

• Детињство •

Часопис о књижевности за децу
Година XLIII, број 3,
јесен 2017.

Редакција:

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

Секретар редакције:
Ивана Мијић Немет

Лектиор и коректиор:
Мр Мирјана Караповић

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:
Alfagraf, Петроварадин

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих деčjih игара
340-11006551-47

Овај број часописа су финансирали:
Управа за културу Града Новог Сада
Министарство културе и информисања
Покрајински секретаријат за културу, јавно
информисање и односе са верским заједницама

САДРЖАЈ:

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Душица М. Потић, Весели свет детињства 3
Часлав Д. Ђорђевић, Интермедијална деčja поезија 19
Горица Д. Радмиловић, „Живим да сањам, сањам да живим”.

Дечачки снови као предвиђање будућности
у мемоарској прози Семпер идем Ђорђа Лебовића 28

Маријана С. Јелисавчић, „Је л' се тако игра та игра?”.
Феномен игре у приповедачком зборнику *Клиници од два метра* 35

Сенка Р. Влаховић, Стилске игре Душана Павлића –
оригиналне и неконвенционалне
стратегије илустровања на тржишту књига за децу 43

Ранко М. Павловић, Снажан аутобиографски печат.
Над књижевним стваралаштвом за дјецу Ђуре Марићића 50

ИГОР КОЛАРОВ (1973–2017)

Пред лицем савремености

Даница В. Столић, Весна В. Муратовић Дробац, Архаични,
савремени и медијални дискурс: јединство хронотопа у савременој
бајци *Дванаесто море (Свети Кие Сибин)* Игора Коларова 59

Наташа П. Кљајић, Роман *Аги и Ема* у
корпусу лектире за пети разред основне школе 69
Биљана Т. Петровић, О невероватним, незамисливим и
интерактивним *Цејним причама* Игора Коларова 78

РАША ПОПОВ (1933–2017)

Поуке и чуда

Предраг М. Јашовић, Књижевни феномен Раша Попов 85
Весна В. Муратовић Дробац, Даница В. Столић, Едукација
на шаљиво-озбиљан начин у књизи

Раше Попова *Како написати најгору јесму* 92

ЕМИЛ КАМЕНОВ (1940–2017)

Јован Љуштановић , Опроштај с Каменомовом	99
Јованка Козловачки Дамјанов , Емил Каменов, човек и педагог	100

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Јелена Спасић , Одважна пловидба океанима англофоне поезије за децу	102
Предраг Јашовић , Разоткривање замки	104
Наташа Кљајић , Урнебесни повратак селу	107

Рецензенти

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Зорица Хаџић

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Снежана Шаранчић Чутура

Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору

Проф. мр Здравко Мићановић

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821-93(05)

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

Тромесечно

ISSN 0350-5286

COBISS.SR-ID 9948418



Душица М. ПОТИЋ

Висока школа стручвних студија
за образовање васпитача у Пироту
Република Србија

ВЕСЕЛИ СВЕТ ДЕТИЊСТВА

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

САЖЕТАК: Стратегије карневализације у књижевности, па и у оној намењеној најмлађима, могу моделовати слику света насталу на предлошку смеховног обрасца, или учествовати као поступци обликовања неког другачијег светоназора. Наша је претпоставка да је карневализација један од типолошких образаца књижевности за децу, да велики број дела садржи бар неку карневалску стратегију, а да књижевност за децу у основи тежи карневалском доживљају света, што ћемо испитати на изабраном корпузу српских песника за децу различитих генерација.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: карневализација слике света, књижевност за децу

Намењена најмлађима, књижевност за децу је нужно једноставна. Прилагођавање интелектуалним и когнитивним могућностима детета (Marković 1991: 5), сведеност форме, израза, садржаја, међутим, не значи аутоматски и одсуство сложености њене структуре. Иако у њој преовладавају машта, хумор и игра, она може бити и више од игре, може бити мало откровење, мала драгоценна спознаја (Karičić-Hadžić 1970: 191). Сложенија него што се чини (Хант 2013: 9 / Hunt), она није лишена ни вишезначности, што је доводи у везу с категоријом озбиљно-смешишног (Curtius 1971: 75 / Curtius). Један од начина на који књижевност за децу постиже комплексност јесте примена клишеа: у језику, у увреженим схва-

тањима и представама, те у књижевности. Потоњи одређујемо као типолошки образац, скуп формалних, жанровских или стилских особина и њима адекватне слике света. И клише и типолошки образац у нови контекст уносе подразумевано значење, које омогућује поетику једноставности, док нови контекст модификује и предложак и нови текст отварајући га ка смишеној сложености.

За категорију озбиљно-смешног везује се и карневализација књижевности (Bahtin 1978 / Бахтин), која може бити и један типолошки образац књижевности за децу. Наша је претпоставка да је већини дела намењених најмлађима иманентна бар нека стратегија карневализације, а да књижевност за децу у основи тежи смеховном сензибилитету, што ћемо настојати да покажемо поглавито на изабраном корпусу српских песника за децу различитих генерација. Било да моделују карневалску слику света, или да учествују као поступци обликовања неког другачијег светоназора, карневалски су елементи свакако модификовани према захтевима овог типа писма. Народна смеховна култура се манифестијује у три основна облика: обредно-представљачке форме, књижевна смеховна и пародична дела, те различите форме и жанрови слободнијег уличног говора. Стратегије карневализације у књижевности, па и у оној намењеној најмлађима, обухватају сва три њена аспекта, а у овом ћемо се раду усмерити на опште принципе карневализације слике света у књижевности за децу.¹

То би били: неофицијелност и некњижевност; материјално-телесно начело, с логиком изокретања, телесним и топографским доле, гротеском и гозбеним slikama; свечовечански карактер; општенародност; универзалност; смеховно начело; игра и усменост на будућност. Преузимајући карневалску

¹ О другима аспектима карневализације у књижевности за децу видети: Потић 2010, Потић 2010a, Потић 2014, Потић 2015.

слику света и њене стратегије обликовања, књижевност за децу модификује типолошки образац ублажавајући ласцивност, бласфемију и његову социјалну компоненту, а имајући у виду њену педагошку димензију,² ближа је поштовању табуа и друштвено санкционисаних сфера. Карневалске стратегије неизирајући афирмишу, рушећи обновљају, кудећи хвале. Њихов амбивалентни карактер у књижевности за децу мање је радикалан,³ па се његов разуздани и необуздан смеховни аспект трансформише у веселу слику света, у позитиван, оптимистички и афирмативан однос према свету и према детињству.

Будући да се усмеравамо превасходно на поезију, указаћемо најпре на карневалски аспект два романа за децу. Иако се карневалске свечаности срећу и на овим просторима (Толстој–Раденковић 2001), следећи пример није толико карактеристичан за нашу традицију. Игра је саставни део карневала (ко-лико и света детињства), а подразумева и преоблачења и маске. У Француској средњега века и ренесансне играчи су се маскирали и у карте за игру, а та је форма имала сатиричан карактер, усмерен на актуелну политичку ситуацију (Bahtin 1978: 249). Можемо претпоставити да она није била страна ни енглеској традицији, ако ју је већ Луис Керол прихватио као предложак *Алисе у земљи чуда* (2000 / Carroll).⁴ У том светлу владајући краљевски пар, са

² О васпитно-образовним циљевима видети: Каменов 1990.

³ Примера ради, мали коњаник из истоимене Змајеве песме трансформише стварност према законима игре, тако да се „преодевен“ и свет игра с њим (1969: 86). Тад аспект текста може се тумачити као карневалска стратегија, али се из њега у потпуности губи наслеђена еротска симболика коња и коњаника као фалуса (Jakobson 1966: 313 / Якобсон).

⁴ Нашим читаоцима измиче Керолово позивање на културне и књижевне обрасце, што је свакако одлика његовог модернитета, али и карневалски сегмент. Љиљана Пешикан Љуштановић указује на пишчеву везу с фолклором и на суочавање његових јунака с појавама културе, па и на саме његове романе као на традицију којој се враћају каснији писци за децу. Ауторка упућује и на изокретање вредности стварног света. Премда се она

суромом и каприциозном краљицом на челу, поприма јаснији сатирички карактер, на који се у литератури и указује. Керол је пак најчешће квалификован као први писац за децу који је одбацио фолклорну фантастику обликујући аутентичан фантастички свет утемељен на игри, машти и сну. Испоставља се, ипак, да се и он обратио фолклору, али не искључиво књижевном, што је и један од узрока специфичности фантастике и хумора *Алисе у земљи чуда*, особености каква се пре овог романа у књижевности за децу није сретала. Карневализација је отворила простор и за другачије сагледавање стварности, за непрестаност њених промена, као и за наративну стратегију трансформативног усмрежења, што се може тумачити подражавањем несталне концентрације малишана те прилагођавањем рукописа дечкој свести и њеној игривости. Како и сам карневал претендује на вечношт промене, за приповедача овог романа може се, међутим, рећи и да га одликује карнвалска свест.

Нама свакако познатији роман *Хајдуци* Бранислава Нушића почиње хуморним портретима јунака (1989). Дечаци су заустављени у некој карактеристичној особини, која се преувеличава и карикаира, па по њој добијају и надимак, Бахтиново име-надимак. То нису и једини карнвалски моменти *Хајдука*. Парадигма овог Нушићевог поступка је лик Глуваћа. Тада је мали преварант који не воли да учи, али исто толико не воли ни слабе оцене. Тако је почeo да се прави глув када не зна одговор на какво питање професора. Глуваћу се ова игра „осладила” и, не могавши да нађе меру, од ње ствара живот, онако како карневал „укида рампу” измене позива на стратегије карневализације, сви се ови моменти Кероловог рукописа могу тумачити и с тог аспекта (2012).

Може се указати и на промене габарита јунакињиног тела као на карнвалски елемент: „Поред уобичајено хиперболисаног тела, његов гротески концепт у датом коду активира и претерано умањивање” (Карановић-Јокић 2009: 41).

ђу стварности и игре те играча и посматрача, што је и једна од његових основних претпоставки. Тако дечаци одлазе и у шуму, они се у бити играју хајдука и истински живе ту игру, као што је за неко време живе и учесници карнавала.

Дошаvши до себе, наратор констатује како су о њему владала различита мишљења – његови родитељи и професори, сви одреда, сматрали су да је он лоше дете и рђав ћак, а он је мислио да је узорно дете и одличан ћак. Роман се на почетку поларизује између две сфере, света детињства и света одраслих, и његов се темељни сукоб развија између њихових екстрема. И карневал подразумева постојање две стварности, оне официјелне, сачињене од норми и коначних истине, те веселе, празничне, која тежи извртању званичног система.⁵ Посреди је још једна од његових темељних претпоставки. Ако се међу стратегијама карнавала среће и логика изокретања, Нушић је главни мештар карнвалске поворке. Он је изокренуо позиције и званични, одрасли свет приказао као субверзиван у односу на детињство. Обртом је не само надградио предложак него је омогућио и подсмешљив однос према оба пола. Додајмо да се дечја недозрелост и неспособност за самостални живот преувеличавају опседнутошћу храном, а агресивне васпитне мере хуморно изокренутим батинама, уз алузије на типично карнвалско телесно доле и деградирање, те Нушићеву склоност ка слободнијем говору, и добијемо један могући нацрт тумачења *Хајдука* са становишта Бахтиновог учења.

Посебне одлике стратегија карневализације јесу неофицијелност и „некњижевност” – одступање од владајућег начина мишљења и његових норматива, као и несагласност књижевних слика с канонима и нормама од краја 16. века до нашег времена. Детињство се још од Коменског посматра као специ-

⁵ О могућности тумачења *Хајдука* у сатиричном кључу видети: Потић 2011.

фичан, издвојен феномен, који има своје законитости, другачије од оних што уређују свет одраслих (Коменски 1967 / Коменскэ). И карнавалски поступци и књижевност за децу прате конкретне, чулне слике, спиритуални принцип преводе на раван материјалног и телесног – у првом случају да би га деградирала и уздигла начело рађања и обнављања, а у другом понајпре да би се прилагодила когнитивним специфичностима детета, које у једној развојној фази мисли у сликама и посредством њих сазнаје стварност (Jerković-Zotović 2010). Топографско доле, као и чулне слике, метафорички преводе апстрактност на деци разумљивији план конкретног, те се крећу унутар круга појмова близских дечјим искуствима без претензија на карнавалско изокретање званичног система вредности и његових представа.

Добрица Ерић је карактеристичан по маштовитим метафорама које отеловљују апстрактне или удаљене појмове, што често прати колико гозбеним сликама, толико и обрасцем загонетке, опет једном од омиљених игара и карневала и детињства. У песми „Два бика”, и на трагу древних представа о божанствима, небеска тела се метафорички обликују као бикови: „На мом брду Таламбасу / Два чудесна бика пасу. /.../ Један пасе целог данца / други пасе целе ноћи / Два брата од сребра и злата / с роговима од светlostи” (1999: 29). „Два бика” су и парадигма овог аспекта карнавалских стратегија у књижевности за децу, будући да отеловљење апстрактних принципа и логика изокретања не поричу званични систем, већ учествују у обликовању веселе слике света. Песма „Тестера која вечера” хуморном гротеском поистовећује зубе с различитим појавама из живе и неживе природе, с предметима и човеком, да би изокренула метафорички принцип и телесним органима дала људске особине. Дескрипција осцилира између осветољубивости, злокобности и поетичног доживљаја, избегавајући колико

коначност принципа поистовећивања, толико и коначан облик, и тако моделује свет у сталној промени, онако како се он надаје иманирајућем субјекту. Финални сегмент посматра зубе као аутономно живо биће, а песма кулминира пројекцијом космоса у људско тело, што прате карнавалско разлагање језика, жаргон и поетизовање лексичке метафоре: „Зуби грицкају мрвице лепца / и зевају у ведра непца” (Ерић 1999: 34). Хумор је стални пропратни елемент таквих слика и у оба типа писма указује на одступање од магистралних токова и у мишљењу и у књижевности.

Карнавал је народна светковина уличног карактера, везана је за одређено време и има сопствене законе и правила. Он за извесно време одбацује стварни живот, званични поглед на свет, друштвени систем и његове норме, уводећи учеснике у другачији реалитет, у разуздану смеховну стварност. И детињство има своје мале, изоловане азиле слободе и игре – од улице и дворишта, до циркуса, вашара, процесија... Забрани детињства намећу своје законитости маште, игре и смеха, те одбијају навиклу свакодневицу тежећи другачијој стварности. Несвакидашњи простор захтева и адекватне ликове, па се у књижевности за децу срећу носиоци најразличитијих занимања, при чему су то најчешће униформе: војник, милиционер, ловац, макар пекар. Посреди је одећа која се разликује од свакодневне, што као и отеловљени простор слободе конкретизује апстрактност дечјих тежњи ка искораку другачији свет.

Од бројних песама овога типа издвојићемо „Мост” Стевана Раичковића (1998: 281–282). Акустички организован каталог акумулира радове на изградњи моста, а свечано отварање грађевине прати и весела свечана парада: „Први су ишли ватрогасци / И трубили, трубили, трубили / А за њима бабе и старци / Који су се љубили, љубили. // После њих се само скоро читав сат / Са каменог моста чуо дечји бат.

// Тад грунуше оачари / Па поворке свечане, свечане, свечане: / Све лекари и пекари, / Бели као из кречане, кречане. // Протутњаше на крају равно из над воде / Један аутобус и во који боде.” Понављање мотива доприноси егзалтираном расположењу, а мотив љубљења може се тумачити и као далеки одјек ласцивности „правог” карневала, али и као метонимијски израз радости. Поређење преузето из разговорног језика има амбивалентан карактер. Несвакидашње околности алиби су и за разлагање новоствореног реда мотивима из сфере прагматичне свакодневице. И она, међутим, подлеже законитостима карневализације, обликована донекле и као чудо кретања изnad воде, да би непримереношћи својих заступника нарушила рационални след и интензивирала весело шаренило гомиле и масовну еуфорију.

Специфичан хронотоп, отворен, слободан простор и празнично време отварају могућност другачијег погледа на стварност, као и најразноврснијих видова и типова фантастике (Бошковић 2008: 92), док они прате и дела намењена најмлађима, па и феномен детињства као такав. У књижевности за децу доминира принцип персонификовања, саобрађавања стварности према обличју човека. Овај принцип прати дететово изједначавање виђеног са њим самим и његовим истукством, а обликује свет онеобичен у односу на официјелни, рационални поредак. Тако је и у стиховима песме „Над књигом бајки” Десанке Максимовић: „Дечаче, признајем ти, ни за мене нема / у свету ствари ни мртве ни неме, / камење хода и певају траве; / све ствари су у свету живе и големе, / све говоре и имају људске очи плаве.” Машта малишана, али и имагинација као бит уметничког стваралаштва, оживљавају статични свет ка вечности покрета и промене па он нараста до великих размера и прославља новостворени ред (1972: 16).

Имагинативност метафоре у песми „Сунчани коњи” Воје Царића преображава небеско тело у детету ближу животињу, па их још интензивије зближава посредством гозбеног мотива, конкретизованог дечјег позитивног искуства: „црвени коњи свако подне / на ливадици нашој пасу. // После одлете беши и сити, / како је лепо коњаник бити!” (1980: 41). Детету познат појам поуздан је начин да му се предоче они удаљени и непознати тако да их оно спозна и без бојазни прихвати. Посежући за овим педагошким методом као за принципом структурирања текста, књижевност за децу је испољила велики сликовни потенцијал, који се не огледа само у обиљу слика већ и у разноврсности њихових функција. По себи се разуме и да ће она поистовећивања која прате карневалску логику, материјално-телесно и смеховно начело, гозбени мотиви, принцип изокретања, обликовати веселу слику света.

Психологија издваја изостанак критичке свести и развојну фазу егоцентризма, због чега дете све око себе поистовећује са собом (Piaget–Inhelder 1978 / Piaget–Inhelder), спаја неспојиве појмове (синкрецијам), оживљава биљни, животињски и неживи свет (анимизам). Његов је доживљај стварности другачији, такав да га ми прихватамо као маштовит, нерационалан, нелогичан, што је пледоје карневалске поделе на два света. Таква је прва од „Три мале шарене мачје пјесме” Григора Витеза: „Код наше је мачке / Баш све наопачке: / Она спава одјевена, / Она преде без вретена, / Од миша се за ступ скрива / И без воде се умива” (Витез 1986: 33). Карневалска логика изокретања кулминира од хуморне антропоморфизације анималног лица ка деградирању мачке и са становишта животињског света. Једно од оштих места у учењима о хумору јесте да је субјективна перспектива посматрача услов без кога нема смешног. Јунакиња ове песме разликује се од људи, а понаша се као они. Принцип персони-

фиковања први је хуморни ниво текста. Њен финални сегмент уводи и другу хуморну перспективу, разлику између јунакиње, која се крије од мишева, и закона природе. Двоструко схватање у књижевности за децу јесте и једна могућа стратегија њене вишезначности. Вitez је уводи на почетку финалног сегмента, да би се самим финалним исказом ипак вратио иницијалној разлици. За разлику од Душана Радовића, који на фону бајке ствара пародичну антибајку, „Тужну песму” о шест апсурдно ољуђених мачака (2006: 26), Вitez не заоштрава противприродност и не покреће озбиљна питања заустављајући мачку само на равни карневалског смешног јунака, али и усложњавајући њен „карактер” још једном стратегијом овога типа.

Карневал има свечовечански смисао, попут детињства није географски нити историјски условљен. Појам народа има социјални, а не етнички карактер (Ristivojević 2009: 29), па се и детињство може подвести под тако схваћен феномен, под издвојену заједницу која се управља према својим начелима. У том су смислу одлике карневала општенародност и универзалност. Општенародност се односи на јединственост учесника карневалске поворке, па и на доживљај те гомиле као једног тела, што конвенира дечјој потреби за припадањем групи – најједнственије речено за живљењем другарства. Типичне су у књижевности за децу дечје дружине, посебно у тзв. романима колектива, мада нису стране ни поезији. Једна од њих је групица јунака звана Шест вукова и један реп из истоимене поеме Бранка Ђопића (1968: 269–290). Поред карневалског ругања најмањем дечаку посредством телесног доле, те игре као начина живота јунака, стратегијама карневализације припада и обликовање текста на предлошку бајке и предања. Ове је жанрове писац употребио за паралелу с реалитетом и историјском стварношћу и на тај начин интензивирао идеолошки карак-

тер поеме. Преокрет од идиличног одрастања до ратне погибије и одласка у легенду наглашава трагичност и херојски патос, а стратегије карневализације испољавају флексибилност типолошког обраћања као таквог и партиципирају и у поетици социјалистичког реализма.

Универзалност се везује за доживљај једнакости међу људима, за укидање друштвене хијерархије, што ни детету, које тек развија социјални живот, није страно. Чувена мала бунтовница из Лукићеве песме „Шта је отац” устаје против строгости владајућег родитељског система (1962: 29–31). Поред имплицитног затева за рушењем ауторитета, карневалским стратегијама Драгана Лукића припадају метафоричка хипеброла, поистовећивање оца са судијом за прекршаје, као и бесконачно, стога и карневалски претерано низање очевих поступака, дакле хуморни каталог. Карневалски отпор официјелности јесте поступак обликовања шаљиве песме о тегобама одрастања. Удаљеност између човека и човека укида се чином зближавања, карневалском присношћу која стоји наспрот социјалној дистанци, а одбацивање забрана и ограничења за последицу има ослобађање од страхопоштовања, од страха (Engblom 2007: 42 / Engblom), што се у књижевности за децу везује и за исконски отворено урањање у свет, како Данојлић и дефинише појам наивности у овом типу писма (1976).

Ослобађање од страха може се односити и на фазе у развоју детета, као повод да се оно охрабри или алиби да му се подсмехне. Често – и једно и друго. Једно значење смишено слојевите Радовићеве песме „Да ли ми верујете” може водити и ка страху од воде и купања, обликованим гротескним изобличавањем тела, а изокренуто пројектованом у антијунака дечака-чистунца и апсурдну забрану купања као недосањани дечачки идеал (2006: 26). Ршумовић је пак песник овог усмерења. У песми „Ја

када удахнем” све је претерано (1979: 18). Мали дељија узима све ваздухе овогемаљске, одузима дах птицама, „стазу” авионима, да би његова чудесна снага кулминирала те се одразила на катастрофички поремећај широких размера – „Тако се стварају они циклони / Којих се свако паметан клони” – и изокренуто затворила космички круг враћајући се човеку, враћајући се детету блиској стварности као мери његовог разумевања. Толико је велики и толико страшан кад замишља како се плаше њега. Тачније – његовог изврнутог страха. Парадигма одбацивања официјелног погледа на свет јесте Вучова поема *Подвизи дружине Ђетића Ђетићића*. Поваздан погурен, мали Њора може патос у фабрици, а његове газде од њега очекују да нема апетит. Једино што може је да замишља освету: „Он би хтео, макар мало (за тили час) / Да постане риба кит, / И ко трамвај или ласта, / Преко брега или пласта / У фабрику да домили, / Па да своје бесне газде, / у кошуљи без капута, / Једним махом све прогута, / Да би најзад били квит” (1963: 16–17). Карневалски гозбену освету. Кључна је у том смислу пародија „Оченаша”: „Оченашу, танбурашу, / Дај ми, сестро млека чашу” (Вучо 1963: 25). Карневалска логика изокретања исмеја глад делујући субверзивно: на социјалну неправду, на лицемерје породице, на педагошку небригу, на цркву, на сва четири упоришта друштвеног система. И још једном изврнуто, из контраперспективе, сугерише неспутани живот обиља као егзистенцијални идеал.

