертрофиране дечје дружине која, кршећи низ забрана, ступа у акцију проналажења пасоша. Јулија се при томе заиста излаже опасности, поготово у ноћи када сама одлази код Еме на договор. У опису тог ноћног догађања трагикомично делује ефекат мајчиног перманентног превентивног васпитања које је дете опремило „летњом гардеробом за експедицију на Северни пол”. Сигурна да у мраку постоји само оно чега има и по дану, девојчица наилази на свет на који њена мама није ни помислила када ју је тим речима ослобађала од познатог дечјег страха, јер мајка развија специфичан аутистичан однос према свему о чему јој је непријатно да размишља, поготово о оним стварима које нарушавају хомеостазу њеног „лепог круга”, а да она за то нема решење. Тако она практично игнорише чињеницу да њеног мужа, који није новинар (како је Јулији речено) већ агент тајне службе, јуре много опаснији типови из његове бранше и да су им можда и животи угрожени.

У овом занимљивом преплитању мајчине свести, дечје визуе, реалних друштвених догађања и списатељичиног иронијског сфумата, испоставља се да зону лиминалности представља све са чиме се Јулија сусреће изван простора куће. Епски „оностран простор и удаљена царства у којима се јунак бори са хтонским и демонским бићима” (Antonijević 2013: 11) замењују улица, телевизија и школа. Из школе долази помоћ у виду верске наставе, за коју је девојчица нарочито заинтересована. Њени родитељи немају развијена религиозна осећања, те је тај аспект доживљајности лично њен. Он са собом носи ауру племенитости, што Јулија испољава у контакту са

људима у којима види, али и изазива, само позитивна осећања. Овакав вид размишљања, по којем су сви потребни у Божјој башти, у којој Бог води рачуна о свима, много је мање дискриминативан од флоскулативног уверења одраслих да у свету постоји одређени број улога, позитивних или негативних, на које се људи разврставају и због чега увек треба бити на опрезу. Овај аспект релативизује партикуларне идеје о било ком издвојеном и затвореном сегменту живота, па тако и детињства.

Суптилно се поигравајући иронијом, списатељица варира исти овај мотив када пушта информацију са телевизије у брањени простор куће. Девојчица тако сазнаје да је у 19. веку владало уверење да деца чије мајке изврше превару морају да умру. Ниједна од Јулијиних другарица не зна значење речи „превара“, јер без обзира на то шта мајке чине, децу треба заштити од нечистих звучача и значења (тако Јулији не само да није познато очево право занимање него ни сленг „дрот“, што је опет примењени сарказам). То је заправо класично дезинформисање неког кога друштво сврстава у мањинску (пригушену) групу, те је третира на специфичан начин, са недовољно уважавања – у случају нашег друштва то су деца. Но, како је пример јачи од правила, Јулија се све више извештава у спиновању информација, тако да у маниру правог „спин доктора“ (Stanković 2009) успева да изведе целокупну операцију иза леђа родитеља.

Повратак јунака кући (агрегација) остварује се у роману на три нивоа. Кроз целокупан процес, Јулија, сада главна јунакиња, мења својства, дефинитивно потискујући мајку у други план. У контакту са проблемом она стиче непосредно искуство и сама разрешава ситуацију, што доводи до њене унутрашње трансформације: утицај мајке се релативизује, њен его и самопоуздање се ослабају, чак се примећују и врло интимне претпубертетске назнаке које

показују одрастање (Јулија се заљубљује у Агија). Иако Јулија формално спасава кућу, за очување дома није довољно да само она поднесе жртву. Мајка напушта љубавника, а отац сумњив посао. Из куће ишчежава идеја жртвовања за материјално благостање и унутар ње се остварују интимнији односи, који омогућавају да се укућани међусобно чују и разумеју. У измењеним околностима престаје и Јулијин проблем са дислексijом.

Овде се прича не завршава, јер би враћање ослобођене јунакиње у кулу, ма колико побољшану, значило ново заточење. Са својим пријатељима Јулија у Еминој кући оснива школу коју води њен сликар. У првом моменту то комбиновано дружење одраслих и деце чини је задовољном, али онда схвата да одрасли, макар и најбољи, нису аутентични део деце светла. Насликавши своју оригинални визију цртаних јунака „Поњерпуф гирлс“⁶ са ореолом Богородице, што само она разуме, Јулија позива Агија на село код баке, где ће заједно откривати „старо добро детињство“.

Роман *Принц од ђаџира* пример је посебне списатељске концентрације која на више нивоа води топлу, духовиту, акциону и ангажовану причу. Низ интертекстуалних веза, од којих је најупадљивије преузимање ликова из романа *Аџи и Ема*, али и увођење писца Игора Коларова у форми епизодног лика, као и мноштво других естетичких поступака о којима је већ било речи, показују свест списатељице о тексту самом или ономе што би се могло назвати „стварност књиге“ (Velikić 1997). То имплицира појачану бригу да се стилски обликује и усклади дискурс од нивоа реченице до комплетне, наизглед једноставне, а заправо комплексне композиције. Тако, на пример, веза ова два романа је истовремено и илустративна и илуминативна (в. Oraić Tolić 1990:

⁶ Реч је о називу познате деце цртане серије *The Powerpuff Girls* преведеном на речник детета.

5). Наиме, Владислава Војновић технички преузима оба главна лика, Агија и Ему, и интерполира их у свој роман, али много занимљивија и важнија јесте софистицирана интертекстуална комуникација два текста која се у *Принцу од џајира* манифестује као динамична ангажована расправа, нескривено инспирисана идејом водиљом Коларовљевог предлошка, коју он овако дефинише у једном интервјуу: „Дете у животу може имати само један суштински проблем – то су одрасли! Одрастао и одговоран родитељ је пре свега онај ко штити своју децу од себе. (...) Понављам, то није ствар која се тиче само данашње деце, већ одувек постоји. Деца, наравно, треба, да помажу родитељима у свом сопственом одрастању јер најважнија ствар коју човек може понети из породице није само лепо васпитање већ пре свега – љубав. То је 'оно нешто' што човек свакодневно уноси у свој свет и што га окружује. Једна од великих тешкоћа данашњег детета је што се наше друштво претворило у друштво одраслих. Деца само формално имају нека одређена права, али су избрисани пре свега из културне политике. Оно мало културе и времена што су посвећени деци је занемарљива и формална ствар” (Југовић Јовановић 2013).

У роману нема бравура насталих поигравањем језичким средствима – његова вредност је у непрекидној измени приповедачких перспектива, спољашњег и унутрашњег, то јест реалних догађаја и тока свести одраслих и детета, чији доживљај доноси истој појави сасвим другачије значење. Иако је *Принц од џајира* класична прича за децу, линеарно компонован динамичан и занимљив наратив, лако разумљив пошто су у њему доследно спроведене конвенције књижевности за децу које се односе на једноставност и примереност узрасту (в. Vuković 1996), он се истовремено уклапа и у главни ток српског романа за одрасле на преласку векова. Наиме, списатељичине аспирације не исцрпљују се само на основ-

ном нивоу – њене додатне интенције су у домену психолошког, социјалног, културолошког и полемичког. Избегавајући есејизацију која би беспотребно оптеретила текст и нарушила динамику приче, Владислава Војновић прибегава стратегији да низ наоко узгредних детаља управо из тих домена распрши по целом тексту, са намером да доведе у питање или чак дискредитује основни ток приче. Тако употребљени, најчешће парадокс и иронија постају средства структурализације и естетизације приче на дубљем нивоу, који реферише на зрелог читаоца.

Користећи се идејом да је роман мустра подобна животу, списатељица кроз своју литерарну творевину, у којој сви јунаци својим активистичким приступом животу проналазе своју сопствену најбољу верзију, пружа могућност читаоцу, био он млад или озбиљан, да се ослободи тегова страхова и предрасуда.

Иако се обраћа наивној свести, *Принц од џајира* је све сем наивна књига. Он је подробна интелектуална студија случаја која кроз смех говори истину о жестокој борби у микросвету породице, која се у актуелном времену пење према врху каталога његошевске свеопште борбе на којој је свет саздан. Иако је расплет хеппиенд⁷, списатељица у свом тексту натопљеном у иронију оставља лебдеће питање: да ли је такав исход био нужен и колико је он чест у стварности?

Начин на који пише Владислава Војновић – „на граници жанрова”, „из кобајаги наивне, а заправо

⁷ Критичари су највише замерили роману *Аџи и Ема* то што завршетак није срећан и оптимистичан. Наиме, бака Ема долази за Агијем на нову локацију, али она је највероватније плод маште, тако да је могуће разрешење да се усамљени дечак сасвим предао ескапистичкој фантазији. У *Принцу од џајира* Аги и Ема постају стварни ликови, битно обичнији, који своје проблеме разрешавају у реалном свету, што омогућава прави хеппиенд. Тако је на познат начин и у једном сегменту *Принц од џајира* литерарно дописивање са Коларовим, тачније илуминативни наставак *Аџија и Еме*.

зреле перспективе“ (Stanković 2009), кријући „иза традиционалног приповедања у првом лицу постмодернистичку поетику која не преза од тога да децу читаоце суочи са интертекстуалним везама и поиграва се различитим нивоима фикционалности“ (Тропин 2013: 48) – отвара простор различитој и сасвим шароликој рецепцији ове књиге, из које би се могла развити занимљива полемика јер пријем романа, како каже списатељица у једном интервјуу, зависи од „тачке говора“ којој се приклонимо (Stanković 2009). Парадоксално, до сада је само критичарка Тијана Тропин објавила аналитички текст о овом роману, и то у оквиру темата о родној перспективи у часопису *Дејинство*. Основна теза овог приступа је да се мајка у српској књижевности за децу, због своје традиционално заштитничке, нежне и негујуће улоге, ретко приказује у негативном светлу, а да је лик мајке прељубнице тематизован први пут управо у *Принцу од пайира*, но критичарка остаје у дилеми да ли је овај роман изразио авангардни однос према датој теми или је, напротив, само подржао традиционални клише. Критичарка запажа двострукост, и формалну и значењску, која се креће од једноставног приповедања у првом лицу до постмодерних стратегија као што су „интертекстуалност, цитатност, преплитање литерарне и ванлитерарне стварности“, те у складу са тим поруку романа тражи између две супротстављене идеологије: феминизма и патријархалности. Аргументата који иду у прилог феминизму је сразмерно мало: кратак запис из предговора и чињеница да су у роману најизразитији женски ликови. За разлику од тога, тезу о патријархалној идејној усмерености критичарка поткрепљује низом чињеница, а посебно је детаљна и инструктивна у анализи мотива религиозности. Међутим, највећу дилему јој ствара питање одакле уопште идеја класичне религиозности и патријархалности у 21. веку. Критичарка на неколико места исти-

че субверзивни утицај који делови текста остварују један у односу на други или унутар себе, те је, нарочито из тог угла, нејасно зашто у потпуности искључује иронију, јер би се у супротном отворио простор и оним читањима која ангажман романа виде управо у дезидеологизацији као нужном предуслову креирања квалитетнијих и утемељенијих односа међу људима. „Идеологија“ у специфичном смислу мајчинства, али и у широј друштвеној конотацији, сликовито је приказана у лику који припада прошлости – баки. Портрет очеве мајке осветљен је само једном реченицом, чија бриткост говори више него довољно: „Цвеће личи на баку, бело је, дебело и уредно“ (Vojnović 2008: 10). Другим речима: девичански чедно, заокружено (цицелирано) и систематизовано. Споља савршено, али да ли је такво и оно што такав систем из себе рађа? Вративши се са села, девојчица предаје мами бакино цвеће, које ова са гнушањем одбацује. Када објекат који се дарује у себи садржи толико карактеристика дародавца, онда се свакако мора имати у виду и његова имитативна функција, а ако овом разматрању придружимо и идеју да букет по свом облику и начину преноса асоцира на штафету, чија је симболичка вредност увек „где ја стадох ти продужи“, јасно је са чиме се мајка разрачунава кад баца букет у гепек. Међутим, постоји један елемент којег ипак не успева да се реши, а то је „субверзивна навика од јуче“ (Velikić 1997) да све што ради или што јој се догађа управо по том моделу конфабулира до његове беле, друштвено прихватљиве верзије. Тако је њој сасвим могуће да има љубавника, али да то самој себи не признаје, као што може да живи са свесном обрадом да јој је муж новинар и да се доследно на тај начин понаша. Схваћен на овај начин, фокус романа је на лицемерју и лажима са којима помирили живимо, а уз које стасавају деца коју такав однос дубоко – мада невидљиво – афектира. Насловна синтаг-

ма Тијане Тропин – „мајке од папира” – врло добро описује такав облик мајчинства: према рецепту, а у суштини блед, танак и неутемељен, баш као папир.

Остајући у пародијском кључу, поентирајмо након читања ове књиге да „залогај” који дете преузима на себе у сукобу са најјачом институцијом у друштву (која се за разлику од других – цркве, школе, војске, здравства... – готово уопште не доводи у питање) најсофистицираније описује бизарни афоризам Игора Коларова: „Тврдоглав је онај пингвин који покушава да прогута шпорет. Онај који то успе је упоран” (Коларов 2012: 22).

Принц од папира је добро написана, ведра и оптимистична књига, која заслужује реиздања и то у битно бољој опреми, са раскошним илустрацијама, и барем одломак у школској лектури. Нажалост, због генерално компликоване ситуације у издаваштву, али и због недовољно „прочитане” књиге, Владислава Војновић до сада није успела да објави њен наставак, као ни друга дела (романе, драме и приче) намењена деци.⁸

Према списатељској вештини коју је показала у *Принцу од папира*, Владислава Војновић је свакако ауторка на коју наша књижевност за децу може озбиљно да рачуна.

ИЗВОРИ

Voynović, Vladislava. *Princ od papira*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2008.

⁸ „Иначе, већ имам неколико сценарија за децу и једну књигу прича за децу који тако цеде и скупљају ако не прашину, а оно горчину. Мислим, направите филм за децу, он буде приказан на седамдесет интернационалних фестивала, добије тринаест награда, књига добије „Доситејево перо” и награду Змајевих децијих игара, а онда ваш следећи сценарио и следећу књигу нико неће ни да погледа, а камоли подржи. Не звучи разумљиво, мада се може објаснити као и свако зло на свету” (Рапан 2013).

ЛИТЕРАТУРА

- Ердељанин, Анђелко. „Одрасли мисле да су деца мала”. *Детинство* 4 (2008): 73–74
- Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- Југовић Јовановић, Јелена. „Игор Коларов – наш омиљени писац” (интвју). <http://www.osmb.edu.rs/18-intervju/14-igor-kolarov-intervju> 5.6.2014.
- Коларов, Игор. *Приручник за љингвине*. Београд: Bookland, 2012.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга, 2011.
- Петровић, Тихомир. „Панорамско-мозаична романеска слика”. *Детинство* 4 (2008): 71–72
- Станојевић, Добривоје. *Форма или не о љубави*. Београд: Књижевна омладина Србије, 1985.
- Тропин, Тијана. „Мајке од папира (*Принц од папира* и проблематичне мајке у новијој српској књижевности за децу)”. *Детинство* 2 (2012): 48–54.
- Antoniјевић, Dragana. „Antropološko poimanje bajke kao optimističkog žanra”. <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/04bff18e63b843339926674a0a2e51d0.pdf> 17.6.2014.
- Arandelović, Ivan. „’Princ od papira’ pretplaćen na nagrade” (intervju). <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Princ-od-papira-pretplacen-na-nagrade.lt.html> 5.6.2014.
- Džejms, Alison, Dženks, Kris, Praut, Alan. „Teoretisanje o detinjstvu”. Smiljka Tomanović (pr.). *Sociologija detinjstva*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 142–166
- Jeftić, Boban. YC intervju. „Vladislava Voynović: Idemo dalje”. <http://www.yc.rs/sr/magazin/intervjui/filmovi/story/194/YC+Intervju,+Vladislava+Voynović%3A+Idemo+dalje.html> 5.6.2014.
- Jevtović, Branislava. „Molska snoviđenja”. *Sveske* 19 (1994): 154–157

- Kronja, Ivana. „Opomena za odrasle”. <http://www.novifilmograf.com/opomena-za-odrasle/> 5.6.2014.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Papan, Jovana. Intervju – „Vladislava Vojnović: Pišem na sopstvenu odgovornost”. <http://www.detinjarije.com/intervju-vladislava-vojnovic-pisem-na-sopstvenu-odgovornost/> 5.6.2014.
- Perić, Vesna. „Herstory”. <http://www.popboks.com/article/6387> 5.6.2014.
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.
- Stanković, Dragoljub. Intervju: „Vladislava Vojnović. Svako vreme je pomalo šizoidno”. <http://www.e-novine.com/index.php?news=25685> 5.6.2014.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i mladinu*. Podgorica: ITP „UNIREKS”, 1996.
- Velikić, Dragan. *Severni zid*. Beograd: Stubovi kulture, 1995.
- Velikić, Dragan. *Danteov trg*. Beograd: Stubovi kulture, 1997.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i mladinu*. Podgorica: ITP „UNIREKS”, 1996.

On one hand, it is a real story for children, which, despite its modern and urban subject matter, corresponds entirely to the procedure of a classical fairy tale. On the other hand, on the level aimed at adult readers, it is concerned with a brisk and perspicacious criticism of the contemporary parenthood as a social phenomenon.

Key words: new tendencies in contemporary literature for children, canon, prizes, criticism of parenthood, reception

Ankica M. VUČKOVIĆ

VLADISLAVA VOJNOVIĆ: *THE PAPER PRINCE*

Summary

The paper deals with formal and content analysis of the novel *The Paper Prince* by Vladislava Vojnović. Although a movie *The Paper Prince*, as well as the book written according to its scenario, won a great number of prizes, this book has not been adequately recognized neither by critics, nor by a wider cultural audience. The main point of this work is that *The Paper Prince* is among the novels which brought new poetic and conceptual tendencies to the Serbian literature for children at the beginning of the 21st century.

◆ **Марина С. ТОКИН**
ОШ „Прва војвођанска бригада”,
Нови Сад
Република Србија

МИЛАРИЋЕВО ВИЋЕЊЕ ДЕЧЈЕГ СТВАРАЛАШТВА (ТЕОРИЈА И ПРАКСА)

САЖЕТАК: Рад се бави проучавањем и анализом *Дечјег језичког стваралаштва* В. Миларића, у чијој се основи налази став да настава писменог изражавања отвара могућности систематског рада који би водио ка стваралачким, естетски вредним радовима који садрже субјективни израз ученика и негују и развијају љубав према књижевности. Ова идеја разрађена је кроз конкретне кораке, описе поступака рада, теме, задатке, уз конкретне примере и радове ученика који потврђују успешност овог модела. У раду се сва ова грађа и изнети ставови посматрају и анализирају из перспективе постојеће методичке литературе која се бави писменим изражавањем ученика, методичке праксе, закона о образовању, актуелних наставних планова и програма. Миларићеве идеје доводе се у везу са теоријом креативног писања и сагледавају се као пионирски подухват неговања креативне писмености, чиме се отварају могућности новог ишчитавања и практичне примене овог дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дечје језичко стваралаштво, писмено изражавање, методика наставе, креативно писање

Једно од основних права детета у савременом, цивилизованом друштву је право на образовање, које „треба да буде усмерено на развој личности и талента сваког ученика” (Конвенција о правима дете-

та, члан 29). Сагласно са тим, требало би да сваки ученик кроз наставу напредује својим темпом, у оној мери која би довела до максималног искористићавања његовог индивидуалног потенцијала.¹ Јасно је да се деца међусобно разликују по свом интелектуалном нивоу, способностима, могућностима, мотивацији, амбицији, социјалном статусу... Узимајући у обзир постојање разноврсних разлика, систем образовања и васпитања настоји да их превазиђе, предвиђајући *истицања права за све*².

Ако погледамо актуелне наставне планове и програме српског језика за основну школу, уочићемо да се у настави писмености под *писањем* (писменим изражавањем) очекује смислено, сувисло исказивање мисли у писаном, граматички и правописно правилном облику, али да настава писмености предвиђа и подстицање ученика на литерарно стварала-

¹ Према актуелној образовној политици Министарства просвете Републике Србије, то се између осталог, постиже и увођењем индивидуалног образовног програма, тзв. ИОП-а. „ИОП-ом се планирају и остварују услови који ће сваком детету/ученику који не постиже прописане исходе и стандарде образовања и васпитања омогућити да се успешно образује, а ученику који показује даровитост у неком домену омогућити постизање стандарда и исхода који превазилазе очекиване. Кратко речено, ИОП је документ установе којим се, за одређено дете/ученика и у датом временском периоду, коригује или замењује прописани васпитно-образовни или школски програм... Право на прилагођен и обогаћен начин образовања по ИОП-у има и ученик са изузетним способностима који стиче основно и средње образовање и васпитање” (Мрше-Јеротијевић, 2012: 8).

² За разлику од теорије, стање у пракси (о коме сведочи низ студија истраживања) је далеко другачије. Данашња школа формирана је према просечном ученику и готово је у потпуности усредсређена на њега. Одељења у којима се одвија настава су мешовита, тј. сачињавају их ученици различитих способности – просечних, напосредних, потпросечних, као и ученици са тешкоћама у раду. Највећи део времена током наставе посвећује се ученицима просечних способности, који сачињавају већину одељења и напредују према унапред утврђеном плану и темпу. Након тога следи рад са ученицима који не постижу очекиване резултате. Тек на самом крају, уколико за то остане времена, следи бављење надареним ученицима, како би се задовољиле и њихове образовне потребе.

штво. Нажалост, иако сви планови садрже јединствен захтев у ком се наглашава да „подстицање ученика на литерарно стваралаштво, схваћено свакако у ужем и претежно образовно-васпитном погледу, треба применити као фронталан *рад с целим одељењем, а никако као обавезу литерарне секције*” (Нагласила М. Т., НП V, 27)³, у пракси је то ипак много другачије. „Дечји стваралачки састав настаје у раду литерарних секција у школама или на ретким часовима ‘слободних писмених састава’. У већини, ти састави нису резултат систематског рада, него успеле импровизације. Дечји састав, у таквој ситуацији, готово се увек јавља као резултат ‘случајног надахнућа’ појединачних даровитих ученика. У школи, поред тога, траје једно веома распрострањено усмено правило: стваралачки састав није могућно водити, он мора настати спонтано. Да ли може бити другачије?” (Milarić 1969: 12). Ову надасве живу и данас актуелну констатацију и питање, сада већ давне 1969. године, изнео је Владимир Миларић у уводном делу своје књиге *Дечје језичко стваралаштво*. Као практичар и познавалац књижевности за децу, Миларић је својим делом покушао да одговори на ово питање и понуди жива и делотворна решења, опробана у пракси. Сам аутор је своје дело посматрао као низ записа о „једној појави која се из дана у дан све више развија” (Milarić 1969: 5), насталих кроз вишегодишња размишљања и проучавања, уз проматрање наставне праксе и активно учешће у њој и уз консултације стручне литературе која је у међувремену настајала.

По чему се Миларићев приступ разликује од ставова других методичара?

Анализа методичке литературе која се бави писменим изражавањем ученика показује да су основ-

не теме којима се сви аутори баве писмени састави (врсте и теме), коришћење књижевне уметности у настави писмености, као и лексичке, семантичке, правописне и стилске вежбе. Настава матерњег језика посматра се као процес савладавања писмености и стицања вештине писменог изражавања у коме је развој ученичке писмености дугорочни процес који захтева низ подстицаја. Основни приступ јесте теоријски и методика наставе писменог изражавања (као део методике наставе матерњег језика) своди се, у већини случајева, на описе општих проблема и начелне препоруке за њихово превазилажење. Готово сви аутори који су се у својим делима бавили наставом писменог изражавања (Илић, Николић, Росандић и др.) признају постојање „креативне писмености”⁴, коју *треба* развијати, али остају на нивоу препорука и само у назнакама дају смернице шта би требало чинити. Они нуде одређене методичке кораке, вежбања и теме, али не и конкретна решења појединачних проблема који се јављају у пракси, а за које су неопходна системска, планска решења, па и примери методичких апликација, или чак појединачних припрема за часове. Изузетак⁵ представља Владимир Миларић, који наставу писмености посматра на другачији начин, као двоструки процес у коме је састав облик вежбања граматички правилног изражавања, али уједно и стваралачки чин у коме се негује субјективни израз ученика.⁶ По њему настава писменог изражавања отвара могућ-

⁴ Термин преузет од Драгутина Росандића, из дела *Писмене вежбе*.

⁵ Иако су се стваралачком писменошћу ученика пре В. Миларића у неким својим радовима бавили и Илија Мамузић, Мара Зубер, Милица Буинац и други, Миларић то чини најтемељније, подробно пропитујући све могућности наставе, постављајући планске основе у светлу различитих узрастних и искуствених могућности деце.

⁶ Након њега то једнако озбиљно и темељно, са научном заснованошћу, тек 1990. године чини Зденка Гудељ Велага у *Настави стваралачке писмености*.

³ Овај извод, преузет из Наставног плана за пети разред основне школе, понавља се у истоветном облику у плановима за шесте, седме и осме разред.

ности систематског рада који би водио ка стваралачким, естетски вредним радовима који садрже субјективни израз ученика и негују и развијају љубав према књижевности. Миларић разрађује ову идеју дајући конкретне кораке, описујући сам поступак рада, теме, задатке, наводећи конкретне примере, прилажући радове ученика који потврђују успешност овог модела.

Дечје језичко стваралаштво састоји се од шест целина:

1. Дечје језичко стваралаштво у настави матерњег језика
2. Дечје језичко стваралаштво у функцији васпитања за књигу
3. Услови и специфичности дечјег језичког стваралаштва
4. Школовање дечјег стваралачког састава
5. Подстицајни импулси, садржај и форма састава
6. Рад на саставу и његова оцена.

У првој целини аутор се бави општим погледом на дечје језичко стваралаштво, изnoseћи постојећа тумачења и погледе, трагајући за његовим местом у наставном плану и програму и самој настави, након чега га дефинише и позиционира. Мирећи контрадикторности које су се појављивале у задацима наставе које је прописивао ондашњи Закон о основној школи и Наставни план и програм, Миларић ствара нову дефиницију: „Школа има задатак да код ученика развија смисао за уочавање и доживљавање лепог и уметности користећи при томе и дечје стваралаштво” (Milarić 1969: 14). Насупрот саставу, под којим је школа доминантно подразумевала облик вежбања граматички правилног изражавања мисли, Миларић уводи појам за оно што је у пракси као импровизација или пак последица смишљеног вођења одувек постојало – *дечји стваралачки састав*.⁷

⁷ Слободни састав, литерерни састав, самостални састав, дечји састав, спонтани састав, елементарно литерарно изражавање,

Аутор не оставља своју причу на нивоу теорије, већ у поглављу „Програм и план рада на неговању дечјег језичког стваралаштва” све изнесене ставове конкретизује и детаљно разрађује, дајући опште (васпитне, образовне и функционалне) задатке, посебне (језичке, књижевнотеоријске, књижевне) задатке, програмске захтеве, сачињавајући глобални, а делом и оперативни план рада кроз прецизно временско планирање⁸ функционалних вежби и стваралачких састава, остављајући напомене намењене наставницима како би избегли одређене грешке... Све то аутор је сачинио у складу са ондашњим Планом и програмом за основну школу, спајајући задатке који су у Програму намењени различитим подручјима наставе матерњег језика, уз додавање нових који произилазе из природе самог рада. На тај начин Владимир Миларић изашао је из оквира класичног методичког приручника и створио „својеврсни културни и едукативни пројекат” (Радкић 2008: 9). Остатак књиге односи се на све оно што дечје језичко стваралаштво у настави обухвата, од посматрачке и имагинативне делатности детета, преко смисла и функције подражавања, примера функционалних вежбања, методских напомена, тема, вредновања... до самих примера успешних радова деце. Своје поставке аутор је стручно и научно поткрепљивао, повезујући их са савременим књижевним стваралаштвом за децу. Оно што ову књигу разликује од методичких приручника неких других аутора, који ће се након Миларића бавити сличном тематиком, јесте и њен особени језик и стил којим је писана. У спонтано дечје изражавање, спонтано дечје стваралаштво, дечје литерарно стваралаштво Владимир Миларић обједињује под појмом *дечји стваралачки састав* и на тај начин решава проблем термилошке неусаглашености, присутан у ондашњој (али и данашњој) литератури.

⁸ Комбинације функционалних вежбања са другим облицима рада на часу, вежбе као школски и домаћи задаци, оријентациони број функционалних вежбања и стваралачких састава на нивоу школске године.

моменту изласка *Дечјеџ језичког стваралаштва* из штампе, Драшко Ређеп и Бошко Новаковић ће, осим стручности и новине подухвата, приметити и оно што ће касније Јован Љуштановић назвати „Миларићевим страсним језиком”, који има посебну упечатљивост и драж, па ову компликовану материју чини живом, а њено читање лаким и узбудљивим.

Нажалост, иако готово више нико не оспорава тезу да дечје језичко стваралаштво може бити стварање клице књижевности, маштовитих дечјих ремек-дела и везе између онога што дете ради као стваралац а користи као читалац, само се неколицина идеја за које се Миларић залагао нашла у данашњим наставним плановима и програмима за основну школу. Миларићева књига представља све оно што бисмо језиком данашњице могли назвати имплементацијом креативног писања у планове и програме редовне наставе матерњег језика основне школе. Ако креативно од функционалног писања разликује одступање од уобичајених жанровских образаца, а основна школа ученике упознаје и обучава образцима језичког стваралаштва, онда нам се креативно писање у основној школи може учинити својеврсним парадоксом. Миларић је био свестан да подстицање дечје литерарне креативности у настави матерњег језика не сме надићи усвајање функционалне писмености и неговање језичке културе ученика, али мора бити њен саставни део: „Сложићемо се са састављачима програма који обрађују наставу матерњег језика: уметничко стваралаштво није задатак који треба ставити пред ученике као циљ по себи. Школа нема задатак да школује уметнике. Међутим, школа је дужна да васпитава за уметност” (Milarić 1969: 14). По свим својим ставовима које износи у *Дечјем језичком стваралаштву*, Миларић је близак Вилијаму Хјузу Марнсу, једном од водећих реформатора образовног система, који је заслужан за укључивање креативног писања у школски програм

(давне 1920. године) и стварање темеља теорије креативног писања. По Марнсу, општа сврха оваквог предмета у школи била је да ученици боље пишу, али и да кроз стваралачки поступак уче о апстрактним начелима на којима почива уметничко дело, упознају књижевност изнутра (према Живковић 2013).

Живимо у тренутку када је креативно писање постало мода, глобални феномен и вештина која се изучава на академском али и тривијалном нивоу, на курсевима, у радионицама, летњим камповима, по библиотекама, блоговима, кроз онлајн часове, па чак и у виду фељтона на страницама помодарских женских часописа, раме уз раме са рецептима за торте или брзо мршављење...⁹ Чудно је што га плански и у пракси, у оној доброј и правој мери, како га је Миларић видео, у основној школи нема. Функционална писменост нам је суштински потребна, али да ли се образовни систем сме ограничити само на „занатске вештине” писања без игре, маште, слободе, у којој би писање било либерални чин и производило задовољство? Миларићев пионирски подухват неговања креативне писмености неправедно је заборављен и скрајнут као својеврсни образовни експеримент. Свако вредновање је субјективни чин и намера овог текста није била пуко глорификовање *Дечјеџ језичког стваралаштва*, већ позив на ново ишчитавање овог дела, које је било смели искорак из уобичајене утилитарности школске праксе и које то и данас јесте.

ЛИТЕРАТУРА

Gudelj Velaga, Zdenka. *Nastava stvaralačke pismenosti: (metodičke osnove)*. Zagreb, Školska knjiga, 1990.

⁹ Све наводе могуће је проверити уколико у било који интернет претраживач унесемо појам креативно писање. У јулу 2014. године добили смо 127.000 резултата на српском језику.

- Живковић, Зоран. *Писац од глине: обликовајући у креативном писању*. Београд: Филолошки факултет (Београд: Белпак), 2013.
- Илић, Павле. *Од слова до есеја (прилози настави писаној изражавања)*. Змај: Нови Сад, 1991.
- Љуштановић, Јован. „Разговори с Влатком: Владимир Миларић (1930–2011)”. *Детињство* 3/4 (2011): 135–137.
- Конвенција о правима деце www.pravdeteta.rs/download/files/cms/attach?id=66 > 13. 7. 2014.
- Milarić, Vladimir. *Деčје језичко стваралаштво*. Нови Сад: Kulturni centar, 1969.
- Мрше, С. и Јеротијевић, М. *Приручник за планирање и писање индивидуалног образовног плана*. Београд: Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, 2012.
- Николић, Милија. *Настава писмености*. Београд: Научна књига, 1983.
- Радкић, Василије. „Владимир Миларић као тумач књижевности за децу”. *Детињство* 3 (2008): 3–12.
- Rosandić, Dragutin. *Pismene vježbe u nastavi hrvatskoga ili srpskog jezika*. Zagreb: Školska knjiga, 1990.
- НП V – Наставни програм за пети разред основног образовања и васпитања http://www.zuov.gov.rs/novisajt2012/naslovna_nastavni_planovi_programi.html > 13. 7. 2014.

sed on the idea that classes of writing skills will open the possibility of systematic work, which would lead us to creative, original, aesthetically valuable students writing and develop love for literature. This idea is elaborated through concrete steps, descriptions of operating procedures, themes, tasks, with specific examples and student papers that confirm the effectiveness of this model. All that material and opinions which this paper contains is observed and analyzed from the perspective of the existing methodical literature that deals with the written expression of students, methodical practice, the Law on Education, current curricula. Milarić's ideas are associated with the theory of creative writing, they are seen as a pioneering venture nurturing creative literacy and opening new possibilities of reading and practical application of this book.

Keywords: children's creative writing, written expression, teaching methodology, creative writing

Marina S. TOKIN

MILARIĆ'S BOOK *CHILDREN'S CREATIVE WRITING* (THEORY AND PRACTICE)

Summary

This paper is examining and analyzing the book *Children's creative writing* by Vladimir Milarić. This book is ba-

◆ **Милица М. ТОМОВИЋ**
ОШ „Браћа Барух”, Београд
Република Србија

ПРИПОВЕТКЕ БРАНКА В. РАДИЧЕВИЋА О ЖИВОТУ И ОБИЧАЈИМА РОМА

САЖЕТАК: Приповетке из живота Рома представљају изузетно важан и недовољно вреднован део стваралаштва Бранка В. Радичевића. Све оне обликоване су као мешавина фикције и факата, и по томе непосредно подсећају на културноисторијско предање и казивање из живота. Бранко В. Радичевић је један од првих српских писаца за децу који својим читаоцима отварају реалистички увид у ромску заједницу, без дискриминације и негативних стереотипа. Иако синтагма „у суседству” сугерише извесну дистанцу, беда и социјална неправда и страхоте које са собом доносе окупација и рат заједничке су и њему и деци из ромског насеља. Приче о Ромима и њиховом животу, најчешће писане из перспективе сећања одраслог, Радичевић је заокружио у књизи кратких прича *Како је Јошика оћинио на небо* (1992).

Кључне речи: Роми, приповетка, културноисторијско предање, казивање из живота, тематска иновативност

Већ у првој збирци Бранка В. Радичевића намењеној деци (Радичевић 1952) постоје приче које се баве трагичном судбином ромске заједнице у рату, али и њеним животом, веровањима, сновима. У целини Радичевићевог приповедања намењеног деци

ово остаје једна од значајнијих преокупација. Ромску заједницу Радичевић описује са разумевањем, симпатијама и саосећањем. Иако по правилу обележени стигмом лоше различитости, као *џуђи*, *друђи* у односу на већинску заједницу, Радичевићеви јунаци Роми откривају се као људи, своји по заједничкој патњи и радостима које деле.

Бранко В. Радичевић је један од првих српских писаца за децу који својим читаоцима отвара реалистички увид у ромску заједницу, без дискриминације и негативних стереотипа. Иако синтагма „у суседству”, коју он користи, сугерише извесну дистанцу, беда и социјална неправда и страхоте које са собом доносе окупација и рат заједничке су и приповедачу и деци из ромског насеља. Приче о Ромима и њиховом животу, најчешће писане из перспективе сећања одраслог, Радичевић је заокружио у књизи кратких прича *Како је Јошика оћинио на небо* (Радичевић 1992). У кратким причама за децу о Ромима као да се исказује пишчева дубока повезаност са њима.

Тако у причи „Лепи Луто” (Радичевић 1992: 17–23), написаној по моделу поучне дијалошке басне, дијалог воде млади Циганин Луто, који „ради са оцем у ковачници”, пун је закрпа („крпа на крпи”), ципеле су му без ђонова, црн је, „али сјајно црн”, „изгланцан” (Радичевић 1992: 19–20) и велики господин Владимир, који носи штап са сребрном дршком. Дотерани господин у разговор улази с одређеном мером снисходљивости: „Он се љубазно осмехује и, не без сете, али са жељом да најозбиљније поучи младог човека, одговара полако, као да, истовремено, поучава и оставља поруку” (Радичевић 1992: 20). Своју елеганцију господин Владимир образлаже тако што је у његовој старости сваки дан празник, а за празник се ваља лепо обући. Дивећи се саговорниковим изгланцаним ципелама, у којима би могла „два циганчића да се огледају”, и загледајући одело које, кад би обукао, „цела би се ова

улица пролепшала и потрчала за њим” (Радичевић 1992: 21), Луто добија неочекивани одговор. Господин Владимир извлачи наравоученије:

Очигледно, теби крпе ништа не могу, како год те крpile, ти си цео. Ништа ти не могу. А мене би потпуно уништиле. Размисли!... Уосталом, нас двојица смо јунаци поучне приче. Претпостављам да си то приметио. Па ко прочита причу, извући ће поруку. Досетиће се (Радичевић 1992: 22).

Радичевић причу ефектно поентира: „Луто је из приче, у коју је сасвим случајно ушао, никако својом вољом, изишао дроњав. И тако, крпа на крпи, закрпа на закрпи, сјурио се у живот. У животу се још најбоље осећао” (Радичевић 1992: 23).

У причи „Стара Ката” (Радичевић 1992: 101–109), у лику нерома – наратора који описује живот Рома шверцера и њихове муке, Радичевић превазилази ону дистанцу странца која га је у претходним причама одвајала од Рома. Он престаје да буде неко из суседства. Понаша се као да је њихов. Разлог за такав преокрет јесте велика несрећа коју доживљава стара Ромкиња Ката – губитак сина јединца. Свој губитак она доживљава као да је „њен син јединац, издао мајку”. Приповедач покушава да заобиђе жену коју је раније радо сретао и поздрављао, видевши је згромљену, лишену некадашње снаге да се бори са животом: „Остарела је. Поцрнела. Погурила се. Најчудније је то што је поцрнела. Имало је нечег белог у њој. Она је била бела Циганка. Сви су били црњи од Кате. И то је одмах падало у очи” (Радичевић 1992: 104).

Сусрет приповедача и старе Кате описан је као потресна исповест. Приповедач се обраћа гомили на тржници која се чуди што се господин и стара Ромкиња грле:

Али тог дана, када смо се изненада срели, загрлили и изљубили, заустављали су се пролазници и чудили: шта је

овом господину, ко је овај господин, зашто се овај господин грли и љуби са старом Циганком, како то може један господин, зар је то, молим вас, господски, и зар је то, заиста, у реду... Насмејао сам се. Јер сам чуо. Ништа ми није промакло. И рекао сам гласно да и други чују, рекао сам гласно некој жени која ме је зачуђено гледала, да смо ми веома блиски, да смо најрођенији род, да се волимо као што се воле родитељи и деца и да се због тога изгрлимо и изљубимо увек кад се изненада сретнемо (Радичевић 1992: 107).

Овим се потенцијална дистанца поништава и брише. На разстанку, стара Ката упућује писцу поглед који га, потом, „дави као омча” (Радичевић 1992: 109). Суоченост са смрћу и губитком поништава разлике међу људима.

Веза прича из књиге *Како је Јошика отишао на небо* с усменим стваралаштвом и фолклором јесте посредна. Радичевић етнографски тачно описује живот и обичаје Рома. Истовремено, ова књига може се читати и као књига за децу и о деци, али и као књига о одраслима који се, најчешће, понашају као деца. Пишчев циљ је био да избором тема и мотива читаоцима приближи свет Рома, да представи Роме као заједницу која функционише по својим законитостима и правилима. Ромска заједница слика се, најчешће, као целина, као сложени лик који у одређеним ситуацијама једнообразно поступа. Када је реч о децијим ликовима, они су уједињени у дружине, а када је реч о одраслима, поступци ликова су такви да се стапа понашање појединаца, породице, сродника, племенске хијерархије. Више прича посвећено је групном понашању Рома,¹ те различитим занатима: ковачима, џамбасима, таљигашима, свирачима², чак и читавом војном оркестру који чине чланови исте породице, продавцима старог за ново, просја-

¹ „Туча” (41–46), „Циганска посла” (Радичевић 1992: 67–76).

² У причи „Пајко” (Радичевић 1992: 121–125).

цима од заната, као и појединцима који су имали посебне социјалне улоге у ромској заједници: *dej* („наша мами“, старатајка и прамајка, „наша пхури“, пхуранеја, баба, чукунбаба) и њој као пандан *dad* (папо, бабајко, пхуро, чукундеда), те „кум свих Цигана”.³ Радичевић у овим причама тежи да опише живот и обичаје одређене ромске заједнице. То се види из тога што се исти ликови промећу и доводе у везу из приче у причу: Луто, Ружа, Жако, деј Јелена, дад Страјко, кум свих Цигана Сретен Миликић. Овим се сугерише извесна документарност Радичевићевих прича, које свакако много дугују његовом личном животном искуству.

Описујући живот и обичаје Рома, Радичевић обухвата и њихова веровања и сујеверје. У уводној причи „Жољо” (Радичевић 1992: 7–15) јавља се лик не одраслог детета, који се веома често среће у Радичевићевим бајкама, маленог Жоље, сина џамбаса, који, иако све око њега расте и развија се, остаје жгољав и мален. Њему врачају и бајају, гасе угљевље и заливају га светом водицом да би одрастао, чак је и „кукурикао на раскрсници углас са првим петловима” (Радичевић 1992: 10). Таква не одраслост јунака у бајкама обично има везе или са неком чаролијом или са неким огрешењем. Биберче се, рецимо, рађа мален јер је његова мајка пожелела да добије дете, макар оно било мало као зрно бибера (СНПр: 243–245); физичка нагрђеност јунака бајке може бити и последица неке непријатељске делатности, али и последица огрешења јунака.⁴ Фи-

³ „Старамајка” (Радичевић 1992: 47–56); „Циганска посла” (Радичевић 1992: 67–76).

⁴ Пепељуга је покривена пепелом и иде у дроњцима, што такође јесте облик нагрђења, истина више социјалног. Магарећа кожа, јунакиња истоимене Пероове бајке (Перо 1954: 18–26) хода светом прљава, огрнута магарећом кожом, бежећи од оца који жели да се ожени њом, док се у српској бајци претвара у овцу – „Царева кћи овца” (СНПр: 118–120). Физичко нагрђење је често казна за лажног јунака. Тако маћехина кћи („Опет маћеха и пасторка”) често бива кажњена због своје охолости и осор-

зичка оштећеност јунака често је повезана са надљудском снагом или особитим знањем и вештином. Жољин отац, џамбас Милорад, има изузетну моћ. Он може да и прастару рагу, која је изболовала све коњске болести, излечи и претвори у виловног коња који „трза заузданом главом и пропиње се увис” (Радичевић 1992: 10). Због те његове вештине сумњало се на везу са ђаволом: „Ко зна какве су то мајсторije и варке. Истина, наслућивало се и нагађало. Сумњало и помало стрепело” (Радичевић 1992: 10), „Јер послови су ђаволски” (Радичевић 1992: 13).

Старом џамбасу у сан долази митолошки „коњски отац” (Радичевић 1992: 15), коњ који брине за душе свих коња и саветује му да престане са подмлађивањем коња ако жели да му дете порасте. Преплашен од таквог сна, Милорад напушта џамбаски занат и постаје ковач који се и тим занатом бави на виртуозан начин. Тако Жољо почиње да расте убрзано, „као да је имао два рођендана” (Радичевић 1992: 14). Ова прича има додатну епизоду. Жољо постаје цокеј на тркама и побеђује на начин сличан оном како у епској песми Косовац Јован побеђује улезе на Косовом пољу (Петрановић II: бр. 34). Излазио би на старт на старој кљусини, на матором коњу који се једва држао на ногама и заплитао заносећи се, тако да су цокеј и коњ изазивали смех код публике и нико се на њих није кладио. Када би трка почела збивало се чудо:

Победио је матори коњ. Први је прошао кроз циљ. Пролетео је као тутањ. Али, после победе, као да је нахрамао. Једва се вукао. Ишао је истим стилем са којим се појавио и који је изазивао урнебесни смех. Лева предња шара удесно, десна предња клеца улево (Радичевић 1992: 14).

Поново би се помамио тек када би Жољо зајездио почасни круг. И изненада би нестали онако каноности, рецимо да јој кржаве сузе иду из очију и да бали кад прича (СНПр: 132–134).

ко су се и појавили. Крај приче начињен је по угле-ду на бајке: „Он јаше. Негде по свету” (Радичевић 1992: 15). Овим је наговештено да је Жољо насле-дио очеве ђаволске моћи чудесног џамбаса.

У причи „Споменик” (Радичевић 1992: 111–119) описан је обичај подизања гробнице себи за живо-та, а главни је мотив предсказање. Реч је о Рому Кости, чувеном трговцу који ради са вуном на вели-ко. Он сваке суботе и празницима долази на гро-бље, седи на клупи поред мермерне гробнице наме-њене њему и његовој жени и ту испија врућу кафу из термоса као да је код куће. Седи и чека глас ко-ји ће му јавити када ће да умре. Када је, после више неуспешних покушаја да се бави неким од уобича-јених заната, почињао да ради с вуном, њему се људским гласом јавила једна овца и прорекла му судбину: „Зарадићеш велике паре на вуни. Јер то је племенит посао. Користан стоци и људима...” (Ра-дичевић 1992: 117). И предвидела му да ће се оже-нити добром женом, да ће му ћерка бити паметна, а син трошација. Да ће живети лепо и дуго, али да треба да направи гробницу за живота и чека док му она не јави дан и сат када ће се преселити на дру-ги свет. Ово његово дубоко, свим саплеменицима познато веровање у предсказање изродиће се у ша-љиву анегдоту. Наиме, Гаро, мангуп и веселац, склон шали, огласи се Кости из грма крај гробнице као овца и најави да му је за дан смрти одређена идућа недеља и шта све треба да уради да би се при-премио, пошто на онај свет може да понесе само душу. Коста, затечен, зафрљачи термос у оближњи грм, погоди Гару и направи му велику чворугу на глави. И сада следи фантастични део приче. Трго-вац Коста остаје убеђен да је морао чути глас. Иако је у питању била Гарина шала, њему су „неке ства-ри нејасне” (Радичевић 1992: 119): „Али, тај глас! Да ли сам га стварно чуо? Или сам све то изми-слио? Или сам сањао? Не знам!” (Радичевић 1992:

119). Све се у његовом животу испунило како му је овца предсказала, а име Гаро је најчешће име овце. Коста је престао да иде на гробље суботом. Кафу пије код куће. Једино када суботом зазвони звоно, отвара врата: „Гаро га пољуби у руку, он Гару стр-па хиљадарку у џеп. Гаро се поклони и оде” (Ради-чевић 1992: 119).

Ритуал одгађања и ишчекивања смрти тако се наставља, а Радичевићева прича остаје на двосми-сленој граници између приче о неславној шали и људској наивности и приче о стварном погађању чо-века са смрћу. Има хумора у контрасту оцртаном у причи: Коста редовно иде на гробље, чекајући по-зив смрти, али онда када помисли да је позив конач-но стигао – остаје код куће, као да се одмицањем од гробнице одмиче од суђеног часа. Он по томе унеколико личи на ону старицу из усмене шаљиве приче која непрестано зазива смрт да је ослободи тешког рада, али када се смрт коначно одазове и упита је шта хоће, она је замоли да јој само помогне да подигне и натовари бreme на леђа.

У причи „Туча” (Радичевић 1992: 41–46) описан је обичај везан за Јеремијин дан (14. мај), када се змије великом буком терају у земљу, у хтонски свет, како би се ослободио простор за нови циклус рађа-ња.⁵ Код Радичевића је описан обичај Рома да на дан Светог Јеремије буде вашар, на којем се инсце-нира „велика циганска туча” као вид терања змија, хтонских бића, у хтонски свет: „На Јеремијин дан, после вашара, настаде туча. Леле, како се бију Ци-гани” (Радичевић 1992: 43). На први поглед, реч је о тучи у којој сви учествују, и мушкарци, и жене, и деца. Сви јуришају једни на друге: „Бре, све сусед до

⁵ О пророку Св. Јеремији, који је по библијском предању укротио змије и крокодиле, а по народном веровању штити од змија отровница, види више у *Српском митолошком речнику* (СМР: 161), као и у прилогу Ненада Љубинковића „Митолошка основа јеремијских песама” (Љубинковић 1996: 679–690).

суседа, кум до кума. Бре, рођаци” (Радичевић 1992: 45), „Витлају. Вичу. Запомажу жене. Вриште деца. Залећу се мушкарци. Боже, Господе, спасавај!” (Радичевић 1992: 46). Док машу песницама, они тешко псују: „– Смрдиш, Путо! – добацује му мрки Милорад, цамбас. – Свака реч коју као псовку изговориш – смрди” (Радичевић 1992: 46). Све време жене са децом у наручју упадају у гужву, куну и преклињу да престане туча како не би деца била повређена. Поента на крају ове приче јесте разоткривање да је реч о ритуалној тучи:

Леле, каква туча! Али, никоме није фалила ни длака с главе. Нико никога није ударио. И кад се све стишало, као после олује, у малим циганским кућама гореле су ватре, на све стране је сијало, као о празницима, и чула се песма (Радичевић 1992: 46).

У причи „Гуро” (Радичевић 1992: 77–83) налазимо далеки одјек ритуалне шале деце са старима. Једна варијанта игре звездарнице, прихваћене од Рома, била је стављање шешира уснулим старцима на лице.⁶ Тада би деца нагло будила старца и поливала га водом. Препаднути неочекиваном ситуацијом, старци би се батргали, док су их деца запиткивала да ли су видели звезде. Ова игра преношена је с колена на колена.⁷ У игри у Радичевићевој причи учествује дружина деце и доста старији од њих Гуро, мангупчина, који пуши и има женску, и може сваког од деце да избије: „Он може да бије по двојицу, одједном, и по тројицу, како му падну под руку” (Радичевић 1992: 79). Ипак, Гуро прихвата да игра са децом игру звездарнице у подруму, да му натуку на главу стари капут и да га терају да, тако у мраку, кроз рукав тог капута гледа звезде. Кроз тај рукав деца саспу бокал са водом и разбеже се, страхујући да их Гуро не пребије. Опет у разрешењу

приче налазимо етнографски наративни приступ. Гуро све прихвата са смехом и признаје им да је било време да и он једном на тај начин гледа звезде. Потом их части и исприча им да је и он на такав начин сасуо бокал воде свом прастаром оцу, деда Страјку. Ни њега деда Страјко није истукао штапом. Реч је о игри која у комичном виду рефлектује померање у породичној хијерархији, наговештавајући смену генерација. Понављање и идентична социјална функција (исмејати онога ко има власт, казнити га за насиље) указују на традиционални карактер игре.