Бројни су Змајеви ликови деце заустављени у тренуцима искушавања радости и лепоте света. У песми „Ала су то грудне муке...” посреди су румене, слатке, медене јабуке. И оне су: „тако близу, / Само уста да загризу” (1989: 90). Карневалски хедонизам употребљује се карактеристичним мотивом уста, нагомилавањем епитета, али и хуморним обртом који, сажалјиво-иронично указујући на дететову физич-

ку неспремност, гозбу изокреће у његову изокренуту варијанту, у пост. Смисао поста огледа се у отварању могућности следеће гозбе, ко што и недораслот детета подразумева његово сазревање и раст. Песма индикативног назлова „Гојна облапорка” благо сатиричном хиперболом, коју прати позитивна емоционалност тона лирског субјекта, афирмише виталистички принцип обликован помоћу гозбених слика: „Попила је шољу млека / Наша гојна сека; / Ал’ још неће да се смири / Још у шољу вири; / Је л’ остало штогод мало / На крају, у спреди, / Да и то исцеди; / Две три капи – ма и више – / да и то олиже” (Змај 1989: 54). Необуздані шарениш света који се нуди очима и духу детета метафорички стаје у маштовит и хуморни гастрономски каталог ђаконија којима су Папуанци нуткали храброг Кочу: „Од ребрића / Младе креје, / До кавурме / Справљене од тврдих јаја / Папагаја, / Исецканых бодљичица/ Тек рођених јежичића / И коштица младе урме, / До батака колибрића, / Фине беле цигерице / Јагуара / И сармице-кошуљице / Одране са змијског цара /.../ Сутлијаш од мрављег дроба”... (Вучо 1963: 84). Каталог упућује на искуства народне лирике,⁶ а позитиван поетички однос према овом предлошку, као и негативан према „Оченашу”, усмешавају ка идејним и идеолошким тенденцијама Александра Вуча.

Општенародност и универзалност и у карневалским стратегијама и у књижевности за децу воде с једне стране ка утопији, а с друге ка сатири. Утопија јесте фреквентан моменат књижевности за децу, а може се довести у везу и с идеализованим схватањима детињства као златног доба човечанства (Љуштановић 2004) и позитивном онтологијом детињства (Крамбергер 2009). У Ђопићевој поеми „Црве-

⁶ Универзалност хумора у врхунским књижевним делима делом је повезана и с фолклорним фондом и широким комплексом народне смејовне културе (Самарџија 2011: 202).

ни Врабац” јунаци траже „чаробни крај, / Црвеног Врапца завичај!” (1968: 428). Сивко је чуо да се тамо магарци цене и чашћавају, да живе безбрисно у „шуми најлепшег чкаља”. Мачак је први господар, све врви од мачјих специјалитета. Тамо чак: „и облак иде планином / огрнут, каже, тешком сланином.” И до пса је стигла прича какао се тамо једе славно, па и у сну. Градацијски низ претеривања, од искарикиране реалистичке шуме чкаља, преко обједињавања полове горе и доле на имагинативном и гозбеном принципу идеализације, врхуни се апсурдом потеклими из народног хумора: „Онога ко се на јело дури / печени зеко по селу јури” (1968: 429). Логика изокретања обликује весели свет благостања и безбрисности, који се и у карневализацији и у књижевности за децу често додирује и с топосом Дембелије.

Може се указати и на Ршумовићево карневалско изокретање утопије у антиутопију. У песми „Био једном један вук”, и на обрасцу антибајке, добри вук разбија предрасуде, али га убијају по шаблону: „За то нико није знао / Мислили су да је зао” (1979: 47–48). У „Сонгу о земљи Дембелији”, обликованим такође на обрасцу антибајке, уз мотив потраге, топос пута и несрћан крај, јунак помирљиво прихвата чињеницу да Дембелија не постоји пошто је протрађио живот тражећи је (1979: 69). Обе песме садрже сатиричну компоненту. Она се у првом тексту детектује у емоционалној тоналности, у односу опозиције с његовом садржином, а упућује на преиспитивање уврежених истина колико и на сумњивост у истинитост саме приче. Други је посредован иронијским еуфемизмом, јер док се привидно неутрално описује целожivotна потрага јунака, у бити се исмева његова лењост.

Сатира може бити прикривена компонента књижевности за децу, премда је њена везаност за реални свет у овом типу писма више модификована ка васпитној инклинацији. У овом типу писма сретаће-

мо скривену сатиру, као у Радовићевој песми „Како потрошити слонове” (2006: 42–43). Текстови овога типа увек обликују две равни. Једна се односи на скривена значења, а друга је намењена најмлађима и моделује слику света адекватну овом типу писма. У овом су случају то пре свега звучна игра риме, деци омиљен анимални лик и хумор апсурдне ситуације, али и дубоки невесели увиди у актуелну друштвену ситуацију и разорни ход историје – на равни скривених значења.⁷ Две ће равни опстати и у текстовима у којима доминира педагошка тенденција, с тим што се сатирична или иронијска позиција може и не мора експлицирати. Змај показује обе те одлике. У песми „Жаба чита новине” сатира се имплицира неприличним послом коме се посветио анимални лик, а поређење с људским пословима приближава га карневалском смешном јунаку и обликује веселу слику света (1989: 208). Песма „Кад би” израста из најбоље карневалске традиције алогичног народног хумора, који се у финалном сегменту антикарневалски изокреће у пословичној поуци, у вредности официјелног света, у теновско-змајевски здрави разум (1989: 89). Поигравање логиком реалности и лудички хумор, као увек у бољим Змајевим песмама, одликује естетска доминација у односу на васпитне тенденције. Као и увек када у књижевности за децу педагошка и уметничка раван остану макар у тачки равнотеже.

Основно начело карневала јесте смеховно, а хумор је стални пратилац књижевности намењене најмлађима. Смеховни потенцијал детињства је неизмеран, па се често и одређује као његова битна компонента. Будући иманентност без које је оно као такво немогуће, у основи поетике великог дела наше новије књижевности за децу стоји захтев за смехом (Прелевић 1979: 114). За време карневала цео свет је приказан као смешан, опажа се и поима

⁷ Видети више: Потић-Јовановић 2013: 227–239.

у смењовном виду, у његовој веселој релативности. Често није другачије ни у књижевности за децу. У Радовићевој песми „Молба” немоћне мајка и сестра не знају шта да раде с јогунастим Мишом, па њихов очај вапи за планетарном помоћи. Посреди није само хипербola, карактеристична за карневализацију. Апстрактност принципа бића у делима за најмлађе конкретизује се и географским појмовима. Како се топоними често примењују и због риме, хуморни ефекти се интензивирају и читав се глоб повезује веселим везама. У Ршумовићевој песми „Ишли смо у Африку” недужне афричке животиње скупо плаћају радозналост, облапорност и незнанье (1979).

Логика рација замењена је логиком акустичких асоцијација. Црнчевић у песми „Тајна” акустичким дозивима ниже топониме па звук постаје носилац новог, имагинарног реда: „У Лисабону на балкону пегави дечак једе бомбону”. Стварност појмљена спајањем чулних сензација мора бити и чулно пре-наглашен свет. Зато у Москви Гаља плаче, и с једном Гаљом једно маче. Уплашили су се јер нешто је шуштало: „А шта је шуштало? / Вече је шуштало кад се спуштало / Ето шта је шуштало” (1963: 56–58). Индикативан је у том смислу последњи стих, који иницијалну хиперболу преображава у машту, у потпуни отклон, а принцип пренаглашавања чулних сензација весели низ не успоставља на законима рационалне логике већ на законима акустике и имагинације. Гозбено претеријавање у Данојлићевој песми „Шта сунце вечера” под весело начело подводи и космичке појаве (1974: 15). Карневалски смех унижава. Он негира, па и карикатурално деформише узвишено и лепо (Самарџија 2004: 8, 52). Његова бит пак није пука деструкција. Амбивалентан: весео и подругљив, негира и потврђује, покопава и препораћа: „плави кактус и клекиње / Самлећу те у мекиње / Мада имаш гадну њушку / Појешћу те као крушку...”, као у Ршумовићевој песми „Пла-

ви кактус и клекиње”, у којој материјално телесно начело, гозбене слике и деградирање противника, уз алогично повезивање појмова на звучном принципу, моделују весели карневалски поредак (1979: 36–37).

У неофицијеност, везану за провоцирање и проверавање последњих истине (Car-Mihic 1993), карневалски хумор одликује порицање друштвених норми и званичног система мишљења. Логика изокретања у карневалу везује се пре свега за порицање спиритуалног принципа. У књижевности за децу она проверава когнитивне способности детета – ако се смеје ономе што није, малишан у бити зна како јесте, али и гради веселу слику света. Здрави разум је први на мети, па је логика изокретања чест поступак који проверава званичне ставове. Алогичност је стога фреквентна карневалска стратегија у књижевности за децу. У Вitezовој песми „Како живи Антутун” јунак малко необичног ума сади јаја, граби мрак лонцем, учи рибу да пева... (1986: 28). Григор Вitez изневерава почетно очекивање еуфемизма и на тај начин интензивира разлагање начела реалног света и обликовање веселог, изокренутог поретка. У њему је савим у реду радити и живети на свој начин, као што се и издвојени свет детета управља према свом. Већ је детињство по себи неофицијелно, а његово се измицање правилима додирује с просторима бесконачне слободе више него с карневалском провокацијом. У књижевности за децу нису ретке ситне дечје непристојности, као што је то прости принц који чачка нос из Радовићеве песме „Рат” (200 : 29). У Ршумовићевој песми „Ах што ја немам” – „Комшији који децу зезика / ја бих пласио седам језика”. Карневалско поигравање по себи супстандардним жаргоном прати и мотив овога типа – освета (1974: 100).

У Данојлићевој песми „Шта су између осталог радили стари Словени” открива се да су они су пот-

крадали једни друге, све до мрва заосталих после гозбе. Као деца (1974: 24–25). Карневалско уздизање недозвољеног понашања интензивира се пародијом предања и његове тежње ка истинитошћу. Може се скренути пажња и на наслеђену семантику крађе у обредима одбрамбеног, продуктивног и календарског карактера. У прва два случаја украдени се предмет „онеобичава”, изводи из уобичајеног реда, што му даје посебну магијску и сакралну снагу. Као ритуално обезбеђивање плодности и обиља, она одбацује старо, поништава га и отвара простор за ново (Толстој–Раденковић: 2001). На сличан се начин тражи и семантика мрва. Уклонити и последње остатке гозбе како би она поново могла да почне, како би оснажена сакралност, преведена на конкретне слике материјално-телесног поретка, добила нови замах. Песник интерполира народно веровање, али га модификује ка свету детињства и веселим карневалским елементима. У складу са захтевима типолошког обрасца, фолклорни моменат губи димензију светости и десакрализује се до безазленог дечјег несташлука. Традицијско значење се потискује, али делује из дубинске структуре текста, а предност се ипак даје шаљивом измицању друштвеним правилима. Ослободити дете у себи, заронити у свет без ограда и задршке, осетити пун, непатврден тренутак постојања, живети насмејана уста карнавала и црвени нос кловнова испод шарене циркуске шатре. Одбацивање социјалних норми у карневалским се стратегијама везује за одбацивање црквених догми и ренесансно откривање човека, док у књижевности за децу добија нови смисао. Он се у потоњој песми креће од бенигне шале, преко вспитног деловања посредством логике изокретања, која хвали оно што би требало да куди, до образовног циља и предочавања чињеница из прошлости наших предака на детету занимљив, хуморан начин. Оба су та аспекта карневалских стратегија у књи-

жевности за децу ипак лишена табуираних, друштвено санкционисаних опсцености, ласцивности и непристојности те су усмерена на хумор, који препораћа и обнавља.

Каррактеристике смеховног начела карнавала захтевају изоштрене ситуације, чија необичност и искошеност стоје наспрот официјелном погледу и његовим истинама. У Лукићевој песми „Фифи” анимални лик мора да усвоји манире госпођица из високог друштва иако је само пас (1962: 32–33). Он је заробљен социјалним стегама, које би оковале и човека, па их песник пориче из обрнуте перспективе, најпре императивом директног говора па иронијски сажаљивим тоном индиректног, гласом сведока који тоналношћу и променом конструкције реченице преосмишљава иницијални сегмент песме. Помене околности можемо обухватити појмом скандала, који се тумачи и као најбржи начин трансформације смешног у озбиљно и обрнуто (Mikić 1988: 117). Скандалозна ситуација обликује Радовићеву песму „Ловац и лав”, у којој дрски лав глоцка нокте и чарапе заспалог ловца (2006: 165). Телесно доле прате и друге стратегије типолошког обрасца – именовање делова тела, одјек наслеђеног распарчавања тела, увреде, туча, необични епитети, примењена различитих лексичких слојева, да би се пословично сентенца о егзистенцијалним напорима, уместо у финалном, нашла у медијалном сегменту песме: „У животу није тешко мрети, / ал живети – већ је тежа ствар!” Она није само разградила структуру текста, захтевајући наставак, већ је и оксиморонском антитезем довела у питање уобичајени начин мишљења и из обрнуте перспективе написала истински проблем.

Карневалско понашање захтева фамилијарност, која није страна ни детету. У првом је случају посреди одбацивање друштвене хијерархије и правила пристојности, а у другом више емоционалност као

преовлађујућа одлика детињства. У Тарталиној „Китовој беби” мајка тепа своме чеду, прегабаритном за људско поимање новорођенчета. Баш као свака мајка (1974: 124). Раскорак између анималних и антрополошких одлика хиперболом моделује весели низ. Гвидо Тарталја је песник топлих породичних односа, посредованих увек из неког неочекиваногугла. У песми „Велика породица” на тематском плану прати се привидно реалистичка представа велике породице, састављене од пет ћеркица и четири сина (1974: 70). Мали лирски субјект у бити измештава идеалну породицу, а замишља је карневалски маскирану у чету војника. Да је посреди измишљање сигнализира хипербола, која најпре стварност преувеличава по законима дечје жеље, да би се и имагинирало даље имагинирало према законима дечје игре. Реалитет је посредством два нивоа имагинарног отклона обликован као игра, која је и једина стварност света детињства.

Дете живи у свом, паралелном измишљеном свету, игриво обликованом по обрасцима његовог искуства тако да наликује детињству, али карневалски претераних размера тако да наликује усијаним жељама малишана. И тај је свет његова стварност. У песми „Хеликоптер лети” дружељубиви дечак посматра летилицу и жели да угости свог униформисаног идола: „да сврати за кратко / на кафу и слатко” (Тарталја 1974: 95). Дете тежи да свет поистовети са собом, да га доживи као близак и присан те да га на тај начин сазнаје и прихвати. Зато се и он нуди детету и отвара му се на начин близак њему. У Тешићевој песми „Жетеоци, добар дан” читава се природа понаша по карневалском обрасцу: „Жетеоци, добар дан! / Је ли зрео јечам ран? // Жут к’о дукат, сасвим зрео, / већ је њега голуб јeo. / Над столом му свитац сјао / док је слатко вечерао...” (1989: 33). Мами гозбеним сликама.

У том се смислу можемо још једном вратити материјално-телесном начелу и гротески као доми-

нантном облику карневалског дискурса (Бечановић-Николић 2007: 268). Она се тумачи и као сусрет човека са светом, а чин једења и пијења те мотив отворених уста као стапање људског тела и света. И не само уста. Неправилни облици, истурени и удубљени делови тела, места су сусрета, на којима свет улази у тело или оно у њега. Места стварања космичког тела – често обликованог помоћу телесног доле и средствима из доњег стилског регистра. Ршумовић у песми „У прашуми у тој збрци” одузима сав понос животињама: „У прашуми у тој збрци / Нестали су лаву брци ... / Пре но што је ђипио / Неко му их здипио // У прашуми у русвају / Кљун сломили папагају ... / Сад не може ни да кљује / Ни да виче ни да псује”. Карневалско ругање губитнику, пропраћено укрштањем различитих лексичких нивоа, не доводи у питање истинитост ове ујдурме све док није „у том лому / Реп нестао једном сому” (1979: 57–58). Све док апсурд са становишта света песме није изокренуо и њен смисао. За разлику од касније концепције, по којој гротеска добија примарно негативну конотацију (Kajzer 2004 / Kaiser), карневализација истиче њену амбивалентност и потенцијал обновљања.⁸

Душан Радовић је мајстор препородитељске гротеске. Уместо култног „Страшног лава” (2006: 25), који је карневалске стратегије применио и на обликовање поетичке димензије текста, издвојићемо

⁸ У књижевности за децу срећемо оба типа гротеске. Дечак Ведран, из бајке „Месечев цвет” Гроздане Олујић, престао је да расте. Ширила му се само му глава, у изобличену фигуру таинушног тела с огромном главом и ушима као локвањима (1989: 23). Ова је гротеска амбивалентна: колико израз поремећаја стварности, толико и иницијални импулс поновног успостављања првобитног реда. Занимљива је и по томе што у финалном сегменту приче мења функцију. Она губи амбивалентна, препоражајућа својства предлошка и трансформише се у модерни, негативни тип, па нестаје с променом егзистенцијалног контекста – у делима за најмлађе, која теже деци пријемчивијој конкретизацији општих принципа, посреди је у бити онтолошки контекст.

„Тежак случај” (2006: 205). Стојадин, с надимком Столе, рођен је огроман, па још наопачке. Тело које је не само превелико већ и изокренуто наглавачке упућује на карневализацију (Тарнер 1986: 56 / Turner). По себи се разуме да таквом диву припадају и огромне количине хране. Логика гротеске у опозицији је с поретком реалног света, који упозорава на претеривање, али карневалски амбивалентном поругом-похвалом, што целини текста даје двоструки смисао. Песма се може пратити на линији бенигног подсмеха дечјој машти и свести о њеној нужности, али и на линији осцилирања на ивици два реда тако да се предност не даје ниједном, а свет обликује у његовој трансформативности и колебљивости. Својство је гротеске да отвара другачији поглед на стварност. Она је поглед искоса (Пијановић 2001: 119) и искључује нас из реално могућег света (Prop 1984: 82 / Проп), док је њен сликовни и хуморни потенцијал готово неизмеран. У том се смеру може тражити њена функција у књижевности намењеној најмлађима.

Несвакидашње смешне ситуације подразумевају и јунака помереног из уобичајеног лежишта, смешног јунака. Такви су често Ршумовићеви змајеви. Ако нису исмејани и деградирани, онда се, уместо да бљују ватру и једу децу, баве неким послом који им нимало не приличи. Такав је змај из песме „Било је пролеће, месец мај” (Ршумовић 1979: 55–56). А тог дана је остао без посла један змај с високом стручном спремом, па се, после низа смешних компликација, запослио на општу ползу као возач градског аутобуса – и „возио као прави змај”. Комични ликови морају бити гори него што смо ми и не смеју изазивати саосећање (Aristotel 1977: 9–13). Не изазива га ни змај из истоимене Ршумовићеве песме (1979: 51–52), иако је извео прави подвиг. Како су се пословично вредни Сремци чудом улењили, Змај је сам покосио сав обилат род:

„Змај је косио и косио / И косио док није крепао /.../ СРЦЕ МУ ЈЕ ПУКЛО ОД ЖЕЉЕ / ДА БУДЕ НАЈБОЉИ КОСАЦ У СРЕМУ”. Трагикомични обрт песме припада карневалском мотиву смешне смрти, због тако некарневалске љубави према раду. Стратегије овог типа, као често код Ршумовића, очитују се и у језику. У финалном сегменту текста јавља се мотив из стварног света. Фабрика комбајна добија назив „Змај”, управо због подвига јунака ове песме. На тај се начин пародира етиолошко предање и његова тенденција да потврди чињеничну тачност испричаног. Иницијални моменат чуда додатни је хуморни ефекат, који доводи у питање истинитосни статус света песме и на тематско-мотивској равни проблематизује карневалски моменат, да би га на равни скривених значења интензивирао укидањем извесне, коначне перспективе и моделовањем карневалске променљивости и обнове.

Мотиви преоблачења, маски, ликови двојника, подводе се под ову проблематику. И у књижевности за децу, која прати склоности и интересовања детињства, изузетно су фреквентни. Парадигма овог аспекта карневалских стратегија јесте лик сеоске луде, која, будући биће с оне стране разума, измиче рационалности и социјалним односима омогућујући другачије увиде у стварност. Оличена је у Раичковићевом Немањи, протагонисти истоимене песме. Сиромашни, неми и ћосави Немања, „са главом голом и жутом као диња”, иако сам и без игде ичега, безбрежан је и срећан (1988: 341). Карневализацији припада и опис лирског јунака. Поређења преузета из говорног језика и она која гозбеним мотивима наглашавају карневалски аспект текста обликују гротески портрет, док он стоји у односу антitezе с особинама лика. Исту функцију има и његово име, типичан карневалски блазон, или двотелесна, амбивалентна реч која унижавајући афирмише. Неоптерећен имањем, Немања је сама експлозија животно-

сти и животне радости. Детињство, као феномен издвојен у односу на свет одраслих и његове намете, промовише своје, веселе вредности и законе.

Преоблачење, маске, двојници припадају и сфери игре, која је стални пратилац како карнавала тако и самог детињства. Чест моменат у делима за најмлађе јесте дете које замишља да је неко други, а готово је већ топос лик дечака који се игра војника. Такав је неустрашиви дечак из Змајеве песме „Наш јунак”. Лик моделују колико хипербола те карневалски хуморна примена идиома и туђица, толико и типична похвала-поруга. Дечаково је копље оклагија, а да би био виши, пење се на аван. Финални исказ песме руга се дечјем непознавању језика те га карневалски разлаже на делове: „Ко га пита, одговара: 'Ја сам *аван-шарда!*'” (1989: 58–59). Руга се да би афирмисао весели ред. Већ сама дефиниција карнавала – временско-просторна омеђеност и управљање према посебним правилима, без претензија на добит у реалном животу – упућује на игру (Huisenga, 1970 / Huisenga; Kajoa, 1979 / Caillois). Теорије игара наглашавају да је посреди један засебан поредак, који се не може изједначити с реалитетом, те истичу императив да играчи морају имати свест о разлици између два система. Особеност карневалске игре јесте њено изједначавање са стварношћу. Док траје карнавал, укида се „рампа”, бришу се разлике између учесника и посматрача те, као што и дете искључује оне који не умеју да се играју (Pražić 1971: 10), сви заједно живе игру.

Та особина карневалске игре блиска је и свету детињства будући да је она за дете вид постојања, активност посредством које оно комуницира и са светом око себе и са самим собом. Због свог изузетног развојног значаја игра је једна од најпрепознатљивијих одлика детињства (Jerković-Zotović 2010), самим тим и књижевности за децу. За време карнавала, као и у свету детињства, и сам се живот игра.

У Царићевој песми „Велико коло” игра и цео свет: „И хватајмо се у коло једно, / велико коло све деце света... / Весело коло непрегледно / играће с нама цела планета” (1980: 31). Чак и ако мотив планете схватимо као метонимију, као карневалски сегмент модела света текста издава се доживљај јединства играча. Парадигма лудичког аспекта карнавала јесте Кочина чигра: „Као реп од љуте змије, / Као ретки цвет од палме, / Као шара турске чалме, / Као пчела која зуји, / Поветарац који хуји, / Брзи поток који струји, / Вртела се, мењала се, / Опчарана, понесена, / Залуђена, занесена” (Вучо 1963: 75). Окреће се у свим бојама и облицима света, гурајући и њега у веселу карневалску поворку. Игра је велика стваралачка шанса овог типа писма (Pražić 1971: 10), а његови лудички видови готово су непрегледни.

Карнавал је празник везан за време. Он зауставља тренутак у коме живот прелази у смрт и смрт у живот, што је условило не само амбивалентну бит његових слика, обредно-представљачких форми и језика, већ и њихове особине: гротеску, тело и његове израслине и избочине, инклинацију ка топографском и телесном доле, гозбене мотиве и хиперболу, снижавање, логику изокретања, смеховност. Речју – неправилност, недовршеност, неофицијелност: у облику, у изразу, у ставу према човеку и стварности. Карнавал усмрћује и рађа нови живот, руши старо да би створио ново, укида сваку коначност, осим извесности промене, и усмерава се ка будућности. Књижевност за децу преводи његове конкретне слике на појмове блиске дечјем искуству. Такви су и стихови Десанке Максимовић, интерполирани у причу „Теткини помагачи”: „Дуни, ветре, дуни, / у велике мехове, / па разгори гранчице / грабове и лескове. / Дуни, ветре, дуни, / у церове ломаче, / да се пећи загреју, / да се пеку погаче. // Дуни, ветре, дуни, / кроз димњаке, жлебове, / да се пећи

загреју, / да испеку хлебове” (1961: 92). Настала на обрасцима народне лирке и веровања у магијску моћ језика, песма целокупност света у ходу надоле, преводећи спиритуални принцип на ниво материјално-тесног, трансформише у гозбу. И то: гозбу у настајању. Као што су и карневал и детињство усмерени на будућност, на принцип обнове и промене. На свет у вечитом настајању.