И када је реч о ромским занатима, хумор и ритуално збијање шале заузимају значајно место, с том разликом што се у специфичан однос постављају Роми и остали. У причи „Смејурије с Бацом” (Радичевић 1992: 25–30) главни лик је Бацо: „Бацо је црн и питом, сасвим одрастао човек. Мала, округласта уста. Ситне, округласте очи. И мек, веома мек глас” (Радичевић 1992: 27). Реч је о сервилном држању набеђеног виолинисте, који је „украш и смејурија сваке крчме у граду: „И на крају сваке реченице, као знак покорности, он понизно изговара: господине. Боже, као да маше репом!”; „Свирка иде уз пиће. Његова свирка не иде уз пиће, али лепо служи за засмејавање” (Радичевић 1992: 28). Он проси тако што се коцка и обавезно губи све што има и што је на њему. Све време је фин, учтив, бојажљив, премек и веома уплашен. То код гостију појачава осећање супериорности, уживање што неко на коцки са њима губи све, што је спреман да прокоцка и сопствену душу. Део тог театра чини бусање Бацине жене, која долази да га води из кафане, њено залетање на мужа и њене клетве и псовке којима га засипа. И тада следи расплет. Сви чисте Бацу, ситнишем, па и жену његову, само да га не бије и да га причува: „Ваља човека причувати. Потребан им је и за сутра. Па без њега би живот био до-

⁶ Према казивању Јелене Матицки (рођене 1915. године).

⁷ Забележио М. Матицки у Великом Средишту код Вршца.

сadan” (Радичевић 1992: 30). Црнотуморна прича о социјалној мимикрији сиромаша који зарађује за живот тако што се, бар привидно, потпуно покорава, подсећа на ромске шаливе приче у којима исмејан бива носилац друштвене моћи и власти, заваран привидно потпуном покорношћу Рома, али и на урбаном предању о саобраћајцу који заустави припитог возача. Возачева жена, уплашена ризичном вођом, тражи од полицајца да ухапси и искључи из саобраћаја њеног мужа, али овај то одбија с образложењем да је пијанца сам Бог казнио таквом горопадном женом (према казивању Љиљане Пешикан Љуштановић).

У причи „Гуто” (Радичевић 1992: 31–39) описан је сличан облик прошње. Гуто је био „лепоглав и благоок” (Радичевић 1992: 33), кљаста таљигаш, који је лепо и жалостиво певао, тако да би се свако смисловао и даровао га: „Он мало пева, а мало богоради. Он себе жали, а друге благосиља” (Радичевић 1992: 37). Гуто иде у пару са коњићем упрегнутим у таљиге, којег напаса по јарковима, јер је само у њима трава нијача. Сељаци му се радују, јер воле да слушају како он моли коњче као најбољег друга да повуче таљиге, како са својих таљига богоради. Социјална игра је бездушна, колико то може бити када се успостави однос свој–туђ, ми–они. Сељаци из прикрајка слушају Гутину песму и богорађење, све док он не сиђе са таљига и не заређа од врата до врата. Тада се појаве и припусте љутите керови с ланца. Керови витлају око таљига и Гуте, који је испустио штаке и пао на земљу. Радичевић све то пропраћа горком иронијом: „Можда би чак било жалосно да није смешно!” (Радичевић 1992: 38). Сељаци се добро исмеју. То је цена тога да, после, свиме и свачиме дарују Гута. За њих је то провод, окрутна шала је цена успеле прошње: „Не може се целог века са мотикама и мргодицама, са бригама и са невољама” (Радичевић 1992: 38). После те ри-

туалне игре „засмејавања” Гуто наставља даље, пева песме које је увек певао, али сад на неки ведрији начин. Радичевић причу, ипак, завршава горким речима. По други пут у њој потеже тешку иронију: „Шта би он, сиромаш, да није предобрих људи. Куд би он. И како би. Кад је тако невољан” (Радичевић 1992: 39). Тако се реч „невољца” с почетка приче преокреће у далеко животнију „невољу”. Гутова песма, иначе, непосредно асоцира на карактер и функцију слепачких песама (види: Клеут 1995), чија је намена да измоле милостињу и захвале на њој, указујући на трагичну маргинализованост просјака и религиозни смисао даривања.

И свадбени обред код Рома може бити извор забаве. Попут удадбе Руже, лепотице, која се на својој свадби добро проведе, па утекне пре краја. Причу о таквој свадби, „Циганска посла” (Радичевић 1992: 67–76), користио је Емир Кустурица као основу за свој филм *Црна мачка, бели мачор*. У њој Радичевић доводи у везу и ликове из других прича. Младожења је Луто из приче „Лепи Луто” (Радичевић 1992: 17–23), који је читавог века сав у крпама, а прижељкује лепо одело. Ружа је девојка која се лажно представљала као трудница. У причи „Чоколада” (Радичевић 1992: 85–92) она је ухваћена у великој крађи код једне госпође и морала је да врати све што је потрпала под сукњу, само јој је опроштена чоколада. Ту чоколаду она није могла да заборава. Уместо да јој живот заслади, поклоњена чоколада јој је загорчала живот, подсећајући је на велику бруку коју је доживела. Ружа се зато није никада удавала, већ је учествовала у ритуалним свадбама,⁸ које Радичевић именује синтагмом „циганска посла”. Луто пристаје да учествује у ритуалној свадби, јер је то једина прилика да засија „у новом, пот-

⁸ Ово нису праве свадбе, већ је реч о свадбеном ритуалу који се изводи ради општег веселја и у којем сви учесници, од младе и младожење до сватова, учествују као глумци.

пуно белом, оделу од бурета” (Радичевић 1992: 69). У причи се јавља и пијаница Жако из приче „Старамајка” (Радичевић 1992: 47–56), који објашњава неком радозналост госту зашто градски људи не могу да праве распојасане свадбе, са шатром и прангијама, лумперајком, разбијањем стакла и глава, с певаљкама, трубачима и хармоникашима, за разлику од Рома са села:

Ти имаш простора за довикивање. Ти можеш да вичеш и да те нико не чује. Ја сам градски човек. Ја морам на све да мислим ... Ми смо Цигани. Људи из града. Са калдрме. Нисмо ми сељаци (Радичевић 1992: 73).

Ту је и ромски кум Сретен Миликић, златнозуби трговац, „чији су џепови пуни малих, слатких чоколадица на којима пише ’шонда’” (Радичевић 1992: 74), који годинама жени Роме и крштава њихову децу. На овој свадби учествују и најзначајније личности из племенске хијерархије, прастари Страјко, који по причама зазире само од старемајке Јелене, и старемајка Јелена, која једино циганског кума љуби у руку, док сви остали љубе њену. Јер, кум је најстарији. Расплет свадбе објашњава Жако:

Циганска посла! ... Побегла невеста. Ово је пети пут како бежи. Наигра се. Напева се. Наједе се колача. Лепо се проведе. И побегне. Нико је не може стићи. Брза. Ама, нема брже девојке од Руже. Али, ни лепше, Бога ми! (Радичевић 1992: 75).

Трагикомична прича о уживању у животу, али и животним ограничењима, захваљујући понављању ликова стилизована је попут описа реалне свакодневице конкретне ромске заједнице. Она садржи ону комбинацију живота и приче која и иначе карактерише предање.⁹

⁹ Своју књигу о предањима о закопаном благу Зоја Карановић је насловила *Закопано благо – животи и прича* (Карановић 1989).

У причи „Парада” (Радичевић 1992: 93–99) у трагичној ситуацији налази се читаво племе. Немци спроводе Роме на стратиште. Сви се ликови из претходних прича јављају у колони смрти, као у филмским кадровима, најпре марширајући одважно, пуни међусобног поштовања, па чак и поноса: „Жако се смејао. Огроман, гологлав. Али, чинило се, највеселији међу њима је кум свих Цигана, човек чији су џепови увек били препуни чоколадица на којима пише ’шонда’” (Радичевић 1992: 95). Свет се чуди какво је то парадирање, али кад угледају насмејаног кума свих Цигана, обрадују се и довикују: „Срећно! Много среће. Среће и здравља! Најважније је здравље. Чувајте здравље!” (Радичевић 1992: 97). Бацо, који седи у кафани и који рацијом није био обухваћен, покушава сам да се угура у колону, али га Немци отерају. Његовим очима наратор сагледава судбину колоне смрти, која најпре корача одважним кораком, а потом бива натерана у трк, све док не почну успутне ликвидације и масовна стрељања на стратишту. Све време се Роми понашају наивно као деца, са неверицом шта их је снашло: „Нису ни знали да их Немци стрељају” (Радичевић 1992: 99). У нескладу децје наивности и стравичног исхода гради се трагика која произлази из судара два могућа читања ове приче, из позиције одраслих и из позиције деце.

Несклад се отвара као јаз у оба смера читања, он готово цепа стварност на оно што се збива као у фантазмагорији и на оно што је језива стварност, које учесници нису свесни док не уследи финале исказано већ у наслову ове књиге прича: „Како је Јошика отишао на небо”. Крчмар у кафани, у којој Бацо, престрављен исходом, престаје да пије, испушта чашу попут свеца којега сан о нечему лошем што се догодило превари за светом трпезом¹⁰: „Вест, која је муњевито обишла град, затекла га са чаши-

¹⁰ Мотив из песме „Свети Никола” (СНП II: бр.21).

цом ракије у руци. Испустио је чашицу. И потпуно се освестио” (Радичевић 1992: 99).

Последња прича у овој књизи, „Спасоносна псовка” (Радичевић 1992: 137–143), посвећена је псовци као најјачој сили језика, која из уста излеће „као чеп” за којим покуљају речи (Радичевић 1992: 142). То је прича о Циганину Пушки који се вратио из рата, као заробљеник који је заборавио свој језик. Није више знао чак ни онај помешани, српскоцигански. Престао је и да свира, а из куће и дворишта никуд није излазио. Да би преживео рат морао је да заборави ко је, морао је да напусти свој језик: „За четири године заборавио је име оца, име мајке. Ни свога имена се не сећа” (Радичевић 1992: 140). Тек када га жена коју је пред рат отерао спонадне претњама и клетвама, он изговори псовку: „Дабулеће даде!” (Радичевић 1992: 141). Тада му се, одједном, одвезао језик. И тада се, после толико времена, прихватио свог саксофона и почео да свира. То чак, симбол ромског живота, опет се закотрљао, а потврдила се спасоносна животодавна снага језика.

* * *

Приповетке из живота Рома представљају изузетно важан и недовољно вреднован део стваралаштва Бранка В. Радичевића. Све оне обликоване су као мешавина фикције и факата, и по томе непосредно подсећају на културноисторијско предање и казивање из живота.

Посебну вредност ових приповедака, поред тематске иновативности, представља несентиментални увид у егзистенцију вишеструко маргинализоване ромске заједнице. Без „романтичног” заноса пред слободом и животном страшћу Рома, Радичевић даје реалистичку слику у којој има и рефлекса негативних стереотипа о Ромима, али и јасног сагледавања оних „добрих људи” с којима Роми живе. Ра-

дичевићева живописна слика ромског живота могла је непосредно утицати на филмско стваралаштво Емира Кустурице, живописним, упечатљивим ликовима, па и својом тематиком, попут лажне свадбе или златнозубог ромског кума.

Без идеализације или сладуњаваог сажалења, ове приче нуде младом читаоцу сложен увид у живот и страдање ромске заједнице, побуђујући разумевање за њену свакодневну животну муку и саосећање за њене патње и страдања.

Скраћенице

Петрановић П – Петрановић, Богољуб. *Српске народне њесме из Босне и Херцеговине. Ђиске њјесме сѡаријег времена*. Књига друга. Сарајево: Свјетлост, 1989.

СМР – Кулишић, Ш. – Петровић, П. Ж. – Пантелић, Н. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970

СНП П – *Српске народне њјесме. Књига друга (1845)*. Сабрана дела Вука Караџића. Књига пета. Приредила Радмила Пешић. Београд: Просвета, 1988.

СНПр – *Српске народне ѡријовијетѡке*. Сакупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 3. Приредио Мирослав Пантић. Београд: Просвета, 1988.

ЛИТЕРАТУРА

Karanović, Zoja. *Zakopano blago – život i priča*. Novi Sad: Bratstvo – jedinstvo, Institut za jugoslovenske književnosti i opštu književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, 1989.

Љубинковић, Ненад, „Митолошка основа јеремјинских песама”. *Митѡ*. Зборник радова Филозоф-

ског факултета у Новом Саду. Нови Сад: Филозофски факултет, 1996, 679–690

Перо, Шарл. *Мачак у чизмама*. Београд: Дечја радост, 1954.

Радичевић, Бранко В. *Како је Јошика отишао на небо. Приче из циганског живота*. Београд: БИГЗ, 1992

Радичевић, Бранко В. *Приче о дечацима*. Сарајево: Сељачка књига, 1952.

Milica M. TOMOVIĆ

BRANKO RADIČEVIĆ'S TALES
ON LIFE AND CUSTOMS OF ROMA

Summary

Tales about lives of Roma make a particularly important and insufficiently evaluated part of the work of Branko V. Radičević. They are all formed as a mixture of fiction and facts, resembling the cultural and historical tradition and narration of real people. Branko V. Radičević is one of the first Serbian writers for children who offers a realistic insight into Roma community, without discrimination and negative stereotypes. Although a phrase "in the neighbourhood" implies a certain distance, poverty and social injustice, as well as horrors brought by war and occupation, are common to him and to the children from Romani settlement. Radičević gathered his stories about Roma and their lives, written mostly from the perspective of an adult who remembered, in a story collection entitled *How Joška Went to Heaven* (1992).

Key words: Roma, tale, cultural and historical tradition, narration, thematic inventiveness

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

КАШУПСКА УСМЕНА ПРОЗА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ (синкретизам, поетика, жанрови)

САЖЕТАК: О Кашубима, малом словенском народу који живи на северу Пољске, о његовој историји, култури и традицији знамо врло мало. Стога ће предмет овог рада бити кашупска усмена проза, односно њене врсте и облици намењени, преваходно, деци и младима. Такође, биће речи о синкретичком карактеру, поетици и појединим карактеристичним мотивима, какве ретко налазимо у другим словенским литературама. Приступ је, углавном, заснован на истраживањима и преводима нашег слависте Душана Владислава Пажерског (1967), који је приредио и превео *Кашупске народне приповећке* (2010), уз стручну помоћ професора Јежија Тредера. Он је, свакако, најзаслужнији за утемељење и продор кашубистике, као научне дисциплине која тек доживљава свој процват и афирмацију у нашој науци и литератури.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: кашубистика, фолклор, усмена проза, поетика, стил, тематика

Кашуби припадају групи западнословенских народа и живе на малом простору северне Пољске, на обалама Балтичког мора, тачније на гдањском приморју и кашупском појезерју (слика 1). Сматра се



Слика 1. Север Пољске где живе Кашуби

да су основали град Гдањск. Воде порекло од Поморјана, старог словенског племена (1046) и говоре кашупским језиком. Једна од престоница кашупских кнезова у средњем веку звала се Београд, али тај град, нажалост, више не постоји. Кашуби су били поморци и сарађивали су са Бокељима. Према попису пољског становништва 2002, око 5.000 људи се изјаснило да су по народности Кашуби, док се око 51.000 изјаснило да говоре кашупским језиком. Живећи изоловано, Кашуби су успели да сачувају своје етничке особине, обичаје и традицију (слика 2).

На Версајској конференцији њихова област Померанија или Кашуба додељена је Пољској. За време Другог светског рата Кашуби су једини имали организовани партизански покрет. Кашуби данас немају статус народа већ регионалне етничке заједнице, а њихов језик као оригинална баштина има статус националног. Кашуби су, иначе, веома вредан и гостољубив народ, чија је народна ношња слична нашој (кошуље, доламе, кецеље). Кашуби на југу Балтика имају Српско село и Српско језеро. У време актуелних друштвенополитичких збивања Кашуби су показали да и те како имају разумевања за нашу историју. Наиме, један од водећих кашупских песника Станислав Пестка је за време кризе око Косова и Метохије превео и објавио песму Стефана



Слика 2. Народне светковине Кашуба

Лазаревића *Највише на косовском сџубу*. Занимљиво је, такође, да су први научно уређени кашупско-пољски речник Стефана Рамулта, који је објавила Пољска академија наука (1893), рецензенти упоредили са *Српским рјечником* Вука Караџића.

Проучавање кашупског народног стваралаштва започиње делатношћу најзначајнијег кашупског трибуна из доба романтизма Флорјана Ценове (1817–1881), који „први пут пише стручне радове на кашупском” (Пажђерски 2010: 10), издаје први кашупски часопис (*Ризница кашупско-словинског џовора*), у коме објављује мноштво народних умотворина (пословице, обичаје, бајке, песме, приче, легенде, анегдоте, граматiku кашупског језика). Други фолклориста који је наставио његовим путем био је лекар и романописац Александер Мајкуевшчи (1876–1938), уредник часописа *Грифон*.

Један од „најзначајнијих проучавалаца кашупског језика, Фридрих Лоренц (1870–1937), Немац који је цео свој живот посветио Кашубима” (исто: 10), објављује *Поморске џексџове* (1913–1924), односно дијалектолошку збирку са обиљем народних умотворина, легенди, бајалица, пословица, приповедака и др. Значајна је и улога Бернарда Зехте (1907–1982), свештеника, доктора етнологије и лексикографа, који је сачинио незаобилазни *Речник кашуп-*

ских *говора* (7 томова). Ради се, заправо, о „правом руднику информација о кашупском језику и кашупском народном стваралаштву сакупљеном у првој половини 20. века” (исто: 12). Кашупско народно стваралаштво је током довековне историје кашупске писане речи објављивано и на другим језицима: пољском, руском, лужичкосрпском, чешком, немачком итд.

Класификујући мотивско богатство и разноврсност кашупске усмене прозе, Пажђерски прави типолошку и жанровску поделу на следеће категорије:

1. чаробњачке (бајке о змајевима, ђаволима, вештицама, сабластима, дивовима),
2. басне,
3. анегдоте,
4. историјско-географске (које се тичу Кашуба и њихових топонима),
5. религијске (о Христу и свецима).

У најзначајније мотиве, односно „најчешће помињане и више пута обнављане” (исто: 13) убрајају се:

- див stoleма,
- фантомска ватра,
- настанак ћилибара,
- вештичја гнезда,
- недостатак вере у властите снаге,
- кашупски ђаво,
- успавана војска и замак који пропада у земљу,
- географија Кашуба,
- Госк – кашупски бог мора,
- кашупска народна митологија,
- море,
- погубљење птице луње,
- „вјешћи или уопи” (вампири),
- Јевреј – вечити луталица...

Као преводилац и приређивач *Кашупских народних приповедака* (2010), Пажђерски наводи прецизан избор из литературе (десетак књига), наглаша-

вајући притом одакле потичу преведене приповетке (*Уклеџа сѣаза, У вечерњој магли, Кашупски приповедач*). „Приповетке су изабране тако да се прикажу оне које обрађују мање познате мотиве у српској и светској традицији или оне који се разликују у обрађиваном главном мотиву и представљају кашупско ‘виђење’ тог истог проблема” (исто: 23). Желећи да што потпуније систематизује кашупску народну прозу и маркира њене најкарактеристичније особености, приређивач је сачинио следећу класификацију расположиве грађе:

- О земљи Кашуба,
- Столеми и патуљци,
- Ђавоља посла,
- Док су свеци боравили међу људима,
- У свету биљака и животиња,
- Принчеви и принцезе,
- На селу.

Поред луцидног и студиозног предговора о народном стваралаштву Кашуба, чију окосницу чини текст раније објављен у часопису *Омаја* (2008) и нашем *Књижевном прегледу* (2010), антологија обухвата белешку о приређивачу и списак коришћених илустрација (мапе, скулптуре, виџете). Поменутој типолошкој подели приповедне грађе, као и прихватљивој класификацији главних мотива, могу се, ипак, додати и следеће врсте које недостају, а то су:

- легенде,
- предања,
- скаске.

Из наведене класификације кашупске народне прозе није тешко приметити да су бајке, басне, шаливе приче, анегдоте, легенде и предања они жанрови и облици који и те како одговарају перцепцији деце и омладине, њиховој машти и интелектуалној спознаји. Из њихових садржаја, једноставне структуре и тематике, а посебно васпитнообразовне функције, називу се не само антејска приврженост

родној груди и љубав према завичају већ и извесна верска, морализаторска и педагошка димензија, која није толико наглашена и није у првом плану.

Поглавље „Столеми и патуљци” обухвата четири краће бајке и приче које су по свом саставу, завидном степену инфантилизације, чудесности и нарацији у потпуности намењене деци и младима, а засноване су на елементима националне митологије и фолклора. То несумњиво потврђују казивања о циновима (*У земљи сѿолема, Последња биѿика сѿолема*) и патуљцима (*Патѿуљци и рибари, Патѿуљак у колевци*). Кратка и бајковита прича *Деца и вешѿица*, из трећег поглавља, са тематиком о ђаволима, доноси препознатљив мотив одласка деце у шуму и сусрет са вештицом који се завршава повољно по њих, као у бајци *Ивица и Марица*. Ова и наредне две целине, у ствари, доносе неколико предања и скаски које сходно савременој подели и терминологији сврставамо у:

- демонолошка/митолошка (*Како је ђаво ѓрадио мостѿи, Како је ђаво враѿио икрѿиом војнику мило за драго*),
- етиолошка/есхатолошка (*Зашѿио зец не једе месо, Зашѿио деѿе не може ѿолико дуго да ѿрохода*),
- историјска предања (*Како је Јеврејин ѿсѿао вешѿица луѿилица, О ѿоме како су Исус Христѿи и Свѿѿи Пеѿтар ноћивали у једном селу*).

Биљни и животињски свет оличен је у персонификованим и антропоморфизованим сликама карактеристичним искључиво за басне (*О домаћину који је ѿрѿслушѿивао живѿѿиње, Лисица и рак*) и приче о животињама (*Две ѿриче о луњи која је не ѿресѿано жедна*). Поред поменутих врста, у поглављу „У свету биљака и животиња” опет налазимо легенде и скаске, које су, очигледно, омиљени и актуелни микрожанрови у кашупској усменој прози. Они говоре, поред осталог, *О ѿоме како како је зец мислио да од њега нико не бежи, О ѿоме за-*

шѿио се ѓуска ѓега и има крив враѿи, Зашѿио је рода црна и сл. У циљу што ефектнијег и мотивисанијег образложења о томе како је нешто настало, анонимни уметник понекад користи смешне ситуације, које додатно обогаћује краћим описима и динамичним дијалозима (*Зашѿио рода има црвен кљун и црвене ноге, Прича о риби лисѿи и о њеним кривим усѿиима*).

По свом постању ове легенде и скаске су веома старе, а у уводном делу често се наглашава да је то било „некада давно”, па чак и у „паганско доба” (исто: 130). Актанти су, углавном, биљке (*цвеће незаборавак*) и животиње (*рибе, лабуд, рода, ѓуска, лисица*). Састављене од неколико дужих реченица и сѿжеа, ове приче поседују скраћену експозицију и лишене су сувишне нарације, чиме се детерминише њихова симболика, семантичка језгровитост и схематизована композиција. Говорни модел приповедања знатно увећава степен рецептивности и сугестивности, који се постиже једноставним стилским и поетским средствима. Када је реч о овим и другим прозним врстама, свакако треба нагласити релативизацију жанровских граница и међусобно прожимање, које њихову структуру чине интерферентном и сложенијом.

Поглавље „Принчеви и принцезе” обухвата бајке дужег обима, које су у потпуности посвећене деци и омладини. Са препознатљивим обележјима, парадигмом и формом усмене бајке, осам заступљених прича спадају међу најстарије сачуване споменике усменог предања кашупског народа, које готово у сваком прилогу имају наглашен понеки топоним (*Пуедјазд, Карчемки, Пуздров, Ламбуерѓ, Сракуејѿ, Гуевидлен, Скишеј*), имена јунака (*Каролк, Каролина, Марѿиин, Груѿиа, Винцела, Јузеф, Селдаѿѿк*) или пак неку хтоничну ознаку (*земља Каѿуба, шума, ѿриморје, ѿланина, крчма*). Иако то није карактеристично за бајке, овде је та знаковитост присутна у

циљу очувања националног идентитета, традиције и језика. Изворне и самородне кашупске народне бајке употпуњују слику коју историја даје о њима, а с друге стране сведоче о архаичности и јединственим представама о свету заснованим на древним веровањима, митовима и обичајима.

У бајкама је наталожено вековно искуство народа, те отуда представљају пресек његовог духовног живота од настанка па до данас (*О сељаку, зачараној принцези и њеном замку*). Сукоб добра и зла приказан је уобичајено и углавном препознатљиво, са клишетизираним савладавањем препрека и остварењем одређеног задатка:

- трагање за живом водом зарад продужетка живота (*О живој води*),
- испуњење пророчанства (*Бајка о дрвеном коњу*),
- одлазак у свет и стицање искуства (*О снажном Каролку*),
- оживљавање лепе мртве девојке (*О златноостиакленом мртвачком ковчегу*),
- спасавање сестара од разбојника (*Чаробњак убица*),
- свадба свињара и принцезе (*О чудесној свирали*),
- потрага за златном птицом (*О златној ишци*)...

Као што то обично бива, на крају сваке бајке побеђују добро, лепо и правично: „И тако војник доби за жену краљевску ћерку. А свадба је била врло весела. Ту и причи дође крај” (исто: 175). Све бајке, иначе, штите и подржавају исправне поступке својих јунака, који су мудри, храбри и честити (*О чудесној свирали*, *О златној ишци*). Бајка *О живој води* приказује три краљева сина који траже живу воду како би њихов отац оздравио. Међутим, најстарији и средњи син не успевају у томе, јер на свом путу и приликом разних искушења испољавају охолост и похлепност у преузимању очевог краљевства, док најмлађи син захваљујући помагачу (старици која му даје штап и два хлеба) успева да оствари циљ и пронађе живу воду. Због показане

зависти и лоших особина браћа бивају кажњена по заслуги, а главни јунак добија очев опроштај и жени се својом вереницом.

Последње поглавље, „На селу”, доноси 17 кратких прилога:

- бајке (*Девојка и војник*, *О позајмљеном новцу*, *О три браћа*),
- легенде (*Кривоклейник*, *Чаробњаку ђаво све каже*),
- скаске (*Прича о Боровом Дечаку*, *Три незнаница*),
- предања (*Од-орач*, *Како је Кашиука преварила ђавола*),
- шаливе приче (*Како је крчмар враћао са чаробњаком Селдајком*)...