Званични празник освештава, санкционише и учвршћује постојећи поредак, појачава његову стабилност, непроменљивост, вечност, његову хијерархију, вредности, норме, за разлику од карневала, који је (бар привремено) ослобађање од усвојеног реда и владајуће истине, празник настајања, смењивања, обнављања. Против сваког овековечења, завршетка и краја, окренут је будућности која се не завршава. Онако како је и детињство светковина настајања. Рађање и растење неки су од темељних појмова карневалске слике света. У песми „Вест” Десанке Максимовић рађање повезује читав глоб јер се „родило код нас триста мушкарчића / и двеста у Сијера Невади / и сто и једна цурица малена / на Рту доброј нади”, а принцип рађања, константу обнављања и растења, конкретизује топографски каталог (1972: 44). „Хајде да растемо”, позива Љубивоје Ршумовић: соколице и делије, доколиће, јуничине, хајдевије, хајдуке, хајдетиће, јуначине (1979: 7–8). Ритмичним, весело алогичним каталогом позива их да расту, да расту до краја, „до последњег милиметра”, а у тај каталог се логиком апсурда и изокретања сакупља метонимијски отеловљен – да детету буде близак – низ људских стремљења. Празнично осећање света Бахтин види као могућност да се превазиђе пессимистичка концепција нихилизма, што га доводи у непосредну везу са схватањем наивности у књижевности за децу, како ју је формулисао Милован Данојлић, с одбацивањем великих претензија на вечне истине, на суморне увиде, с не-

посредним урањањем у само, голо постојање и потврдом непатвореног тренутка живота и света (Данојлић 1976).

Смешно може и да кривотвори суд стварности (Ženet 2002: 206 / Genette). Ако је цела „одрасла” књижевност озбиљна, суморна, иронична, она намењена деци, колико и карневал, весела је светковина постојања. Света у вечитом настајању. Утолико су и смеховни карактер карневала, као и весели аспект књижевности за децу, однос према свету. Смешнога нема без света идеја, а хумор има нечег научничког, док је хумориста моралиста који се прерушава у научника, слично анатому који сецира леш само зато да нам га огади (Bergson 1993: 68 / Bergson). Смех карневала и смех књижевности за децу сецира, изобличава, али и поново саставља свет у његову изокренуту, празнично веселу слику у огледалу. За разлику од окамењеног и венчног, разигране и насмејане карневалске стратегије обликују покрет променљивих, игравих облика, динамичност обнове, веселу разградњу официјелних истина и владајућег света. Колико и игра, и карневал је велика стваралачка шанса књижевности за децу.

ЛИТЕРАТУРА

- Бечановић-Николић, Зорица. Бахтин и тумачење Шекспирових историјских драма: карневализација и хетероглосија. *Зборник Матицице српске за књижевност и језик* (55/2) 2007, 265–288.
- Бошковић, Драгана. Поступак карневализације у роману *Херој на мајарцу* Миодрага Булатовића. *Свеске* (19/ 90) 2008: 91–97.
- Витез, Григор. *Нећослушне сцени*. Сарајево: „Веселин Маслеша”, 1986.
- Вучо, Александар. *Сан и јава храброг Коче*. Београд: Просвета, 1963.

- Данојлић, Милован. *Наивна јесма*. Београд: Нолит, 1976.
- Ерић, Добрица. *Вилина долина, Песмарцица*. Београд: Драганић, 1999.
- Јовановић, Јован Змај. *Дечје јесме, Одабрана дела Јована Јовановића Змаја*. Књига VI. Нови Сад: Матица српска, 1989.
- Карановић, Заја, Јокић, Јасмина. *Смеховно и еројско у српској народној култури и јоезији*. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет у Новом Саду, 2009.
- Керол, Луис. *Алиса у земљи чуда*. Превод Јасминка Рибар. Београд: ЗУНС, 2002.
- Коменски, Јан Амон. *Велика дидактика*. Београд: Завод за издавање уџбеника СР Србије, 1967.
- Крамбергер, Марјан. Позитивна онтологија детињства. Јован Љуштановић (прир.). *Принцеза лута замком*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2009, 31–33.
- Лукић, Драган. *Мој тиролејбус*. Београд: Просвета, 1962.
- Љуштановић, Јован. *Црвенкаћа грицка вука*. Нови Сад: ДОО Дневник – Новине и часописи – Змајеве дечје игре, 2004.
- Максимовић, Десанка. *Ако је вероватни мојој баки*. Београд: Младо поколење, 1961.
- Нушић, Бранислав. *Хајдуци*. Београд: Просвета, 1989.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној десној нози*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Пијановић, Петар. *Поетика гротеске*. Београд : Народна књига – Алфа, 2001.
- Потић, Душица. Загонетка у Раичковићевом стваралаштву за децу. *Детињство* 35/4 (2010): 87–98.
- Потић, Душица. Карневал под сунцем, Карневализација слике детињства у књижевности за децу Стевана Раичковића, Нови Сад: *Детињство* 37/3 (2010a): 3–17.
- Потић, Душица. Poeta ludens у игри прикривених удвајања. *Детињство* 37/2 (2011): 3–17.
- Потић, Душица. Језик и маске. Виолета П. Јовановић, Тиодор Росић (ур). *Књижевност за децу у науци и наставави*. Јагодина: Факултет педагошких наука у Јагодини, 2015, 203–222.
- Потић, Душица. У преобрађају свет. Имагинативни лудизам у поезији за децу Стевана Раичковића, Данијела Видановић (ур). *Зборник радова високе школе стручковних студија за образовање васпитача у Пироту*. Пирот: Висока школа стручковних студија за образовање васпитача у Пироту, 2015, 158–171.
- Потић, Душица, Јовановић, Виолета П. Игра ироније Душана Радовића. *Зборник магистре српске за књижевност и језик*. 61/1. Нови Сад: Матица српска, 2013, 227–239.
- Радовић, Душан. *Баши свашића. Сабрани сјиси*. Београд: ЗУНС, 2006.
- Раичковић, Стеван. *Сабрана дела*. Књига 5, Београд: ЗУНС–БИГЗ–СКЗ, 1998.
- Ршумовић, Љубивоје. *Хајде да расплемо*. Београд: Нолит – Просвета – Завод за уџбенике, 1979.
- Самарџија, Снежана. *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004.
- Самарџија, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Тарнер, Виктор. Варијације на тему лиминалности. *Градина* 21/10 (1986): 40–56.
- Тартальја, Гвидо. *Сјатиле се јесме*. Београд: СКЗ, 1974.
- Тешић, Момчило. *Шита ко жели и сања*. Београд: Нолит, 1989.
- Толстој, Светлана, Раденковић, Љубинко. *Словенска митологија, Енциклопедијски речник*. Београд: Zepter Book World, 2001.
- Хант, Питер. Увод: изучавање света књижевности за децу. Питер Хант, *Тумачење књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет у Београду, 2013, 7–26.

- Црнчевић, Брана. *Босоноги и небо*. Београд: Пропаганда, 1963.
- Aristotel. *Nauk o pjesničkom umijeću*. Zagreb: SCS, 1977.
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
- Bergson, Anri. *Smeđe: esej o značenju komičnog*, Beograd: Lapis, 1993.
- Carić, Voja. *Šaren most*, Sarajevo: Svjetlost, 1980.
- Car-Mihec, Adriana. Menipejska tradicija i dramsko stvaralaštvo A. Strindberga. *Fluminensia* 5/1–2 (1993): 71–81.
- Curtius, Ernst Robert. *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb: Matica hrvatska, 1971.
- Ćopić, Branko. *Pjesme, Pjesme pionirke, Sabrana dela Branka Ćopića, Knjiga osma. Beograd–Sarajevo: Prosveta – Svjetlost – „Veselin Masleša”, 1968.,*
- Danojlić, Milovan. *Kako spavaju tramvaji*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1974.
- Engblom, Filip. Mnogostruktost glasova: karnevalizacija i dijalogičnost u romanima Salmana Ruždija. *Polja* (22/448) 2007: 40–49.
- Huisenga, Johan. *Homo ludens*. Zagreb: Matica hrvatska, 1979.
- Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit, 1966.
- Jerković, Ivan, Zotović, Marija. *Razvojna psihologija*. Novi Sad: Futura publikacije, 2010.
- Kajzer, Wolfgang. *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*. Novi Sad: Svetovi, 2004.
- Kajoa, Rože. *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit, 1979.
- Kamenov, Emil. *Preškolska pedagogija*. Beograd: ZUNS, 2002.
- Kapidžić-Hadžić, Nasiha. *Od Zmaja do Viteza*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1979.
- Maksimović, Desanka. *Ptice na česmi*. Zagreb: Mladost, 1972.
- Marković, Slobodan Ž. *Zapis o književosti za decu*. Beograd: Naučna knjiga, 1991.
- Mikić, Radivoje. *Postupak karnevalizacije: Uvod u poetiku Ranka Marinkovića*. Beograd: „Filip Višnjić”, 1988.
- Olujić, Grozdana. *Sedefna ruža i druge bajke*. Zagreb, Mladost, 1989.
- Pijaže, Žan, Inhelder, Berbel. *Intelektualni razvoj deteta*. Beograd: ZUNS, 1978.
- Pražić, Milan. *Igra kao sloboda*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Kulturni centar, 1971.
- Prelević, Rade. *Poetika dečje književnosti*. Mostar: Prva književna komuna, 1979.
- Prop, Vladimir. *Problemi komike i smeha*. Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada, 1984.
- Ristivojević, Marija. Bahtin o karnevalu. *Etnoantropološki problemi* 4/3 (2009): 197–210.
- Ž. Ženet, Ženet. *Figure*. Novi Sad: Svetovi, 2002.

Dušica M. POTIĆ

THE JOYOUS WORLD OF CHILDHOOD

Summary

The strategies of carnivalization in literature, even in the ones intended for the youngest, can model a world model founded on proposed patterns of laughter, or engage in the process of designing a different worldview. It is our assumption that carnivalization represents one of typological forms of literature for children, that a large number of literary works comprise some carnival strategies, as well as that children's literature is essentially pursuing a carnival experience of the world, which we shall try to ascertain by examining the chosen corpus of Serbian poets for children of different generations.

Key words: carnivalization of the world model, literature for children

◆ Часлав Д. ЂОРЂЕВИЋ
Књижевник
Нови Сад
Република Србија

ИНТЕРМЕДИЈАЛНА ДЕЧЈА ПОЕЗИЈА

САЖЕТАК: Рад се бави поезијом за младе Попа Д. Ђурђева. Песник не пристаје на израбљене моделе певања, нити на линеарно читање песме. Реч је о слободи творења, стално променљивој семантици и оптици. Руши се директан дослух субјекта са друштвеном стварношћу и природом као стаништем сваког бића. То је поезија субверзивна у односу на живот као садржај песме и на њен језик. Песник са „депонија” памћења вади реминисценције на многе садржаје и од „комадића” или „честица” приче ствара мозаичну песмотворну композицију. Он води читаоца у парадоксалну и нонсенсну игру језичким и ликовним решењима која траже разрешење у читаочевој свести. Тако започиње својеврсна „гимнастика ума”, због које су Ђурђевљеве песме препознате као „мозгалице” или „главоломке”. Ова поезија је мултимедијална, интермедијална, концепт-поезија, хибрид-поезија, вербално-визуелна, хипертекстуална и полазиште тражи у читалачком искуству.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: деца, игра, млади, нонсенс, поезија, слобода, субверзивност, читалац

Поп Д. Ђурђев¹ је новосадски сатиричар, хумориста, изузетно иновативан песник за младе, при че-

¹ Поп Д. Ђурђев је објавио већи број књига за одрасле и младе. Издавамо песничке књиге за децу/младе: *Блудилник* (1988), *I love av av you* (1996), *Слик ковница*, визуелне песме за младе (1998), *Извођач бесних глиса* (2002), *Дева алава лава, лудотека савремене српске поезије за децу* (2003), *Фарма йуна шарма*, песме /сликовница (2006), *Аматери од звери* (2007), *Бића из зоо вртишта* (2008), *Превозници у речи и слици* (2008), *Теžleha*

му та граница узраста коме би његова поезија била намењена – као и да не постоји. За поезију овога песника се може рећи да је подједнако примамљива како за тинејџере тако и за адолосценте, али и све оне – независно од година – који воле отворене спектралне и парадоксалне просторе певања, у коме интуитивно-имагинативно али и свесно и концептуално добијају на одсајима једне задивљујуће нове игре стварања, у којој све постаје изненађење, радост спознавања и занос учешћа у игри ствараоца.

Поп Д. Ђурђев, очевидно, у свом певању за младе не пристаје на дugo израбљивани модел стварања, на препознатљиво вербално настајање песме и њено линеарно читање, због којег – дugo се веровало – дело и постоји. Незадовољан том стегнутошћу песме, па самим тим и спутаношћу језичке и духовне енергије у њој, а увек радознао и увек понет могућностима авангардног и неоавангардног стварања, Поп Д. Ђурђев опредељује се за плурални приступ моделовања поетских светова, за разлику од претходника или савремених стваралаца.

У врло богатој поезији П. Д. Ђурђева све постаје игра и све добија забавно-хуморни исход који се исказује на многообличне начине. Реч је о слободи творења, стално променљивој семантици и оптици песме, увек са остављеном могућношћу њеног „дописивања” у свести онога ко је чита, односно рачвања у нове смерове. Таква поезија од младог читаоца тражи будност, радозналост; он треба да буде активан учесник у понуђеном поетском дешавању, инвентивац који силази у свет што се пред њим отвара и на особит начин постаје чудесно непоновљив.

У поезији овога песника не ишчезава сасвим нити наслеђе змајевске провенијенције, нити модер-

срећа, поема (2010), *Радови на млечном јуту* (2012), *Мадам Тисо Дунав Тисо*, избор из поезије (2014), *Мрњавчевићи*, поема (2016).

ност певања радовићевско-ршумовићевски интонирано. Оно не престаје да се у реминисцентним и цитатним траговима чува и актуализује с неком посебном обојеношћу, али бива и надиђено смелијим и многоаспектним играма духа преузетим из неоавангардних поетика и постмодерничког искуства.

Ако се изузме и даље постојање стиха, строфе, риме и ритма, мало је „окамењених” константи у поезији П. Д. Ђурђева. На првом месту, руши се обавезан и директан дослух субјекта са друштвеном стварношћу и природом као стаништем сваког бића; долази до отклона непосредног змајевског дидактизма на крају песничког дела. У опсег дечјег интересовања укључују се „васпитно запуштене песме”, а цела књига песама претвара се у „лудотеку” од комбинација речи, спајања и кидања речи и слика, од боја, замки и провокација. Руши се „тоталитет језика”, иначе омеђен могућношћу да све изрази једносмерним читањем. Самим тим, укида се и задављеност поетског простора, на смиленом плану поновљив и монотон у смеру који је, најчешће, предвидив. Сада песнички текст оставља илузију о некој отворености, унутар себе постаје динамичан, заснован на интерактивним односима међу предметима, из којих проговара суштинска енергија певања. Код П. Д. Ђурђева тако се обликује нова реалност песме креирана на вербално-визуелним флукутирајућим саодносима знакова који од младог читаоца траже креативну песничку улогу у сталним променама, односно у ширењу поетског простора преко понуђених нам лабавих оквира песминог света. У том смислу песник П. Д. Ђурђев као да нам поручује: нема поезије без садејствовања у тексту, нема лепоте песме без буђења постојеће и уношења нове и увек променљиве енергије у поетску датост. И тек у том случају, по сведочењу Мирољуба Тодоровића, дешава се да песник буде играч, стварање игра, а песма опет основа за једну нову игру духа (читао-

чеву). Међутим, не треба заборавити, да *иџра* је и нешто више од пуке игре: мислена творевина, концепт-творевина, због чега и стално преиспитивање читаоца откуда то, зашто баш тако и може ли то другачије, што је и полазна намера ствараоца.

У поезији П. Д. Ђурђева нема конкретног живота као у традиционалној дечјој поезији (флорални свет, природни феномени, призори, ситуације, животна протицања, сучељавања, укљученост лирског субјекта у неспоразуме). Песник Ђурђев, у том смислу, не поетизује природу, живот. Изостају предмети ране искуствености и првобитне спознаје, било да је реч о дечјим неспоразумима, бригама, конфликтима између старих и младих, добрих и пакосних, или пак свечаностима срца. Поезија П. Д. Ђурђева је субверзивна у односу на живот као садржај песме, у односу на језик песме и дојучерашње схватање саме поезије – да у средишту певања треба да буде рани свет детета, у његовој наивности/чистоти или пак у наговештеној урбаној грубости, и обавезно у његовој чулној конкретности. Не, све је то знано, већ у песмама виђено и доживљено, почев од Змаја, „наивне” песме Милована Данојлића, Добрице Ерића и других, у чијим делима би се – у русовском смислу – могло читати „тражење изгубљене природе” (израз Валентине Хамовић), односно идење „за простом природом”, „флоралним светом” (В. X.), тј. за миром, хармонизованим светом или трајањем у преплету спољашњег и унутрашњег света.

Смисао певања и испуњење у певању П. Д. Ђурђева сасвим су другачији: да у духу Станислава Винавера оствари што већи „интеграл певања”, интегративну поезију у којој се укидају „језичке и идејне константе”, у којој је уместо линеарног могуће и „симултано читање”, а преко њега се постиже и „вишестепено значење” – врхунски удео коме песник тежи. Али – то је могуће када у стварању песме не учествују само речи, слогови, фонеме већ и

„све оно што омогућује песму”, односно „тоталитет човека и ствари” у њој, и када она прерасте у „догађање света”, чудесну „игру света” од знакова, слика, звукова, разних апликација и колажних елемената. Тако о песми мисли Мирољуб Тодоровић, утемељитељ сигнализма. И том сигналистичком поступату, надограђеном постмодернистичким поетичким искуствима, Ђурђев се највише и приклања. Наравно, овај песник – то је већ наговештено у једном претходном ставу – наставља поетичку модерност Д. Радовића, који се, опет, према сјајном истраживању Валентине Хамовић („Душан Радовић у светлу српске авангарде”, *Непрекидно дешавање*), укорењује у поетичке премисе Раства Петровића, С. Винавера, у надреалистичке топосе А. Вуча, О. Давича и др., али ту Радовићеву модерност засигурно и надилази у неким аспектима стваралачке игре.

Оно што Ђурђева чини блиским авангарданој традицији и Д. Радовићу али и поетици сигнализма, јесте игра језиком и у језику – тај вид лудизма који, иако рушилац мере и константи у песничком изразу, није лишен унутрашњег смисла. Управо овај вид игре избавља песнички језик, па самим тим и песму, од корозивности, затомљености енергије, отвара простор за замах веће инвентивности, производи више читалачке радозналости и задовољства, и потврђује једну од истина М. Тодоровића да у бити „игра речи је игра света”. И Ђурђев се неуморно игра да би – као и Д. Радовић – потврдио да су прве игре детета са својим језиком у ствари први одрази света у језику, први покушаји да се невешто изразе магловите представе о запаженим slikama света, па макар се он сводио и на свет собе, једног дечјег кутка. Песмом се жели симулирати тај почетак или првобитност језичке игре кроз коју, с напором и гласовним одступањима, звуковним преиначењима и кидањима, пролази пут до артикулације свако дете. И Д. Радовић, и М. Тодоровић, ево и Ђурђев, пока-

зују како је потребно само мало више слободе за игру па да се у језику покажу игре у којима се мењају облици, померају значења и да све наличи на хуморну клацкалицу која осцилира између две и више могућности. Некад је потребно, рецимо, променити само место фонеме у речи, начинити преметаљку (као у дечјем говору), па ето малог урнебеса; више то неће бити Чича Томина колиба, већ Чича Томина кобила, чиме се отвара простор за креирање нове доживљајне представе из које избијају ведрина и радост покренути игром као језичком омашком. Игра гласовима, морфемама, њиховим додавањем или одузимањем, такође постаје врсна подлога за деривацијска „зезања” и ненаметљиво уношење коректива у оно што је исправно. Ево тих језичких поигравања: Ујка Вања – лујка Вања, „рококо стил” у песми о три прасета постаје (*г*)рококо стил, бела – (*Иза*)бела, ипак се окреће – (*ши*)пак се окреће, сок од лековитог биља је сок од (*м*)лековитог биља, није цин већ цин(с), бубамара и баба-Мара, Таши, таши танана сада је *Теши*, *шиши* танана; латинска изрека *lupus in fabula* (ми о вуку, а вук на врата) у хуморној слагалици песника бива *купус ин фабула*, што би значило: ми о купусу, а купус на врата. Игра фонемама и морфемама, а тиме и облицима и значењима речи, под велом разоноде постаје „школа” о настајању и увећавању фундуса речи: дама – *лама* – *врда лама* – *врдалама*, але – *фале* – *коале*, тегла – *оћегла* – *шеглећа* срећа, клада пада – *ој/клада* пада, ко пита – *коишта*, Вини Пу – *извини* Пу. Или пак сложенија игра, која даје већу домишљатост и забаву – палиндром (могућност читања из два правца и с непромењеним исходом): *Де-ши-де је деши-де*. Може се ићи даље – у игру која се поводи за звуком и заумношћу језика, по моделу Д. Радовића, у коме су асоцијације на брзалице: *Санѓланѓлићинѓланѓалрод*. Реч је овде и о сигналистичком поступку познатом и као ле-

тризам (инсистирање на звуковној реализацији као загонетки без одређеног смисла).

Игра гласовима, слоговима, префиксима и суфиксима, спајањем и одвајањем речи – уопште игра речима – у поезији постаје „игра света” у коме дете постаје субјект у игри и инвентивни творац у допуњавању тога света који се зачиње у језику и наставља, касније артикулисан, да обитава у њему. А при томе читалачки субјект открива и увећава своје дотад непознато сопствто.

Међутим, песник Ђурђев се не задржава само на томе. Иако у први план истура извесну ученост и на уму има културолошки профил младог бића, он га ипак сасвим не удаљава од извornog и модерног живота, од потребе да осети свакодневицу. Само он то чини индиректно – преко интертекстуалне игре, идеограма и алузивних дотицања, или пак пародирања препознатљивих ситуација, заодевајући их у бе-зазлени хумор, досетку. У том смислу треба гледати и на присуство „честица” или „опиљака” од фолклорног изобиља, од народних мудрости свијених у језичка синтаксичка језгрења. Да дете никад не изгуби из вида једноставност, витализам народног језика али и дубину колективног духа који проговора кроз разне моделе општења (приче, пословице, бразалице, загонетке, питалице и др.); да дете, спонтано, у свему томе, препозна многовековно предачко искуство на које се надодаје и његова уходана свакодневица на разним социјалним нивоима. Шта се догађа? Млади читалац са пуно ведрине улази свет, јер свет проговора не само песничком језичком неологистиком већ и речима из живог говора које се чују ту око нас – у кући, на улици, у школском дво-ришту.

У том смислу, Ђурђев у своје певање укључује језик обложен жаргонизмима, лексику и фразеологизме у којима се преламају многа занимања, социјалне групе, изражajна средства многих медија, а што

сугерише да је језик једног народа неодвојив, да га карактерише стално колебање и преливање, од којих песма и живи. У том смислу, песничка игра Попа Д. Ђурђева укључује колоквијални израз („вршен је притисак”, „принудни смештај”, „уз мало спортске среће”, „доминирати”, „млад и зелен”, „на јавном месту пуши”, „ствари лоше стоје”, „на нервној бази”, „коалициони партнери”): активира арго језик („алкос”, „бакута”, „цица”, „друкати” (неког), „уцмекан”, „дај, матори, сјаши”). У песнички језички контекст укључује идиоме или фраземе, за које се каже да „у говорном акту се појављују у готовом облику”, као клишеи, нерашчлањив скуп речи „од којих су најмање двије пунозначне, аутосемантичке” (по *Фразеолошком речнику хрватскога и српскога језика* Јосипа Матешића). Има их много, да се осврнемо само на неке од њих: „не лези враже”, „куд који, мили моји”, „kad на врби роди грожђе”, „истерује мак на конац”, „не цветају руже”, „далеко вам лепа кућа”, „везана врећа”, „чизма главу чува”, „нису све козе на броју”, „све је као по лоју”, „докони попови и јариће крсте”, „хватају зјале”, „има да роди мечку”, „зnam га као злу пару”, „мачка у цаку”, „громова му триста”, „врбов клин”). Идиоми П. Д. Ђурђева јављају се – то им је основно обележје – као синтагме, реченице и предлошко-падежне конструкције вешто уклопљене у песнички контекст, у коме се сада понашају као његови „прости чланови”, односно као органски део ритмички организованих ширих исказа. Идиомско својство Ђурђевљеве поезије кида континуитет песничке синтаксе и доживљава се као отварање нове песничке перспективе, бар када је реч о поезији за младе. Неки то читају и као песникову намеру да дестабилизује дотадашњи затворени песнички језик у односу на могућност „сировог” присуства народног говора. Међутим, овде се ради и о једном дубљем смислу песничког стварања које има за циљ да укљу-

чивањем цитатности од многовековних седимената говорног језика покаже како се тиме постиже већа непосредна пуноћа, живост и једрост песничког језика, па самим тим и боље препознавање субјекта као (не)аутентичног себе. И још један смисао та-квог певања: нема дељења у језику (књижевни – го-ворни), поништавања целине, јер би то било удаљавање од нас самих; све се само целином држи и целином брани – рече неко.

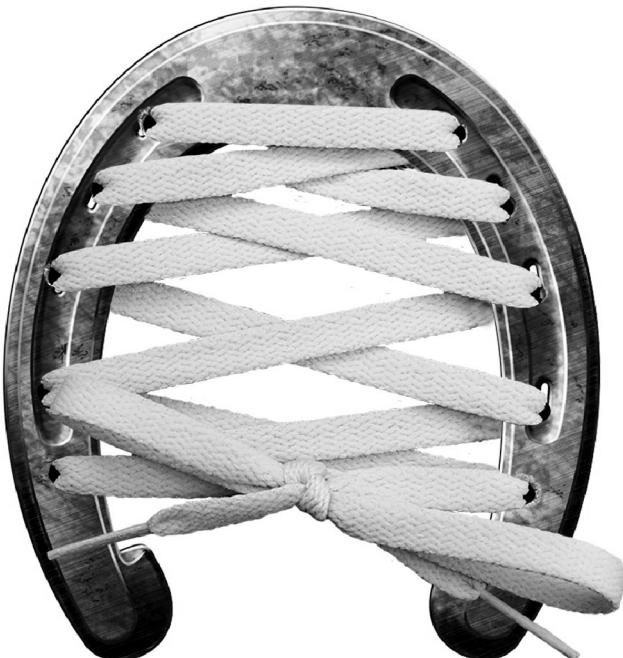
У свој језичко „заиграности” Ђурђев посеже и за лудизмима који функционишу на асоцијативном плану, на коме се оно што је израз старог и новог у језичкој нонсенсној изведености мири и тако младог читаоца увесељава. На пример, стари *дух из боце* сада, у духу временских назнака, у песми бива „дух из плинске боце”, у *здравом телу здрав дух* манифестује се као нови семантички саоднос „у здравом канистру здрав дух”, или пак: две камиле „танкују грбе” водом да би имале доволно залиха на путу кроз пустинју. Сви ови видови испољавања језичке игре у функцији су што потпунијег „ослобађања енергије језика” или и „померања духовне перспективе” и саобразавања поезије тренутку живота, са алузијом на оно што је појмовно одређујуће за савремено биће и његову оголјену егзистентност. Посебно ће то доћи до изражaja у видном сигналистички обележеном песничком творењу у коме се језички систем распада, а затим поступком „фузије” једини са разнородним визуелним појединостима, односно ствара се вербално-визуелна поезија или – како сам описано на једном месту Поп Д. Ђурђев рече – „мапа поетских композиција рађених колажним поступком од нађеног материјала и лексичке грађе (...), уз логотипе и идеограме и остale апликације...”, због чега оне у песми губе од своје претходне симислености. Сада све то постаје средство инвентивности, забавног, откривалачког, хуморног и иронијског изрица одређених датости настање-

них у слоговима, словима, ликовним решењима и бојама које су нам познате јер се стално врте, понављају у медијима и агресивно нас запљускују, при чему су у првом плану производи, комерцијализација, потрошња, а не бокорење и успон духовног. Од суочавања младог бића са таквом стварношћу и спонтаног самосвештења које позива на игнорисање наметнутих медијских слика, односно изложености песниковој иронији, нема битнијег и значајнијег симптома ангажованости која извире из колажирање структуре песме, понуђене као велика досетка која води у нову и сmisленију намену. У сваком случају, дете мора да изађе из препознатљивог и монотоног поступка стварања дела, па самим тим и уходаног начина читања, које иде до одбојности и замора. Оно се мора упућивати у много инвентивнију, у парадоксалну и нонсенсну игру са језичким и ликовним решењима која траже разрешење у свести младог читаоца, с тим што се дело сада може читати из више праваца.



To је оно право

Тако започиње читаочева „гимнастика ума”, због чега су и саме песме препознате као „мозгалице” или „главоломке”, почев од вербално-визуелне, до ребус-песме или песме у којој је језик, сем у наслову, ишчезао, а остала само слика са својим унутрашњим језиком, који се у својој сталној колебљивости успоставља у свести читаоца, као његов властити језик и изнова пронађена семантика.



Коцкана не скита

Све у свему, кад се отвори било која песничка књига за младе читаоце П. Д. Ђурђева, може се одмах видети да је на делу сигналистичка интермедијално структурирана поезија од рекламних ТВ „депонија” и других информацијско-комуникацијских система који учествују у стварању производно-потрошачких митова, које песник деструише уметничким поступцима. И то тако што иде до поништења

изврног им смисла и претвара их у изражајно средство за постизање једног више смисла – естетског доживљаја.



Време је за реклами

Као што смо могли видети, поетика П. Д. Ђурђева не завршава се само у језику и могућностима које он пружа за игру, нити у вербално-визуелним инвентивним решењима и колажним слагањима. Модерност његовог певања укључује и друга поетичка искуства која се преплићу са сигналистичким – као што је, рецимо, постмодернистичко, с којим су дошли разни видови интертекстуалног прожимања у поетском делу, или цитатност, односно хипертекстуалност.

Поп Д. Ђурђев доста смело и са пуно ризика, а опет до краја осмишљено и заводљиво – само сада преко других књига – ненаметљиво у певање уводи и дотицај живота, и посредно исказани доживљај

света. У том смислу и на њега се односи исказ Станислава Винавера, који каже да до активације доживљаја спољњег света долази преко „арсенала слика и појмова из своје ране лектире”, која у овом случају, поступком реминисценција, алузија, дотицања садржаја, парадафраза, пародирања и „калемљења” уводи неке упамћене појединости (наслове, ликове, мотиве, „комадиће”, целе стихове, ритам) и прилагођава их својим естетским намерама, па било да је реч о народним умотворинама или ауторским уметничким остварењима, која понекад захватају и филм, сликарство, музику – све што је у свету знатно и врхунско а депоновано у памћење света или народа коме се припада и даје извесни смисао његовом постојању. Тако се у Ђурђевљевој поезији све меша, међусобно допуњује и један велики духовни уметнички микс бива. Сходно томе, сам Ђурђев би могао рећи: узимам из велике библиотеке и захватај са врела великог памћења света све што доприноси да старо оживи и да моје дело добије још чудеснији сјај, како би подсетило младог читаоца да треба много тога да сазна, у себи повеже и себе покаже у стилу истински културног и ученог человека.

Овде се, ко зна по који пут, отвара и питање крајње аутентичности дела и сумње – може ли оно, у време интернета, енциклопедија, интермедијалних запљускивања, преплитања многих знања, бити толико самосвојно да не личи и не подсећа ни по чему на неко од претходних. Свакако да не може. Зато и Ђурђев у поднаслову књиге налази за потребно да напише да су то „апокрифне песме” (као подметнуте, сумњиве), жели рећи не сасвим оригиналне песме јер су идеја и ослонац нађени у некој претходној књизи, иако је инвентивни резултат певања искључиво његов. И док се овде говори о томе, већ се препознаје чист борхесовски принцип стварања по коме се „књижевност инспирише књижевношћу”. И као што је код Борхеса, и свих постмодер-

ниста након њега (прим. Ч. Ђ.), „свет уметности и маште важнији од реалности света” (Радивоје Константиновић), то се исто дogaђа и код Ђурђева. И он, попут Борхеса, као да је опседнут књижевношћу света, историјом људског духа, са борхесовском жељом да створи безобалну, ничим неомеђену књижевност која би била увек присутна реактуализација тог општег света, само дата из једне перспективе примереније не само савременом тренутку већ и младом читаоцу, а то значи уз лепршавост и динамичнију забавну игру која извире из дела. И увек кроз опуштеност, досетку и игру духа. Сада је то игра знањима, познавањима разних области, као изразом опште културе (књижевност, филм, музика, спорт, мода и опонашање интернетских повезивања поступком википедијске организације текста, односно стварањем песме као хипертекста), песма која се увек може новим сазнањима допуњавати унутар њене организованости. Дакле, знајући да је интернет неисцрпни извор паралелних и небројених фрагмената знања, тј. особита виртуелна „вавилонска библиотека” коју на уму и Борхес има, Ђурђев с невиђеном лакоћом, преко својих песама, то искуство преноси на младе читаоце и показује да у читању дела треба бити радознао, ићи истраживачки настројен, и тако доспети преко границе понуђеног и видљивог – да би се схватило како функционишу паралелни светови и како се без великог напора у њих залази.

Примера за то је много у поезији Ђурђева, тог великог имагинатора. Ми ћемо се дотаћи само неких од њих, као доказом да је хипертекстуалност не само својство савремених дела већ и поезије, и то за младе.

Песма *Lupus in fabula* моделована је као хипертекст. Сам наслов још једном подсећа на чињеницу да Поп Д. Ђурђев у својим песмама читатно не користи окоштале говорне обрасце (изреке, пословице) само из српског него и из латинског језика, из

којег је и остало понајвише мудрих изрека, без којих примерена ученост человека и није могла да се замисли. Једна од најучесталијих је и ова – *Lupus in fabula* („Ми о вуку, а вук на врата” или „Вук у причи”). Управо, у овој песми Вук је у причи.

Пошто Ђурђев нема миметички већ мнемотички однос према стварности, то он са „депонија” памћења вади трагове у виду реминисценција на многе садржаје и од „комадића” или „честица” приче ствара мозаичну песмотворну композицију, са мање или више трагова из претходних читања и сазнања. Тако млад читалац из песме сазнаје бајковну причу. Вук се често јавља у баснама и бајкама и увек је у улози онога који подло и лукаво наступа, и никад са племенитом намером. Стереотип је зла. Потонуо у пијанство и очај, са таквом улогом губитника се не мири; не жели више да буде на „окрајцима бајке” у односу на друге актере, као што су тамо нека „три крмка” (три прасета) или „глупа овца” (мисли се на овцу Аску из Андрићеве приче за младе). Он пије, на лулу пуши, већ опонаша морнара. Не жели више да буде шумски вук; хоће да се отисне на море и постане неко – „морски вук”, моћан, неустрашив, спреман да иде „и на мегдан Моби Дику”. Све то пак подсећа на ону народну: *шором шајке...*, па му „једно луче” са стране каже да се тога мане јер ће пропасти: морски вуци много „рум испијају”. Оглашава се и вучица, рекло би се митска вучица, која не зна за очај; спомиње стару славу и браћу Ромула и Рема, које је она дојила и спасла смрти. Касније, они постали оснивачи Рима, и она добила прекрасан споменик који и сад траје. Данас она никоме ништа не значи, пролази, као и он, кроз муку, али не треба се због тога опијати и патити. Вук одустаје од намере и, нашавши ослонац у њој, са њом путује у Тршић, па у Беч, затим ће у Рим. Песма се завршава стиховима: *Тако је било часна реч / или не разумем шта с тим / имају браћа Грим.*

Ђурђевљева песма се може линеарно читати као забавно штиво и полетна стваралачка игра која много тога лови и у песму уноси. Међутим, третирана као хипертекст, она у себи садржи трагове више реминисценција и асоцијација, што подсећа на један вид постмодернистичког лавиринта који крије трагове неких претходних књига и сазнања из митологије, историје, лектире.

Основно стилистичко средство у песми је алузија и реминисценција на раније сазнато, са видним трагом у памћењу. Ту је алузија на бајку о три прасета, на Андрићеву причу „Аска и вук”. На будном читаоцу је да ово препозна и да то у својој свести још једном оживи. Како? Тако што ће на интернету, на вејб-сајту, потражити информацију и о једном и другом делу, или ће их потражи у својој, градској библиотеци и изнова прочитати. Читалац мора приметити да је синтагма *шором шајке...* окрњени цитат изреке: *Шором шајке, а Дунавом чезе*, и да она у изврнутости смисла постаје једна нелогичност. Ако не познајемо њен скривени смисао, идући за објашњењем потражићемо га на интернету, у електронском вокабулару или речнику, из којег читамо да је то израз којим се описује говорна ситуација у којој се саговорници много и не слажу, и да је њему аналогна изрека: *Баба шумом, деда друmom*. У песми то су: вук – вучица. Песнички пак контекст у коме се потенцира могући мегдан између будућег морског вука и Моби Дика одводи читаоца на другу страну. Ако има радозналости, читалац се усмерава на интернет и претраживач са наводом – Моби Дик. Електронска библиотека људског знања у томе ће му свесрдно помоћи: *Моби Дик* је авантуристички роман Хермана Мелвила, у њему је главни јунак бели кит од морнара назван Моби Дик, сilan и моћан у превртању рибарских бродова. У питању је принцип на коме се радња романа гради: рибари (морски вукови) лове Моби Дика, а Моби Дик њих.

Драма је на мору велика, а ко ће бити победник треба видети из књиге или кратког садржаја на Википедији. Ђурђевљева песма захтева и да се отвори линк према одредницама „Ромул и Рем” или „Рим”. Географски појам Тршић одмах буди асоцијацију на место у коме је рођен Вук (Караџић), реформатор српског језика. Беч је у том низу такође битан: Вук је из Тршића отишао у Беч, где је створио нову српску граматику, први речник, објавио мноштво народних песама и прича. И то се, и много других података, може, преко претраживача, наћи на интернету. А на крају песме, као упад, „браћа Грим”. Радознали читалац отвара свој компјутер, улази у Википедију и открива: браћа Грим су били сакупљачи најлепших прича за децу; оне и данас плене њихову пажњу и буде машту. Вук их је помно следио и од њих учио. Веза бива сасвим јасна.

Песма Попа Д. Ђурђева се читаоцу нуди као плетиво од асоцијација и реминисценција. Такве отворене и „рачвајуће”, са веб-сајтовским допуњавањем значења којима као да нема краја, су и песме „Две камиле зване Ингрид и Емина” и „О људима и зверима”. Ђурђевљева поезија бива борхесовски, павићевски и кишовски моделован поетски простор који рачуна на културу, радозналост и ученост примерене узрасту и на креативност читаоца да би, у вешто утканом, препознао трагове из ризнице светског духа, до којих се пак може доћи и који се могу реконструисати уз помоћ интернетских линковања. Тако се у песму улази, из песме избива и поново у песму враћа (уз више понављања), али увек богатији и спремнији за нове авантуре читања. Зашто читање као авантура? Зато што читалац спонтано схвата да креће у песму, излази из ње и осећа колико и она постаје саставни део једног неизмерног кибернетичко-информационог простора.

Оваква поезија П. Д. Ђурђева, за коју се може рећи и већ се каже да је мултимедијална, интерме-

дијална, концепт-поезија, хибрид-поезија, вербално-визуелна, хипертекстуална, полазиште тражи у читалачком искуству, у ненаметљиво забавној усмреноности, и све то у подтекстуалном настојању аутора да мења сензибилитет младог бића, да увећа његов културолошки домен и пробуди му жељу за знањем – како би се, са што већом спремношћу, боље садејствовало у времену иновација и интерактивностима које му оно намеће. Мада се то може и сажетије изразити – да би млади субјект што безболније и лакше осетио бар мало чари знања, и да би бар малкице понео од тог свепрежимајућег духа света и себе учинио узнетим над стереотипним стварањем и трајањем.

Časlav D. ĐORĐEVIĆ

INTERMEDIAL POETRY FOR CHILDREN

Summary

The paper deals with Pop D. Đurđev's poetry for the young. The poet rejects worn-out models of poetry, as well as linear reading of poems. He opts for freedom of creation, for constantly changing semantics and optics. A direct collusion of a subject with social reality, as well as with nature as a habitat of every being, has been brought down. This poetry is subversive in relation to life as subject matter of poetry and to its language. From "waste piles" of memory, the poet takes out reminiscences on many contents and from "bits" or "particles" of stories creates a mosaic poetic composition. He leads the reader into a paradoxical and nonsensical game with linguistic and artistic issues, which look for solution in reader's mind. This is the beginning of a certain "mental gymnastics", which turns Đurđev's poems into "puzzles" or "brainteasers". This poetry is multimedial, intermedial, conceptual, hybrid, verbal-visual and hypertextual, and its starting point lies in reader's experience.

Key words: children, game, young, nonsense, poetry, freedom, subversion, reader

◆ Гораџа Д. РАДМИЛОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Република Србија

„ЖИВИМ ДА САЊАМ, САЊАМ ДА ЖИВИМ” Дечачки снови као предвиђање будућности у мемоарској прози *Semper idem* Ђорђа Лебовића

САЖЕТАК: У раду ћемо се детаљније позабавити симболиком сна у мемоарској прози Ђорђа Лебовића. У „хроници једног детињства”, насловљеној *Semper idem*, снови се јављају као предвиђање будућности. Истовремено, они са собом повлаче симболику простора, као и биља, док небеска тела асоцирају на старозаветна предања о стварању света, те на приče из грчке митологије. Такође, у раду ће бити речи о наслеђивању моћи предвиђања, те о томе како предвиђање из сна прелази у јаву и постаје део пишчевог живота.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Semper idem*, Ђорђе Лебовић, снови, предвиђање, мемоарска проза, детињство

Књига Ђорђа Лебовића *Semper idem* може се сврставати у различите жанрове: хроника, мемоарска проза, роман, аутобиографија. С друге стране, пре-ма предмету којим је доминантно заокупљена то је

прича о детињству и раној младости, који се трагично окончавају у ратним страдањима, постају време губитка, али и доба пророчке антиципације будућих страдања: личних, породичних, националних, општељудских.

Важан вид те антиципације постају јунакови пророчки снови и визије. Ако се осврнемо на психологију снови, односно на тумачење Сигмунда Фројда [Sigmund Freud], на које се већина психолога данас ослања, видећемо да се снови посматрају искључиво као продукт проживљеног. У својој темељној студији под насловом *Тумачење снови* Фројд говори о „старим народима” који су, много пре но што је наука ухватила мања, снове посматрали као везу са светом надљудских бића (в. Frojd 1976). Божанска надахнућа тако су улазила у људску свест, где се формирао сан који је могао бити протумачен као визија будућности. Да би потврдио своју тезу, те снове ограничио на чисто „надражајно”, Фројд наводи Аристотелово виђење ствари. С намером да снове као делове несвесног повеже са стварношћу и телом, Аристотел их посматра као материјал за тумачење стања и преживљавања субјекта који сања. Дакле, уколико особа сања да се налази у ватри, то не значи ништа више него телесни симптом, а сан може послужити лекару у постављању дијагнозе (према Frojd 1976: 6).

Нешто ширу дефиницију сневања даје физијатар Луис Фердинанд Алфред Мари [Louis-Ferdinand Maury]: „Ми сањамо о ономе што смо видели, рекли, желели или урадили” (прев. Гораџа Радмиловић, Maury 1865: 56). Овако посматрани, снови нису ништа друго но начин да се приклучимо на кратке представе које су раније биле у нашој свести, али нису остварене на јави. Такође, многи психологи на воде да сањање може бити форма присећања те да, иако се неких ствари које су се десиле у прошлости не сећамо, постоји могућност да их кроз снове

повратимо и оне тако постану део наше свакодневне спознаје (Frojd 1976: 16,17). Потпуно другачије тумачење проналазимо код Карла Густава Јунга [Carl Gustav Jung], где се снови посматрају као самопредочење, спонтано и симболично, правог стања несвесног. Снови, овако посматрани, формирани су на основу историјске позадине, где се под „историјом“ не подразумева „чињеница да се наш дух изграђивао преношењем несвесних традиција, већ се и он изграђивао кроз свој биолошки, преисторијски, несвесни развој у архаичном човеку“ (Jung 2011: 64).

Лебовић представља своју прошлост онако како ју је доживљавао као дечак шипарац. Желећи да представи читаоцима слику тог времена, историјску, али и психолошку, он ће посегнути за слојевитом анализом ликова и њихове представе о доживљеном, како би оправдао поједине своје поступке. Тако се слојевито гради и мотивише однос према маћехи, као анализа њеног лика, али и као мотивисање негативног односа према њој.¹ У мемоарској прози Ђорђа Леобовића, осим очекиваних портрета, добијамо и детаљну слику унутрашњег превирања главног јунака. Он то, у највећој мери, чини управо препричавањем сопствених снови.

У формирању властитог лика Лебовић се ослања на остале ликове у тексту. Наиме, као веома мало дете, јунак проживљава низ догађаја (развод родитеља, константно мењање животне средине на релацији Сомбор–Загреб). Сви они имају за последицу увођење нових људи у живот детета. Сви они немају исти утицај, како на развој ситуације, тако на развој индивидуе. У том светлу занимљиво је својеврсно разврставање и означавање ликова у форми бележака које писац уводи на крају поглавља. Белешке имају своју периодизацију и деле се на оне које су настале у тренутку збивања онога о чему се

¹ Битно је различит однос према очуху, који је дечаку често ближи од властитог оца.

приповеда и оне које су настале после, као резултат пишчевог накнадног промишљања и опажања. Оваква форма писања јавља се и када је реч о препричавању снова – ономе што је сањано следи оно што се одиста десило након одређеног времена. Ликове писац представља физичким портретом и првим дечјим утиском. Представа о њима гради се одабиром онога што је прво дечак па потом младић запазио као најрепрезентативније у њиховим поступцима.

Наша стварност свакако утиче на развој наше свести, међутим, читајући ове мемоарске спise легитимно се питамо како протумачити то када стварност нема директну везу са сновима приповедача, односно када се у његовим сновима не приказују ликови које тако помно посматра. Дечак/приповедач тако сања свог деду Јосефу, који је умро пре него што се он родио. Дух деда Јосефа се први пут у сновима веома малог дечака јавља „ноћ уочи преокрета“ (Лебовић 2016: 43), што ће се и касније по правилу дешавати, као наговештај будућих догађаја. Semper idem², што у преводу значи „увек исто“, може наговештавати и чињеницу да ће се сан понављати с истим ликовима, али писац се никада не пита да ли је оно што је у сну доживљено раније проживео, већ очекује исход, последицу сневаног, пошто је сан у овом делу искључиво предсказање.

Први снови могу означавати увод у касније снове и визије, односно спознају коју они доносе. Још у старом Египту сновима се приписивало значење предзнака: Бог је створио снове да би људима показао пут када не могу видети будућност. За народ Негрита снови су производ душе, која се сматра затвореним делом бића, која излази кроз нос и на тај начин сагледава оно што ће се десити у будућности.

² Сам аутор наслов тумачи као трагичну свест о злу које је увек исто, што може бити тумачено и дубоком свешћу о поновљивости јеврејских страдања.

сти. С друге стране, Бантуи из Касаја верују да се душе одвајају од тела како би ступиле у контакт са оностраним и разговарале са светом мртвих, што се пројектује кроз снове. Ти снови имају моћ предсказивања шта ће се догодити одређеној особи, али и широј заједници (Fourche–Morlighem 1939: 77). Спознаја се овде јавља у тумачењу симбола.

У свом првом сну дечак види деду Јосефа како плови у чамцу, згрченог тела, с главом међу коленима. Овај опис личи на опис фетуса, коме су руке поред тела, док он досеже колена главом. Рађање се овде слути у наглом исправљању тела у чамцу, загледањем очију и лица, те полагањем руке на чело. У *Речнику снови* Ђузепеа Априлеа чело се тумачи као наговештај добрих али површних мисли, као и високог осећања морала (Априле 1987: 274). С обзиром на то да је реч о пророчким сновима, додирање чела може овде наговештавати предвиђање будућности (гест „ја знам“) и упозорење, а, истовремено, ово наговештава и предају те моћи унуку. Овим се у Лебовићево дело уписује архетипски пар (у јунговском смислу) – мудри/свети/чисти старац пророк и мудро/свето/чисто дете. Овај пар се варира у фолклору и предањима многих народа. Код нас, на пример, епска песма упарује Старину Новака и дијете Грујицу, Југ Богдана и његову „силну ћецу“, али и старца калуђера и самоуче ћаче (в. Пешикан-Љуштановић 2007: 154–155).