Као главни јунаци, углавном, појављују се: војник, чобанин, девојка, крчмар, ђаво, чаробњак, сељак. Њихов индивидуални и колективни активизам је у служби етике, поуке и неретко смеха, али увек са снажним и позитивним осећањима према човеку, природи и животу уопште. Неочекивани обрти, наглашена драмска ситуација, бритки дијалози, мудре поруке и узбудљива радња – само су неке од поетичко-стилских одлика ове усмене прозе, која има специфичан развојни ток, значајну естетску валидност и жанровску разноврсност. Упркос својој сажетости и микроструктури, кашупска усмена проза за децу и младе не илуструје инфантилан и забаван поглед на свет, већ пре наглашену етичност, дидактичност и традицијске архетипове квалитативно другачије и функционалније него што је то у другим словенским књижевностима.

Морална интонација је присутна, али је стандардизована и углавном фолклористичког типа (добро–лоше, домаће–страно). Чудеса и натприродне моћи представљају сужен и језгровит актанцијални план, у коме се нестварни догађаји не дешавају често и много, већ искључиво као нужност и потреба за изналажањем одређеног решења, односно тајне

или непознанице (*Шкришца*). Дух авантуризма и имагинативности је наглашен и каузално повезан са игром, смехом, поуком и фантастиком, као пратећим елементима хибридне кашупске усмене прозе за децу и младе.

Народна књижевност Кашуба представља веома занимљиву етнолошку и фолклорну целину, са израженом цртом самосвојности и традицијске оригиналности. Духовни живот овог народа (обичаји, обреди, митови, религија, фолклор) не одсликавају само синкретизам већ и свест о постојању неколико културних слојева и архетипова идентичних, пре свега, са пољском традицијом и њеним фолклорним представама света.

Наиме, кашупска народна књижевност је једна од првих спознаја и облика националне самосвести о историјском постојању и сопственој егзистенцији. Одржавајући вековима свест о властитом опстојавању, као културни идентитет и самобитност, овај малобројни словенски народ увек се враћао својим коренима и пореклу, преносећи са генерације на генерацију духовна добра, етичке вредности и лепоту усмене речи. Иако изложене честим додирима и прожимањима доминантне пољске културе, народна књижевност Кашуба је ипак успела да сачува свој језик, архаичност, поетику и друга интегративна својства која је чине особеном и посебном, а то нарочито важи за онај део умотворина који је намењен деци и младима.

ЛИТЕРАТУРА

Кашујске народне приповејке. Изabraо и превео са кашупског језика Душан Владислав Пажђерски; стручна помоћ проф. Жежи Тредер, Београд, Алма, 2010.

Пажђерски, Душан Владислав: „Народно стваралаштво Кашуба”, *Књижевни преглед*, бр. 2. Београд, јул–август–септембар 2010, стр. 8–14.

W wieczornej mgle. Niesamowite opowiesci z Kaszub ze Słownika Sychty. W wieczórny dôce. Niestworzone powiostczy z Kaszëbsczi se Slowôrza Zëchtë, oprac. i adaptacja w jez. polskim G. J. Schramke, Gdynia-Pelplin, 2004.

Milutin B. ĐURIČKOVIĆ

KASHUBIAN ORAL PROSE
FOR CHILDREN AND YOUTH
(syncretism, poetics, genres)

Summary

We know very little about the Kashubians, the small Slavic ethnic group living in the north of Poland, about their history, culture and tradition. This paper deals with the Kashubian oral prose, its forms and variations intended primarily for children and youth. It will also deal with its syncretic character, poetics and some typical motifs which are rarely found in other Slavic literatures. The paper is primarily based on the research and translations of Serbian Slavist Dušan Vladislav Pažderski (1967), who collected and translated *The Kashubian Folk Tales* (2010), with professional assistance of professor Jerzy Treder. He is certainly the greatest authority on kashubistics, responsible for its foundation as a scientific discipline which is becoming largely popular in scientific and literary circles.

Keywords: kashubistics, folklore, oral prose, poetics, style, themes

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

СПИСАНИЈАТА И ТВОРЕШТВОТО ЗА ДЕЦА НА ТУРСКИ ЈАЗИК ВО РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА

РЕЗИМЕ: За изданијата на турски јазик во Република Македонија посебен проблем претставуваат нивните мали тиражи, заради што, во денешните услови на пазарното стопанство, се уште не постојат иницијативи за создавање на приватни турски издавачки куќи.

Големиот број ученици во училиштата со македонски, а и албански јазик, и со познатата државна материјална помош на истите, за разлика од оние за турските изданија, овозможува издавање книги и списанија на споменатите мнозински јазици во Република Македонија. Меѓутоа, евентуалните изданија на турски јазик, на пример, на книги раскази за деца, бара финансирање на речиси целокупните трошоци околу печатењето и авторските хонорари, бидејќи од продажба на можните изданија на турски јазик не може да се очекува некоја поголема сума, дури ни за покривање на најнеопходните поштенски трошоци за испраќање на книги, на пример, до селските училишта со турски наставен јазик во Р. Македонија.

Најпогоден пат и начин за повторно оживување на литературата за деца на турски јазик во Република Македо-

нија е истата издавачка дејност да и се довери на некоја издавачка куќа која издава литература за деца на македонски јазик, секако, откако дотичната куќа ќе покаже интерес за тоа. Околу конкретната иницијатива, иницијаторите за оживување на оваа дејност можат да стапат во контакт со познати издавачи на литература за деца во Република Турција.

Во рамките на една ваква можна издавачка куќа би можеле повторно да заживеат и списанијата за деца на турски јазик *Севинч* и *Томурџук*.

КЛУЧНИ ЗБОРОВИ: литература за деца, изданија, ча-
нопис, турски, македонски

Вовед

Творештвото на првата повоенa генерација турски писатели во Република Македонија (1945–1965) се одвиваше во услови на повоената изградба на земјата и без какви и да е контакти со матичната земја (Република Турција).

Речиси сите турски писатели од истата генерација немаа можност да се школуваат на својот мајчин јазик, што имаше силен одраз и врз нивното творештво. Исто така, оваа генерација турски писатели беше под силно влијание на владејачката идеологија, што негативно се одрази врз нивната творечка слобода.

Во нивните раскази за деца преовладуваа наметнати дидактички цели и клиширани теми (Мустафа Карахсан, Шукри Рамо, Фахри Каја). Притоа, и меѓу овие писатели се пројавија желби за послободен израз (Неџати Зекерија, Илхами Емин).

Општ дел

Правилна и далекусежна беше одлуката на првата повоенa генерација турски писатели (раскажувачи) кај нас место локалниот турски говор во Репу-

блика Македонија да се усвои турскиот книжевен јазик (истанбулскиот дијалект) и латиничното писмо, воведено во Република Турција од страна на нејзиниот основач и реформатор Мустафа Кемал Ататурк, кој учеше во средно воено училиште во Битола, Р. Македонија

Во дискусиите околу тоа дали литературата која се пишува на турски јазик во нашата земја и припаѓа на литературата на Република Македонија или на Република Турција, надвладеа правилното размислување дека истата и припаѓа, пред се, на литературата каде што таа е настаната (Република Македонија), а потоа и на литературата на матичната земја (Република Турција).

Што се однесува до народното творештво за деца на Турската заедница во Република Македонија, до сега не е достатно истражено.

Можеме да истакнеме дека народните приказни, песни, поговорки и други видови народно творештво, претставуваат вистинска книжевна ризница на секој народ, која што колку е постара, толку повеќе го привлекува вниманието на читателите од сите возрасти. Тоа претставува посебен извор за создавање на современи книжевни дела, а, пред се, преработени приказни.

Првин издавачката дејност за деца на турски јазик беше во рамките на издавачката куќа „Кочо Рацин“ (подоцна „Детска радост“), каде се издаваа детски списанија и на македонски и албански, односно турски јазик, како и книги за деца на македонски, албански и турски јазик. Потоа списанијата за деца на турски јазик *Севинч* (Радост) и *Томурџук* (Цвет) и издавачката дејност за деца на турски јазик преминаа во рамките на НИП „Нова Македонија“ (редакција на весникот *Бирлик*), кога и во двете библиотеки „Севинч“ и „Томруџук“ секоја година се издаваа по 10 книги за деца од I до IV и 10 книги за учениците од IV до VIII одделение

на училиштата со турски наставен јазик во нашата земја. Меѓутоа, со осамостојувањето на Република Македонија, издавачката дејност за деца на турски јазик престана да постои, така што во текот на повеќе од една деценија во нашата земја не е објавена ниедна книга раскази или поезија за деца на турски јазик.

Придонесот на периодичните публикации за деца на турски јазик во Македонија, како што се: *Pioner gazetesi* (Пионерски весник), *Sevinç* (Радост) и *Tomurcuk* (Цвет) е евидентен. На весниците и списанијата за деца им припаѓа историската улога во финансирањето на патиштата по кои понатаму ќе се распростира литературниот збор за најмладите читатели кои првпат на свој мајчин јазик се нурнуваат во длабоките, далечни и шареновидни светови и во животот со сите негови привлечни и непривлечни димензии.

Осврнувајќи се на литературата за деца на турски јазик во Република Македонија, се до поделбата на поранешна Југославија издадените книги за деца достигнуваат број некаде над 400 (Алил 2009: 59), а истите во основните училишта со турски наставен јазик се користат како дополнителна настава.

Во литературата за деца на турски јазик во Македонија евидентно е дека се објавени повеќе книги раскази и поезии кои содржински се богати, но се и доста кратки. Тие претежно завршуваат со пораки како што се – меѓусебното разбирање и љубов, против исмејувањето на недостатоците на своите другари против разните видови закани, почитување на старите, успех во училиштето, меѓусебно почитување во игрите итн.

Големиот број ученици во училиштата со македонски и албански јазик, и со познатата државна материјална помош на истите, за разлика од оние за турските изданија, овозможува издавање книги и списанија на споменатите мнозински јазици во Република Македонија.

- Севин, Алил. *Дидактички-методски осврт на литература за деца во основните училишта*, Скопје: Батра, 2009.
- Ülker Çigdem, *Makedonya Türk öyküsünde kimlik sorunu*, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı yayinlari, 1998.
- Hafız Nimetullah, *Yugoslavya Türk halki siirinde devrim*, Üsküp: Birlik yayinlari, 1985.
- Hayber Abdülkadir, *Makedonya ve Kosova Türklerinin edebiyati*, Istanbul: Milli Egitim Bakanligi yayinlari, 2001.

Mahmut I. ÇELİK
Jovanka D. DENKOVA

CHILDREN MAGAZINES AND LITERATURE IN THE TURKISH LANGUAGE IN THE REPUBLIC OF MACEDONIA

Summary

In this paper, we shall concentrate on publications from Turkish children literature and on Turkish folk literature in the Republic of Macedonia. Greater problem related to publications in the Turkish language and literature is their limited number, therefore in today's market conditions, there are still no initiatives for creating private Turkish publishing houses.

The folk children literature of Turkish community in the Republic of Macedonia has not been sufficiently researched so far.

Due to the large number of school students in the Macedonian, as well as the Albanian language, including the state material assistance for them, unlike that for Turkish publications, publishing of books and magazines for the above-mentioned major languages in the Republic of Macedonia is enabled.

There are some authors that have done researches regarding Turkish folk literature in the Republic of Macedonia. These researches can serve us as source and inspiration for artistic creation, especially for creating children stories.

We can emphasize that folk stories, songs, sayings and other types of folk literature, represent real literary treasure for every nation, the older the nation, the more attention of all ages readers it attracts. It represents a special source for creation of modern literary works, adapted stories in the first place.

Regarding this precise initiative, the initiators for reviving these activity can contact well-known children literature publishers in the Republic of Turkey.

Within the frameworks of such possible publishing house, the children magazines in the Turkish language *Sevinç* and *Tomurcuk* can be revived again.

Key words: Turkish children literature, publications, creation, magazine

◆ Воја МАРЈАНОВИЋ
професор високе Школе у пензији
Београд
Република Србија

ГОДИШЊИЦЕ

ЋОПИЋ И ДЕТИЊСТВО КАО ЛИТЕРАРНА МЕТАФОРА (Поводом тридесет година од смрти Бранка Ћопића, 1984–2014)

САЖЕТАК: Рад показује да је детињство језгро Ћопићеве стваралачке инспирације. Сам Ћопић је више пута истицао да је детињство основица његовог књижевног дела. За њега је детињство израз блакости и доброте, време слобде и игре, али и време суморних стања и животних недаћа. Из таквог доживљаја детињства израсло је књижевно дело чија је већа половина посвећена детињству или непосредно намењена деци и младима. Ћопићев опус посвећен детињству је тематски и жанровски разнолик: обухвата и поезију, и приповетке, и романе. Он обухвата широк дијапазон осећања, од хуморног и шалозбиљног до сетног и меланхоличног. Рад закључује да у делу Бранка Ћопића не постоји чврста граница између књижевности за децу и такозване књижевности за одрасле.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: детињство, љубав, поезија, проза, роман, сета, хумор

...Нико нас више од Бранка Ћопића не уверава у то да човек, и кад одрасте, остаје велико дете. И он, пре свега пише за велику децу, водећи неку врсту дневника занесеног добрим и племенитим осећањем... Детињство је за Ћопића симбол за све што је код човека лепо и добро... Детињство је време кад се живот схвата и живи као игра, немирлук и слобода, које никакве стеге ни прописи не узнемирују, не забрањују и не ускраћују, живот слободан као маштање и леп као сан ...

Д. М. Јеремић

Пратећи дело Бранка Ћопића немогуће је не засећи у основу и бит, право и надахнуто језгро његове стваралачке инспирације – у феномен детињства. Јер, Ћопић се најавио и потврдио као наш највећи песник детињства – песник и заљубљеник у његове тематске, мотивске, слободне, засањане и игриве просторе. Говорећи и пишући о значају детињства као основице живота и литературе, записао је: „Детињство ми је дало основни материјал за стваралаштво, дало му одређену боју”... И даље: „Детињство ми је пружио све изворе литературе... Волим да пишем књиге о детињству, књиге за децу... А кад завршим такву једну књигу, ја се осећам весео и расположен као да се враћам са неке свечаности...”

Потекао са села, Бранко Ћопић је и детињство схватао као израз благости и доброте: у њему се налази исконска снага патријархалних односа; оно је израз снова и илузија, један тренутак усхићења задржаног кроз цео живот. Наноси утисака из детињства бојили су пишчеву литературу, остављајући у њој траг сеоског, рустикалног и романтичног осећања стварности: „А напољу, у дугим зимским ноћима, завијају вуци и лају лисице. Вук односи псето јер је ситна стока затворена, а једини пас, једини трапавко, остао у дворишту да чува... лисица однела кокоши, дјеца ујутру иду њеним трагом и нађу пјевца кога је закопала под буквом за црне дане...”

Биле су то незаборавне вечери. Лежао сам у кревету и слушао како старији причају... прислушкивао испод јоргана, кикоћући се, док је дједов прут швикао око ушију”.

Проведено у природи, у срцу села, а доживљавао као „сјај и доброта” и као велика „метафора за све што је код човека лепо и добро” (Д. М. Јеремић), као што су пашњаци и шуме, људи и животиње, топли породични кутак и дедове приче, Ћопићево детињство се може схватити као време слободе и игре, као дани празновања и поклона. Ипак, ти дани неизбрисивог детињства нису увек само безбрижни и слободни. Њих, по Ћопићевом уверењу, ремете једино одрасли неким законима реда и понашања: „Ихај-хај, па зар око нас није све једно велико детињство и безбрижни несташлук, једно велико ходање на глави које само уозбиљују и кваре строге маме, пољари, жандари, попови и разни други од којих се мораш крити и бјежати, а ни сам не знаш због чега...” („Дане Дрмогаћа”). Лепоту детињства Ћопић је ипак, поред игре и безбрижности, разумео и као дружење са људима, и то старцима: „Старце сам одувек волео и био уз њих јер су они у позним годинама блиски дједи, увијек се шале и нешто им дају: а дјеца то воле, умиљавају се, смију њиховим причама и увијек теже пустоловинама...” (Из усмених разговора с аутором текста, 1976).

Као колајну живота и заљубљан дечји сан, Ћопић детињство није схватао искључиво као игру, радост и благостање душе, него и као доба суморних стања, честих трзавица па и трагедија, које су реметиле живот његовог света природе и људи, где се често и умирало. Без сумње, умео је он да осети да човек у детињству и животу мора пронаћи себе и топлу реч тамо где је она остала („Треба се вратити у детињство и остати чиста срца”) и то ће бити мелем за старост и осаму, реч од које се поново враћамо себи и животу. Јер, „слатко би било чути драгу ри-

јеч која се добија само у детињству и која се доцније, кроз магле и невоље, проноси као тиха свјетлост која се гаси...”

Човеков живот није увек бајка, већ често хајка. Ћопић је то знао, али је механизмом успомена и враћања у детињство потирао све сумаглице и маглине и опет остајао заљубљеник детињства онако како је овај период живота и осећао и тумачио Лав Толстој, дакле као „једно сањано, измишљено, идеално стање људског живота”. Верујући у себе и Толстоја, он је веровао у моћ детињства као далеког сјаја који „што се више удаљује од нас, бива све чудеснији и лепши” (М. Данојлић). А тај сјај је његов завичај, људи, успомене, он сам и вера да ће се живот и уморнима, и пониженима, и сиромашнима, и неслободнима једнога дана „вратити као велико детињство”. Песник тог великог детињства, Ћопић је био и остао песник човека у настајању.

Више од половине свог књижевног дела Бранко Ћопић је посветио детињству и књигама за децу. Писао је песме, бајке, приповетке и романе. У поезији је сједињавао естетске и дидактичке критеријуме, често условљене пригодним тренуцима и временом. У песмама о пионирима, Армији, о послератној обнови и изградњи земље и новог друштва, подлегао је тренутку и био пригодничар сличан осталим песницима тих година (Д. Максимовић, М. Алечковић, А. Диклић, Д. Радовић), а у песмама савременијег сензибилитета, када се враћао изворним темама из народне поезије и аутентичној инвенцији духа, остваривао је више и драгоценије успехе. О томе сведоче, у првом реду, његове поеме *Чаробна шума* и *Јежева кућа* и прегршт песама у којима је ближи дечјој песми „београдског круга песника” педесетих година, са игривим и маштовитим и нонсенсним алегоријама, као и лирици седамдесетих година, са наглашеним носталгичним гласом који жали за временом прохујалог детињства. Песме из

збирке *Мјесечина* нису писане искључиво за децу и младе; то и нису „дечје” песме, већ „песме детињства”; то су сећања на месечине „најлепших успомена из завичаја”, у време раног детињства и прве младости.

Збирка поема *Чаробна шума*, нека врста стихованих бајки, инспирисана је, по песниковој изјави, усменим предањем, фолклорном тематиком. У неколико поема, стихованих у традиционалном версу, Ћопић је оживео завичајни свет: његову фауну и флору, људе, навике и обичаје и – нарочито – тежио моралистичкој поенти фабуле. Ова збирка је сва у снази метафоре и симболике и пева о „Црвеном врапцу”, који чезне за земљом спокојства, или истиче хумани лик доброг човека Ћосе (*Бајке о добром Ћоси*) који сажаљивим срцем помаже гладнима да преживе, дајући снаге далеким сновима о лепшем и угоднијем животу, или *Мјесец и његова бака*, где се материнство издиже на пиједестал хуманости и пожртвовања.

У песмама модернијег лирског тона Ћопић је показивао снагу да крене путем осавремењивања свог поетског проседеа. У неким од таквих песама он је родољубиви мисионар, заговорник кућног прага (*Јежева кућа*), док у неким креће линијом игре, шалозбиљности, нонсенсне комбинаторике и, нарочито, лирског хумора, без кога се не може замислити његов литерарни опус. Песма „Пите”, набрајалица врста босанских пита („савијача”, „цилитуша”, „чврка”, „гужвара”, „Мисир-пита”, „питино дете”), „Болесник на три спрата”, духовита бурлеска о жирафи и доктору и „Вашар у Стрмоглавцу”, у којој приповеда о вашару као скупу људи, животиња и трговаца (подсећа на сличне поеме Љубомира Ненадовића и Добрице Ерића, „Шетња једног стенографа по вашару” и „Вашар у Тополи”) песме су и стихови у којима је Ћопић достигао тражени ниво дечје литературе, писане у послератном периоду за младе

читаоце који су већ ушли у модернију поезију Керола и Милна, Маршака и Тувима, или наших песника (Д. Радовића, Д. Лукића, Г. Витеза и других).

Богатство Ћопићеве лирске и хумористичке природе и његов смисао за алузију, иронију, персонификацију и симболику садрже и његови стихови из *Огласа шумских новина* и *Огласа кућусног листића*. Ови колажи комичних стихова са алузијама на нарави и понашање, особености и лукавства појединих животиња и људи, огласили су Ћопића као мајстора стиха за децу. Користећи се добрим делом антропоморфизацијама ликова и појава, пуштао је на слободу дар свога умећа да се шали и буде уједљив, да се насмеје али и остане доброћудан. Примери оваквих песама су „Јазавчев оглас“, „Лијин оглас“, „Кравин оглас“, „Тражи се директор“ и др.

Пуну меру опевавања детињста као успомене и сјаја из прошлости Ћопић је оваплотио у збиркама *Мала моја из Босанске Крупе* и *Мјесечина*. Има заједничких црта и додира међу овим књигама. То су песме у којима се од детињства чини мит, а од успомена сјај лепоте и благости. Ћопић у овим песмама пева о чежњи за родним крајем, селом и његовим питорескним пределима („Рибица на Врбасу“), о ђачким данима и феријама („Ферије“, „Сваштара“), о чежњи за мајком, псом Жућом и јесењим орасима у Хашанима („Писмо“); о завичајној реци, чарима свога детињства („На обали Уне“) или се сећа лименог певца купљеног у граду („Лимени пјевац“), о ораку и првим сазнањима „да све у животу пролази“ („Орах стари“) и љубави према животињама („Паук“, „Ждрали путују“, „Прича о Шарову“). Богати миље тема и мотива у збирци *Мјесечина* уверавају нас да је песник одувек био сањар и идилична природа („Скривено благо“), односно да је детињство доживљавао као почетак свеколике слике света у малом али и великом плану. Глас из детињства овде је симфонија која се чује сонорно

али и сетно. Јер детињство „није само извор на којем се напаја Ћопићево књижевно дело, већ и друго име његовог дара, стваралачки принцип, поступак“ (М. Данојлић). У тако доживљеном детињству људи су оно што највише интересује песника. Зато су у *Мјесечини* успеле песме-портрети Ћопићевих рођака и комшија, сељака и пријатеља („Ћук Вукашин“, „Мој кумашин“, „У мог прике гроб крај пута“), али понајвише песме у којима се благо и носталгично наговештава одлазак из детињства и живота, уз све његове заносе и лепоте („Ждрали путују“, „Незавршена прича“).

У мозаичном спектру овакве поезије успомена посебно место заузима његова љубавна, можда најљубавнија песма за младе у нас, „Мала моја из Босанске Крупе“. Писао је Ћопић ову песму као лирик-романтичар и као сетни донжуан у босанском вилајету. Отела му се нит сећања на прву љубав у Босанској Крупи, крај излога неког дућана, где је угледао плавокошу девојчицу. Из тих сећања настала је пламена прича о сусрету са девојчетом и о њему, дечаку „лаком као облачак“ у „оклопу нових опанака“. Идилично понет, сећао се свега што је био дар његовог првог заљубљеничког додира, али и година које су минуле и на косама донеле иње. Опраштао се и у овој песми од детињства, прве љубави, „од каснијих дана“, од „немерљивих година“ и заноса љубавног трептаја равног трену умирања. Попут Мирослава Антића и Добрице Ерића, одсневао је своју прву, завичајну љубав као лет у просторе неба и бајке.

Ћопићеве песме из збирки *Мала моја из Босанске Крупе* и *Мјесечина* изражавају суштину његовог животног, психичког и уметничког везивања за детињство. У предговору збирке *Мјесечина* записао је да је „ове пјесме посветио дјетињству, младости, ратовању и повратку у завичај...“ али и „личким и крајишким ратницима, делијама, мегдандијама, гра-

ничарима, коњокрадицама, мјесечарима, домаћинима, куражним старцима, бакама и безбројним добрим душама од смиља и ковиља...” Са много уважавања овај део Ћопићевог песништва, иако традиционалан по начину певања, у десетерачком стиху и мелодији наше фолклорне лирике, критика је поздравила, истичући да је феномен месечине у чврстој спреси са митском симболиком женствености, љубави и смрти, односно да је у Ћопићевој имажинацији слика месечине двосмислена: „она указује на пролазност и старост али и детињство у знаку младог сунца...” (Р. Таутовић).

Пишући мање поезију а више прозу, Бранко Ћопић се у српској књижевности за децу појавио у предратном периоду најпре збирком прича *У царству лејттирова и медведа* (1940), да би у рату написао *Приче ђарџизанке*, а после рата најбоље своје књиге – *Испод змајевих крила*, *Босоноги детињство*, *Пионирску историју* и *Мађареће године*, књиге различите по стваралачком учинку, па из њих ваља издвојити она остварења која могу да издрже пробу времена и знатно већу читалачку публику. А то су опет прозе са богатим миљеом завичајног света природе, људи, животиња и пишчевом фантазијском игром маште, коју гради надахнути избор ликова и сцена, уз присуство хумора и лиризма.

Већ у причама из збирке *У царству лејттирова и медведа* (написаним под утицајем прозе бугарског писца Ангела Каралијчева) Ћопић је испољио склоност вегетативном свету поднебља. У већини прича из ове књиге он се бави животињама, природом и односом човека у жудњи да осети лепоте родног краја. Приче „Цврчак тражи сунце” или „Сунчев певач” делују као песме у прози, а циклус прича о мачку и воденичару („Мачак отишао у хајдуке”, „Воденичар и његов мачак”) говори о нераскидивој вези човека и животиња и наговештава лајтмотив будуће Ћопићеве прозе *Доживљаји мачка Тоше*. У

овом раном периоду пишчевог везивања за деčју литературу јављају се и моралистички тонови, присутна је ауторова тежња да опише људе, децу или животиње који се боре за егзистенцију („Хрчак с краја света”, „Жива ватра и рис усамљеник”, „Оштрозуб чека снег”), али и епске наратије о лепотама, радостима и сетама природе, њених годишњих доба („Прича старог друма”, „Јесењи разговори”, „Разговори над ријеком”).

Нагли наноси ангажоване литерарне речи после рата, не само у Ћопићевом стваралаштву него и у делима многих писаца, одвајали су песника завичаја и Крајине од правих захвата књижевне речи која ће имати трајне вредности. (У рату је Ћопић писао *Приче ђарџизанке* као израз симболике рата и „бриге о деци” коју води читав његов завичај, па чак и река Уна, рогуље, Грмеч и његови необуздани ветрови.) Али после те фазе он се поводи за гласом свог виталистичког духа. У прози *Приче испод змајевих крила* пробуђен је жар његове фантазије и тежња да се деци и одраслима приближи снагом стваралачке игре духа. Појам фантастичног и имажинарног комбинован са визијама будућег основно је надахнуће ове приповедачке фазе. О појму фантастике код Ћопића треба говорити мало друкчије, јер се појам фантастичног у његовом делу разликује од фантастике коју срећемо у делима класика деçје књижевности (Андерсен, браћа Грим, Баум, Перо, Пушкин, Сент Егзипери, И. Брлић Маџуранић, В. Назор); она само једним делом подсећа на фантастику у нашим народним причама (спој с природом, говор, језик и персонификација), а разликује се од фантастике у бајкама (нема чудесних бића: вила, вештица, вукодлака, царева и принцеца). Ћопићева фантастика је спој стварности и пишчеве игре духа: њу граде инвентивно пронађени мотиви из материјалног света и пишчев смисао да варницама хумора и досетке све то повеже у логичну целину. Зато ње-

гов вид фантастике (па и чудесног) можемо разумети као оригинални продукт маште, која стреми реалној бајци и причи о животињама.

Пишући нову прозу у збрици *Испод змајевих крила* (1953), Ћопић се налазио „ван стварности”, гледао је „свет испод неба” из „корпе” привезане за змајева крила, па му се чинило: „Затрепте непозната свијетла, јаве се тајанствени пијевци, оживе чудне сијенке... а доље се виде не само обичне ствари, него и све оно о чему људи маштају, чега се плаше и шта у себи смишљају... Безброј се чудесних ствари дозна и види кад се над земљом рашире крила свемоћног змаја фантазије...” Та „свемоћна крила фантазије” остварила су и десетак најуспелијих прича овог типа у ћопићевској борби за савремену и модерну литературу тога времена. У њима је он превазилазио рустикална и регионална литерарна говорења о „традиционалним мотивима дечје књижевности”, па се сада јавља и вид тежње ка некој врсти „утопистичко-космичке тематике”. Изразити примери такве тематике су прича „У псећем селу”, фантастична прича о измаштаној земљи бајки и „Шаров у земљи бајки”, такође одисеја пса који лута и налази просторе непојмљиве за реалну представу живота. Уз ову прозу јављају се све више Ћопићеве жеље да друкчијим приступом приђе животној грађи и читаоцу. Тако је „Изокренута прича”, сва у парадоксалним спојевима и преплетима, у комбинацији ликова и догађања „наопачке и наглавачке”, у ствари покушај да се нонсенсним вибрацијама постигне смех и хуморна атмосфера, а то је један од првих циљева модерне литературе за младе, остварене путем језика и животне разбирливе.

Настављајући истинску нит праве литературе за децу и младе, Ћопић се све више везивао за фантастику, хумор и животни оптимизам. Ни у једном делу после ових прича нема ангажоване поруке: све је у знаку стваралачке засањаности, у магији идеје,

животне грађе и чудесне игре хумора. *Доживљаји мачка Тоше* пример су такве Ћопићеве оријентације. Реч је о делу свеколике стваралачке снаге, о сарадњи између човека и животиња у чији се однос утемељују другарство и љубав као трајна веза. У ствари, цела прича је у тези да је самоћа непријатељ и болест живота. Човек не може сам, па је зато упућен и на „мачка Тошу”, лењивца и скитницу, лукавог шерета који краде сланину, а неће да лови мишеве. Спона између старог млинара и мачка је у потреби зближења два бића у њиховом каквом-таковом живљењу. И поред свађа и неподношљивости, они се растају, али се и састају; живот удвоје је ипак дражи и подношљивији.

Поред дечје прозе са маштовито-имагинарним садржајима којој је претходила тематика завичајног поднебља (биљни и животињски свет), Ћопић је вредна остварења оставио и у прози са наглашеним аутобиографским сећањем на детињство. Песник „задржаног детињства”, он је одувек хтео „да сачува властито детињство, да продужи век његовог трајања, да његове заносе и искушења учини присним и доступним свом малом саговорнику – детету наших дана...” (Х. Тахмишчић). Отуда у најбољим причама са овим садржајем живи такво детињство као празник: оно оглашава време села и људи у њему, сећања на пријатеље и рођаке, деда, мајку; прве сусрете са непознатим, сунчаним и суморним у животу. У таквим причама („У свијету мога дједа”, „Сунчани свијет моје мајке”, „Трешња”, „Боловање”, „Замјена”) живи топла плетисанка свега што је најдражи поклон првих дана нашег живота, био он ведар или тужан. Сећања на дедину смрт и прве сузе детињства, на мајку и задивљујућу лепоту родног краја, прве трешње убране у пролеће, лажну болест као прву „подвалу у детињству” и сећање на смрт драге сестре и „позајмљене опанке за први дан поласка у школу” чине миље пишчевих тема чији

глас из детињства допире као лирика младог срца, испричана спонтаним речима „занесеног дечака”. Овакав Ћопић може заинтересовати читаоца свих времена. У таквој прози је суштина његове лирске природе, сетне и хуморно невеселе, бисер исповедности и блакости.

Тежећи да рат и његову тематику утисне и у свест младих читалаца, али без трауматичних опсесија, Бранко Ћопић је написао познату *Пионирску трилогију*, три романа, међу којима се посебно истиче дело *Орлови рано летје*. По узору на Нушићеве *Хајдуке*, описивао је децу и њихов однос према школи и ратним данима, али и сукобе са родитељима, учитељем, са добродушним пољаром Лијаном и несимпатичним сеоским кнезом Ваљушком. Драз овог романа је у драматици и пустиловини деце, онако исто као код Нушића, или код неких светских писаца (Ф. Молнар, *Дечац Павлове улице*). Ипак, нема у овом роману трајније снаге, која би могла изузетније представити писца. Много више дражи и лиризма деце света Ћопић је унео у роман *Магареће године* (1960), у коме је аутобиографски приповедао о властитом детињству и данима школског живота, проведену у Бихаћу, у ђачком интернату. Те године су, по пишчевој оцени, „магареће... тринаесте, четрнаесте, петнаесте, када су деца узнемирена, непокорна, својеглава, када пишу прве пјесме, буне се, а богами загледа се и дјечак у дјевојчицу...” У тим годинама пубертетских немира, када се дешава читав преврат у младом бићу, Ћопић је трагао за чворним сценама и догађањима. Сећао се бројних догодовштина, ликова другова и другарица, учитеља и професора, интернатских подворника и првих љубави са каквом њежном дјевојчицом каква је била Зора Танковић.

У роману *Магареће године* садржана је прича сваког ђачког живота и безбрижног детињства свих времена. Овај роман је писан топло и фамилијарно,

мада понекад тоном фелџонистичке импресије, али занимљиво, блиско и једноставно, па са јасним ликовима може бити лектира и садашњих и будућих генерација.

Одан детињству и литератури за децу и младе, Ћопић је остао до краја живота њихов заточник. Све што је писао за децу искрено је као његов нежни стваралачки дух, као љубав према далеком свету завичаја и плаветнила неба над њим. Нема зато разлике између дела за децу и одрасле у Ћопићевом стваралаштву. Он није никада правио разлику у том смислу. Зато ни време ни људи, а нарочито деца, неће лако и брзо заборавити Ћопића. Још мање његову бајку детињства исписану у поезији и прози.

Voja MARJANOVIĆ

ĆOPIĆ AND CHILDHOOD AS A LITERARY METAPHOR

(Thirty years from death of Branko Ćopić, 1984–2014)

Summary

This work shows that childhood is a core of Ćopić's creative inspiration. Ćopić himself had been pointing out many times that childhood was a basis of his literary work. For him, childhood is an area of mildness and goodness, a period of freedom and play, but also a period of gloomy conditions and life misfortunes. Such an experience gave rise to the literary work which deals with childhood in its major part and which is aimed at children and youth. Ćopić's works about childhood include various genres and subject matters – poetry, tales and novels. They comprise a wide range of feelings, from humorous and mockingly serious to pensive and melancholic. The author of the paper concludes that there is no firm boundary between literature for children and the so-called literature for adults.

Key words: childhood, love, poetry, fiction, novel, melancholy, humour

◆ **Зорица ТУРЈАЧАНИН**
 професор у пензији
 Бањалука
 Република Српска

ДВОРАЦ МАШТЕ И СЈЕЋАЊА (Уз 40 година књижевног стваралаштва Стевке Козић Прерадовић)

САЖЕТАК: Рад се бави књижевним дјелом Стевке Козић Прерадовић, једне од најистакнутијих списатељица у Републици Српској. Песникиња, која је своје стихове, прожете сложеним животним искуством, испунила чистом лирском супстанцом, у зрелим годинама окреће се књижевности за дјецу, не само као бака која пјева и прича за унучиће него и као умјетница која тежи новим стваралачким искуствима. У збирци пјесама *Паметина ђланетџа* показује да умије да пјева дјечјим гласом, увесељава и позива на игру и размишљање. Ипак, њен главни „доскоок” у књижевности за дјецу је збирка бајки *Бисерни дворац*. У њој нема фантастичних догађаја и трансценденталних објашњавања, али има психолошких засјека, богатог метафоричког руха и дубоких архетипских искустава.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: бајка, дјетињство, живот, поезија

Свој немали литерарни углед Стевка Козић Прерадовић стекла је углавном као пјесник, премда је својим именом потписала и одређени број приповједних, па и драмских дјела.

Мада у овом тренутку у Републици Српској пише значајан број жена писаца свих генерација (Дара Секулић, Ружица Комар, Дара Стојиљковић, Љиљана Лукић, Јованка Стојчиновић Николић, Љиљана Вујић Томљановић, Јелина Ђурковић, Оливера Станковић, Александра Чворовић, Тања Ступар Трифуновић, Кристина Мрђа итд.), Стевка се, без много напора, држи на челу те стваралачке колоне, плени непоновљивом искреношћу, струјом емоција која чак и у најједноставнијој одори ријечи налази пут до људског срца. Јер Стевка, чији су стихови начињени од најчистије лирске супстанце, никад није тежила допадљивости, збуњујућим ефектима, оригиналности по сваку цијену, специфичним технологијама рада на језику. Њена поезија је, као и њен живот, прожета својом љепотом и својом чежњом, хуманизмом и борбом, непосустајањем пред тешкоћама. Те потешкоће пак искрсавају на сваком кораку, прате је у стопу од давних дјетињских дана испуњених ратним страдањем, комадом окрвављене очеве кошуље у кукурузишту, до зрелих година када је поново требало газити у крви „до рамена” и на „Путу за Исус” дозивати лик сина ратника који је, као претходница, кренуо према друкчијој будућности. Својим стиховима Стевка је градила заклон, да сачува мало тоpline и заштити нејач. Сва њена поезија источила се, како је сама признала, „несвјесно из вена”, израсла из земље и крви, из грумења крајишког тла и богате вегетације језика. Зато је у њеном опусу све долазило у право вријеме, од прољећа до јесени, неким природним ритмовима, који су доносили нова интересовања и искуства, заталасани спектар емоционалних стања и расположења, ријечи набризгалих од зрелости.

Појава њене прве стихозбирке намјењене најмлађој публици није никога изненадила, не зато што је у четири деценије дугом пјесничком дијалогу са „великим свијетом” осјетила замор, већ зато што је

схватила да мора да проговори на нов начин, да покаже да, без обзира на године, није изгубила дјетињско срце нити потрошила залихе „младих ријечи“. Стевку је, дакле, на нов „плесни корак“ подстакла не само музика срца, узбуђења генерацијске блискости баке и унучића, него и жеља да се искуша у новим стваралачким облицима, да у тренуцима надахнућа протрчи испод дуге и свијет сагледа у његовој првотности. Пјесме *Паметине планетине* показале су да ауторка може и умије да пјева дјечјим гласом, да у своје стихове унесе маштаве слике и „смешне речи“, да пружи најмлађима оно што их интересује, увеселава и позива на игру и размишљање. Па иако је збирка добро прихваћена од стране критике, ми смо ипак слутили да је *Планетина* покушај, додуше успио, у којем је аутор узимао залет за онај доскок који би, у свему, био прави.

Тај прави доскок бака Стевка учинила је збирком бајки *Бисерни дворац*. И Ранко Павловић је најчудесније бајке написао онда када је своје маштарије, прије него што их је поклатио бјелини папира, допричавао унучима. Стевка, другачија од Змајеве баке која „испод лисне зове“ чудесним прстима приче повезује нити маштања и стварности у мрежу бајковитог народног усменавања, Стевка, дакле, приповиједа оно што је некад видјела, чула, прочитала, сањала. У своју бојанку унијела је нов емотивни колористички квалитет, тако да коначни продукт дјелује замаштано и оригинално иако нам се неријетко чини да смо и ми некад, прије буђења, сањали исти или врло сличан сан. Бисерне „циглице“ од којих је ауторка сазидала свој бајковити дворац производ су индивидуалне стваралачке технологије. У одајама дворца подигнутог на обронцима дјетињства запањују вјетрови удаљених времена, расипају се честице, слике и ситуације настале у „праскозорје људске маште“, али и оне у којима само нови угао гледања даје стварима конкретног

окружења измијењен, чаровит облик. У Стевкиној бајци нема фантастичних догађања, трансценденталних обасјавања, али има пуно сјећања, психолошких засјека, снова који тек у зрелости откривају своју универзалну поруку заогрнуту раскошним метафоричним рухом. Чини се да ствари тек накнадно, у обрнутој перспективи спуштања путањом залазећег сунца, добијају свој пуни сјај. Близина таме даје свему пуну димензију чаровитости.

И док дјед на чеки, на високом стаблу, гледа шуму коју су давно напустили и дивљач и ловци, гледа расуте тренутке свог прохујалог времена, унучић види само мрак и чује хук вјетра око озеблих ушију.

Посебном „дубином“ издваја се *Језерце огледало*, у којем се острвце воде у мору зеленила иза Петрине куће открива и као реалистичка жанр-слика сеоског живота, као перилиште, појилиште, окупљалиште уморних сељана који у његовом окриљу остварују тренутке одмора и међусобне посвећености, а тако и оне готово непојамне тренутке одрастања и чудног немира пред слутњом оностраног, тајанства скривеног иза непрозирног лица ствари. У Стевкиној пројекцији водено огледало стоји на граници свијетова, оног свакодневног, који нас прикрива тежином своје материјалности и оног другог, флуидног, у који не можемо ући, али који постоји иза граница наше слутње. „Тада сам, први пут, осјетила нешто неизрециво, сасвим непознато, што ће ме заувјек привлачити води као дубоком тајанству пред човјековим сићушним бићем“.

Неко је рекао да својим дјетињством човјек понавља историју људског рода. У Стевкиној бајци сачувани су нетакнути археолошки слојеви најдубљих сјећања, архетипских слика, симболичких порука подсвјесног, чини се, Азарови одбљесци „на бистрим дубоким огледалима воде кроз која поглед сеже до првих година човјечанства“. У дјечјем поимању свијет представља јединство. Човјек – дијете је у срод-

ству са свим што га окружује: небом и земљом, небеским тијелима (*Чичин Мјесец*), космичким појавама (*Сањиво путовање дугом, Небески кликер*), биљем и зверињем, птицама и вјетровима (*Птичије млијеко*), ваздухом, ватром и водом. Дјечја визија испуњена је атрибутима анимизма. Све је живо, прожето кохезионим силама блискости и склада, чудесно ново и давно виђено, распршено и згуснуто. Стевкине бајке дјелују као палимпсести давно запамћених казивања (*Чичин Мјесец* – Ђопићев *Мјесец и његова бака, Небески кликер* – Скендерово *Громова ђуле, Пројесит једне ишишарке* као да је пред нашим очима излетио из Раичковићевић *Малих бајки*), али ту се не ради о преузимању мотива него о њиховој вјечној циркулацији, увијек друкчијој конкретизацији и визуализацији вјечних представа, менталних слика заогрунутих приповједном ауrom дочаравања. Тако, на примјер, мотив промјене идентитета протрчавањем испод дуге, који је доживио безбројне умјетничке и фолклорне адаптације, припада дјетињству људског рода, преноси се кроз вријеме само дјелимично мијењајући периферне детаље везане за конкретност окружења, појединости материјалног амбијента, али у језгри остаје неизмијењен. Оригиналноост нове приче подигнуте на подаменту древних казивања и вјеровања зависиће од способности аутора да познато исказе на други начин, искључи наративни стереотип и давни пејзаж сагледа „првотним очима“ чуђења и креативног надахнућа.

Стевкине бајке су, као и Десанкине, „саткане од самих истина“, али се ове двије ткаље значајно удаљавају. Ауторка *Дворца* је свој бајковити занат учила у завичају, окренута, прије свега, тврдој борби за живот. Њене бајке, а нисмо сигурни да ли би се она и сагласила са нашом класификацијом проза у бисерној збирци, полазе увијек из стварног живота, из прецизно утврђеног географског амбијента, из неког анегдотског подстицаја. Оно што их ипак удаљава од

реалистичке приче је размахана машта, поетизација, лиризација, чудо свакодневних ствари сагледаних испод спуштених трепавица, у међупростору снова и јаве, ријечи и тишине, у просијавању звучних боја. Стевкине бајке дјелују као зрак свјетлости који бљесне и нагло се угаси, довољно јак да разгрне таму и довољно муњевит да очном живцу ускрати одговор – да ли се ради о светковини пуног мјесеца или игри сјенки дједових прстију при згрушаној свјетлости огњишта. Зато се користи кратким формама, лирским прозним минијатурама, довољно провокативним да у малом читаоцу изазову узбуђење и жељу за наставком путовања у властиту земљу чудеса.

Бисерним дворцем Стевка Козић Прерадовић је испричала своју најљепшу бајку, на радост малишана али и одраслих.

Zorica TURJACANIN

A CASTLE OF IMAGINATION AND REMEMBRANCE

Summary

The paper deals with literary work of Stevka Kozic Preradovic, one of the most eminent women writers in Republic of Srpska. A poet, who fills her verses, which are imbued by the complex life experiences, with pure lyrical substance, in her mature age turns to the literature for children, not only as a granny who tells stories to her grandchildren, but also as an artist who strives for new creative experiences. In her poetic collection entitled *The Clever Planet* she shows herself capable of writing poems through children's voice, as well as of amusing and inviting to play and thinking. However, her main accomplishment in literature for children is her collection of fairy tales *The Pearl Castle*. There are no fantastic events or transcendental shining in it, but it abounds with psychological notches, rich metaphorical raiments and profound archetypal experiences.

Key words: fairy tale, childhood, life, poetry

РАША ПОПОВ: БЕСЕДНИК ИЗ МОКРИНА

Новинар, песник, писац за децу, есејиста, хумориста и изнад свега приповедач, Раша Попов, недавно је прославио 81. рођендан. И у деветој деценији врло је активан, гостује на фестивалима, беседи о књигама, радо се дружи са децом и пише бајке. За њега кажу да је жива енциклопедија, а сусрет са њим може се доживети као сусрет са мудрацем.

ИНТЕРВЈУ

Волите да истакнете да сте Банаћанин и увек с поносом говорите о свом родном Мокрину и о својим родитељима. Занимљива је прича о дану када сте се родили. Испричајте нам је.

– Ја сам се родио уз једну малу драму мога оца. То је било 26. јуна 1933. године. Његово основно занимање било је књиговођа, али се истакао као аниматор културе у Мокрину. Нема културног живота ни у градићу, ни у граду, ни у селу без једне изузетне ренесансне особе која је аниматор, која покреће и одушевљава младе људе, младиће и девојке, окупља их око свих видова спорта и културе. Био је вођа фудбалског клуба и изабран за начелника Соколског друштва. Соколско друштво је било за људе са мишићима, а мој отац није био човек са мишићима, па и ја сам на њега, овако доста физички слаб. Астеничан сам био чак и кад сам имао 18 година. Тог 26. јуна спремао се да крене у Љубљану, на Соколски слет. Иначе, највећи се одржавао у Прагу, где је највећи стадион, соколски стадион на Храдчанима. Е сад, он је спаковао у кофер своју зелену соколску униформу. У осам ујутро полазио му је воз за Кикинду из Мокрина, одакле је

требало да настави пут у Љубљану. Таман је он сачекао воз и да уђе у воз, кад једна девојчица, која је била уз моју маму трудницу повика: „Чика Перо, силазите из воза! Дара родила трећег сина!” Тако сам ја својим рођењем омео свог оца да оде на своје највеће животно путовање у функцији униформисаног члана Свесловенске соколске организације. Никада отац није био у Љубљани, није био ни у иностранству. Срби су били закопчани, закључани у своју земљу.

Ваш отац је био активан и у позоришту?

– Соколи су једном годишње морали да држе и позоришну представу. То је било по идеји Чеха, др Тирша, оснивача соколства у 19. веку. Он је то друштво основао као припрему словенских народа за сукоб са германском лозом, јер је он очекивао да ће доћи до сукоба између германског и словенског народносног слоја. Говорио је „не само да развијате тело него и да приказујете соколске позоришне комаде који ће да пропагирају соколску идеологију”. Тако је мој отац режирао и позориште. Мама Мике Антића ми је рекла да је као млада у Мокрину глумила у соколским позоришним коадима мога оца. Мој отац ми никад није причао да се бавио и позориштем већ само фудбалом, гимнастиком и соколским слетовима.

Да ли сте дар за приповедање наследили од мајке?

– Моја мајка је била рођени приповедач. Она је била пример те севернобанатске приповедачке страсти. И заиста, кад она исприча нешто, то је увек половину страшније него што је у стварном животу. Додавала је увек неке језиве обрте... Мој отац је био говорник када је требало да покрене своје фудбалере. Он је држао ватрени говор, као: „Ви играте за Мокрин...”. Мокрин је под његовим

вођством постао тзв. Банатски Уругвај, јер је као сеоски клуб успео да постане другопласирани клуб у Банату. Ја сам се као дете јако поносио својим оцем и мокринским фудбалским клубом који се звао Делија. И сада је у српском фудбалу назив Делија присутан. Он је смишљен 1923. на мокринском пашњаку, тј. на мокринском вашаришту. Чак се зна и ко га је смислио – Лазар Тешић, који је после био председник суда у Суботици. То је време када је још било близу епско време. Желећи да се означи као силни јунаци, они су се служили турским именом. Тих турцизама ми имамо доста и никада нисмо говорили двориште него авлија.

Какве су биле игре Вашег детињства?

– Главна игра нам је била да се играмо коња. Ту се узме једна врпца осам метара дужине. То је врпца за везивање пшенице на косачици. Направе се две омче, к’о за вешање при Богу. Једно дете добија преко врата, испод пазуха једну омчу, друго дете другу омчу, а трећи играч у игри је коњушар. Он држи канап и ако цимне крајем, левом страном канапа, онда леви коњ држи за руку оног десног и он скреће лево... ако цимне десном... онда десни вуче имагинарно на десну страну. Тада коњушар оним коњским језиком проговори ће, ће... То је реч за потеривање коња која се користи у Мокрину. То се у лекторисаној литератури каже – ђиха ђиха и ђија ђи... У књизи *Био сам срећни коњ* описао сам мојих првих 7–8 година живота и како се играм коња. У тој игри, мој брат Лаза и ја смо били коњи и нисмо смели да говоримо. Ми смо морали да ржемо и да њишtimo. Најстарији брат Душко био је коњушар. Иначе нисам јахао коња у ходу. Умео сам да се попнем на коња и да седим на коњу. Коњ је био везан за кола са детелином, он жваће и једе. Ја сам био коњаник који се не креће, који седи у месту... То су срећни тренуци мог детињства.

Сећате ли се Вашег првог сусрета са књигом?

– То је била жива књига. Наша комшиница, јако лепа црнка, девојка, Зорка Степанчев, волела је да ме води у виноград. Она је ишла сваки дан на крај села у тзв. Водоплав. Тако се звао тај потез. Кидала је ластар за прасиће, или како бисмо ми рекли, за прасице. Ишла је обично бициклом, али кад је мене водила она је гурала бицикл све до краја села. На сиц од бицикла поставила би сноп накиданог ластара, зелене горње гране са винове лозе. Тада ми је причала као прву причу *Путовање у средишње Земље* од Жила Верна. Замислите, од моје и Степанчеве куће па до Водоплава поред гробља... експедиција силази у неком термички изолованом возилу у гротло вулкана. Иду јунаци доле и ми с њима, у машти, а од Водоплава до куће се враћамо напоље... Много година касније држао сам предавање на Змајевим дејчим играма о некој годишњици Жила Верна и тада сам се јако добро спремио. Добио сам две дивне књиге о Жилу Верну у француској читаоници и тада сазнам да је Жил Верн испрва био писац либрета за опере. Међутим, од 1860. мислим, он је почео да пише прозна дела и створио је неумрли опус и први његов роман за децу је *Путовање у средишње Земље*. Баш сам се зачудио... каква коинциденција да као прву приповедану прозу доживљавам баш први опус Жила Верна. Дакле, то је мој први сусрет са књигом која није написана. А друга је мала брошура *Миленко*. Књига је ишчезла. Добио сам је од свог стрица Весе. Миленко је један дечко који има десет година 1849. и када у току тзв. мађарске буне долази са севера генерал Перцел и осваја северни Банат, онда породице пакују у сељачка кола шунке, сланине, кобасице и терају коње у Панчевачки рит, где се огромна маса, избегличка, крила. У књижици *Миленко* описано је како ти становници Баната око 100 км на југ јуре у колима да се склопе у Панчевачки рит. То је прва књига коју сам ја прочитао. Не

зна се ко је књигу написао... то је књига за народ, изашла можда 1880. године. То је мој стриц имао као култну националну књигу.