У хебрејском језику лице се увек означава у множини и оно представља виђење заједнице. Заједница овде не мора бити посматрана као народ, већ првенствено као повезаност између приповедача и његовог претка. Јунак каже: „Препознао сам његов поглед“ (Лебовић 2016: 44), то јест, *спознао је његово лице*. Препознавањем у сновима онога кога никада раније није видео, дечак, у суштини, спознаје себе. Овакво тумачење лица можемо да видимо и у Библији када Мојсије узвикне: „Објави ми своје пу-

теве (лица), да те схватим!“ (Свето писмо Старога и Новога завјета: Излазак 2.1, 1966: 33). Сопствено лице није могуће сагледати, осим преко огледала или слике, те оно не постоји за нас, већ за друге, да би спознали себе преко нас.

Аутор се фокусира на описивање целокупног предела сна: чамац у коме се деда Јосеф налази јесте на реци прекривеној мртвим лишћем. Вода, а нарочито река као симбол, овде се може посматрати као повезаност неба и земље. Река је одувек представљала место обављања многих обреда, али и пут у свет мртвих. Проток воде симболизује пролазност времена, вечност и заборав. Пишући мемоаре, писац се удаљава од заборава. Заборав се посматра као највећи грех, као занемаривање и одбацивање трагичних догађаја кроз које је заједница (у овом случају јунакова породица) прошла. У мемоарима се помиње „плава свеска“, као предложак за насталу целокупну грађу. Писац користи тренутак да забележи оно што га је подстакло на даља размишљања док је био дете, али писање се ту не завршава. Ове белешке говоре о почетку стварања, које не престаје до краја пишчевог живота³, те на тај начин писац *не заборавља*, али се често метафорички говори о забораву који остатак света прихвата, настављајући са животом, као да се ништа није десило.

Стварањем мемоара писац се не фокусира само на опште податке о свом животу, већ своје дело чини изузетно литерарним, описујући пределе, како оне из свакодневног живота тако и оне из снови. На почетку описивања снови Лебовић не види разлику између сна и јаве. Штавише, снови се наводе као „јасни, изоштрени, док је стварност замућена, све у нејасним, разливеним обрисима“ (Лебовић 2016: 47). У даљем тумачењу снови морамо узети у

³ Последња белешка у мемоарима датира из 2001. године. Ђорђе Лебовић је преминуо 2004. године.

обзор и опис разноврсне флоре, на коме писац нарочито инсистира. Још од раног детињства, јунак мемоара показује велико интересовање за биљни свет.

Моја најомиљенија тачка било је тумачење боја и мириза цвећа. Ту сам вештину научио од мајке, која је у „Ле-
ру“ имала веома важан наставни предмет, „Цвеће у башти и у кући“.

[...]

Најрадије смо одлазили у Ботаничку башту, близу Главног колодвора. Обилазили смо стаклене баште, а ја сам усхићено тумачио мирис и говор цвећа (Лебовић 2016: 37, 43).

Увођењем и описивањем биља у сновима писац даје простор за тумачење снова преко њихове симболике. Описујући свој први сан, јунак наводи „воду која је ваљала мртво лишће“ (Лебовић 2016: 43). Ако узмемо у обзор да ови снови носе предсказање, суво лишће које плови реком на којој се чамац налази представљало би будућност остатка породице. У *Речнику симбола* је наведено да се здрав лист на Далеком истоку тумачи као симбол среће и благостица, док свежање лишћа означава целокупност неке заједнице уједињене око исте радње и мисли (Chevalier – Gheerbrant 1983: 354). Сликом мртвог лишћа које носи речна струја имплицитно почиње тумачење будућности пишчеве породице, али и нарушавање људског заједништва у целини. У том контексту лишће тумачи и Ђузепе Априле када каже да „жуто свело лишће симболизује носталгију и тугу“, као и да „упозорава на животну кризу“ (Априле 1987: 217).

Иако је радња ових мемоара фокусирана на страдање Лебовићеве породице, патња коју дечак опажа није заобишла ни друге нације. Сомбор је био варош у којој је становништво било разноврсно. Лебовић тако описује своја дечачка дружења са пријатељима Мађарима, Србима, па и Немцима, ко-

ја трају док не почне рат – док не дође до „великог преокрета“. Такође, писац инсистира на прихватању свих народа као једнаких, те управо ликује када његов очух (и, пре свега, пријатељ) каже:

Живот је јединствен и прожима сва бића на овој планети. Време га је разделило на милијарде делова, али је сваки од њих саставни део целине. *Сви су људи једно месо, једна крв, излучени из исте посуде* (Лебовић 2016: 195. Подвучка Г. Р.).

Као слику заједнице можемо посматрати опис дрвећа, који се прво појављује на јави, а потом и у дечаковом сну. Тренутак када писац описује шуму такође је веома битан. Дечак борави код деде на салашу који се налази на периферији града и гледа на мртвачницу, поред које се налазе висока стабла – „узана, витка, прекривена белом кором“ (Лебовић 2016: 84). Пролазећи поред стабала брезе⁴, јунак се сусреће са Каменоресцем, ликом који се јавља у његовој свести сваки пут када је смрт близу. Каменорезац обавља свој посао исписивања имена на гробовима, међутим, приповедач увиђа, касније, да каменорезац није тај који предвиђа смрт, већ да он чека управо на његов знак. Знак у овом случају долази преко симболике дрвета, несвесно кодиране слике брезе, која ће се касније често јављати у пророчким сновима. Априле у *Речнику снова* дрво дели на мушки (stablo) и женски део (крошња). Дрвету се такође приписује пророчанска моћ и видовитост, али и сневачева потреба за заштитом пријатељске заједнице. Када се шума брезе касније појави у његовом сну, писац предосећа трагичну будућност властице заједнице:

Пред нама је шума, иста она у којој сам срео Каменоресца пред његовом колибом. Препознајем витка стабла

⁴ Он тек накнадно сазнаје врсту дрвећа, што маркира дечју позицију неискусног приповедача.

са беличастом кором, са ретким проређеним крошњама, дрвеће се тек разлистало, неке су гране још суве, оголеле. Пред шумом су постројени људи. Стоје у десеторедовима, поравнани као војници у строју. Има их свих узраста, свих доба старости. Различито су одевени: једни само у кошуљама или мајицама, други у одећи од простог сукна или у свечаним оделима, у свештеничким одорама, кожним јакнама, мантилима, крznеним капутима (Лебовић 2016: 290).

Иако се брези приписује апотропејска моћ, заштита од вештица и разних болести, овде је њена симболика искључиво негативна, симболика дрвета од чијих су се грана одвајале шибе за кажњавање Спаситеља (Чајкановић 2009: 18). Ипак, у опису стоји да се „дрвеће тек разгранало”, те овакав опис може значити и наду да ће се живот ипак одржати. Како године пролазе и како писац наново сања *semper idem*, „густа брезова шума је оголјена и под снегом” (Лебовић 2016: 344). Описаны редови различитих људи чине непрегледно мноштво оних који чекају на смртни исход, а у том хаосу Холокауста наћи ће се и сам писац, коме ће брезе иза жичане ограде изгледати као додатна препрека на путу ка бољем животу.

Ако дрво посматрамо независно од врсте, можемо га симболички довести у везу са спајањем неба и земље. Дрворед из нова налази се поред воде, која такође води у онострани свет, па је та веза свим логична. Небо је такође често описано у сновима главног јунака, али сазвежђа су нарочито занимљива са становишта онога ко предвиђа будућност. Веровање у нарочиту важност небеских тела засведочено је и у предањима о постанију света. Роберт Гревс у делу *Хебрејски митови: књига постанија* наводи неколико верзија стварања света, у којима се види значај небеских тела. Већ првог дана Бог ствара небо и одваја га од tame. На тај начин првидан је повезан са четвртим, када Бог ствара „небе-

ске светиљке: Сунце, Месец и Звезде, да се одели дан од ноћи и једно годишње доба од другог” (Гревс 2003: 18). У другом случају Бог ствара свет заједно са Сунцем, Месецом и звездама. И писац своје мемоаре, а пре тога свој живот, ствара с онима које одлучује да постави међу звезде. „Одликовања” сазвежђа овде добијају они који су заувек напустили пишчев живот (отац, очух, мајка...), али најважније сазвежђе јесте оно које добија пишчева дадиља, Дади. Дади у дечаков живот улази на самом почетку хронике, кад је он имао тек четири године. Мало дете, оно коме се чита, дадиљу види као лутку, порцелански беле коже. Она, кад проговори, постаје Снежана из бајке о Снежани и седам патуљака, која је ту да би водила рачуна о њему. Дадиља уводи писца у знање о сазвежђима и митолошким причама које се крију иза њих, читајући му књигу под насловом *Звездано небо*. Наговештај дадиљиног одласка из пишчевог живота јавља се у сну, када се Дади поистовећује са Андромедом, након чега долази и мит:

„Волела бих да будем звезда, да вечно лутам по небеском бескрају”, каже, а ја се смејем, јер је то што је рекла луцкасто. Кроз смеђ, кажем: „Дади, ти не можеш да будеш звезда. Ти ниси Андромеда.” Она ме милује по коси и понавља: „Јесам, јесам...” (Лебовић 2016: 48).

Такође у сну, Дади наставља да чита мит о Андромеди, коју је мајка Касиопеја хвалила, колико и своју лепоту, што је разбеснело нимфе. Нимфе моле Посејдона да пошаље водено чудовиште које ће опустошити поседе Андромединог оца, краља Кефеја. Једини начин да Кефеј спаси свој народ од умирања јесте да жртвује Андромеду морској немани. Када Дади прочита Андромедину несрћну судбину, дечак се буди и види да ње више нема. Жртвовала је себе, ради угледа породице за коју је радила. Међутим, писац не наводи остатак мита, односно причу о Андромедином спасиоцу Персеју. Пер-

сеј одлази Грајама, смртним жена, сестрама Горгона. Граје имају једно око и један зуб, које им Персеј краде, а у замену за њих тражи савет како да дође до нимфи које ће му дати сандале с крилима, кибисис (врећу за главу) и шлем који ће га учинити невидљивим. Помоћу тих предмета Персеј успева да одсече главу Горгони Медузи, чији поглед окамењује онога кога угледа. Горгонином главом јунак успева да окамени морско чудовиште и избави Андромеду (Освалт 2003: 102). Ако знамо да дете има моћ да предвиди нечију смрт, може му се приписати (негативна) Персејева улога, односно окамењивање (сахранјивање) оних чију смрт у сну предвиди.

Сви остали снови полако „прерастају” у форму јаве. Одрастајући, дечак успева да нечију будућност предвиди без снова, иако је сан о пропасти заједнице констатно присутан, а јављају се и све јасније слике логора. Предвиђања која се јављају на јави представљена су као заустављање временског тока и субјективним осећањима писца. Тако се, на пример, наводи тренутак када дечак предосећа несрћну судбину свог друга Јањета:

Стегох му руку а у истом трену, као да сам оглувео начисто: нисам чуо клопарање трамваја, ни циликанje звона, нисам чуо ништа, а трамваји су и даље пролазили. Глута тишина – можда је ово сан? – помислих. У исти мах, Јањетово лице прекри тамна сенка. Као да је сунце зашло иза облака, иако сунца опште није било, није се ни назирало иза дебelog тамног слоја облака. Обузело ме нелагодно осећање (...) Ноге су ми трнуле, а тло се под њима измицало. Све је трајало колико трептај очију (Лебовић 2016: 159, 160).

Сутрадан је Јање пронађен претучен, на самрти. Дечак тада постаје свестан својих моћи и почиње да их прихватио. Да би прихватио себе, почиње да се распитује о својим прецима, прво о ономе који му се јавља у сну, а онда и о прадеди Елијаху. О прадеди писац сазнаје да је:

...обилазио по селима јеврејске породице и држао проповеди, правио „брит мила” и лечио људе од болештина и повреда, венчавао их, сахрањивао, прорицао им судбине... Говорило се да је учинио нека чуда... (Лебовић 2016: 302).

Приче о пророку Елијаху (који се у хришћанству назива Светим Илијом) налазимо и у Новом завету и у јеврејском Талмуду. У обе књиге стоје записи о великим пророчким моћима овог свеца, те то да се приликом сваког јеврејског празника помиње и изузетно поштује и слави. Моћ предвиђања очигледно се преносила с колена на колено, иако се пишчев отац ограђује од тих моћи. Унук, ипак, наслеђује моћи својих предака и користи се њима, а након сазнавања сопствене историје успева да прихвати себе као таквог и покушава помоћи онима које у својим визијама види, макар само упозоривши их на могући исход.

Загробни живот се, према источњачким веровањима, одржава у сновима живих бића. Хебрејска, грчка, римска и германска традиција замишљају га као неки мрачан свет који се кроз снове живих обиестињује, те их подучава. У мемоарској прози Ђорђа Лебовића под насловом *Semper idem* једино што је заиста увек исто јесте сан који је свеприсутан, а који у себи садржи знање претка, спремног да подучи вештинама предвиђања. Иако се ова књига сматра незавршеном, она је целина која подучава читаоце о једном времену, о пишчевом народу и несрћи која произлази из незнања и неосноване мржње. Дете као посредник у том сазнању има исконску моћ недужног и чистог. Ово дело је ту да се, пре свега, осврнемо у себе саме, да видимо шта нас је властито искуство подучило, на шта нам интуиција указује, те да погледамо ка небу и потражимо светло, које је господар вечности. Део те светlostи еманира и пишчева слика властитог детинства.

ЛИТЕРАТУРА

- Априле, Ђ. (1987). *Речник снова*. Београд: Газета.
- Гревс, Р. (2003). *Хебрејски митови: Књига њостића*. Београд: Плаво слово.
- Јунг, К. Г. (2011). *Сан и шумачење снове*. Нови Сад: Psihopolis institut.
- Лебовић, Ђ. (2016). *Semper idem*. Београд: Laguna.
- Освалт, С. (2003). *Грчка и римска митологија: лекцијоник*. Београд: Дерета.
- Пешикан-Љуштановић, Љ. (2007). *Спанаја село заједници: огледи о усменој књижевности*. Нови Сад: ДОО Дневник – Новине и часописи.
- Светио писмо Старога и Новоћа завјета: Излазак 2.1* (1966). Превевод: Ђура Ђаничић и Вук Стефановић Каракић, Београд: Британско инострано библијско друштво.
- Чајкановић, В. (2009). *Речник српских народних веровања о биљкама*. Преузето: https://21naki.files.wordpress.com/2013/11/recnik_srpskih_narodnih_verovanja_o_biljkama.docx.
- Chevalier J., Gheerbrant, A. (1983). *Rječnik snova*. Zagreb: Nakladni zavod МН.
- Fourche, J., Morlighem, H. (1939). *Les communications des indigenes du Kasai avec les âmes des morts*. Bruxelles: Librairie Falk fils.
- Frojd, S. (1976). *Tumačenje snova I*. Novi Sad: Matica srpska.
- Maury, L. F. (1865). *Le sommeil et les rêves*. Paris: Librairie académique.

Gorica D. RADILOVIĆ

I LIVE TO DREAM, I DREAM TO LIVE
 Boyish dreams as future predictions in memoir prose
Semper idem by Đorđe Lebović

Summary

In this paper we will look more closely to the symbolism of dreams in memoir prose of Đorđe Lebović. In the "chronicle of one childhood", named *Semper idem*, dreams arise as a prediction of the future. At the same time, they bring with them the symbolism of space, as well as symbolism of herbs, while celestial bodies associate with Old Testament teachings about the creation of the world and on the stories of Greek mythology. Also, the work will be about the inheritance of predictive power and how dream prediction becomes reality and part of writer's life.

Key words: *Semper idem*, Đorđe Lebović, dreams, predictions, memoir prose, childhood

UDC 821–93–32.09
316.728–053.2

◆ **Маријана С. ЈЕЛИСАВЧИЋ**
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Република Србија

„ЈЕ Л' СЕ ТАКО ИГРА ТА ИГРА?” Феномен игре у приповедачком зборнику *Клинци од два метра*¹

САЖЕТАК: Овај рад бави се игром као једним од најважнијих чинилаца детињства, по којем се устројава свет око јунака приче. У колоплету прича, насталих из пера мајстора приповедања из целог света, детињство се сагледава на најразличитије начине, а све његове чаре и обмане највидљивије су у међусобним односима главних јунака, њиховим односима према игри, правилима, супарништву... У овом раду покушаћемо да сагледамо на које све начине игру доживљавају деца која потичу из различитих култура, која су супротних полова и неједнаке животне доби.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: игра, детињство, дечак, девојчица, одрасли

¹ Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности (Број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

Већ неколико година издавачка кућа Лагуна објављује најлепше приче домаћих и светских књижевних великана, груписане у различите приповедачке зборнике који су одређени обједињујућом темом. Теме варирају – од инспиративних личности, попут Милоша Црњанског (*Путник са далеког неба*), Иве Андрића (*Земаљски дугови*), Гаврила Принципа (*Гаврилов йринциј*), до опсесивних тема сваког писца, а које су део човекове свакодневице: *Орлови йоново леје* (приче о „магарећим годинама“), *Дивљи ерос* (еротске приче), *Риба, пајка, водоземац* (приче о животињама), *Осірво на два мора* (приче о мору), *Тањир ћун речи* (приче о браку и породици), *Живот је увек у праву* (приче о животној радости), *Овако је йочело* (приче о Грчкој), *Краљица Лир и њена деца* (српска женска прича), *Приче о Косову и Клинци од два метра* (приче о одрастању). Ова последња књига броји 35 прича, од исто толико аутора, и доноси различите погледе на свет одрастања. У оквиру ове теме видљиво је неколико аспекта са којих би се приче могле посматрати: однос деце према одраслима (и обрнуто), феномен игре, породичне слике, односи дечака и девојчица и многи други. Лажтмотив који се протеже кроз највећи број прича и повезује их на посве занимљив начин јесте феномен игре.

Аутори који су у ову књигу уплели своје фиктивне импресије или сећања о одрастању урадили су то на различите начине. У неким причама приповедање почиње *in medias res*, без околишаша, моменталним увођењем читаоца у ток радње. Неке су концептирани као бајке, са јасном одступницом од живота аутора, који заузима позицију свезнајућег приповедача. У неким другим пак аутор брише сваку дистанцу између себе и књижевног јунака, експлицирајући да ће говорити о свом доживљају из детињства. Ове различите приповедне позиције помажу читаоцу да се на различите начине саживи са

ликом, тако да је, у књизи која је својеврсна галерија најразличитијих искустава блиских сваком од нас, немогуће да се читалац не пронађе у барем једној од наведених ситуација, карактеристичних за одрастање. Ако чак ни то појединим читаоцима није блиско, игре које аутори наводе и објашњавају из визуре детета свакако јесу.

Разматрање феномена игре у европској традицији потиче још од Платона и његове дистинкције „између неструктурисане, слободне и. (*paideia*, e. play) коју он због фриволности осуђује, те и. подвргнуте реду, правилима и циљевима (*ludus*, e. game), која по његову суду прискрбљује корисне обрасце за децу и одрасле” (Biti 2000: 202). Један број познијих мислилаца делио је Платонов став о другом моделу игре као повољном и пожељном (Кант, Шилер), док од Ничеа почиње преокрет ове хијерархије „у корист необавезне *paideia* коју као дионизијску енергију поставља у сам темељ живота” (Biti 2000: 202). Дечја игра најпре је мотивисана задовољством, али то задовољство је продуктивно јер доприноси развијању различитих способности детета и интеракцији са другом децом, те су *paideia* и *ludus* у деčкој игри често неодвојиви једно од другог. Осим тога, игра код деце развија осећај сигурности и слободе, јер то је поље које је у домену њихове контроле, за разлику од света одраслих, од којег деца често имају отклон јер га не разумеју, а самим тим њиме не могу да овладају.

Насупрот предрасуди по којој је деčja игра лако, забавно, бесцртно и бескорисно губљење времена, она се јавља као израз напора малог детета да преузми раскорак између сопствених могућности и образца понашања, које мора да усвоји да би се успешно укључило у друштвену средину, и у њу деца улажу сву своју снагу, памет, вештину и стрпљење, што се ретко запажа у неким другим активностима (Несторовић 2009: 7).

Књижевни јунаци ових прича различите су животне доби, те се разликују и игре које забављају девојчицу од четрнаест и дечака од осам година. Што је јунак ближи пубертету, у центру његовог живота све је јаснија силуета девојчице, и он игру или заборавља, или је прилагођава освајању пажње оне која му се допада. Импулси овог постепеног сазревања видљиви су и у причама које се односе на мању децу, али са назнаком да се такве помисли крећу у крајностима – или их плаше, или охрабрују да се понашају као одрасли. У причи „Прва љубав” Владимир Набоков у форми исповести описује своју најранију симпатију, Францускињу по имениу Колет, коју је упознао на плажи у Бијарицу. Реч је о десетогодишњацима, које је повезало место најпододније за изградњу пешчаних кула.

Њене зелене очи као да су биле испрскане вишком пега које су покривале њено лице оштрих црта [...] Говорила је попут птице у налетима брзог цвркутања, мешајући енглески научен од гувернантки и парижански француски [...] одмах сам знао да је то оно право [...] У току нашег двомесечног боравка у Бијарицу, моја страст према Колети је скоро превазишла моју страст према лептирима (Nabokov 2015: 180–181).

Осим ових занимљивих детаља, дечак је приметио да његова другарица није била срећна. Од безазлених игара у песку и дељења бомбона „топлих од стиска њене шаке”, дошао је на идеју да побегну заједно. Имао је један златник и мислио је да је то доволично за бег. Још је размишљао да ли би се Колети више допала Шпанија и Америка, толико је могућности тај златник пружао. Наравно, међу спакованим стварима налазила се и мрежа за лептире, али не и доволно спретности да се план двоје деце одржи. Разоткривени су и кажњени, као и двојац из Нушићеве *Аутобиографије*, којем је пропао план самоубиства (који су желели спровести у дело једе-

њем шибица) и љубав остварена на оном свету. У потпуности преузимајући модел карактеристичан за одрасле, који у име љубави која не зна за препреке беже од света који их спутава, јунаци приче Владимира Набокова поступају на исти начин, додавајући свом поступку дечји пркос, али и наивност.

Привлачење пажње супротног пола, које прате планови изврнути наглавце, особености су и прича „Јеврејски ауто” Франца Фимана, „С пролећа” Дарија Џамоње, „Невиност” Марија Бенедетија и „Дуге сенке” Мари Луиз Кашниц. Све почиње као игра која убрзо прерасте у озбиљну или проблематичну ситуацију. Исход може деловати трагично из перспективе актера приче, и косити се са свеопштим утиском из визуре читаоца, који ће бити понукан на смех. Таква ситуација осликана је у причи „Невиност”. Дечаци који су научили да шпијунирају девојчице у свлачионици бивају жртве свог невешто скованог плана, тако што их неко заробљава у прљавом пролазу. Да не би испао „секица” у очима свог другара Хордана, главни јунак пристаје на план који му се убрзо згадио: „Сад ме је стид. Желео сам да их видим голе, али не овако” (Benedeti 2015: 357). Расплет се решава у помало хумористичном кључу, када млади војери бивају принуђени да вриштањем умоле за избављење оне које су биле предмети њиховог тајног посматрања. Ова игра настала је превасходно да би се дечаци потврдили у друштву као они који смеју, које усуђивање на „храбри” поуз издаваја у друштву као нарочито маскулине. И дечак из Набоковљеве приче, иако тужан због упропашћеног плана, осмехнуће се када примети страхопоштовање на лицу свог млађег брата, који га због одважности почиње доживљавати као хероја. У причи „Јеврејски ауто” деветогодишњи дечак, под утицајем приче о крволовчним Јеврејима који отимају девојчице увлачећи их у жути ауто, жељу за доказивањем комбинује са сугестијом којој је подлегао

слушајући о необичним људима о којима је већ знао доста: „Јевреји су сви имали крив нос и црну косу и били су криви за све што у свету не ваља” (Fiman 2015: 310). Пројектујући све то на свој ушушкани свет, он уображава напад који ће сутрадан пред друштвом украсити својим умишљеним вратоломијама које је изводио како би спасао голи живот. Али управо девојчица ка чијем је лицу често лутао његов поглед демантоваће витешку причу, и то на начин који ће његово понашање приказати дијаметрално супротним од оног којим се дично пред задивљеним другарима.

Приче „С пролећа” и „Дуге сенке” приказују дечака и девојчицу који у потрази за игром долазе до сазнања која их терају да се суоче са светом одраслих. Безазлена игра још једном прераста у нешто озбиљно и исцрпљујуће. Дечак из приче Дарија Џамоње је принуђен да, због импулсивних одлазака од куће које је мајка њему и његовом оцу приређивала сваког пролећа, време проводи код комшинице Аишке. Оног пролећа када одједном примети Аишину ћерку Емину, почињу и дани његовог мучења. Омађијан чудном енергијом своје нове другарице, он беспоговорно слуша свако њено наређење, бојећи се да је не изгуби или да његово понашање не нашкоди њеном крхком здрављу. Крај мучења, које је требало да буде игра двоје вршњака, настало је онда када је дечак почeo да краде по пијацама, да се качи о трамваје, увлачи се на утакмице и биоскопске пројекције. „Ја сам био одрастао мушкарац” (Džamonja 2015: 252). Раскидање са дечаштвом значило је и прекид оноса са Емином:

Ја сам само пљунуо кроз зубе, као што сам видио да то раде одрасли мушкарци, покупио један опушак са улице, који је неко малоприје бацио и који се још димио, увукао дим у плућа и нисам је ни погледао... (Džamonja 2015: 253).

Игра моћи за њега је добила другу димензију – улоге су се промениле. Није случајно што је проме-

на настала у оном тренутку у којем по први пут његов отац није ни погледом испратио одлазак своје жене. Дечак је пред собом имао жив модел понашања, и док год је отац попуштао и туговао због жење, и син је у свом животу примењивао пасивност.

Девојчица Рози из приче „Дуге сенке” сушта је супротност поменутом дечаку: она од почетка ради по свом, примећује и коментарише све што јој смета (а ту категорију чини све што је окружује), досадно јој је, мисли да је „имати породицу ужасно” (Kašnic 2015: 363), волела би да је могла да се роди као одрасла. Отресита је, своје школске другарице сматра балавицама и мисли да је за игру дољно да буде сама. Када се на мору одваја од рођитеља и полази својим путем, Рози ни не слути да ће упасти у замку локалног дечака који је у потрази за љубављу. „Он је још увек *peppino*, балавац коме мајка удара ћушке када га затекне како кришом једе из ведра с мармеладом” (Kašnic 2015: 367), али балавац који у Рози гледа очима пуним пожуде, и који у игри мачке и миша успева да заузме положај мачке, заробљавајући девојчицу уз стену. Хладнокрвност коју показује према свима Рози ће успети да призове чак и обузета страхом док је голи дечак гледа као да је плен. Она „израста из својих дечјих ципела” (Kašnic 2015: 369) и једним погледом успева да посрами дечака који „уистину сплашињава као лутка из које цури пиљевина” (Kašnic 2015: 369).

Од до сада поменутих прича, ни у једној игра није представљена на класичан, уобичајен начин, као забавна интеракција између две особе истог или различитог пола. При упирању да делују што одраслије, деца често потискују тај импулс. Потребе за тим су често праћене нарушеним породичним односима. Чак и када нису у првом плану, вребајући из неког ћошкаприче и дати само на нивоу информације, велики број исказа наратора може открити много о другом плану који утиче на живот детета

или на природу игре. Примера ради, усамљени дечак из Хазлетове приче „Почетак жаљења”, чија је опсесија прављење мртвачког сандука, у једном тренутку каже:

Служавка Наталија одвезла ме је у ургентни где су ми опрали крв с лица и бутина. Сестра од двадесет и нешто година, с ромбоидним сребрним минђушама, попут оних које је моја мајка имала на себи кад сам јој извикао главу из перне и спустио је на своје крило, постављала ми је безброј питања о томе где сам био и шта се десило (Hazlet 2015: 104–105).

Многи грчеви одрастања, откривања себе и рушења табуа који се тичу тела и мушки-женских односа, приказани су у овој збирци. Сви страхови неснађене деце нахрупиће напоље кроз игре које су изгубиле равнотежу и постале озбиљан терен за доказивање. То је оно што наглашава велику вредност ове књиге, у којој је кроз колоплет озбиљних прича проблематизован сваки рани јад – од монструма који вребају и дању и ноћу, преко поремећених породичних односа, па све до откривања сексуалности и грчевитог порицања заинтересованости за особу истог пола.

У једном, мањем броју прича, игра чини окосницу радње. За разлику од претходних примера, где је игра само у наговештају и често превазилази оквире оног што јесте и мења структуру у корист озбиљности, у причама „Пут у Комакуку” Карла Франца Гинцкаја, „Крај игре” Хулија Кортасара, „Недељни дан” Марија Варгаса Љосе, „Дечак са шибицама” Јекатерине Садур и „Мали одрони” Џојс Керол Оутс, игра је перспектива из које се сагледавају ликови и њихова delaња.

Пишући о односу очева и синова, у причи „Радионица за оправку пушака” Џон Апдајк као најважнију очеву мисију наводи способност да се детету пренесе укус света:

Часови голфа у Бруклину, једрење у Мејну, скијање у Њу Хемпширу – нису ли то биле само купљене забаве у поређењу са импровизованим променама и хазардима сиромаштва? (Apdajk 2015: 48).

Велики број ових прича настао је у време када се забава није могла купити, као што је актуелна трговина њоме данас. У том светлу може се посматрати Гинцкајева прича „Пут у Комакуку”, где један дечак ни из чега успева да створи свет само за себе. У изрезу малих врата која се љуљају док не достигну велика, дечак постаје господар предела које замишља при путовању које у реалном времену траје неколико секунди, а у његовој машти – читаве сате и дане. Сам признаје да је одбијао да замисли нешто реално, већ се премештао не само кроз простор него и кроз време. У тим тренуцима постајао је војник, генерал, ожењен човек са „три дражесне ћерке и седам ваљаних синова” (Ginckaj 2015: 91). Игра је носила окрепљење, ослобађање од школских брига и терета и неурађених домаћих задатака. Дечак је живео за тренутке путовања до Комакука. Ово место је било портал који га је преносио од једног до другог народа, места, судбине, али место на којем је увек био срећан, због чега је схватио да је „добра и окрепљујућа радост испуњавати самом себи, у трајању од неколико секунди, животне жеље ни из чега” (Ginckaj 2015: 91). Невоља се појавила у лицу девојчице која је открила његово склониште и исмејала га, чиме му је радост била покварена. Битно је уочити да дечака од путовања у замишљене светове није одвојило одрастање, него да су његови дечачки дани постали модел за живот у будућности, јер је радост клацкања између врата заменио писањем, које га је исто тако водило где год би му ум заискао. „Зар је мој живот и био шта друго до путовање у Комакуку?” (Ginckaj 2015: 95).

Суровост девојчица и раскринавање њихове назглед нежне природе сликовито је представила ру-

ска списатељица Јекатерина Садур у причи „Дечак са шибицама”. Призывајући подтекст Андерсенове приче, детаљ уобличен у шибицама добија на моћи, а улоге се смењују. „Нисмо знале да смо зле” и „Мрзеле смо дечаке” (Sadur 2015: 115), каже нараторка ове приче. Ове девојчице муче дечаке, шибају их док их не доведу до суза. Када нису јаче од противника, увек уобличеним у лицу дечака, оне га намамљују и хватају на превару. Дечака који је открио њихову игру желе да казне, док он само жељи да се приближи тим необичним девојчицама. Девојчица која говори о овом догађају, Каћа, показала је највише разумевања за дечака Митју, али цвет од њега није прихватила због подругљивих погледа својих другарица. Свет девојчица је прилично ратоборан – оне не учествују у љупким играма, нити се играју луткама, већ се бију, поливају водом, одмеравају снаге са дечацима, смишљају освете онима који их на препад ухвате и казне њихову грубост. Каћа је осетила пламен освете на свом телу, и то дословно. Повређени Митја није заборављао оно одбијање: „Каћа – довикну ми он. – Сад ћеш да ми планеш као ракета! – и баци ми на хаљину запаљену шибицу” (Sadur 2015: 121). Дечак са шибицама се од свог женског пандана из Андерсенове бајке разликује по много чему, али у једном тренутку и он шибице види као спас. Као што девојчица са шибицама ватру користи да би покушала да се спасе, тако и Митја пламеном покушава да поврати своје достојанство. Ова прича је занимљива инверзија уобичајеног приповедачког тока, а онеобичавање је постигнуто замењивањем улога на плану мушки-женско. Интересантно је то што женска реакција на одбијање не би била драстична као Митјина. И у случају да је освета планирана, била би спроведена много суптилније. Гојазна девојчица Аделина из Паћекове приче „Краљица” не кажњава своју симпатију, дечака који се одлучио за другу, директно,

већ одлучује да ће зарад исхода који њој одговара променити себе: „Обећавам ти да ћу овог пута заиста да омршавим и да ћу на следећем карневалу – да, да, добро чујеш – ја бити КРАЉИЦА! (Лице ми није ружно, то сви кажу)” (Raćeko 2015: 398).

И прича „Мали одрони” тематизује сукоб мушкине и женске особе, али на сасвим другом плану. Реч је о девојчици која се „напије” од пепсија и коју хипнотишу барице, а која покушава да буде бунтовница тиме што ће кршити родитељске забране – одлазиће у град без дозволе, стопираће и противречити старијима. Зове се Ненси и има тринаест година, а заплет њене приче настаје када непознати човек почне да је убеђује да уђе у његов ауто како би је одвезао до куће. Човек јој даје комплименте и обраћа на њен изглед толику пажњу да њена равнодушност и кикотање као одговор успевају да га заинтересују да крене са њом пешке. Смеши јој се док је испитује о даљини куће: „Људи као што су били мој отац и моји ујаци и други мушкарци никада се нису трудили да ми се тако осмехују, никада се нису трудили и да ме погледају” (Outs 2015: 350). Исто као и овцица Аска из Андрићеве приче, и Ненси успева да умори свог вука и да задржи дистанцу, непрекидно скочући, трчкајући и, можда и несвесна да то чини, играјући своју игру за живот. „Ово је мала проба за мене, зар не? – рекао је. – Мало прелиминарно такмичење. Је л’ се тако игра та игра? То је твоја игра, Ненси?” (Outs 2015: 353), питања су човека који већ губи снагу пењући се узбрдо и избегавајући камење које на њега кроз смех баца девојчица. Коментаришући њихову необичну ситуацију, Ненси каже да је „било тако напето и чудно; било је тако некако важно” (Outs 2015: 353). Ненсиног вука су исцрпеле дечје игре, док му је њен звонки подругљиви смех и нада да ће је стићи било једино што га је и даље терало да досегне мало нацерено лице. Да ли су његово поше стање и могући срчани

удар одглумљени да изазову сажаљење и приближавање девојчици, не можемо да знамо са сигурношћу. Тек, јасно је да је Ненси све видела као игру, и да на његово запомагање није одговорила, јер ју је *мрзело* да се враћа. Девојчица је, као што и приличи њеним годинама, неозбиљна, али та неозбиљност и моћ игре су можда успели да је сачувају од човека којем, да је частан, не би приличили коментари и питања каква су у причи постављена. Неозбиљност и незаинтересованост главне јунакиње, особине које у одраслом свету имају негативан предзнак, у овом контексту приказане су као више него пожељне и позитивне. Слична Ненси је и девојчица Рози из приче „Дуге сенке”, јер њихове реакције на особе мушкиног пола које желе нешто од њих успевају да одбију настрљивце, али и да их посрдаме.

„Недељни дан”, прича Марија Варгаса Љосе, једна је од најлепших у овом избору. Реч је о супарништву између два пријатеља („лисца”, како се зове њихов кружок) који су заљубљени у исту девојчицу, и који одлучују да ће посредством игре право на освајање Флоре припасти само једном. Како су попили много пива, Мигел (наратор) је чак и повраћао, дечаци су безазлену причу начинили опасном: такмичиће се у пливању до магловитог гребена у среде ноћи. Улог је велики – на коцки није само Флора већ и част, углед и образ, јер ту су и други лисци, који посматрају надметање. У хладној паралишућој води, са превише алкохола у телу, дечаци ће морати да се боре против ноћи, магле и сталних струја. Најлепше од свега је што ће опклада пасти у воду (готово буквално), када онај који је сматран јачим почне да се дави мучен грчевима, а слабији му помогне, ризикујући своју шансу да он буде тај који ће моћи да осваја девојку. Сличну сцену описала је и Џоана К. Роулинг у четвртом делу серијала о Харију Поттеру, стављајући пријатељство и поштовање између два јунака изнад сваког такмичења

и сваке награде. „Због неког нејасног поверења које му је тињало у срцу, нечег топлог и поноситог што га штити од хладноће и исцрпљености“ (Ljosa 2015: 274), дечак не одустаје у намери да спасе свог пријатеља, коју опасности осујећују сваког часа. Због тога ће и његов тријумф бити неминован, јер ће га други пред целим друштвом похвалити као бољег. Некада опасна игра мора бити подстrekач да се некадашњи другари и ривали увере у снагу свог пријатељства, које је јаче од било које симпатије или струје.

Последња прича о којој ће бити речи у овом раду јесте дело симболичног наслова – „Крај игре“ Хулија Кортасара. И овде је присутна дихотомија девојчице–дечаци, али су проблематизовани и неки породични односи. Девојчица која говори причу има још две сестре – Летицију и Холанду. Њихова игра је посве необична и у складу је са њиховим неповољним друштвеним положајем, о којем сазнајемо из коментара који фигурирају само на нивоу информације. Девојчице се у време великих врућина искрађају да би се на прузи, „престоници царства“, играле нечега што су саме смислиле – статуа и положаја. Када би пожелеле да разбројавање потраже, измишљале би нове девојчице. Имале су и ревизите, били су то украси које је на себе стављала она девојчица којој је тог дана припадала част да глуми² статуу или положај. Читав тај угођај опонаша-

² Пишући о играчким песмама, Љиљана Пешикан Љуштановић указала је на поделу на игре појединца и игре групе (што је подела која би се могла применити и на игре из овог избора), као и на важност „игара глуме“, „у којима играчи представљају извесну ситуацију [...] при чему је, свакако, комички ефекат извођења битно зависио од глумачког талента извођача – пре свега од његове гестикулације и мимике“ (Pešikan-Ljuštanović 1995: 78), као и да „игра – поред плеса – може значити и игру која се одвија по одређеним унапред задатим правилима као интеракција две или више група играча“ (Pešikan-Ljuštanović 1995: 75). Спрутност девојчице Летиције при извођењу задатих положаја утицала је на то да дечак из воза који је посма-

ња свакојаких фигура или осећања био је доступан путницима који би се тада затекли у возу који је пролазио. Најграциознија, и она којој је највише попуштано, била је Летиција, а разлози повлађивања овој сестри почињу да провејавају из приче од тренутка када девојчица привуче пажњу дечака из воза, који им пише писмо. Потписник је Аријел Б., који им се свакодневно диви, нарочито Летицији. Због необичне болести, она није у стању да се сртне са њим, па иако пати, понаша се веома зрело у тешкој ситуацији. Статуа која плаче због своје худе судбине била је последња фигура коју су путници воза имали прилике да виде. „Учинила нам се величанствена, то је била најплеменитија статуа коју је она икад направила“ (Kortasar 2015: 235). Због мучног искуства које је донело Аријелово распитивање, и игра сестара се угасила. Као да је указивала да тамо негде иза пруге постоји живот који Летицији никада неће бити доступан. Осећајући то, и друге две девојчице су се оправстиле од нечега што би њиховој сестри могло нанети бол. Док није била изложена очима других људи, осим оних који би девојчице можда видели у пролазу, скривена игра је била највећа драгоценост трију сестара, а пруга њихово место које је имало значај већи од било каквог парка или играчака. Како им такав луксуз није био доступан, оне су саме осмислиле своје царство.

Игра као простор у којем дете осим проналажења задовољства и контроле може одмерити снаге са другима, доживети и победе и поразе, јесте и место на којем ће дете најпре доживети (само)потврђивање као личност, и то кроз резултат сопствених напора, суочавајући се са ситуацијама које ће некада захтевати „одраслије“ понашање, промишљање, па

трао игру посвети своју пажњу управо њој. И као што су играчке песме често биле у спрези са удварањем, тако и велики број игара о којима је у раду реч има сврху у доказивању и привлачењу пажње супротног пола.

чак и делања која ће дете морати спровести линијом већег отпора.

Игра, на тај начин, поседује квалитет који највише недостаје традиционалној настави – унутрашњу, самонаграђујућу мотивацију која долази од same игре. Она пружа прилике да се испробају сопствене могућности, да се докаже способност у једном племенитом надметању са самим собом, са изазовом какав представља решавање игровних проблема или такмичење са другима. Таква мотивација је у духу игре јер не нарушава њене основне карактеристике, за разлику од мотивације која долази споља, односно од одраслог, а мотив се везује за нешто што треба од њега добити у облику награде, или избећи у облику казне (Несторовић 2009: 12).

Због тога, игра представља једну од најбитнијих покретачких снага у животу детета, јер игром дете не може променити свет и ситуације које се дешавају око њега, али може утицати на свој свет и на то како ће се у њему осећати – као краљица, као путник у далеке пределе или, ако план пође по злу – као посрэмљени шпијун у женској свлачионици. Ипак, наведени примери су потврдили – најбоље је када тај избор направи сам.

Занимљиво је посматрати одрастање из визуре старијих аутора, који (а самим тим ни њихови јунаци) нису били у прилици да осете моћ интернета, који су карте играли уживо а не преко апликације, који су куповали плоче и писали писма. За неколико година биће интересантно прочитати шта ће нашњи аутори, и они који тек долазе, имати да кажу о свом детињству и својим играма. Они сасвим сигурно не путују у Комакуку, али онлајн могу стићи било где.

ЛИТЕРАТУРА

- Несторовић, Светлана. *Игра и живој у роману „Дечаци Павлове улице“* (дипломски рад). Ужице: Учитељски факултет, 2009.
- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
- Klinci od dva metra (priče o odrastanju)*, priredila Ljubica Arsić. Beograd: Laguna, 2015.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. Igračke pesme. *Folklor u Vojvodini* (1995): 73 – 80.

Marijana S. JELISAVČIĆ

”IS THIS GAME PLAYED THIS WAY?”

The phenomenon of the game
in the book *Children 2 meters tall*

Summary

This paper considers game as one of the most important factors of the childhood, which influences the world of the main characters. In a collection of stories, which were written by the world's famous authors, the childhood is analysed from many different aspects, and all its charms and deceptions are most common between the main characters, about their approach towards the game, its rules and their rivalry. In this work we will try to analyse in what way children which come from different cultures, which are of different sexes and of different ages, experience the game.

Key words: game, childhood, boy, girl, adults

UDC 74.071.1:929 Pavlić D.
821.163.41–93.09

Увод

◆ Сенка Р. ВЛАХОВИЋ
Банатски културни центар
Ново Милошево
Република Србија

СТИЛСКЕ ИГРЕ ДУШАНА ПАВЛИЋА – ОРИГИНАЛНЕ И НЕКОНВЕНЦИОНАЛНЕ СТРАТЕГИЈЕ ИЛУСТРОВАЊА НА ТРЖИШТУ КЊИГА ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Књиге *Стилске игре 1* и *Стилске игре 2*, које је илустровао Душан Павлић, представљају пример неконвенционалног, врло необичног и оригиналног приступа илустровању књига за децу, са бројним варијантама интермедијалних односа са делом писца Симеона Маринковића, наглашеном формом у односу на садржину, многим варијацијама у техникама и стилу илустровања и надоградње пишчевог дела, и као такве су уметнички изузетно вредан изузетак на тржишту књига у времену *инстапаниј* садржаја, потрошачког друштва и брзих а површинских комуникација.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: илustrација, илustrација књиге за децу, Душан Павлић, тржиште књига за децу, интермедијалност, визуелне комуникације

Књиге *Стилске игре 1* и *Стилске игре 2* аутора Симеона Маринковића, писца, и Душана Павлића, илустратора, у издању Креативног центра из Београда, јављају се: као специфична оригинална неконвенционална целина речи и слике; као врхунски пример интермедијалних прожимања порука насталих у два комуникациска кода – вербалном и визуелном; као пример како много варијација исте приповедачке матрице у различитим стилским облицима, и у слици и у литерарном делу, подстиче и изазива маштовитост даровитих стваралаца за надоградњу основне наративне матрице и сведочи о непрегледном пољу стваралаштва; јављају се као пример наслеђања на постмодернистичку доминацију форме над садржином, овог пута у стваралаштву за децу (што је реткост), али у тренутку савремене уметности, која је постмодерну прерасла, у времену глобалног капитализма и неолиберализма, свеопштег умрежавања и нових дигиталних технологија и менија.

Илустрација, као носилац моћног комуникационског кода у савременом контексту уметности, тржишта и друштва уопште, представља област која доживљава својеврсну ренесансу, о чему управо сведоче *Стилске игре 1* и *2*. У времену развоја креативне економије, оригинално стваралаштво и богатство људског духа представљају не само духовну трајну вредност већ и потенцијалну тржишну предност. Креативни центар, као водећи издавач за децу у Србији, са међународним угледом и бројним професионалним издавачким правима и преведеним издањима у иностранству, препознаје овај тренутак на тржишту књиге и одважује се да објави нешто наизглед потпуно некомерцијално, ангажујући једног од најбољих илустратора у Србији да илуструје најпрекију *Стилске игре 1*, а касније, како је она пости-

гла изненађујући успех добивши више престижних награда у Србији, и други још обимнији и богатији подухват, *Стилске иђре 2*. Како је и други део побрао награде, уследиле су изложбе илустрација из књиге и повећана медијска запаженост. Изложба је чак била повод за стручну трибину „Значај илустрације у књигама за децу”. Илустрација као условно речено *примењена* уметност изашла је из књиге као тржишног производа и нашла се на зидовима некомерцијалних галерија, сведочећи о непрестаном кругу уметности и свакодневног живота који потврђује и вредност илустрације као једнаке са високом уметношћу, али и могућност врхунске визуелне уметности да буде масовна и репродукована у хиљадама примерака у књизи.

Стилске иђре слике и текста

Какве су то *стилске иђре* навеле аутора овог текста да направи овакав увод? У питању су стилска поигравања са басном о гаврану и лисици. Чувена прича говори о лисици која је преварила гаврана, који је стојао високо на грани дрвета, и преотела му комад сира, послуживши се својим лукавством и гаврановом таштином. Познати приповедачки образац писац је испричao на преко 150 начина, мењајући форму и стил: у форми песме, прозног текста, стрипа, SMS поруке, писма, новинског текста, као химну, оду, успаванку, елегију, здравицу, љубавну песму, сонетни венац, комедију, трагедију, или кроз примере бројних књижевних стилских фигура и начина приповедања и певања. Овај приручник о књижевним формама и стиловима у којима је прича испричана садржи и објашњења за њих, што му даје едукативну ноту. У сваком овом литерарном тексту основ је басна о гаврану и лисици, испричана на другачији начин. На исто то-

лико начина гавран и лисица су и илустровани. Ономе ко књиге *Стилске иђре 1* и *2* није видео, звучи невероватно да се занимљива дела могу остварити а да се преко сто пута црта на исту тему.

Двојац Маринковић–Павлић успео је да на интересантан начин направи стилске варијације једног истог наратива и да у својој маштовитој надградњи ипак задржи нит која их повезује – а то је интертекстуални и интермедијални однос са басном – али и да понуди читаоцу мноштво нових информација, детаља, описа, јунака, узгредних прича и дешавања. Оно што је квалитет и вредност односа речи и слике у овим књигама јесте њихово надопуњавање. Илustrатор се трудио да не понавља оно што је писац већ рекао (само колико је неопходно), већ да сликом *дојисује* текст. Тако слика и текст у овим књигама чине нераздвојну целину, рекло би се да једно без другог не могу и чине оно што чине искључиво заједно.