Тек сте пошли у школу кад је почео Други светски рат. Како се одвијала настава, како сте долазили до књига?

– Хитлеровци су у Кикинди одмах у време јунских пљускова избацили све српске књиге у двориште. Пљусак је расквасио те књиге. У Зрењанину, у Бечкерек, укинули су српску библиотеку. Оставили су српске школе, гимназије и основне школе, али су у моју основну школу уселили војнике Вермахта које су пребацивали са Источног фронта на балканско ратиште. Ко би изашао из болнице као рањеник, ту се одмарао две-три недеље... Иначе, ми смо тада до књига долазили трампом, позајмљивали смо књиге. Рецимо неке „Златне књиге”, којих ја имам 60 од 105–106 могућих у едицији Геце Кона. Ја сам ишао на крај града са другом који каже да има књигу *С. К. Кликер* од Властимира С. Петковића, најбољег и најмилијег дечјег писца у Београду пре Другог светског рата. Онда ја добијем *С. К. Кликер* на један сат. За сат не можеш да прочиташ 130 страна колико има „Златна књига”. И тако ја таман стигнем до половине те књиге о деци фудбалерима по београдским пољанчићима, кад ено га онај виче: „Попо враћај књигу!” Онда морам да трчим и враћам му непрочитану и то је један од разлога што сам постао колекционар тих „Златних књига”. Ја сад имам у својој соби те „Златне књиге” и имам *С. К. Кликер* Властимира С. Петковића. Иначе Властимир С. Петковић после рата није доживео поновно издавање својих књига зато што је емигрирао и живео је у Швајцарској. Да ли је он из ропства прешао у Швајцарску или је побегао из Титове државе преко границе, те Властимир С. Петковић је остао анониман, али ја знам за њега.

Које сте Ви писце волели да читате у детињству?

– Ја сам ипак највише волео Марка Твена. За мене је долазак Тома Сојера у мој живот, у мојој деветој години, једна од најрадоснијих ствари. Љубав Тома Сојера према Бекици Тачеровој је толико на мене деловала да сам ево сад, кад сам писао 24 бајке у књизи *Усамљена принцеза*, која се припрема за штампу, писао и о мојој љубави. Прве, не бих их смео назвати еротским сновима, прве љубавне маштарије сам доживео тада, у својој деветој години. Мом дечаку долази у сан једна лепа девојка, коју он зна из својих снова и он с њом разговара. Заљубљен је у једну девојчицу из свог разреда коју су њене другарице звале Бекица Тачерова, што је за мене био миг тајанствених сила да не само да Том Сојер има девојчицу Бекицу него ето и ја имам девојчицу. Наравно, поента моје бајке је у томе да од своје девете почињем да мислим интензивно на ту девојчицу, а први пут проговорим са њом са 55 година. То је у ствари комично, али то је чудновата истина из мог живота. Ту је описана заљубљеност у Мирјану Радошевић. И још сам у њу заљубљен. Кад одем у Нови Сад, мислим: „О Боже да л’ је још жива”, да је не сретнем случајно. Она је очигледно знала да сам ја у њу заљубљен к’о мачак. Девојчице и дечаци у то време нису разговарали. Ја не знам да ли сад разговарају. Имам утисак да то ни сад није нека јака комуникација. Постоји код мале деце подела на дечаке и девојчице. Ми смо ишли у 500 школа са неким програмом – пропаганда бонтона, па је Јован Ђорђевић, издавач, смислио један квиз у познавању бонтона. И изведемо три дечака лево и три девојчице десно и онда на једно питање из квиза одговара група дечака, а на друго питање група девојчица. То је невероватно навијање и невероватан антагонизам, као међу навијачима Звезде и Партизана. Тако навијају, тако урлају, тако се запаље. Кад дечаци поведу 9 према 8, онда дечаци урла-

ју. Кад девојчице почну да воде са 10 према 9, онда девојчице вриште.

Студирали сте на Филозофском факултету у Београду. Много сте волели историју, а ипак сте се одлучили за књижевност. Шта је пресудило?

– Осећање које произилази из саме књижевности. Она је нежнија. Она је ближа души. Ето сам тај Марк Твен, мој највећи, најмилији Марк Твен је књига *Доживљаји Хаклберија Фина*. Ја сам имао десет година када ми је отац Петар купио ту књигу. Чitam је током целог свог живота. Кад сам имао педесет година читао сам је поново и на своје запрепашћење тада откријем да сам ја заправо имао и читао скраћену верзију, где је изостављено поглавље које се, мислим, зове ... сукоб, жестоки сукоб. Наиме, Хаклбери Фин и црнац Сид, спуштајући се сплавом ка југу низ Мисисипи, доспеју у једно насеље где на балкон једне куће излази један мргодни пензионисани ратни ветеран, и то је наравно изостављено из оног издања за децу из 1932, али Бога ми, ја као матор човек видим да је у ствари Марк Твен жигосао милитаристичке и расистичке јужњачке насилнике. Тако прође још десет година и ја поново купим књигу Марка Твена и његовог Хаклберија Фина. Тамо сазнам да се *Доживљаји Хаклберија Фина* у историји америчке књижевности сматрају делом за одрасле људе... То није дечја књига, зато је и логично што је човек скратио оно осорно политичко антимилитаристичко поглавље, зато што то није за децу... то је за људе који гледају ТВ Дневник.

Кажете за себе да сте бајкописац. Сећате ли се бајки које су Вама причали, или које сте Ви волели као дечак?

– Тачно 1940. године, када је дошао на одсуство са капетанског курса, наш отац нам је у кикиндској

књижари купио три књиге бајки. Сваком сину по једну. Ја сам добио немачке бајке, бајке преведене са немачког и то је и сада основ бајки које ја пишем – *Ушврћени замак*. Професор Љуштановић има књигу о принцези која хода замком. То је његова теорија бајкописаства. Принцезе које су у замку. У мојој управо завршеној књизи бајки *Усамљена принцеза*, на крају последње бајке „Чаробне гајде” пише – према књизи бајки из 1940. Ето после 72 године, пишући своје оригиналне бајке, нисам могао да одолим и из те књиге коју ми је поклонио отац, према бајци, мислим да је била „Чаробна виолина” написао сам своју – „Чаробне гајде”. У тој књизи бајки из мог детињства та виолина је чаробна... јер брани од нападача. Довољно је да се само свира на њој и нападач губи своју моћ и мора да игра... и то све да одскакује од земље. У глави ту бајку носим 72 године. Наравно, мотив је преузет, али са становишта књижевне строгости то је допуштено. И Шекспир је узимао мотиве, па их је обрађивао већ према духу елизабетанске епохе... Овде није елизабетанска епоха неких људи без идеологије, али допуштено је узимати књижевне мотиве.

Занимљиво је да сте књиге за децу почели да пишете и објављујете тек кад сте се пензионисали. Пре тога сте написали две књиге песама...

– Ја сам током свог новинарског посла испричао више од две хиљаде бајки, прво једну хиљаду свом сину, онда хиљаду својој кћерки, па једно 500 унуцима... Од свих тих 2500 хиљаде испричаних бајки, где сам ја наравно комбиновао српске народне приче Вукове, онда и изврсне из Чајкановићеве збирке... Из Академијиних архива открио сам епохалне квалитетне савршене бајке о змајевитим људима, бајке које су забележене после Вукове смрти. И данас у архивама Академије наука има 500 бајки, 250 бајки које нису објављене јер кад је Чајкановић, вели-

ки, како бих га назвао, етнолог, етнограф и велики зналац митологије, узео фондове скупљене крајем 19. века међу учитељима и свештеницима широм српства, од Лике па до Западне Мораве, он је изабрао половину, он није све објавио... Е сад, Срби би требало да одштапају већ једанпут све то благо и то на библијској хартији, у кожу укоричено, све српске бајке, не само оне које су објавили Вук и Чајкановић... све то што је у залихама. Али ето, док Срби не објаве све своје благо, ми уображени и амбициозни писци за децу пишемо нове бајке српском народу... Ја сам до сада 72 бајке написао... Ја сам бајкописац у основи, а и мој роман, који је 2014. проглашен за једну од најбољих књига за децу Наградом „Гордана Брајовић”, романчић који се зове *Мокрински паћуљци*, он је исто бајка.

Шта је за Вас бајка?

– Бајка је слична сну. С тим што сам ја имао као дете и књигу Андерсенових бајки из времена пре него што је дошло до педагошких дидактичких интервенција. Тако да сам ја јако дубоко носио у срцу и у сећању бајку о брату и сестри у којој брат постаје љубоморан на сестру. Када се сестра заљубила, брат је убио њеног момка и закопао га у шуми. Сестра је откопала гроб, узела главу свог љубљеног, донела је у братову собу, ставила је на дно саксије, покрила је главу земљом и засадила цвеће. То цвеће је током ноћи испуштало отровне гасове и тако је једне ноћи сестрин брат умро. То је Андерсенова бајка, али није позната. Мене је закачило издаваштво књига за децу из времена док децу нису уопште штедели мекоћом доживљаја, него су сматрали, па ето и Андерсен у неким својим бајкама, да свет мора бити приказан у свој својој суровости. Ипак, ја не пишем сурове бајке.

Да ли сте читали *Харија Потера* или *Господара прстенова*?

– Гледао сам пре неку ноћ филм о Роулинговој. Она је продала 400 милиона књига. Па то је сада књижевност за децу. Деца и даље воле чаробне школе, чаробне догађаје. То што је створила је бајка, с тим што је Роулингова изванредни енглески реалиста. Иако је њен свет чаробан, она комбинује чудо и реализам. Није случајно енглеска створила модерну књижевност за децу. Гледао сам филм. Доплао ми се. Реализам је ту. Половина формуле је реализам. Изванредно посматрачко око. Мене су питали шта ја мислим о Харију Потеру, с обзиром на то да је римски папа у то време изјавио да Хари Потер није добар, да шкоди. Ја сам рекао да очигледно римски папа није левичар, јер код Роулингове банкари су монструми. Банкари су и створили светску привредну кризу. Наравно да су монструми. Они замене две марке евро, не прође пет година оно евро лошији од оне марке. То су све марифетлуци које изводе банкари... А Толкин... Ја сам Толкина узео у руке. То је иреално. То је мени једноставно антипатично. Донео ја Толкина из библиотеке, сео, скувао кафу, сад ћу ја постати толкиновац, али нисам успео да постанем толкиновац. Људи који воле бајке више воле бајке него реалистичке бајке. То су толкиновци.

Какво је Ваше мишљење о подели на књижевност за децу и књижевност за одрасле, или о подели на писце за децу и писце за одрасле?

– Ту има два гледишта... једно гледиште је да је књижевност за децу исто што и књижевност за одрасле, што ја не прихватам и мислим да то није истина јер постоје четири елементарне разлике између детета и одраслих. Једна од те четири ствари је немогућност да савладаш примарне страхове, страх од муња, од грома, страх од мрака... има до-

ста тих примарних страхова. У теорији бајке једно гледиште, стаљинистичко-ждановистичко, било је да бајке не смеју да буду страшне. Значи, да не сме маћеха својој ћерки да одсече пету да би јој пета стала у тесну ципелицу, кад дођу агенти са двора да траже лепотицу, Пепељугу. То гледиште је било у ствари чак против бајки. Само је признавана бајка коју је створио анонимни народни стваралац. Признавана је етнографија у бајкописаштву, али бајке као активни књижевни род који се ствара и даље, кога стварају људи са именом и презименом – то није било аминовано. Било је забрањено. Сећам се да је *Просветини преглед* 1965. године објавио један напад на бајке, како бајке разарају психу деце и социјалну свест јер у њима има суровости, има чудовишта, убистава, мучења, злостављања. Међутим, деци је потребно да читају бајке, деца воле да читају страшне бајке зато што се ту вежбају у савладавању примарних страхова. Е сад, друга страна тог питања, разлика између књижевности за децу и књижевности за одрасле састоји се у томе што су писци као што је Бранко Ћопић, а то су најозбиљнији писци, најстравичнијих дилема које стоје пред људском заједницом, пред нашом заједницом, националном заједницом, истовремено писци за децу. У једном човеку, у једном истом писцу, у три ујутру може да се рађа песма за дете а у три поподне да се описују трагични проблеми, који се тичу одраслог читаоца. Дакле, у једноме писцу нису у сукобу писање за дете и писање за одрасле, само је ствар избора и тренутка где ће се он определити. То не значи да нема разлике између литературе за дете и литературе за одрасле. Разлика је страховита. Имам ја једног пријатеља који је у једном великом интервјуу рекао да нема разлике између текста за дете и текста за одрасле. Међутим, то није тачно. Има писаца за децу који јако много воле да кокетују са еротизацијом деце. Они стално постављају малој деци од

седам година питање: „Јеси ли се заљубишка?... па онда пишу љубавне песме о страшној љубави. Па, Исак Бабел је написао причу за одрасле читаоце о трагичном осећању које се у детету може јавити у виду заљубљености у одраслу зрелу жену. Он се заљуби у одраслу зрелу жену, али то није еротска прича. То је прича о трагичној судбини сваког живог створа који има потребу за додиром, за љубављу, за топлином, топлотом, што може да буде трагично интензивно, али то питати мало дете... „Јеси ли се заљубишка” и инсистирати искључиво на еротизацији мале деце, то је којештарија, јер једна од разлика између књиге за дете и одрасле је што дете не разуме суштину хумане репродукције. Познато је да деца мисле да је мама затруднела што је јела лубенице. Значи деца апсолутно не схватају то, нити би то требало, немају потребе да схвате репродуктивне механизме човека. Тек у пубертету могу да буду подложна еротизацији зато што их то интересује изнутра, али мало дете, оно није заинтересовано изнутра. Ја бар мислим тако. Читао сам. Ана Фројд.

Ваша каријера новинара почела је у новосадском Дневнику. Писали сте за лист Младост и данас пишете колумне за Политику. У Радио Београду сте били од 1964. до 1967, а тада сте прешли на ТВ Београд. Били сте водитељ Дневника, радили сте у Културно-образовном програму ТВ есеје, између осталих образовну емисију Радост сазнања и емисију забавног карактера У сну сан... Ипак, велику радост причинили сте не само деци него и одраслима серијом Фазони и форе. Како Ви доживљавате Фазоне и форе?

– Као Ршумово дело, где сам ја његов сарадник. Ја сам извођач радова. То је његова инвенција. Мени често дођу и кажу како сам ја смислио Фазоне и форе. Нисам. Ја сам добијао одређени сценарио. То су за мене испрва били лакши напори, што сам

старији био, све сам теже памтио. Старењем, мозак слаби, меморија слаби. Не можеш да будеш глумац у дубокој старости. Ево, Ршум прича како ће да спреми нове *Фазоне и форе*. То ће вероватно бити још боље него досадашње, јер Ршум сад креативно јако сазрева... У *Фазонама и форам* ја сам био Ршумов пигмалион... Ршум ме је направио Рашом проналазачем. Рекао је: „Ти ћеш бити Раша проналазач”, што је допринело мојој популарности... Ршум је невероватно способан да обичну стварност обрне, као кад се пресвлади рукавица. Он целу стварност преобрне, као кад је скинуо рукавицу па је наопако обуо. Однекуд се испоставило, његова интуиција му је открила да деца то воле, и не само деца него и млади родитељи, и деде и бабе. Воле да гледају *Фазоне и форе* – преобртање рукавице стварности, јер у томе је нека тајна уметности. Унеобичавање... учинити да стварност буде необична, не онаква каква јесте, него да буде необична. Рецимо, та идеја да ми обуче ципеле наопако, тако да су ми на прстима пете, а шпицеви од ђона на пети... па ја идем на растреситој земљи и остављам лажне трагове. Вичем: „Ево мене неће моћи нико да ухвати јер мене ће јурити овамо иза мојих леђа, а ја ћу за то време бити тамо напред у сасвим супротном правцу” ... То је изопачена стварност. Или кад је смислио да сам дебео па хоћу да омршавим. Да он мени бушну кашику која има рупу по средини на дну и ја кад једем чорбу, онда мени исцури та храна на ту рупу и ја никако да се угојим, стално остајем ко штиглиц, ко сарага мршав. Дакле, Ршум је допринео мени лично да постанем писац за децу. Раније нисам могао да пишем за децу. Могао сам да причам деци хиљаде бајки, али само сам једну од 2500 бајки оставио написану. И ту једну сам сад први пут дивно испричао компјутером на осам страница. То је прича о чаробним бојама. Једна усамљена принцеза, коју не пуштају никако из двора, сазна за

чаробне боје и четке за сликање и мисли како би требало да наслика дебели храст у шуми и пита се ко зна колико ће дуго то радити. Испостави се да четке које је купила са чаробним бојама саме сликају и од девет до поноћи исликају цео један зид – шумски пејзаж где је унутра храст, чаробан, и кроз тај храст који је шупаљ можеш да уђеш у вилински свет и онда та девојчица сваке ноћи иде у вилински свет, а то је као да сања.

Са Ршумом сам радио док је ишло 155 емисија *Фазона и фора*, од 1986. кад је почело емитовање, дакле од 1985. када је почело снимање. У програму намењеном предшколској деци, у образовном програму, радио сам 4–5 година, серију *Шешир без дна*. То је 46 емисија. На основу те серије издао сам и књигу са илустрацијама – *Шешир без дна*.

Шта мислите о школском систему и образовању данас?

– Сад су многи уџбеници за малу децу неразумљиви, као да су на тибетанском, као неке тибетанске средњовековне књиге. Има и уџбеника за средње школе који су преписани универзитетски уџбеници, што је недопустиво и што је знак да је регулатива у писању уџбеника доспела у руке неразумних људи. Уџбеници су нека врста средњовековних негви за мучење деце... Какав је салинитет појединих океана? То су проценти. И то није знање, то се налази у приручницима. Нема потребе да ти памтиш салинитет океана. Хоћеш ли ти да пливаш за Јапан? Шта ће ти салинитет Тихог океана?

Били сте председник Управног одбора Међународног центра за књижевност Змајеве дечје игре и данас учествујете на фестивалским данима Игара. Како доживљавате Змајеве дечје игре?

– То је велика оперета за децу. Пре свега то је једна велика сцена, то је највећа сцена у српској

култури. Ево гледам, ове године су се појавиле још неке мале сцене, где разни веома креативни људи окупљају до стотину деце у Змај Јовиној улици и тамо изводе разне керефеке, као што и треба у дечјем позоришту да се изводи. Дакле, ја доживљавам Змајеве дечје игре пре свега као тријумф сценске уметности за децу.

Често се дружите са децом. Какве су данашње генерације?

– Срео сам јако паметну децу. Има заиста јако паметне деце. Деца се деле на ону која читају књиге и на ону која су робови компјутера. Светски испитан феномен. Робови компјутера немају добру комуникацију са живим бићима. Сав дар за комуникацију пренели су на компјутер. То није добро... Одувек су се деца делила на ону која читају и на ону која неће да читају. Ја се сећам да сам као страсни читалац „Златних књига” и „Плавих птица” Геце Кона био изузетак међу својим друговима. Моји другови већином су били људи који се баве пењањем на дуд, бацањем пљоснатих каменчића у реку, да виде кол’ко има сати, па кол’ко пута одскочи пљоснати камен по површини воде... тол’ко је сати. Мом брату Лази је могао до четрнаест пута да одскочи пљоснати шљунак од воде. Лаза није читао књиге, али је зато био најбољи у ономе што ће доцније бити основа за занате. Он је кад му се родила кћерка и кад је порасла купио шиваћу машину и шио панталоне кћерки. Он није био човек који чита књиге, али је био човек мануелних спретности, он је имао паметне руке.

Шта је по Вама најкорисније што би деца требало да науче? Шта бисте им поручили?

– Поручио бих им да се науче дијалогу... да у разговору са људима, нарочито са непознатим људима, настоје да измишљају питања и да постављају

питања да би се разговор успоставио. Јер јако велики проблем је то успостављање комуникације. Ми, на пример, немамо у школи вежбе реторике, иако је најважнију српску књигу реторике написао Бранислав Нушић. Он је на предратној војној академији предавао часове беседништва, реторике. Припремајући се за часове будућим официрима, направио је добре белешке и то је штампао код Геце Кона. Ја сам као дечак читао ту реторику и не знам да л' ми је та књига помогла. Реторичар сам постао постепеним сазревањем мога комуникационог дара.

И у позним годинама волите да беседите и људи воле да Вас слушају како приповедате...

– Баш сам недавно на једном скупу у Етнографском музеју пред малим скупом од 30 слушалаца говорио о гајдама поводом књиге *Гајде и весела Србадија*. Ћерка ми је пренела да је једна њена пријатељица била на предавању и да јој је рекла да сам тако лепо говорио да су јој сузе ишле на очи. То ми је ето моја садашња старачка моћ комуникације. Још није угашена, јер казао је Ван Гог „моја уметност је да ганем људе”. Тиме што сам гануо ту жену од четрдесетак година био сам у ствари уметник реторике. Ја сам чак говорио на бис... дакле ја који сам патио од неспособности комуникације, ја који нисам знао ту вештину постављања питања људском лицу саговорника, ја сам имао тај звездани тренутак да пред пуним оним остатком Римског царства у Сремској Митровици говорим на бис. То је мој случај.

Дакле, деца би требало да савладају уметност комуникације?

– Да. Треба питати. Треба се учити дијалогу. Код нас се не учи дијалог. Код нас су још увек трагови викторијанског одгоја. Главно викторијанско правило упућено деци које се још продавало по Лондону у оним папирницама што закаче на зид гласи:

„Седи ту и држи своја глупа уста затвореним јер ти немаш шта нама да кажеш”. Или: „Ако немаш шта да нам кажеш, седи и ћути”. То је викторијански одгој. У то време је написана чудна књига *Алиса у земљи чуда*, коју многи воле а ја је не волим. Читао сам је са 19 година и није ми се допала.

Пријатељевали сте са великим ствараоцима као што су Васко Попа и Душан Макавејев, одрасли са Мирославом Антићем. Какав је био Мика?

– Он је 1. јула 1941. отишао из Мокрина у Панчево са родитељима, а ми смо отишли 1. септембра у Зрењанин. Ишао је у школу са мојим братом Лазом. И Лаза и Мирослав су били 1932. годиште. Мирослава Антића су дали као учитељско дете од шест година у школу. Ја сам рецимо често улазио у разред код Лазе и Мике. Сећам се када су подијум окренули наопако. Напунили са двоје-троје колица песком и онда је учитељ заједно са децом правио брда, села, цркве, школе, железничку пругу, реке. Плавом бојом су по песку сипали реку а зеленом бојом шуму. Знам да је то једна од најфасцинантнијих сцена које сам видео у разреду Мике Антића.

Дружили сте се?

– Не. Он је био много зрелији од мене. Ја сам за годину и три месеца био млађи од њега, а он је био најмање три године зрелији од мене. Био је стармали. Дружио се са старијима, са мојим братом Душком који је четири године старији од мене. Када је дошао 1944. године у Мокрин, задивио сам се. Имао је тада већ дугачке панталоне, панталоне одраслог човека. Ми смо сви били у кратким панталоницама. Он је био у сакоу и у дугачким панталонама. Прави млади господин. Годину и три месеца старији од мене, а био је већ господин кад сам ја још био дете. Ја сам имао 11, а он 12 и три месеца. Срео сам га касније тек на првој години студија. Он је

уписао славистику на Филозофском факултету у Београду и у јесен је долазио на часове. Ми на српској књижевности смо заједно са славистима слушали светску књижевност и приметим ја да у последњој клупи седи један веома робустан човек. Мика Антић је имао лице девојчице, како сам га ја био упамтио, међутим те 1952. са својих 20 година он има јаке јабучице на образима, говори једним, баш баритоном. Јако је недисциплинован све време док професор Војин Ђурић предаје светске, француске писце. Тај тамо разговара и мени се учини да сам то грубо лице одраслог човека негде видео. Тек неког седмог дана ја схватим да је то Мика Антић и приступим му. Сећам се, те зиме, били су јануарски дани, ишао сам без зимског капута. Он је ишао са својим оцем преко Теразија на пешачки прелаз и на пола прелаза код „Москве” он ме сретне и каже „Рашо, како можеш да идеш без зимског капута, па ти ћеш озеппти. Па јануар је.” После ми је Хајтл причао сличну сцену коју је имао са њим... Мика Антић је режирао један позоришни комад у Српском народном позоришту, свој комад са глумцима, и фебруара, дође Хајтл без зимског капута у кратком капутићу, сакоу. Каже Мика: „Хајтл, па како можеш у фебруару да идеш без зимског капута?” Хајтл је имао петоро деце и сутрадан му Мика Антић донесе свој зимски капут. Хајтл је био за по главе виши. „Рашо, ја да га не увредим, узмем тај капут, па га навучем, а оно рукави ми до по лаката, рукави кратки, али сам отишао кући са тим зимским капутом.” Дакле, Мика је био саосећајан.

Имате врло разноврсну радну биографију... новинар, песник, лектор српскохрватског језика у Енглеској, уредник у Матици српској, ТВ звезда, писац за децу... Добитник сте више признања, између осталих и сомборске награде за репортажу на ИНТЕРФЕР-у, Бранкове награде у Сремским Кар-

ловцима, награде Змајевих дечјих игара, ту је и „Невен”... Да ли сте задовољни својим досадашњим пређеним животним путем?

– Па, нисам задовољан. Био сам новинар у једнопартијском монополском друштву... тек пред крај, у научном програму и у том дечјем програму, за предшколску децу, осетио сам задовољство од свог рада. Да, и једно време на радију, док је заменик главног уредника био Мића Марковић, Шапчанин, Мачванин. Тад сам био срећан. Љуба Ршум ми је много дао у животу, среће и задовољства, али и мучење са учењем текста напамет. Иначе, био сам новинар који је под сталним притиском шефова који траже да нападаш друге људе ако хоћеш да будеш новинар културне рубрике. Ја сам вероватно погрешно што нисам отишао у основну школу. Кад сам примљен у службу, да радим у основној школи, понуде ми да се запослим у Институту на факултету. Ја прихватим, али онда напишем један безобразан чланак у студентском часопису и мене на факултет не приме, а ја сам за то време отказао у основној школи. Тако сам сâм себе преварио...