Кад су су питању илустроване књиге, „у ситуацији смо да читамо два уметничка текста, илустрацију и књижевни текст, који су у међусобној интеракцији, или су један другом контекст, али свакако заједнички стварају, можда би се могло рећи, један трећи заједнички текст, текст који их обједињује, а односи се на укупан утисак који књига као целина оставља на читаоца“ (Влаховић Филипов 2015: 63). Тако је у књигама *Стилске иђре 1* и *2* реч контекст слици, а слика контекст речи и заједно дају хибридно вишеслојно дело чији елементи чине симбиозу, са мноштвом интермедијалних односа. Ове карактеристике сигурно неће бити важне или препознатљиве деци, па чак ни обичном одраслом читаоцу, али оне су те невидљиве споне међу кодовома књиге као уметничке целине које чине да читалац ужива, сазнаје, забавља се, увек изнова ишчекује како ће у следећој словно-ликовној целини бити испричана/осликана позната нам прича. Књигу као уметнички

објекат сачињен од речи и слике обједињује овде, важно је напоменути, професионални дизајн, графичка опрема и штампа.

Стилске иђре илустратора Душана Павлића

Оваквом стваралачком изазову могу бити дорасли оформљени, вешти и искусни илустратори, који владају цртачким вештинама и техникама, али имају и ослобођен несвесни креативни део свога стваралачког бића који даје илустратору могућност да сликом домаћта текст, обогати га, оживи, допуни... Понављање исте приповедачке матрице, само у другој форми или стилу, омогућило је илустратору да исполији сву раскош свога талента и понуди многе варијације, приступе, технике илустровања на исту тему. Како се ближи крај друге књиге, машта илустратора као да је све већа и слободнија, јунаци, дешавања и призори све необичнији и оригиналнији, што је и неопходно, јер се не може у две књиге толико пута поновити стереотипна слика: гавран на грани са сиром, а лисица под дрветом.

Илустратор своје *стилске иђре* са визуелном причом о гаврану и лисици остварује на више начина, али увек на коректан коауторски начин, пратећи пишчев текст тако да га обогати и истакне али не и угуши. Дакле, на следеће начине:

- мотивски: додавањем јунака, мотива или радњи којих у тексту нема – у овом смислу је машта илустратора веома богата и чини да је пишчево дело незамисливо без илustrација, и то баш овог аутора;
- карактеризацијом главних и споредних јунака: они су некад у реалном облику животиње, некад ходају на две ноге као људи, некад је лисица/гавран *музикарац* а некад *жена*, веома су изражене најразличитије емоције јунака;

- техником, чини се увек компјутерском (можда је аутор само започињао неке илustrације на папиру): бледо бојени шрафирани цртеж; једноставно у чистим тоновима обојене дводимензионалне илustrације без сенке или шрафуре; богато осликане, у засићеним тоновима, нијансиране детаљима, сенкама, валерима илustrације итд.
- ликовним изразом: мењајући приступе комбиновању боја, текстура, композиција; неке илustrације су у изразито контрастним комбинацијама боја, неке су монохроматске или у хармоничним комбинацијама боја, неке су бледе у бојама, неке готово црно-беле, неке у изразито тамним не-контрастним комбинацијама боја, негде у изузетно јарким тоновима боја, негде су јунаци крајње стилизовани, готово плакатски, дизајнерски, негде богато осликани, негде имамо просторну димензију а негде не...
- ослањајући се на стил или форму пишчевог дела (нпр. хаику форма приче о гаврану и лисици наводи илустратора да нацрта гаврана и лисицу како седе и медитирају);
- ослањајући се на време, простор, контекст – на неку особеност пишчевог текста (нпр. у „Бугаршици”, епској песми средњовековне тематике, илустратор представља лисицу као госпу, а гаврана као витеза са оклопом, спрам доба на које се форма и садржај песме односе).

Размислимо ли мало боље, гавран и лисица уопште нису омиљене животиње – књиге за децу препуне су меда, зека, мачића, кучића, домаћих и генерално љупких и лепих животиња, или већ неких опасних, неустрашивих, фантастичних, митолошких. Како две овакве животиње учинити интересантним и допадљивим деци, а да књига и са литерарне и са визуелне стране има одређену вредност? Свакако, уметничком надградњом. Што заслугом писца, што

заслугом илustrатора, лисица и гавран су необична комбинација. Они су понекад и мушки-женски пар код којег искри љубав. Борба око сира прелази у својеврсну игру завођења. Неретко је лија љупка дама, а гавран шарманти мушкарац. Карактеризација ликова је овде изузетно важна, што илustrатору позлази за руком – да дочара лијино лукавство, заводљивост, бригу лије као мајке за младунце, или опет гаврину таштину, разочарање, његов однос према деди, гавранки, лији...



Знамо ону чувену „Ко се туче, тај се воли”. На насловној страни *Стилских игара 2* необичан пар готово заљубљено плеше: лија и гавран. Ко би рекао да су то они јунацији из басне чија борба за опстанак и око комада сира асоцира на лукавство и таштину? Да, то су они, у једној од илustrаторских стилских играјица Душана Павлића.

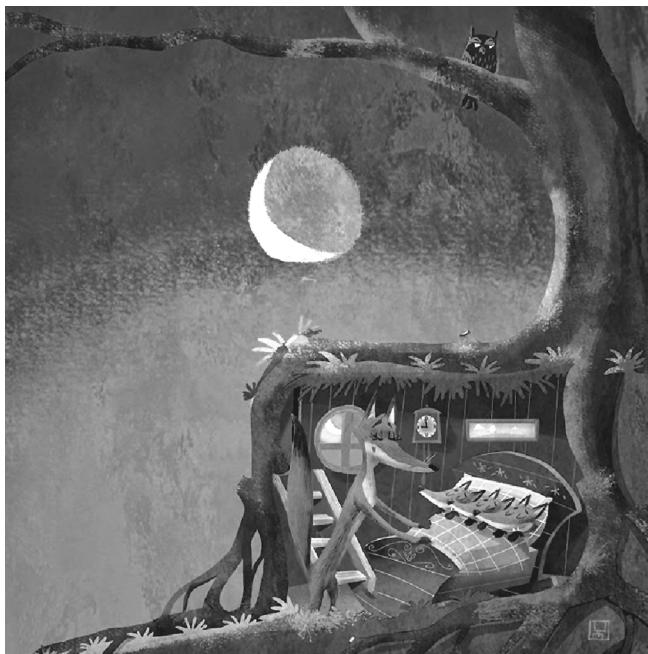
Шта чини да је ова књига илustrаторски неконвенционална и оригинална? Исти јунаци приказани на различите начине, богатство ликовних израза и техника – јер смо навики да су књиге доследно илustrоване у истом маниру, да јунак један изглед има од почетка до краја књиге, а не да је на свакој илustrацији другачији. Па ипак, упркос овим разликама, ми као читаоци не губимо осећај да су то исти јунаци, да смо у свету истих двеју књига које су, упркос свим стилским варијацијама, кохерентне и компактне као целина. То им даје врџав, неформалан, опуштен, а доследно професионално озбиљан и предан илustrаторски приступ Душана Павлића.

У интервјују за лист *Данас* илustrатор је покушао да проникне у тајну настанка овако необичних књига: „Обе књиге *Стилских игара* рађене су на специфичан начин. Ретко сам до сада у раду имао толико слободе. Једноставно, аутор ми је предао текст с много поверења. Имао сам среће, па сам илustrације могао да започнем и завршим без великог оптерећења. Можда је само у томе тајна.” Илustrатор је, чини се, попут детета, ослободио свој креативни потенцијал и дао богат и оригиналан резултат. А у образложењу за престижну награду „Невен”, која му је додељена за књигу *Стилске игре 1*, потврђују се његов дар и постигнуће: „Душан с лакоћом надограђује својим цртачким умећем. Допадљиви, вешти, разноврсни, забавни, топли цртежи још једном показују великог знаца и већ осведоченог једног од најбољих српских илustrатора Душана Павлића” (Марковић 2017: 14).

Анализа појединачних илustrација

Илustrација за песму „Успаванка за лисичиће”. Песма је лијина успаванка деци. Из ње не сазнајемо већину ствари које видимо на илustrацији, осим

да је вече и да лија успављује младунце. Комплетан призор је илустраторова надградња: лисичја јазбина међу корењем дрвета, детаљи топлог дома, млад месец, три лисичића, сова на грани... Илустратор је пренео топлину мајчине љубави и бриге за младунце из песме на слику. Илустрација је богата детаљима, нијансама, валерима, текстуром (*Стилске ићре*, стр. 42).



Илустрација песме „Гавранов пантум гавранки”.

Песма форме *шанџум* је гавранов вапај гавранки због сира који му је отела лија. Међутим, на слици видимо само гаврана у лету како је откинуо комад сира. Илустрација је крајње сведена, дводимензионална, без валера, сенки, шрафтуре, детаља, у две боје изразито комплементарног контраста. Птица је, такође, врло сведеног, готово гротескног облика, стилизована (*Стилске ићре 2*, стр. 72).

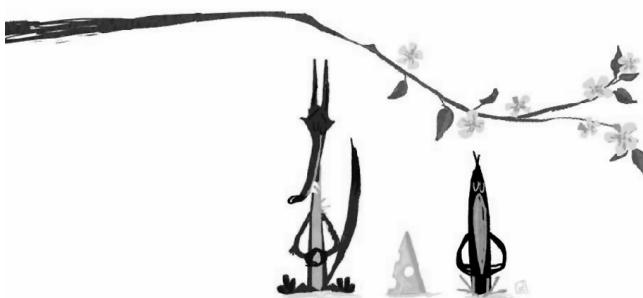


Илустрација песме „Рефрен” представља комуникацију лије и гаврана након догађаја са сиром. На слици је призор кога нема у тексту, осим речи зам-



ка, која је вероватно навела илустратора да догађај из басне овога пута нацрта другачије: лисица је направила замку како би гавран запео и пао и како би му она отела сир. Јунаци ходају на две ноге као људи, што није увек случај у књизи (*Стилске игре 2*, стр. 122).

Басна о гаврану и лисици опевана кроз форму хаику песме. Илустратор на симпатичан начин комуницира са пореклом хаику форме, везане за Далеки исток, те његови јунаци медитирају под трешњим цветом, а сир је између њих и као да није предмет борбе. Једноставан ликовни израз, јарких боја, без превише детаља, без просторне димензије, без сенки, валера, носи одређену дозу хумора (*Стилске игре 1*, стр. 62).



Нервозним стилом испричана басна у причи „**Нервозно**” била је повод да илустратор измисли читав контекст у ком је прича испричана. Садржај слике уопште не постоји у причи. Прича је, наравно, о гаврану и лисици, а овде њихови шумски другари нервожно препричавају догађај отимања сира. Изражен линијски цртеж бледо је обојен, а ликовни израз је потпуно другачији од претходних примера, без јаких контраста и засићености боја (*Стилске игре 1*, стр. 24).



Илустрација песме „Бугарштица”, чији назив представља форму епске јуначке песме, у чијем стилу је песма и написана, говори о јуначком држању гаврана и о госпођици лисици којоје допадне сир. Илустратор јунаке представља попут људи из средњег века. Гавран, јунак са оклопом, због лепоте госпођице лисице испусти сир... Стилизована позадина, без просторне димензије, оквир слике од форми налик хералдици. Лија је префињена и лепа. Боје су пригушене, са контрастом црвенкасто-браон и зелених тонова. Форма је помало сведена, али је први план ипак тродимензионалан, иако је позадина плошна и декоративна (*Стилске игре 2*, стр. 10, 11).



Закључак

Богатство илустраторских израза у симбиози са пишчевим делом учинило је књиге *Стилске игре 1* и *Стилске игре 2* изазовним и занимљивим за читање и гледање. Оне у садашњем тренутку представљају изузетак на илустраторском и издавачком не-бу комерцијално илустрованих књига за децу, које се као *инсистанција* производи потрошачког друштва брзо заборављају и троше. Оригиналност илустрација и њихово визуелно богатство чине да се књиге *Стилске игре 1* и *2* издвајају, управо својом необичношћу и упечатљивошћу, на тржишту књига. О томе сведоче и бројне награде, медијски написи о књигама и изложби илустрација.

Да ли тржишна утакмица у Србији може да поднесе овакав издавачки подухват, иако је пажња медија и стручне јавности приметна, или је у питању издавачева друштвена одговорност – отворено је питање. У сваком случају, реч је о храбром потезу издавача и великим напору писца и илустратора, који ће сигурно оставити трага у културолошком сми-слу, како са становишта књижевности за децу, тако и са становишта илустрације.

Илустрација као уметничка дисциплина у прилика-ма као што је објављивање књига *Стилске игре 1* и *Стилске игре 2* добија могућност да се у пуном сјају покаже као носилац моћног визуелног комуникационског кода, естетских и културолошких вредно-сти у контексту *галаксије слике* и интензивних и брзих визуелних комуникација у времену у којем живимо. Илустрације попут ових у *Стилским играма 1* и *2* обогаћују нашу визуелну и читалачку културу и стоје својом оригиналношћу и маштовитим поигравањима као бедем одбране од просечности, плаџијаторства и баналне сладуњавости на тржишту књига за децу.

ЛИТЕРАТУРА

- Маринковић, Симеон, Павлић, Душан, *Стилске игре 1*, Београд, Креативни центар, 2014.
 Маринковић, Симеон, Павлић, Душан, *Стилске игре 2*, Београд, Креативни центар, 2016.
 Марковић, Славица, *Стилске игре : изложба илустрација Душана Павлића: Галерија Атиријум, Библиотека града Београда, од 28. марта до 19. априла 2017*, Београд, Креативни центар, 2017.
 Тасић, Јелена, *Душан Павлић*: Добри уредници у се-би чувају малу искру детета, у: *Данас*, http://www.danas.rs/kultura.11.html?news_id=342275&title=Du%C5%A1an+Pavli%C4%87%3a+Dobri+urednici+u+sebi+%C4%8Duvaju+malu+iskru+deteta (1.5.2017)
 Влаховић Филипов, Сенка, *Видео-илустрација књиге: Нови појас на илустрацију и креирање имиџа књиге у јавности*, Београд, Академија уметности, Ново Милошево, Банатски културни центар, 2015.

Senka R. VLAHOVIĆ

STYLISTIC GAMES BY DUŠAN PAVLIĆ
 Original and nonconventional strategies of illustration
 on the market of children's books

Summary

Books *Stylistic Games 1* and *Stylistic Games 2*, illustrated by Dušan Pavlić, are the examples of nonconventional, unusual and original approach to illustration of children's books, with numeral intertextual relations with the work of a writer Simeon Marinković. In these books, form predominates over content and there are many variations in techniques and styles of illustration which upgrade writer's work. As such, they present artistically valuable exception on the book market, in times of instant contents, consumer society and fast but superficial communication.

Key words: illustration, illustration of children's books, intertextuality, visual communication

◆ Ранко М. ПАВЛОВИЋ
Књижевник, Бања Лука
Република Српска
Босна и Херцеговина

НАД КЊИЖЕВНИМ СТВАРАЛАШТВОМ ЗА ДЈЕЦУ ЂУРЕ МАРИЧИЋА

САЖЕТАК: Рад се бави животом и књижевним радом Ђура Маричића. Посебно је истакнут специфичан положај Ђура Маричића као српског писца у Хрватској, његов статус „ничијег писца”, маргинализованог и у Србији и у Хрватској. Дат је кроки укупног Маричићевог књижевног рада, а посебна пажња посвећена је тематици Маричићеве поезије и прози за дјецу. Указано је на Маричићеву сеоску тематику, али и на бављење специфичним положајем дјетета у дехуманизованој урбаниј средини. Рад се бави и Маричићевом фауналном тематиком, као и његовом романескном трилогијом посвећеном одрастању дјетета уочи и на почетку Другог свјетског рата у Хрватској.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: дијете, поезија, проза, роман, тематика

Постоје писци који, како то својим називом казује и један књижевни блог у Србији, живе на лошој адреси. Међу њима је и Ђуро Маричић, књижевник који живи и ствара у Хрватској, тачније у селу Жажина код Сиска, некад значајног индустријског града у коме је, као вриједан и запажен инжењер, провео готово цијели радни вијек. Као српски писац изван матице одавно није у фокусу српске књижевне критике, као што ни та земља настала распадом

бивше нам заједничке државе није баш заинтересована за стваралаштво које не спада у корпус хрватске књижевности. Тако је овај писац сада практично – ничији, бар кад је у питању критичко освјетљавање његовог дјела.

Маричић је рођен 1934. године у Хашанима, родном селу свог славног старијег земљака Бранка Ђорђића и од првих књижевних корака трудио се да га слиједи, али да никада не падне у његову сјенку већ да иде путем који сам себи утире. Основну школу завршио је у родном селу и Босанској Крупи, гимназију и електротехнички факултет у Загребу, где је кратко радио, а затим прешао у Рафинерију нафте Сисак и ту остао до избијања ратних сукоба почетком деведесетих година прошлог вијека. Као истакнути стручњак у свом послу, друштвени и културни радник и интернационални шаховски судија, није желио да напусти земљу чијем развоју је дао велики допринос, али је ипак био присиљен да се пресели у село Жажина крај Сиска, где и сада живи, цијелим бићем предан књижевности.

Врло рано је почeo да се бави књижевним радом и објављивао је, прије свега, пјесме за најмлађе, у више од педесет листова и часописа и на програмима радио-станица широм бивше Југославије. Књижевна критика му је била наколоњена, па су о његовим првим књигама објављени многи осврти. Потоје разградње СФРЈ, откад је Маричић морао да оде у пензију и има више времена за писање, па много више и објављује, критика га, једноставно речено – заобилази, јер, као што је речено, испада да није ничији писац.

Окренутост човјеку и терету који носи

Маричић је највише књига објавио за млађе читатеље, али је упоредо писао и за старије, с тим што

је ово потоње до прије двије деценије мање објављивао. Првом збирком пјесама за одрасле, насловојеном *Жена поред ријеке*, огласио се 1989, да би тек дванаест година касније, заједно са Д. Лаптошевићем, читаоцима понудио књигу *Шах и стих*. Године 2013. објављује пет збирки поезије, писане протеклих деценија: двије ангажоване (*Дисање на шкрге и Вучја времена*) и три љубавне (*Чулни окови, Може, али са стилом и Вјенчање без свједока*), да би се три године касније појавила и његова пјесничка књига *Просијане тјесме*.

У ангажованој поезији, како је и књижевна критика примјетила, додуше стидљиво, „на кашичицу”, Маричић је суптилни посматрач друштвених збивања, окренут обичном човјеку и његовим преокупацијама. С истанчаним осјећајем за социјалне разлике, пјесник диже свој глас у одбрану оних који су на неки начин гурнути на маргину и које правда забилази у широком луку. Док је у социјалној поезији склон сатиричном посматрању свијета, у љубавној је више окренут емотивној страни живота, не избегавајући ни опјевавање еротских импулса у душама заљубљених и не избегавајући хуморну нит која ове пјесме чини читљивим и ближим ширем читалачком кругу. С обзиром на то да је поезија у ових пет књига настала у раздобљу од три и по деценије, разумљива је и стилска, па и мотивско-тематска неуједначеност, али је такође у њој уочљив препознатљив ауторски печат лирика који снажно исказује своја осјећања.

Ни прозна остварења Ђ. Маричића за одрасле читаоце нису наишла на онакав одјек у књижевној критици какав су заслужила. Нешто више писано је о роману *Стварање нове Европе* (2014), мада ни о овом обимнијем дјелу није објављен ниједан аналитични приказ који би му одредио право мјесто у занимљивој српској прози инспирисаној ратним збивањима на тлу бивше Југославије у првој половини

посљедње деценије ддвадесетог вијека. У државама Трачана, Келта и Скита, јунака ове, могло би се рећи историјске хронике, читалац ће лако препознати Србе, Хрвате и Бошњаке (Босанце и Херцеговце), у амбијенту у који је смјештена разуђена радња Сисак и његову околину, у описаним збивањима ратна дешавања током деведесет прве и дводесет друге године и оно што им је претходило, а у главном јунаку Аркадију Јевтушенку самог аутора овог романа, који има препознатљива аутобиографска обиљежја. Сурова збиља, у чијем објективном приказивању нема ни трагова необјективне наклоности било којој страни, аутору није сметала да нарацију протка хумором који покаткад достиже гротескну сатиричност, па би се могло рећи да су у праву они који у оцјени овог дјела истичу да је у њему Маричић на трагу Радоја Домановића и других наших сатиричара. Романи *Стварање града* (2015) и *Монтери* (2016) тек чекају своје критичаре, ако их уопште буде.

Оставићемо овдје по страни Маричићеве путописе, афоризме, књижевнокритичка дјела, антологичарски и публицистички рад, његове полемичке текстове, и само летимичан поглед бацити на кратка прозна остварења. Приче у збирци *Директор* (2017), настајале у дужем раздобљу, на окупу држи и чврсто повезује то што су, у мотивском погледу, све из живота и што разноврсност животних манифестација не описују него их литерарни јунаци напросто оживљавају пред читаочевим оком, увлачећи често и њега у своја вртложна струјања. У овим кратким причама, у којима је видљив и ненаметљив аутобиографски печат, наилазимо на врло лијепе и оригиналне описе природе, догађаја, ситуација и ликова. Ђ. Маричић, такође увјерљиво, понире у тајновите поноре душа својих јунака. Тако у причи „Данилов гријех“ каже да је његов јунак „дошао да му пљусне у лице ту гнојну воду његових ружних дјечачких

дана, да га гурне у живо блато прошлости”. Описи збивања често су у функцији психолошког портретирања, па када пише: „митраљези су шили платно тишине, пушчани фијуци забадали су се у мекано тијело tame”, то није само опис онога што се догађа у одређеном тренутку него и својеврсна слика буре која бјесни у души актера.

Да фељтонска проза, нарочито када има аутобиографска обиљежја, може бити врло занимљива и заинтересовати широк круг читалаца, показује његова збирка од двадесетак записа *Људи у бијелим кућама* (2015). Написана на исповједан, занимљив начин, једноставним стилом, јасном и проходном реченицом, искрено прије свега, ова књига неће остати равнодушним ниједног свог читаоца. Слична оцјена могла би се дати и за двије године касније објављене *Приче из кревета*, књигу коју ће, могло би се са сигурношћу рећи, књижевна критика такође заобићи.

Широк спектар пјесничких тема и мотова

„Пјесник је расуто бисерје”, стих је из пјесме „На пољу свјетlosti” Ђуре Маричића. И заиста, све до 1977. године његове пјесме за дјецу, објављиване у многим листовима, часописима и радио-емисијама, личиле су на расуто бисерје, док их није укорично у своју прву збирку намијењену најмлађима, насловљену *Тетија без ауторитета*, објављену у издању сисачког „Јединства”. Овом књигом, коју је маштовито илустровао Недељко Драгић и која доноси четрдесетак пјесама сврстаних у четири циклуса, пјесник је скренуо пажњу књижевне критике. Истицана је тематска разноврсност, наглашавана окренутост сеоском дјетету из његовог и Ђорђевог краишког завичаја и често усамљеном, међу бетонским оградама отуђеном градском дјетету („Што

дјечак тужан тај да ради, / где да пронађе игралиште? / Изгубљен, сам у мамут згради, / нема другоге ни двориште – „Мрки дјечак”), потпратавана маштовитост примјерена дјечјем сензибилитету („Да ли је море ишло у школу / и је ли добро учило? / Зна ли оно о Марку Полу, / о свему што је давно било?” – „Море и школа”), указивано на то да пјесник полази од разумијевања дјетета као личности и за њега пише пјесме у којима не нуди директну поуку и поруку, него жели да стихом изазове радозналост која ће дјетету помоћи да сâмо долази до спознаја о томе шта је добро а шта лоше, шта лијепо а шта ружно, шта је хумано а шта нехумано, шта треба прихватати а шта одбацивати.

Прва Маричићева пјесничка књига за дјецу показала је да он не описује дјечји живот и осјећања, него да напросто живи и цијелим бићем осјећа тaj живот. Захваљујући добром познавању дјечје психологије, он изbjегава све оне клишеје који би га довели у искушење да доцира младом читаоцу, да му „држи предавања о моралу”. При томе врло добро зна да је хуморна црта врло добар савезник у ненаметљивом саопштавању чињеница и низању упечатљивих слика које истовремено релаксирају и посредно едукују. „Маричићеве пјесме су занатски дотјеране и често изнад просјека оног што се објављује у листовима за дјецу”, записала је о овој збирци позната књижевница Сунчана Шкрињарић.