Да, у свом животу, био сам испуњен љубављу. Моја жена је имала најлепше очи на свету... Успео сам да превладам и један страх. Био сам на 10 југословенских аеродрома и на 29 светских аеродрома, а бојим се да летим авионом. Први пут 2013. се нисам плашио у авиону, кад сам прелетао Карпате и кад се авион бацакао кроз поноре. Тад сам једини пут слободно ходао по авиону. Мислио сам: „Е најзад... осамдесета година ми је прошла прекјуче, доста сам добио од Господа Бога. Други живот Бог не може да ми да.” Тако, имао сам један тренутак храбрости. Лепо је бити храбар.

Написали сте *Бајке за 21. век*. Како гледате на живот, људе и свет у 21. веку?

– Радујем се што сам и у 81. години био у стању

да напишем књигу бајки, али на људе гледам јако песимистички. Мене ужасава верски рат, ужасава ме деловање светских агентура. Велики сам песимиста поводом тога што су мале државе у ствари ситно робље великих сила. И то тако иде већ стотинама година... Видео сам у Шмолијанском музеју у Оксфорду једну порцуланску скулптуру величине човека. Одевен је у дуге плаве панталоне, у плаву блузу са белом крагном и има фризуру из 18. века. То је она седа коса на мушкарцима, перика. Кажу, скулптура из Индије из 18. века представља британског трговца. Јао, како су га неки Индуси видели. Он је сав к'о на федере, тако се додворава, тако се умиљава. Они су у 18. веку стално пловили као поморци до Индије и нису прво кренули са оружаним трупима да са пушкама нападају Индусе. Напред је као авангарда ишао енглески трговац. Све чешће се сећам енглеског трговца из Шмолијанског музеја.

У 81. години видим како се гасим. Ипак, љубав је једна забрињавајућа ствар која ме испуњава увек тугом. Ја мање тугујем због своје смртности. Ја више тугујем због страха да се љубав не угаси. То ми је већи страх него што је страх од смрти.

Гордана ГЛАВИНИЋ

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

СВЕТИОНИК У ТУМАЧЕЊУ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

(Тумачење књижевности за децу,
кључни есеји из међународне приручне
енциклопедије књижевности за децу,
приредио Питер Хант, с енглеског
превела Наташа Јанковић,
Учитељски факултет, Београд, 2013)

Објављивање на наш језик преведене збирке текстова о начинима, моделима, приступима, методама тумачења књижевности за децу коју је приредио Питер Хант свакако јесте важан допринос проучавању овог вида књижевног изражавања. У првом реду овакав утисак се стиче због отварања многобројних питања која се у овим есејима покрећу, а које као аутори потписују махом англосаксонски аутори. Они, како сазнајемо из дела „Аутори радова”, где су исцрпно дате њихове биографије, нису само и нужно професори и теоретичари књижевности за децу већ и педагози, терапеути, лингвисти или и уметници/књижевници. Могуће је да је управо мултидисциплинарни приступ ове збирке састављене од кључних есеја из *Међународне приручне енциклопедије за децу* омогућио расветљавање, проблематизовање, те уочавање одређених аспеката за које се испоставља да су од немале важности при тумачењу књижевности намењене деци.

Збирку отвара текст „Увод: изучавање света књижевности за децу”, који потписује управо уредник Хант и у ком се још једном, овај пут за потребе приређивања „кључних есеја”, разматрају нека од основних питања која се покрећу у вези са расветљавањем природе књижевности за децу. Полазећи од уверења да ће разумевање књижевне теорије само допринети уочавању ефеката које има књижевност, коју на различитим нивоима, као што су дру-

штвени, културни и историјски, нудимо деци, Хант уочава да је, упркос читалачком ужитку који ова књижевности нуди, њена позиција „маргинализована”, а да током времена није постала посебно „властништво” само једне дисциплине. Отуда је њена маргиналност, рекли бисмо, двосмислена, јер је примамљива, инспиративна многим дисциплинама и баш због тога пружа могућност да јој се приступи из различитих углова. Оно што Хант уочава као последицу условно говорећи назначеног положаја књижевности за децу јесте „комплексност” књига за децу и „разноликост” студија о њима. Могуће је да управо из тих разлога, а у прилог сналажењу кроз „помало замршену џунглу каква је књижевност за децу”, како је већ на једном месту одређује, Хант збирку компоује у жељи да читаоцима омогући „да нађу свој сопствени, самостални, одговарајући пут”. Тиме је, у ствари, још на самом почетку одређена, а потом у читавом делу и потврђена *отвореност* као једна од кључних одлика *Тумачења књижевности за децу*, будући да се у тој отворености коју бира уредник, а потом нуде и различити, најчешће *веома* различити текстови, не заузима аподиктичан став, него се пружа могућност за даље трагање, истраживање и напokon сопствено читалачко уобличавање одређеног (критичког) мишљења, додатно потпомогнуто обимном библиографијом која се након сваког од изабраних текстова налази.

Други важан аспект који Хант у уводним разматрањима сугерише односи се на најшире могуће виђену везу књижевности за децу и културе, при чему се има у виду да „књиге за децу чине део идеолошких структура у свим светским културама”, те да је и „њихова историја идеолошки пројектована”. Отуда Хант отвара и питање цензуре која се спроводи када је реч о књижевности за децу и младе (те као пример наводи иницијативу која је била покренута

у Тексасу за забрану дела као што су *Дневник Ане Франк*, *Чаробњак из Оза*, *Ловац у жици*) и тумачи је преко изражене тежње да се деца виде као наивна и поводљива, а заправо недовољно вешта да уоче одређену проблематику (најчешће расну или сексуалну) која се у појединим аспектима дела за децу јавља. Управо се преко цензуре може и уочити дистинкција између књижевних и културолошких студија, те док се једне баве питањем структуре књижевног дела, друге у фокусу имају његове идеолошке импликације.

Поред тога, Хант уочава и ширење поља књижевности за децу, будући да се дете и његов „читалачки чин” све више налазе у фокусу изучавања, као и модалитети преноса приче који имају различите учинке. Исто тако, и упркос томе, примећује се да се на књижевност за децу и даље најчешће гледа као на онај вид литерарног изражавања који мора да буде „од користи”.

Уредник је одабрао укупно тринаест есеја и сваки на почетку садржи уводну реч уредника, чак и за есеј који сам потписује. Овим кратким уводним знацима испред сваког есеја он упућује, уводи проблематику или тему рада и представља аутора који о одређеном аспекту пише. На тај начин се хетерогени текстови обједињени у збирку читају као целина која по својој структури подсећа на каледоскоп, у ком се у зависности од приступа, предубеђења или става који читалац има указују различити модалитети једне те исте слике – књижевности за децу. Отуда се оправдано може отворити и питање о намени ових „кључних есеја”. Понајпре се чини да су књижевни теоретичари, историчари и предавачи књижевности за децу основна читалачка публика, будући да је највећи број аутора управо ових профила, али је дело пријемчиво и лингвистима, психолозима, педагозима, психолозима, библиотекарима, уметницима, васпитачима, учитељима, из-

давачима, уредницима, родитељима и свима онима који су на различите начине „у вези” са књижевношћу за децу и који се на посредан начин рефлектују на њу, што се онда одражава и на статус и улогу коју она има у неком друштву. Отвореност овог дела потпомогнута је и „Речником појмова”, експликацијом одређених стручних термина коју је додатно у српском издању проширила и допунила Зорана Опачић.

Збирка је сачињена од есеја који се баве општим темама, као и оних посвећених специјалистичким приступима или одређеним феноменима, поступцима, стратегијама. Отуда и есеј који се налази на самом почетку, „Основе: шта је књижевност за децу? Шта је детињство?” Карин Лесник Оберстајн, отвара читав низ темељних питања која се, поред осталог, односе и на граничну, рубну позицију књижевности за децу и често веома тешко ухватљиву нит која (ре)дефинише књиге писане за децу и намењене деци. Поред тога, у овом тексту се разматрају појмови *дејте* и *књижевности*, њихове међусобне релације, те се примећује како се дете најчешће одређује „у погледу емотивних реакција и свести”, што проузрокује тумачење неког дела у кључу емпатије које ће оно поводом дела исказати. Ауторка изводи закључак о разумевању појма *дејте* као конструкта понајпре заснованог на (пред)уверењу и аутора и критичара, који у једном случају одређују појам детета, а у другом се баве одговорима на питања које су књиге добре за децу и због чега. Посеже се и у истраживање дефинисања детињства кроз историју и разлика које се, додатно, уочавају од културе до културе. У бављењу значајем *поистовећивања*, тј. *идентификације* које дете остварује кроз сам чин читања, увиди су обојени и постколонијалним дискурсом, с обзиром на уочавање преминације белог детета средње класе, те стога проучаваоци књижевности за децу из других кул-

тура књижевност за децу у Европи и на англосаксонском говорном подручју виде тек као „увозну робу са Запада”. Она се, као уосталом и већина осталих аутора овог зборника, позива на одређене релевантне ауторе и интерпретира њихове радове.

У тексту „Контекст књижевности за децу: историја и култура” Тони Воткинс истражује релације између историје и књижевности, те промене које условљава ново схватање историје, а самим тим и њеног односа према књижевности, посебно уочљиво у радовима Мишела Фукоа, Рејмонда Вилијамса, Едварда Саида и Френка Лентрикија, као и у радовима представника *новог историцизма*, понајпре Стивена Гринблата. Овај промењени однос према историјском условљава и уверења појединих аутора да они есенцијални појмови књижевности за децу, као што су *дејте*, *дејте* и *књижевности за децу*, у ствари „осликавају друштвену конструкцију одређеног историјског контекста”, те да су „данас нераскидиво повезани са језиком и идеологијом романтичарске књижевности и критике”. Последица промењеног односа према историји условљава и појаву културолошких студија, које су, како ауторка примећује, заправо један суштински неодређен појам, баш као и онај њима надређен, а то је култура. Упркос таквом виђењу, она издваја одређене карактеристике културолошких студија, попут истицања да су борба и моћ у њиховом средишту пажње, али и начина на који виде чинове комуникације, као и „процес читања”, те уочава да се ова врста студија не бави популарном културом на уштрб високе и обрнуто. Посебно се подвлачи залагање културолошких студија за „формулисање, одржавање и измену књижевних канона, укључујући и оне који се односе на књижевност за децу”, што, када је реч о аспектима тумачења књижевности за децу, за последицу има, рецимо, наглашену критику неких канонизованих књижевних дела за децу, попут Киплингове *Књи-*

же о *цунгли* или Толкиновог *Хобиџа*, управо због преминације мушког рода и/или беле расе. Последњи сегмент који овај текст отвара јесте питање идеологије и културолошких студија, у ствари примена идеологије на овај аспект проучавања. То за последицу има једну „идеолошку критику”, која, наглашавајући се на теоријски метод, уједно сагледава и „историјски контекст и политичку одређеност ка социјализму или феминизму”, али која исто тако може да заврши у тзв. *културној херменеутици*. Управо због свега реченог, ауторка циљано закључује рад износећи став да је још тешко уопштавати одлике које методе културолошких студија доносе у поље проучавања књижевности за децу, премда су оне оставиле видљивог трага у већ спроведеним истраживањима.

Сличним темама бави се и Чарлс Сарленд у есеју „Невиних нема: идеологија, политика и књижевност за децу”, који је, најсажетије речено, посвећен „неравнотежи моћи” између одраслих писаца и деце читалаца, како то већ примећује Питер Хант у уводној напомени. Аутор есеја већ на самом почетку напомиње да и сама употреба термина *књижевности* (првенствено *проза*) за децу у себи садржи читав низ вредносних судова, који се понајпре виде као „производ ставова које одрасла популација заступа у вези са самом децом и младима и њиховим местом у друштву”. Тиме се отвара питање „политике узрасних разлика” и покрећу се одређена идеолошка питања која у себи садрже и посматрање „фикције за децу” као робе на глобалном тржишту, које регулише „мали број међународно присутних издавача”. Овај композиционо сложен есеј у засебним целинама анализира и излаже неке (и даље) врло провокативне теме, попут приказивања рода и мањинских група у књижевности за децу и уочавања преминације белог дечака средње класе, потом неговања критичког приступа прози за децу који се ослања

на нови критицизам у САД и ливисовску традицију у Британији, те експликације појмова као што су *идентификација*, *полисемичан текст* и *контрадикторна тумачења*. Као ваљан пример у којем идеолошки приступ прози за децу доживљава своју „зрелост” Сарленд наводи зборник *Текстови жудње: есеји о прози, женској природи и школовању* из 1993. године, и то стога што се анализира „идеологија самих текстова, економске и политичке околности њиховог настанка, промовисања и дистрибуције, идеолошке карактеристике смисла који у њима млади проналазе, као и политичке и економске прилике у којима млади живе”. Управо стога то и јесте ауторова (коначна) препорука, изречена чак и као „парадигма” за разматрање сложеног, комплексног, а надасве вибрантног односа прозе за децу и младе и друштва које је идеолошки обликује.

Након ова четири есеја, који покрећу нека кључна, темељна питања савремених приступа књижевности за децу, следе текстови који се на различите начине окрећу истраживањима у оквиру анализе текстова, било уз помоћ лингвистике и стилистике, било преко интермедијалности на примеру иконичног и текстуалног у сликовницама, или у релацији са читаоцем. Сваки од ових текстова наглашава удео и значај одређеног аспекта, првенствено у рецепцији књижевног дела од стране детета као читаоца.

У есеју „Анализа текстова за децу: лингвистика и стилистика” Џона Стивенса, посвећеном лингвистици и стилистици, наглашава се удео стила који се одређује као „*начин* на који су ствари представљене на основу сложених језичких кодова, конвенција и претпоставки о језику” и језика књижевности за децу. По ауторовом мишљењу ови аспекти су најчешће у другом плану када је реч о истраживањима и проучавањима, а њихов значај лежи управо у међусобној размени између читаоца и аутора. Понајбоље се ова размена реализује преко језика, бу-

дући да се помоћу њега преносе искуства других, што је једно од основних исходишта књижевности за децу, и са њим повезан процес идентификације. Искуства других се могу преносити уз помоћ *режисира*, тј. „стилског *кључа* који диктира избор могућности да се иста ствар каже на више различитих начина”, те одређени жанрови књижевности за децу користе неке врло препознатљиве регистре.

Исписан у првом лицу, интересантно, занимљиво, динамично, каткада се служећи формом постављања питања и одговора, јесте текст посвећен илустрацијама и сликовницама „Дешифровање слика: илустрација и сликовнице”, настао као анализа само једне (прве) слике у изабраној сликовници. Аутор овог есеја, Пери Ноделман, уочава да је сликовница намењена „најнеискуснијој од свих публика – малој деци”, под претпоставком да „слике комуницирају природније и директније од речи”. Он исто тако уочава да сликовнице, а самим тим и слике на њима, нису у толикој мери непосредне, већ носе читав низ претпоставки на које се ослањају и читав низ (идеолошких) порука које се њима преносе. То за последицу има да прихватањем света слика у сликовницама деца стичу „сложена знања, не само о свету у коме живе, већ и о месту које им као појединцима у њему припада – и осећај о томе ко су”. Додатно, аутор разликује два типа сликовница, један који је конципиран тако да позива децу да се, како каже, „сами ману ’детињарија’” и други коју децу учи „*како* да буду детињаста”, у чему он заправо уочава „процес колонијализације: одрасли пишу књиге за децу да би их убедили у замисли о себи као деци која се служе потребама и циљевима одраслих”. Иако бисмо у први мах тврдили да су сликовнице једноставно штиво намењено најмлађим читаоцима, Пери Ноделман уочава извесну контрадикцију између слика и текста, јер нам речи потврђују да ствари нису баш онакве каквима су прика-

зане на слици, а слика упућује на то да догађаји нису сасвим такви каквима се речима исказују. Стога и закључује да су сликовнице „саме по себи ироничне”, а задовољство које нуде јесте управо откривање разлика између текстуалног и иконичног израза.

Прегледан, информативан и исцрпан је есеј посвећен улози читаоца у процесу рецепције, а онда и тумачења књижевног дела, који додатно упућује и на читав низ релевантних истраживача из ове области. Рад „Читаоци, текстови, контексти: критички приступ улози читаоца” Мајкла Бентона урачунава и теоријске увиде засноване на примерима из праксе, али и оне проистекле из јаким спона са педагогијом. Такође, историјски се прати развој улоге читаоца у конституисању смисла уметничког дела и уочава се како је она у ствари „еволутивни следбеник ливисовског либералног хуманизма”. Посебно изазовни делови овог текста јесу они који у фокусу имају дете и његов доживљај процеса читања књижевног дела. Отуда и многобројне етапе кроз које дете пролази, а које се наводе на основу релевантне литературе и истраживања, указују на значај контекста у том процесу, а потом и на значај уживања и разумевања. При томе треба напоменути да аутор доследно развија критички тон у односу на теме које излаже. У том смислу, он узима у обзир и улогу детета као читаоца у културолошким студијама, било да је реч о мултикултуралним, феминистичким или међукултуралним студијама, а исто тако нуди и класификације претпостављеног читаоца. Отуда и рад закључује нудећи „најбољи од свих критичких приступа књижевности за децу: способност да чујемо глас деце док тумаче неку књигу и да тај глас *чијамо* са оним истим напором и пажњом који посвећујемо и самом тексту”. Оваквом приступу нема се шта придодати.

Текстови посвећени одређеним методама тумачења књижевности за децу, као што су психоанали-

тички, феминистички или они засновани на библиографским студијама, те значају интермедијалности као и иновативних техника приповедања у књижевности за децу, надовезују се на претходне специјалистичке радове.

Колико се заправо текст за децу открива у другој (скривеној) димензији потврђује есеј посвећен психоаналитичком приступу тумачења књижевности за децу „Читајући и оно несвесно: психоаналитички приступ” Хамиде Босмацијан. Већ је у теоријској мисли истакнуто у којој мери је психоаналитичко учење обележило 20. век, те тако, на пример, Фуко констатује да Фројд и Маркс нису само аутори појединих дела већ су и „оснивачи дискурзивитета”, с обзиром на то да су засновали „бесконачне могућности дискурса”.¹ То је, наравно, оставило последице и на дискурс књижевности за децу, првенствено у (раз)откривању оног несвесног у књижевним делима, које се са постструктуралистима своди на „доминантан утицај психолошког критичког приступа, који развој дечјег карактера доводи у везу са друштвеним контекстом приказаним у психолошкој прози”. Специфичност, посебност психоаналитичког метода у књижевности за децу јесте у чињеници да се као читаоци јављају и деца и одрасли, па се онда несвесно махом различито конституише. Образлажући Фројдов и Јунгов приступ, као и разраде њихових идеја од стране њихових настављача, ауторка не заборавља да укаже на који начин се сви ови увиди рефлектују на књижевност за децу, или посебно на одређене књижевне врсте, најчешће бајке и остала дела са уделом фантастике. Посебна пажња је посвећена Лакановом приступу и феминистичкој психоаналитичкој методи, где се разматрају аспекти попут „страха од ауторства” женских списатељица, или несвесног које се конституише у језику. Иако је психоаналитички метод дао незаобилазне увиде при тумачењу књижевности за децу, ау-

торка текст завршава резимирајући да је „велика иронија” нашег доба психоанализе у стављању у други план управо несвесног у корист ида, што се директно одражава и на језик који се негује, као и на запостављање неких књижевних форми.

Релацијама између књижевности за жене и књижевности за децу, као махом маргиналних и скрајнутих *књижевности*, посвећен је текст Лисе Пол „Од стереотипа о родним улогама до субјективности: феминистички приступ”, који расветљава феминистичку методу у контексту књижевности за децу. При томе, ауторка циљано наглашава удео феминистичке теорије, која за последицу има, како каже, инсистирање „на праву укључења”, што се на једном нивоу одразило у феминистичким тумачењима текстова за децу, а на другом „у приступу и раду на њима”. Приде не заборавља да уочи и сва превирања међу феминисткињама и прелазак на „родне студије”, а потом утапање у постколонијалне и културолошке. Пропагирање „повратка тексту” за које су се феминисткиње залагале виђен је преко „реинтерпретације”, „рехабилитације” и „рекреације”, које имају за циљ да опишу којим поступцима се служе при деконституисању традиције. Да је, упркос свему, феминистички метод и даље жив и продуктиван указује ауторка сугеришући неке нове увиде до којих се дошло у последње време на пољу књижевности за децу, попут „парања шавова” између детета и примитиваца, будући да се по увреженом уверењу проучавалаца књижевности за децу „често примитивци и деца трпају у исти кош”. У том контексту, а у прилог новим увидима, иде и отварање питања релације детета и колонијализма, што нужно за собом повлачи и питање идентитета, а онда и субјективитета. Баш стога што, по ауторкиним уверењима, феминистичка теорија заједно са пост-

¹ Мишел Фуко, „Шта је аутор?”, с француског превела Елеонора Прохић, *Поља*, бр. 473, Нови Сад, 2012, стр. 108.

колонијалним студијама и књижевношћу за децу дели „заједничко поље интересовања”, које чине динамика моћи, идеологија и формирање појединца, веза феминизма и књижевности за децу, без обзира на то шта ми о томе овде мислили, остаје и даље једна од најпостојанијих.

Кратак, сажет и прегледан је есеј Питера Ханта о библиографским студијама „Испитивање темеља: библиографске студије”. Наводећи већ постојеће, Хант помиње и бројна подручја којих се библиографи уопште нису ни дотакли, те закључује да успешност библиографа у настојањима која се односе на књижевност за децу суштински може бити, како метафорично одређује, „прецизан барометар за успех и статус студија књижевности за децу у целини”.

Како и на који начин се обликују литерарне алузије и цитати из нелитерарних текстова, тј. како се *интертекстуалност* чита и разуме у књижевности за децу, показује текст „Повезаност текстова: интермедијалност” Кристан Вилки. Ауторка примећује да је књижевност за децу заправо „интертекстуална подврста књижевности за одрасле”, као и да уочавање интертекстуалности од стране детета као читаоца „није загарантовано”, што условљава читав низ специфичности када је реч о интертекстуалности у књижевности за децу. Стога она уочава три основне категорије интертекстуалности (текстови цитата, текстови имитације и жанровски текстови) применљиве на књижевност за децу и закључује како је дечје интертекстуално искуство нехронолошко управо због изложености деце другим медијима који користе књижевне предлошке.

Иновативним приступима писању за децу бави се рад „Текстови вишег реда: метафикција и експериментисање текстом” Робин Мекалум. Ова ауторка уочава преклапања у текстовима експерименталног и метафикционалног карактера, понајпре у вези са контекстом, а као кључну разлику наводи врсте

„наративних и дискурзивних техника које се користе да се одреди и са њима сједини улога публике”. Премда је опсег ових техника у књижевности за децу мање-више сужен, уз њихову помоћ претпостављени читалац се доводи у активнију улогу када је реч о процесу тумачења. Коришћење метафикционалних и експерименталних стратегија у писању за децу, по мишљењу ауторке, и даље, мада не сасвим, изазива неку врсту отпора. Додатно, рад отвара и питање везе ових стратегија са постмодернизмом, са којим га вежу заједничке карактеристике, попут наративне фрагментације и дисконтинуитета, нереди и хаоса, мењања кодова и нонсенсне конструкције, а онда и посебне наративне стратегије, очите пре свега у фантастичној књижевности. Захваљујући разматрањима попут оног о вишеслојним и полифоним фабулама, језичком обликовању текста, средствима саморефлексије, а онда и постмодернистичке историографске метафикције, текст је уједно и одлична експликација ових појмова готово у духу неког врло кратког увода у основну проблематику метафикционалних и експерименталних техника.

Завршна два есеја Хантовог зборника посвећена су помало егзотичним, а уједно крајње практичним темама, као што су развијање читалачких навика код деце („Деца у улози читалаца: развијање читалачких навика”, Џефри Вилијамс) или веза читања и лечења („Могу ли приче да лече?”, Хју Крегоу). Вези писмености и књижевности за децу посвећен је есеј о читалачким навикама и њиховом развоју код деце. Овај текст, обликован готово по методичким узусима, показује у којој мери је овде реч о једном комплексном и сложенем процесу, чији исход може бити од немерљивог значаја за даљи дечји развој. Аутор се уједно залаже да се деци понуди приступ који би им омогућио да „опишу визуелну и вербалну шематизацију књижевног текста”, што може да донесе нови вид наставе читања, који би урачу-

навао и само уживање у тексту, али и критичко и интелектуално удубљивање у прочитано штиво.

Последњи есеј посвећен је методи *библиотерапије* и, донекле, њеној вези са психотерапијом, теоријом рецепције и улоге читаоца. Истичући све ограде које стоје око ове методе, Хју Крегоу пореди терапијски сусрет са сусретањем модерног читаоца и штампаног текста, који је суштински крајње приватан. Наводећи читав низ студија које се баве процесом *библиотерапије* деце као читалаца, рад упућује и на сличности овог метода са теоријом рецепције, те се објашњавају и неки строго стручни појмови, попут „терапијске метафоре” и „наративне терапије”. Хју Крегоу на самом крају отвара питање домаћаја ове дисциплине у будућности, те закључује да ће „тај вид излечења пре да се догоди кроз читаочев сопствени несвесни избор”, а као илустративан пример за своју тврдњу наводи велико интересовање адолесценткиња за исповести које се односе на анорексију, конзумацију дрога или сексуално злостављање, чак и у случајевима када оне (свесно) немају таквих проблема.

Иако су есеји осмишљени тако да доносе позивања на многобројна теоријска и литерарна дела која мање-више нису преведена на наш језик, чини се да збирка недвосмислено сугерише достигнућа и ниво до ког се првенствено у англосаксонској култури стигло у проучавању, тумачењу и писању за децу. У суштинској отворености збирке есеја *Тумачење књижевности за децу* наш друштвени контекст писања, објављивања, тумачења, проучавања и вредновања књижевности за децу има лепу могућност да отвореност реши на најбољи могући начин за ону хетерогену скупину о којој је заправо све време и реч – децу.

ЈЕЛЕНА ПАНИЋ МАРАШ

КРЕАТИВНА ИГРА СА БАБАМА И ЖАБАМА

(Поп Д. Ђурђевић, *О бабама и жабама*, Пчелица, Чачак, 2013)

О бабама и жабама Попа Д. Ђурђевића је свакако једно од најбољих књижевних дела за децу објављених у 2013. години. Аутор у поднаслову наглашава да ће читалац имати пред собом „минијатуре за основце са високом стручном спремом”. Књига је намењена радозналим младим читаоцима са одређеним предзнањем, али и жељом за истраживањем.

Већ је у самом наслову читаоцу наговештено да ће имати посла са неспојивим комбинацијама, апсурдом, игром и хумором, као основним карактеристикама савремене књижевности за децу. Ове „Езоо(п)-теричне приче” су донекле блиске басни, јер су њени јунаци животиње, али су те басне „временом еволуирале до своје плишане фазе” и приближиле се жанру „једноминутне новеле”. Аутор успоставља контакт са традицијом, уносећи одређене иновације, у складу са интересовањима савременог детета које живи у потрошачком друштву и којем је доступан интернет као неограничен приступ информацијама. Такво дете ће лако препознати логое појединих брендова (нпр. „Милке” или „Пеликана”) које аутор у овој књизи користи и схватиће то као пишчево поигравање са читаоцем.

Ова књига представља праву мешавину баба и жаба, јер обухвата како народну тако и писану књижевност, али и историјске личности различитих епоха и културних домена, па су ту: Оскар Кокошка, Чајковски, Архимед, Пјер де Кубертен, Ромул, Њутн, Марија Антоанета, Наполеон и други. Ове личности су стављене у ситуације блиске детету, које на тај начин усваја основна знања из различитих области, уз могућност додатног истраживања путем

интернета или енциклопедије, уз потенцијалну помоћ родитеља.

Основа на којој је изграђена ова књига је пре свега интертекстуалност. Аутор посредно комуницира са Едгаром Аланом Поом, Душаном Радовићем, Јованом Јовановићем Змајем, Хансом Кристијаном Андерсеном, Владиславом Петковићем Дисом, Бранком Миљковићем, браћом Грим, Ивом Андрићем, старцем Милијом, Љубивојем Ршумовићем и другима. Овде се свакако рачуна на то да је дете већ упознато са стиховима Јована Јовановића Змаја, Љубивоја Ршумовића, Душана Радовића, као и са Андерсеновим бајкама и бајкама браће Грим. Међутим, аутори са којима се дете још увек није сусрело су свакако познати његовим родитељима, који му могу приближити поједине цитате. Дете које чита овакву врсту литературе ће се током свог читалачког пута сетити књижевности Попа Д. Ђурђева као својих првих корака у књижевности, који ће му бити путоказ за даље развијање читалачких интересовања.

Употреба народних изрека, али и окамењених језичких структура, такозваних језичких фраза које су засноване на метафори, у овој књизи има специфичну улогу. Често долази до реализације метафоре, јер се изрека, или језичка фраза, користи у буквалном смислу, као нпр. када соко у минијатури „Лакоатлетска прича о два ока у глави” каже: „Ти знаш да ја имам око соколово. У ствари, имам два ока соколова у глави.” На тај начин долази и до реализације метафоре, али и до разбијања говорне језичке фразе. Дете овај поступак схвата као бескрајно занимљиву игру, при чему развија креативност. Устаљене језичке фразе су нешто што је младом читаоцу познато. Аутор се на тај начин игра језиком и речима, али и читаоцем, који ће приметити разбијање окамењених језичких структура, што ће изазвати смех.

Ове „минијатуре” карактеришу краткоћа и свежаност. Оне су засноване на дијалогу, при чему увек долази до неке врсте шума у комуникацији. Након првобитног неразумевања долази се до разрешења. Овакав поступак прате хумор, језичке игре, интертекстуалност и апсурд. Долази до детронизације Дизнијевих јунака, па тако имамо Малу сирену која плива у Сави, тражећи жабу коју би пољупцем претворила у принца, али и Мис Пиги која је рођена као тринаесто прасе. Тим путем ови ликови постају блиски младом читаоцу.

Дете се данас рађа у свету где може да полети не само „на крилима маште” већ и авионом. Од малих ногу оно постаје поклоник одређених брендова, пре свега играчака и слаткиша. Аутор овде дискретно проблематизује потрошачко друштво у минијатурама „Монопол је више од игре” и „Предузетничка пасторала”. Свет генетских модификација духовито је наговештен у „Генетски модификованој причи”. Ова књига проговара и о савременим проблемима, попут зависности од компјутера и родитељима који се не одвајају од мобилног телефона, па запостављају дете и његов интелектуални развој.

Наташа ДРАКУЛИЋ

ЗАШТО СЕ ЗАШТО ЗАШТИ

(Миодраг Петровић, *Ово је нешто што се не говори сваком*, Прометеј, Нови Сад, 2014)

У поднаслову песничке збирке Миодрага Петровића (1954, Лоћика код Јагодине; живи у Новом Саду) стоји: „Песме за децу и дорасле”. Песник у ствари каже да кандидати за читаоце могу бити, осим деце, и особе (сподобе) које нису само одрасле него и дорасле (у менталном смислу). Прва песма (чији наслов и збирка носи), „Ово је нешто што се не говори сваком”, има програмски карактер. Рекао би човек да песник полази од неке полемичке или превратничке идеје. Ако и није тако, сигурно је једно: сугерише се озбиљност и посвећеност поезији, што није мало. Осим тога, та песма је, и сама за себе, довољан разлог за читање.

Песник Петровић (једнако добар као и драмски уметник – глумац, првак Српског народног позоришта) не крије амбицију да помера (или прескаче) границе песништва за децу, замишљене (чешће измишљене) границе, али то му није обавезан циљ. Он, једноставно, и кад мисли на децу као читаоце и саучеснике поезије, не пристаје на контролу или обуздавање песничке страсти, непревредног мишљења и захуктале језичке игре. Са уводном песмом, у којој каже „Ово је песма / за песмине маме / и песмине тате”, највише је у дослуху најдужа песма (и једна од најлепших), „Јади младог песника”. Слатки песнички јади у вечној борби с речима, која није обична борба него сложена игра смисла и бесмислица, трагања за изразом емоција, недомишљених наговештаја, стваралачка игра – то и нису јади. Та реч овде има комичан призив, у њој је читава заврзлама чије (евентуално) разрешење води до одговора на безазлено дечје питање: „Како је то бити песник?” Такав исход се наслућује већ у појединим

строфама: „Речи брбљиве / и свадљиве / и горљиве / и горопадљиве” – „Црна земљо, / отвори се! / Напале ме моје речи” – „Али песма / инати се. / Међу речи / не силази” – „Када речи / немуште су, / створене су / ко за песму”. А све строфе скупа творе немогућ песнички лавиринт, из кога је ипак могуће изаћи.

Сличне муке стваралачког чина могу се наслутити и из неких других песама, које су кратке, језгровите, али не мање богате песничким недоумицама: „Чича мича”, „Зини да ти кажем”, „Уради нешто”, „Страшна прича”, „Шта смо учили у школи и шта је после било”, „Зашто и Зато” и др. Иако би се могло помислити да Петровић има помало презрив однос према песничкој традицији, првенствено оној „змајевској”, он се не одриче сопствених остварења на линији традиције. И те песме, у овој збирци, где уопште не штрче, на известан начин подразумевају описану „муку” стварања и изгарања за песму. Треба само пажљиво прочитати песме: „Немирак”, „Где си, коко”, „Раћа”, „Неколико отворених питања” и још неке. У ширем контексту ове песничке теме могле би се наћи и песме „Моја сенка”, „Још нешто о сенкама” и „Нема”, у којима се преламају идеје о идентитету песничког субјекта. Те идеје су конкретизоване на зрелији и сувислији начин у песми „Шприцер с Душком Радовићем”, која је можда у највећој мери упућена на *дорасле* читаоце.

Петровићева збирка, иначе, у тематском погледу садржи готово све што је блиско младом читаоцу и што се може прочитати и у књигама других песника. Не постоје „превазиђене” и „потрошене” теме. Разлика је, наравно, у песничком темпераменту и духовном потенцијалу сваког песника посебно.

Једна од незаобилазних тема је љубав. Петровић има неколико сјајних љубавних песама у овој књизи. Прва је „Девојче”, у (за љубав прикладној) форми сонета. Узгред, све Петровићеве песме су углавном

писане у слободном стиху (где, додуше, има и спонтаног римовања), осим два сонета! Други је „Шта нас то држи”, једна сасвим друкчија песма, која покреће озбиљна, егзистенцијална питања. Вратимо се љубавним стиховима. „Осмех” је једна од најјезгровитијих песама. У мало речи пуно емоција, блиско и деци и *дораслима*. Лепе су и песме: „Љубавна прича”, „Шта радиш у мају у хаљини од априла?”, „Дуга”, „Славица и ја”, „Помрачење сунца и месеца”, „Што ми кажеш нећу” и друге.

Из тематског круга тзв. песама о животињама (које код Миодрага Петровића имају неко шире значење од те уобичајене одреднице) издвајамо неке: „Мачак Звонко”, „Песма о неписменом мишу”, „Ручак са Теом”.

Већина песама (без обзира на тему) зрачи ведрином, с мало хумора и доста духовитих језичких обрта. Тога има и у поменутим песмама, али и у другим, које не сврставамо у тематске кругове. На пример: „Борђе”, „Мере владине и чоколадине”, „Чекалица”, „Дрозд”, „Не руши гнезда ластина”, „Пред мапом света”, „Министарство пчела”, „Кад киша не би падала” и др.

У једном сегменту ове збирке песник се (чини се, на први поглед) превасходно обраћа *дораслим* читаоцима. То су оне ангазоване, чак сатиричне песме. Већ је поменута песма (сонет) „Шта нас то држи”. Озбиљна питања покреће и песма „Зашто космос убрзава”. „Порука НАТО-у и америчкој администрацији” одлична је сатирична песма, а сатиричним набојем одликују се и песме „Опет овим светом влада нека хуља”, „Председник”, „Шта сам рекао, реко”, „Ој, Дунаве, дођоше” и још неке. Ако одрасли (дорасли) не разумеју, млади ће разумети сигурно, и размислиће о њима.

Уз све поменуте квалитете песничке збирке Миодрага Петровића треба поменути и истаћи маштовитост и језичку искричаву игру. Добри примери за

илустрацију могу бити песме: „Врба”, „Повеља”, „Свилокос”, „Нема” и „Зашто и Зато” (где је песник коначно нашао нову риму *маишћии*: Зашто се Зашто *зашћћии*?).

Па, шта је урадио Миодраг Петровић? Је ли испунио наша очекивања после оне уводне (програмске) песме? Углавном, јесте. Он заправо и не мисли (за себе) да је неки велики „иноватор”. Рецимо то једноставније. Ова књига је добар спој традиционалног и новог у српској поезији за младе читаче, под условом да се не потенцирају границе између тзв. поезије за децу и тзв. поезије за одрасле. И дорасле.

Шта је стварно ново, већ је речено. Да поновимо најважније: нова је свака нова добра песма. И нов је очајнички апел песника да се читају (и слушају) песме. Да их читају и деца и одрасли. И дорасли!

Анђелко ЕРДЕЉАНИН

ПРИВЛАЧНА ЛЕКТИРА ЗА МЛАЂЕ И СТАРИЈЕ

(Раша Попов, *Мокрински патуљци*,
Пчелица, Чачак, 2013)

Често се за књиге које воле и старији и млађи каже да су примерене за читаоце од 7 до 77 година. Ипак, таква дела су веома ретко намењена млађим читаоцима и чешће је реч о лектири за пубертетски узраст коју воле и одрасли.

За књигу Раше Попова *Мокрински патуљци*, коју је објавила „Пчелица” из Чачка, могло би се рећи да је намењена готово свим школским узрастима, а ако неки амбициознији бака или дека крену да је читају (бар у деловима) и млађем унучету – свидеће се и њему. Иза доброћудне, свесно грађене откачености Раше Попова, необичног мудраца пуног „фора и фазона”, лежи истински приповедачки таленат, уживање у чарима приче и богато животном искуство које ипак није успело да угуши ведро и радознало дете у зрелој особи. *Мокрински патуљци* одређени су као роман, а сам наслов упућује на то да је реч о роману са елементима бајке, у коме се јављају типични помагачи из класичних бајки – патуљци. Међутим, у роману постоје и реалистички сегменти, који говоре о некадашњем животу села и трагичним последицама рата, док на крају са знајемо да је овде реч и о врло необичном научно-фантастичном роману.

Патуљци Раше Попова битно се разликују од оних Снежаниних, али и од малих чувара кућног огњишта – домаћих и добрих патуљака из словенских веровања. За разлику од већине патуљака, они нису рудари и не живе у дубоким пећинама већ у баштама, у кућама чији „прозор у свет” представљају наизглед обичне, али изнутра шупље главице купуса. Сами патуљци нису ни здепасти набијени ру-

дари са белим брадама и црвеним капама, ни деци слична мала бића. Они су мали, витки, лепи људи, добри коњаници, храбри и окретни, спретни и изузетно снажни. Врло су добро организовани, а сем тога они су и заједница са развијеном технологијом и напредном науком. Патуљци поседују врло корисне машине, радио-мрежу и богат друштвени живот. Уместо шарених капутића и црвених капа носе белу, свилену, веома издржљиву тканину која штити од зиме. Њихове жене, што је иначе нетипично за жене патуљака у бајкама, врло су лепе и учествују у животу заједнице.

Сам роман Раше Попова компонован је тако да се може посматрати као дело између романа и циклуса приповедака које се збивају у дужем времену на истом простору и међу истим људима. Ипак, пре је реч о роману који се по композицији и по садржини приближава хроници збивања у Мокрину, у башти и у породици Кршених, од друге половине 19. века до краја Првог светског рата. Ту на крају рата роман, у ствари, и почиње. Прадеда, подстакнут радозналошћу снахе – домаћице која се стара о њему, почиње да њој и тројици прауника прича о мокринским патуљцима, свом животу, животу Мокрина и Мокринчана. Истовремено он предаје тајну о патуљцима свом праунику Раши, који има способности да види и чује патуљке. Као и прадеда, Раша има само једну црту преко средине длана, за коју се на крају испоставља да је много више од обичне белеге, нека врста пријемника који омогућује контакт с патуљцима.

Прадеду на причу наводи изнутра шупља главица купуса, коју је његова домаћица убрала у башти. После прве неверице, снаха доводи своја три сина, а прадеда им у 16 прича –поглавља која следе, у ретроспекцији, прича о свом дружењу с патуљцима. Прва прича, о патуљачком спасавању ластавића од мачке, и наредне четири, посвећене су приповеда-

чевом раном детињству. Причајући о својим првим сусретима са патуљцима, он, истовремено, прича и о некадашњем животу села: о сукобима, али и о пословима какви су сечење леда на замрзнутој Мокринској бари, доношење леда и прављење леденица, неопходно у времену без фрижидера. Дечји, фантастични аспект (патуљци, караконцула, однос према малим животињама) тако је ненаметљиво повезан са историјом свакодневног живота неког другог времена.

Следећа целина везана је за прадедину пуну зрелост и његову најсрећнију годину. Он је већ тридесетпетогодишњак, родио му се син, а захваљујући патуљцима ископао је и бунар чисте здраве воде. Хиљаду осамсто осамдесет друге године у Мокрин долазе артерске цеви на железничку станицу из којих узима воду Оријент експрес, али истовремено стиже и колера из Азије. Подизање бунара започиње као бајковита прича о домаћину коме помажу патуљци, али то је у исти мах и начин да се дискретно каже важна поука: једина заштита од колере јесте чиста, незагађена вода. И после приче о бушењу бунара поново следе приче из приповедачевог детињства, сада оне које садрже сећања на мање лепе делове: на псето које је убијено зато што га се он плашио, или на уништено село које су девојчице направиле за патуљка.

Ова сећања, судбина сиротице Даре, коју маћеха зверски злоставља док јој је отац на фронту, као и ратне патње Мокринчана – дају сложеност слици детињства у роману Раше Попова. Ово није само ведро бајка већ и прича о погрешним одлукама, о лошим особинама деце, патњи и искушењима са којима се сви суочавају у животу. Рецимо, приповедач се са стидом сећа како се придружио дечацама насилницима због страха да ће иначе он сам постати предмет насиља. У овом сегменту приче он истиче стваралачку и племениту природу игре девојчица,

које су градиле село за патуљке, а смисао приче јесте управо та спознаја, која јунака хуманизује и развија код њега осећај за то шта је добро а шта лоше.

Истовремено, женидба патуљка Зврка уноси комични предах у ова збивања. Заљубљени патуљак понаша се као заљубљени дечак, уместо да искаже своја осећања он се, због љубоморе и несигурности, понаша грубо према вољеној девојци. Захваљујући приповедачу, све се ипак завршава срећно – патуљачком свадбом. Слична овој епизоди јесте и она којом се роман завршава: комична прича о преписивању у школи, уз помоћ Зврковог сина, само што је сада Зврк зрела, одрасла особа, која прекоревачке дечаке због преваре.

Најзад, пред сам крај романа, сазнаје се и то да патуљци нису натприродна бића већ смањени људи са друге планете, који су у смањивању нашли решење за глад и пренасељеност. Истовремено, открива се и да су преци „великих људи” потомци оних који су били превише себични да би се смањили. Овим се у роман уноси и еколошка порука и код читалаца се гради свест да без одрицања од властитих интереса и без вођења рачуна о природи нема опстанка.

Тако се роман Раше Попова завршава као само привидно једноставна, ведро, бајковита прича. Иза те ведрине има и реалне слике живота и туге, па и слутње пролазности. Само од читаоца зависи шта ће у њему наћи.

Вера ТАНАСКОВИЋ

ТОПЛА ОПОМЕНА ОЛИВЕРЕ НЕДЕЉКОВИЋ

(Оливера Недељковић: *Причино дете*, Чекић, 2013)

Издавачка кућа „Чекић” из Београда прошле године је објавила *Причино дете*, прву збирку прича за децу већ осведочене песникиње Оливере Недељковић, у којој су се нашле и приче награђиване на књижевним конкурсима за најлепше приче за децу (између осталих, и награда Радио Београда и програма „Добро јутро, децо”). У време у којем се вртоглаво урушава и читалачка култура одраслих, а немоли деце, ова збирка прича је, својом топлом садржином и високим уметничким стилем, уз богате и примамљиве илустрације Горана Новакова, једна од оних које ће, сасвим сигурно, лако наћи пут до најмлађих читалаца. Учиниће то својим искреним и реалним сликањем света у којем одрастају савремена деца, често усамљена и несигурна, занемарена због родитељских очајничких битака за бољи живот, оптерећена захтевима одраслих и њиховим уморима, али, пре свега, Недељковићева ће до чисте деčје душе допрети топлим лирским тоном казивања наратора који своје јунаке и чаролије света представља деčјим очима сачуваним дубоко у свом срцу.

Вредност ових прича огледа се управо у томе што у пливим слојевима усмереним на млађе читаоце збирка нуди питку причу из стварног живота, благо зачињену васпитним поукама о истинским вредностима и обојену ведрим бојама искреног и често хумором озареног доживљаја тамне и светле стране одрастања, док у дубљим слојевима, намењеним одраслим читаоцима, она ненаметљиво показује сву стилску вештину школованог писца (проф. српског језика и књижевности), који се вешто пои-

грава наративним моделима и перспективама. У композиционом смислу збирка обухвата двадесет и четири приче, од којих је прва пролошка, јер нам из различитих углова представља главног јунака Јеврема, златну нит којом су повезане све приче. Јеврем је дечак који воли да пева а да га нико не чује, који је неким веома занимљив и добар друг, а другима обичан досадњаковић, дакле – једно наоко обично дете. А свако је дете свемир за себе! Он није у свим причама главни јунак, некада је само део друштва или лик који се узгредно спомиње, али он и његова породица, његови пријатељи и кућни љубимци, једном речју – његов свет, постају, са свим својим посебностима, слика типичне српске породице двадесет и првог века, која живи у граду, а везана је пореклом за село.

Оливера Недељковић је у дубљим слојевима ових прича тихи критичар света одраслих, слушањих и помало дезоријентисаних родитеља. Илустроваћемо то освртом на неколико прича из ове збирке. Из деčје перспективе, без крупних речи и великих тема, Недељковићева нас суочава са поразном сликом увек намргођених, нервозних, несрећних и уморних родитеља који су заборавили и како се игра и како се озбиљно и суштински учествује у одрастању деце. Суптилно, лирски умекшаним реченицама које сведоче о томе да је Недељковићева и песник, описујући кићење новогодишње јелке у причи „У роју пахуља које лебде нежно и лако”, дијалогом између сестре, тинејџерке жељне бега из породичног кавеза, и много млађег брата, усамљеног у своме дому, Недељковићева указује на то да сваки украс заправо прича понеку породичну причу, баш као и слике у фото-албуму. Мотивисане свечаном атмосфером празничног узбуђења, нижу се реченице у којима Недељковићева учи младе, а подсећа одрасле читаоце на то колико су важни ти мали кућни ритуали окупљања и заједничког јела или рада, борећи се

тиме против ужаса отуђења, сублимираног у мобилном телефону, који разара наше домове. Карактеристика већине прича је преображај јунака, који је каткад преображај набоље, а каткад и нагоре. У овој причи јунакиња доживљава позитивну промену свешћу о томе да новогодишњи украси заправо чувају породичне приче и сведоче о важности и лепоти одрастања у породичном гнезду. Те велике, хришћанске поруке Недељковићева изриче тихо, без дидактичких калема и крупних речи наравоученија, речима које се уливају право у срце.

У причи „Буђење будилника” Недељковићева причом улази у домове оних родитеља који имају малу децу и знају како то изгледа када се деца пробуде пре звона и почну да буде и родитеље којима душе спавају... Али осим те типичне породичне ситуације, ова прича има и додатни квалитет. Једноставна дечакова питања о томе да ли ће се од његовог гласа пробудити и птице и зашто и данас није недеља (једини дан када је породица у пуном саставу) у свести одраслог читаоца постају бремените метафорама и симболима, јер маштом и лирским сензибилитетом писца персонификују природу, а појачавају осећај дечје усамљености и чежње за родитељском пажњом.

Још једна прича у којој се слави дечја машта, али и слика дечја усамљеност, јесте прича лирског наслова „Оно што светлуца на трепавицама”, у којој сви имају своја очекивања од дечака и желе или да учи или да буде миран, а он би само да се игра, а нема с ким... Ипак, ту је деда, пун разумевања за унука, као древни глас разума и једини за којег је Јеврем сигуран да је некада заиста био дете.

Осим честог сликања раскола између дечјег доживљаја и перцепције одраслих, којом ће ове приче сигурно освојити пажњу младих читалаца, а које одрасле тихо опомињу да се присете тога како је било бити дете, Недељковићева уме и да се поигра са

формом педагошких прича, како се то може видети у причи „Кад звезде заблистају јаче”, у којој дечји страх алегорично представља породицом коју чине госпођа Помрчина и господин Густо Мрак и њихово дете Мали Мрак, који чезне да и њега неко коначно примети. Ако се овој ужој породици додају још и баба Тмуша и ујка Сутон, биће јасно да је вредност ових прича, осим у психолошком нијансирању и васпитном утицају, и у префињеном стилу и лексичком богатству, узоритом за оне који тек упознају магију писања. Снажну подстицајну психолошку ноту има и прича „Осмехнуто огледалце”, у којој мајка проналази начин да детету скрханом мноштвом непријатних догађаја, једног напросто лошег дана, врати осмех на лице огледалом оживљеним љубављу у очима. Зар и даље мислимо да је нашој деци ишта потребније од наше љубави и пажње?!

Недељковићева познаје дечју психологију и није јој страно то што деца више воле да читају из облака и природе него из књига, и није јој непознато то како је слadak пољубац пун растопљене чоколаде, или како боли тајна која више није тајна, или како је узбудљиво када пада киша, а под једним кишобраном се нађу баш они које је додирнула љубав...

Уз све наведено, ова збирка је у једној својој димензији готово приручник за оне који су заборавили да маштају. А таквих, нажалост, има и међу децом, која све више живе у виртуелној стварности или у златном затвору својих станова. Химна дечјој машти видљива је у причи „Карта за све правце”, у којој деца на дединој сеоској клупи, снагом фантазије која је исходиште књижевног стварања, обилазе цео свет. Ова прича је потврда и занатске приповедачке вештине, јер сценично, филмски, дочарава и замишљене пероне, и измаштане луке, и узбудљиве пустињске караване... А управо ту, у машти, налази се непресушно врело за правилно васпитавање деце... Јер, ни Јеврем није видео море, иако су

сви његови другари сваке године на летовању, па га та тешка социјална неправда није спречила да замишља призоре које види његова симпатија Милица и да из књига и атласа оживи призоре које стварним оком није видео и више о њима научи него они који су их уживо осмотрили. И управо је тај контрапункт повод вештом писцу да нагласи колико је важан унутрашњи доживљај. Јер, Јевремово море није уцртано ни на најпрецизнијим мапама. „Нема га на глобусима који ноћу светле, о њему ни реч не знају ни најискуснији морепловци ни најчувенији картографи. Ипак, Јеврем ће, као да га изнутра заплускују топли таласи, без престанка причати о тајанственој светлости која допире из њега. Ако има још неког ко и даље сумња да то море заиста постоји, нека се добро загледа у Миличине блиставе очи.” Путовали су са мном и моји кофери, али они никада ништа нису видели, писао је један наш писац. Свет који се види срцем уме да буде и стварнији и лепши од оног којим се пролази непробуђен и неостварен у себи.

Загледајмо се, читајући приче Оливере Недељковић, и у своје очи и у очи своје деце... Нема ничег важнијег од онога што светлуца на њиховим трепавицама када су усамљени, несрећни и несхваћени! Јесмо ли неповратно угушили децу у себи? Шта наша деца виде у нашим очима?

Данијела КОВАЧЕВИЋ МИКИЋ