И својом другом збирком, *Збогом Есма*, објављеном 1980, пјесник, како је то добро уочио Јосип Поднап, у обликовању пјесме радо користи „фабуларно разрађивање мотива – идеје”, стварајући стиховану лирску причу с једва уочљивом поруком. У тематском погледу, ове пјесме испуњене ведрином и живошћу окренуте су дјетету у игри и школи, првим љубавним треперењима, шаљивим догодовштинама из дјечјег живота, уочавању и разликовању добрих и лоших собина и поступака. Дирљив је пјесников

однос према природи и сликама које је понио из подгрмечког завичаја.

Балада о 7 пријатеља (1985) потврђује Ђуру Маричића као пјесника препознатљивог стила који прихвата и продубљује дјечју фантазију, не избјегавајући ни образац бајке или басне. Све је у машти, па самим тим и у животу могуће, животна игра заправо и није ништа друго него сам живот, па зато ни игри ни маштаријама не треба постављати никакве бране. Ни у овој књизи пјесник се не удаљава од завичаја и дјетињства, па можда и зато она, како је у једном приказу написао Миљко Шиндић, „садржи све оно што поезију чини поезијом, осјећајност, сликовитост, једноставност, радост и тугу, приврженост и проживљеност, поруку и поуку, што није час лепог васпитања, него саставни део живљења и стварања”.

*Аkad у касно вече
љуска се распсрла је,
ишиле радосно рече:
– Сад нисам више јаје!*

Једна од најбољих Маричићевих пјесама за најмлађе, „Расло у јајету пиле”, која ће позајмити наслов и једном његовом каснијем избору, посебно је запажена у збирци *10 лудих дјечака* (1999). Пјесник је у овој књизи достигао онaj ниво остварености када се може рећи да дјело одише пуним животом, да у њему нема ни трагова подилажења читаоцу и настојања да се досјеткама пјесма учини допадљивјом, када су метафоре сасвим природне и саме од себе се отварају ономе ко пјесми прилази као нечemu што је дио и његовог поимања свијета и када се на неки начин осјећа коаутором те умотворине. Дијете, коме пјесме и јесу намирењене, сраста с природом која га окружује, при чему му помажу и пјесме које чита. Цитирани катрен као да тумачи највећу загонетку васељене – настанак живота и мје-

сто сваког живог бића у свијету коме трајањем свог живљења припада. Чудо се збило! Пиле је дошло на свијет, више није јаје! То није само нека згода – закључиће млади читалац, без пјесникове дидактичке помоћи – то је настанак новог живота, рађање једног новог свијета. Такве су и остale пјесме у овој збирци: само је наоко све то што се догађа око нас нека чудесна игра, а заправо је суштина живота у коју треба проницати и у најранијем животном добу.

Касније Маричићеве књиге пјесама за дјецу, било да се ради о изборима или новим збиркама, *Расло у јајету пиле* (2002), *Плави друм* (2004), *Изабране пјесме и приче* (2008) и *Како распиру дјеца* (2010), освјетљавају нам пјесника сраслог с дјечјом игром и дјечјим погледом на свијет и с природом чији описи у читаоцу изазивају усхићење.

О љубимцима с љубављу

Као прозни писац за дјецу Маричић се огласио тек 2007. године збирком *Приче о животињама*, која ће касније доживјети своје издање и у преводу на енглески језик, у Сједињеним Америчким Државама. Свако дјетињство, ма у ком времену проживљено, показује ова књига кратких прича, има своје чари. Колико о псима, мачкама, птицама, лисицима, ласицама, гускама, воловима, вуковима, змијама, коњима, зечевима, лабуду, мазги, орлу и другим животињама, оне истовремено говоре о дјеци, о њиховој запитаности пред животом, разиграности, несташљуцима, љубавима и њиховом односу према љубимцима.

Ни у игри ни у животу дјеца нису равнодушни посматрачи. Они који су, како би Маричићев старији земљак Бранко Ђопић рекао, „у магарећим годинама”, стално нешто смишљају и стварају, прилазећи игри као озбиљном послу, па су такви и када се

играју са животињама. О животињама Ђ. Маричић не пише само из угла дјетета већ и кроз поглед одраслог човјека, и не пише на начин на који смо навикли у сличним причама, оне нису приказане онако као у баснама, нема између њих дијалога, аутор им не даје особине људских бића. Напротив. Оне су онакве какве јесу у стварности, у природи: плахе и плашљиве, радознале али опрезне. Дивље би хтјеле да се приближе човјеку али га се боје, домаће да задобију господареву љубав, али међу људима има и оних који их муче. Дирљива је љубав животиња према својим младунцима, као и оданост домаћих и припитомљених дивљих животиња човјеку који их воли. Ове питке прозне творевине, које понекад остају и на нивоу занимљивог записа, потврђују, између осталог, добро познату народну мудрост да вук длаку мијења, али ћуд никада.

Колико на читаоца оставља снажан утисак Маричићево добро познавање животиња, стечено у до-диру с њима, нарочито у дјетињству, под мргодним Грмечом, у родним Хашанима и околним селима, толико га окрељују лијепи описи природе. Понекад је овом писцу потребно само неколико ријечи да увјерљиво опише шуму, сеоску панорamu, пристранак, пртину кроз цјелац, ливаду у пролеће, разгратану крошњу стабла с птичјим гнијездима, и да све то утка у узбудљиву причу која је за младог читаоца, нарочито оног у великом граду, право освјежење.

Нико са сигурношћу не може рећи да ли временом пас почиње личити на свога газду или, обрнуто, газда на свог љубимца, али нико ни не пориче да те сличности има. То врло увјерљиво потврђује и роман Ђуре Маричића *Генијални пас Сити* (2012), искрена и топло испричана прича о – како многи кажу – најбољем човјековом пријатељу, вјерном прatioцу који има душу, можда понекад већу и чистију од човјекове. Овом су књигом читаоци, првенствено млађи, али исто тако и старији, добили за-

нимљиво штиво, посебно интересантно онима које свакодневно сусрећете по парковима у шетњи са псима и дјеци која готово без изузетка желе у свом двoriшту или стану имати љубимца који ће личити на већ легендарне Лесија, Бијелог Очњака, Рекса и друге, да не спомињемо јунаке познатих стрипова и цртаних филмова.

Маричић у свом роману прати живот једног пса, кује Сити, од долaska на свијет па до смрти. Кроз ту причу упознајемо њене прве газде, оне које су је морале оставити на тржници у нади да ће неко пронаћи штенад и усвојити их, затим нове газде – Старог газду, Младог газду, Газдарицу, Младу газдарицу... Упоредо с њима, упознајемо и људе с којима се срећу, њихове међусобне односе, прилике у којима живе, па и друштвеноисторијске прилике времена у коме се радња одвија, а то је посљедња деценија десетог и почетак прве деценије десетог првог вијека.

Радњу свог романа Ђ. Маричић смјестио је у Сисак и у сусједну Жажину, где ће након продаје стана у граду и куповине куће на селу живјети Сити са својим газдама (читај: аутором и његовом породицом). Прича о псима и њиховим господарима има подоста у нашој и свјетској књижевности, али ова је нова по томе што се радња одвија у недавно вођеном грађанском рату у Хрватској и првим поратним годинама, па баш зато читалац сазнаје много детаља и о томе како људи могу да се мрзе, као да баш ништа нису научили од паса, који нападају само онда када су они, њихове газде, или имовина њихових газда угрожени.

Маричићев роман испричан је у првом лицу јединине, што је takoђe уобичајена или бар честа форма у књижевности. Међутим, новина је у томе што причу не прича газда, већ је наратор главна јунакиња, куја Сити. Приповиједа тако увјерљиво, као да је ушла у душу свог газде, дакле у човјекову душу,

па износи о себи оно што она доживљава и како се-
бе види на овом свијету, али и оно што сматра да
њен газда и људи око њега мисле не само о њој него
о псима уопште, па и животу и свијету у коме живе.
Стиче се утисак да је овакав књижевни поступак
био неминован, јер роман о керуши Сити истовре-
мено је и роман о њеном газди, а с правом се може
рећи и роман о самом аутору, па је зато добрим ди-
јелом и аутобиографски.

Шетајући са Старијим газдом (аутором) чисти-
нама и насипима поред жељезничке пруге у Сиску,
одлазећи у околину и на имање које је газда имао
изван града, трчкарајући касније поред поточића и
ријеке у Жажини, одлазећи у бербу гљива, упознају-
ћи нове крајеве, нове псе и нове људе, проводећи
сате и сате у игри, Сити доживљава неизмјерну ра-
дост и многа задовољства. Улазећи у псећу душу,
ако се тако уопште може рећи, аутор је то топло и
увјерљиво описао, као што није заборављао ни оне
слушајеве када се, углавном зато што није у неком
тренутку могао да разумије „псећи језик”, љутио на
своју љубимицу.

Радња највећег дијела романа одвија се у приро-
ди, у разна годишња доба. Била је то прилика за ау-
тора да читаоцу понуди сјајне описе крајолика кроз
које су он и његова јунакиња пролазили, па ћемо то
илустровати само једним примјером:

Први дани ране јесени ваљали су се одозго низ ријеку,
топла сунчана лавина сливала се са брда према долини и
разливала по широко разапетим пољима. Букове шуме на
обронцима брда почеле су добијати боју злата. Прориједи-
ло се лишће на врбама и тополама уз игралиште...

Аутобиографска књижевна трилогија

Познато је да је подгрмечко село Хашани на ве-
лика врата ушло у књижевност кроз дјело непоно-

вљивог Бранка Ђопића. Генерације су одрастале и
одрастају уз „босоного дјетињство” зачуђеног пла-
вокосог дјечака који је, испредајући бајковите при-
че о дједу Триши и мачку Тоши, знао на суптилан
начин да саопши како „орлови рано лете” и који
је са дједом Радом и стрицем Ницом, крај ракијског
котла, уз Јапру, понад „баште слезове боје”, с ве-
ликим узбуђењем дочекивао великог причалицу Пе-
трака самарџију.

Један други Хашанац, пјесник, приповједач и ро-
манописац, Ђуро Маричић, takoђе не остаје дужан
своме завичају и свом родном селу. Након што је
расцвјетале ливаде дјетињства, жубораве поточиће,
кривудаве стазе преко брешчића и кроз шумарке,
па врхове и обронке Грмече, често заогрнуте плав-
кастим плаштом прозирне небеске ведрине, а кат-
kad намргођеним гуњем тмастих оловних облака,
распростро по врџавим стиховима и страницама
узбудљивих прича, Маричић се прихватио задатка
да кроз роман-трилогију (балканску, каже он, а у
суштину грмечку, ма колико се њена радња знатно
шире распостириала) прикаже дјетињство и рано
одрастање дјечака Драгана Савића у годинама при-
је Другог свјетског рата, током тог, једног од нај-
кровавијих ратова у историји људске цивилизације,
који је и угроженој дјеци гурао пушке у руке (наро-
чито у познатој грмечкој офанзиви) и у првим по-
ратним годинама. Пишући о Драгану, чије безбрис-
ко дјетињство рањавају њемачке штуке и усташке
каме, он заправо пише о једној генерацији, па – с
правом се може рећи – и о самом себи, о свом дје-
тињству, што овом тројкњижју даје и аутобиограф-
ске елементе.

Дјечак са сунчаних брда први је дио Балканске
трилогије чија се радња одвија у кругу типичне сео-
ске породице Савић, која се успјела отргнути од си-
ротиње и економски оснажити. Централни лик је
дјечак Драган Савић, чије одрастање писац прати

од његових раних предратних година до краја 1942. Ране дјечакове године су идиличне, безбрежне, док заједно с дјевојицом Десом Будимир лута по околним брдима, открива и упознаје околину. Међутим, у кући је ситуација савим другачија, ту у зимским мјесецима Драган живи под будним оком строгог оца, који се бави стolarским пословима. Изненада рат је бануо на врата сеоских домаћинстава. Усташе почињу палити српске куће, одводити људе на губилишта, отимати жито. Дјечак прати сва та збивања, сакривања жита, устаничке дане, одлазак оца у партизане. Показује се да је Драган Савић дјечак у којег одрасли чланови породице могу имати више повјерења него у много одраслије дјечаке.

Упечатљиви су лирски описи природе и приказивање дјеце – Драгана, Десе, Николе, Пере и Богде – њихови доживљаји и Драганове авантуре, као и лик дједа Tome. Драган је маштовит дјечак, стално је у акцији, њему се увијек нешто догађа, што роман чини занимљивим.

Читалац ће, увјерени смо, на основу првог тома закључити да му Ђуро Маричић нуди занимљиво тројњије о данас већ заборављеној, потиснутој теми, о дјеци у Другом свјетском рату на овим нашим балканским просторима, па ће сигурно поsegнути и за преосталим томовима.

Треба ли (и може ли се) данас писати о судбинама из Другог свјетског рата, и колико данашњем читаоцу могу бити близске приче из тог периода? Маричић сматра (и потврђује) да треба и да се могу на занимљив начин исприповиједати судбине и усуди оних који су, ни криви ни дужни, упали у страшни ковитлац страдања и смрти, у коме им је само провиђење могло помоћи да избегну замке свепријутне опасности.

У роману *Дјечак под срећном звијездом*, другом из трилогије, жанровски најближем оном што називамо омладинским романом, Маричић описује жи-

вот малог Хашанца који је, као и већина његових вршњака, у суворој ратној збиљи морао напрасно да одрасте и да на нејака плећа прихвати терет који би тешко носили и много старији од њега. Роман је у своју занимљиву фабулу сажео ратна збивања на ужем географском локалитету током једног го-дишњег доба (зимске грмечке офанзиве), али по описаним догађајима, патњама и пркосу добро профилисаних јунака, по вјерно датим сликама сукоба добра и зла, читалац стиче утисак да су радњом обухваћени и много шири простор и шири времененски оквир и да је на тој разуђеној панорами осликана заправо судбина овог дијела Балкана у Другом свјетском рату. Од тренутка када Маричић своје јунаке и њихове усуде уводи у хладноћу и маглу јануарских дана 1943. године, па све до првих прољећних треперенja, када се, послиje непријатељске офанзиве, живот почиње враћати на Грмеч и у подгрмечка села, из сваке реченице читаоца напросто запљускују нове информације које се складно уплићу у узбудљиву причу.

У роману *Дјечак под срећном звијездом* Ђуро Маричић наводи имена комandanata и јединица Народноослободилачке војске, називе непријатељских јединица које су учествовале у офанзиви, затим имена подгрмечких насеља, брда, ријека, потока, планинских чука, што дјело чини увјерљивијим и даје му обиљежја документаристичке белетристике. Треба, међутим, посебно истаћи да је фактографија овдје најчешће подлога за осликовања стања душе и духа, колико појединца, толико и колективног бића. Сам аутор у Предговору признаје:

Ово је прича из Другог свјетског рата, стара 70 година, мало млађа од мене. Можда није незанимљива. Прича о рату, страдању војника и цивила.

Скоро 50 година носио сам у души и сјећању овај роман са страсном жељом да га напишем. Моји лични доживљаји и догађања у животима мојих најближих и познани-

ка стално су ме тјерали да пишем, да свијет упознам са страшним догађањима у рату, да се не забораве судионици тих догађања...

Ово и јесте, како је већ речено, прича о страдању. Али и о поносу. О немоћнима који ипак у себи налазе и скупљају мрвице снаге стапајући их у колективну силу која се супротставља злу. Маричић прича о страху и злу, о беговима који личе на билијске покрете немоћног народа, о организованом животу у шумским логорима, о надирањима непријатеља и герилским борбама устаника, о страшној зимској офанзиви на Грмеч која није само узимала животе него и мутила разум напађеним борцима и изbjеглицама, о болестима, оздрављењима, неизbjежном умирању... И о свјетлу које ће ипак на крају обасјати напађене страдалнике.

С израженим смислом за психолошко нијансирање, Маричић је градио лик главног јунака и свих осталих актера ове ратне приче – Драганових родитеља, браће, сестара и других чланова породице, устаника и њихових команданата, људи у бјегу, активиста... Сви они, а нарочито мали Драган, стиснутих зуба носе свој крст, досуђени им усуд. По свему томе, ово је психолошки роман у коме нема идеолошких обиљежја. У њему има сцена које као да су проистекле из античких драма, каква је она с мајком која у наручју носи мртво дијете. Све то чини га занимљивим и оправдава бављење овим (и оваквим) темама.

Рат је завршен, Драгана Савића, сада већ замомченог Грмечлију, с дипломом завршене државне ниже реалне гимназије у Босанкој Крупи, читалац на крају трећег тома – *Дјечакова сјајна звијезда* – испраћа у Загреб. Иза њега остаје дjetињство, које ће у памћењу носити цијелог живота.

„Онима који имају снове, борцима који не признају пораз” – гласи посвета-мото трећег романа ове врло занимљиве трилогије, што на неки начин

указује и на суштину овог густо тканог прозног штива, заснованог на стварним историјским догађајима и на животној прици једног дјечака и једне хаџанске, подгрмечке породице, у којој би могле да се препознају многе крајишке породице којима је сурова ратна збиља утиснула дубоке ожиљке, али их није обесхрабрила у трагању за смислом даљег живљења.

Трећи дио Маричићеве Балканске трилогије практиче пољедњу фазу одрастања дјечака Драгана Савића, завршетак дjetињства и прерастање у дјечаштво. Радња је добром дијелом смјештена у његово родно село Хашане, али се на три године „преноси” у Босанаску Крупу, па у Загреб. И у трећем дијелу Маричић се показује као вјешт сликар грмечких пејзажа и атмосфере која се одражава и на душу и психологију његових ујверљиво извајаних ликова.

Као што је Ђуро Маричић схватио и прихватио да вриједи написати Балканску (грмечку) трилогију, тако би се исто могло рећи да вриједи прочитати животну причу Драгана Савића, дјечака из Хашана, јер у његовој судбини саздана је судбина свих грмечких, крајишских, па и балканских дјечака из периода када је ратна чизма безочно газила дjetињства на овим подручјима и када се, послије тмурних облака, над напађеним народом ипак осмијехнуло ведро небо.

Ђуро Маричић, као и у осталим прозним дјелима за младе, у овој трилогији приповиједа смирено, кратком, јасном и прецизном реченицом, користи језик близак говору својих јунака, посебно у дијалошким дионицама. Рјечник му је богат, примјeren времену, ситуацији, интелектуалном нивоу актера и циљаном читаоцу.

* * *

Ђуро Маричић је тренутно један од најплоднијих српских писаца за дјецу који живи и ствара на

подручју Хрватске. То што је – да поновимо – на „лошој адреси”, дакле на неки начин „ничији”, не би требало да одврати пажњу књижевне критике са његовог пјесничког и прозног дјела за најмлађе, које несумњиво заслужује да буде темељито сагледано и смјештено на оно мјесто у српској књижевности које му припада.

Ranko M. PAVLOVIĆ

OVER ĐURO MARIČIĆ'S
LITERARY WORK FOR CHILDREN

Summary

The paper deals with life and literary work of Đuro Maričić. A special attention has been paid to his specific position as a Serbian writer in Croatia, and to his status of "nobody's writer", marginalized both in Serbia and in Croatia. There is also an outline of Maričić's entire literary opus, with a stress on the subject matter of his poetry and fiction for children. His rural thematics has been underlined, but also his interest in a specific position of children in a dehumanized urban environment. The paper also deals with Maričić's faunal themes, as well as with his novelistic trilogy dedicated to growing up of children on the eve and at the beginning of the Second World War.

Key words: child, poetry, fiction, novel, thematics



Даница В. СТОЛИЋ

Висока школа за васпитаче
стручних студија Алексинац
Република Србија

Весна В. МУРАТОВИЋ ДРОБАЦ
Министарство просвете, науке и
технолошког развоја Републике Србије
Република Србија

АРХАИЧНИ,
САВРЕМЕНИ И
МЕДИЈАЛНИ
ДИСКУРС:
ЈЕДИНСТВО
ХРОНОТОПА У
САВРЕМЕНОЈ БАЈЦИ
ДВАНАЕСТО МОРЕ
(СВЕТ КИЕ СИБИН)
ИГОРА КОЛАРОВА

ИГОР КОЛАРОВ (1973–2017)
Пред лицем савремености

САЖЕТАК: Рад се бави питањем архаичног и савременог дискурса у књизи за децу *Дванаесто море (Свети Кие Сибин)* Игора Коларова. Као спона уочава се и средњи дискурс. Овај стваралачки поступак је иновативан и оригиналан. Такође, веза између дискурса чини јединство хронотопа. Од апаратуре архаичног дискурса уочени су: сентенција, перфекат глагола бити, имагинарни хронотоп, улога

бројева. Од савременог дискурса уочени су: редуковани дијалог, фразе, англицизми. Медијални дискурс ствара и обнавља оно чега нема у опозитним дискурсима. Иако се по питању жанра појављују неке неодређености, најбоље је да се ово кратко дело, због доминантног архаичног дискурса одреди жанровски као савремена бајка.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Игор Коларов, савремена бајка, *Дванаесто море*, архаични и савремени дискурс, наратив, јединство хронотопа

Јединство два различита хронотопа у прозном дискурсу Игор Коларов је реализовао спајањем бинарних временских позиција у делу *Дванаесто море* (*Свети Кие Сибин*). Архаично и савремено време чине целину у којој се препознаје оригинални преседе овог нашег приповедача за децу и младе. Писац је поступцима о којима ће бити речи у овом раду довео свој наратив до савршенства. Х. Портер Абот такаве стваралачке поступке назива „репрезентацијом приче” (2009: 361). Користимо ову синтагму кад говоримо о прозном наративу И. Коларова, с обзиром на то да је он вешто репрезентовао оно што је на први поглед неспортиво, два различита наративна дискурса, кроз пројекцију прозне морфологије карактеристичне за свет бајке (машта, зачудно, oneobично, неочекивано, фантастично) и савремени наратив пријемчив савременом детету и човеку уопште (сажетост, краткоћа, сентенцијалност, фразе), што у потпуности одговара савремености, односно убрзаном начину живота, где остаје мало места за шири дискурс. Ту је и медијални дискурс, који чини везивно ткиво између ова два опречна дискурса.

Подсетимо се да је Коларов написао и књигу *CMC приче* (2012), управо под утицајем савремених технологија, уверавајући нас да се оне не могу тек тако заобићи. У том смислу песник и аналитичар Поп Д. Ђурђев истиче да је СМС причу у српској литератури први написао управо Игор Коларов, и не само њу, већ и друге којима је успоставио одличну

комуникацију са најмлађим читаоцима: „Књигама *Приче о скоро свему, Кућа хиљаду маски, СМС приче* и др. он је успоставио добру комуникацију са најмлађим читаоцима, јер је пронашао форму по њиховој мери, а чини се и заједнички језик” (2009: 61).

Стваралачки поступак Игора Коларова називамо омнitemporalnim¹, јер смо увидели да се остварује у сложености јединства хронотопа, а највише се уочава у књизи *Дванаесто море*, што Љиљана Пешикан Љуштановић карактерише, кад говори о усменом у писаном, као „битан део универзалности и свевремености усмене бајке (2009: 12), а Валентина Хамовић примећује да је то „доживљај времена у коме се прошлост огледа у садашњости” (2015: 143). Прецизније, то је ситуација када се имагинарни хронотоп карактеристичан за бајку пројектује на савремени хронотоп. Задржаћемо се због тога на овој Коларовљевој прозној структури.²

С обзиром на то да се спој архаичног и савременог времена најбоље реализује у језичким структурима, „суштински је хронотопичан језик” (Bahtin 1986: 356), па у овом тумачењу полазимо од тога да је прави предмет наратоловске анализе³ онај који се посредовано сматра језичким медијумом. У овом делу Игора Коларова најприсутнија је дијегеза, која се дефинише као чисто приповедање, а у овој краткој прозној структури и са елементима иновативног дискурса који теже сажетости, уз уметање редукованог дијалога.

¹ Ова сложеница се ствара слагањем синтагме *omni tempore lat.* у свако доба, увијек (Klaic 1968: 943). Додајмо јој овде шири контекст и користимо је у значењу свевремени.

² У другим прозним остварењима овог нашег аутора поменути поступак битно се не остварује.

³ Указујући на пропусте тематске наратологије, Жерар Женет се окреће начинској или формалистичкој наратологији која суштину приповедног текста налази у начину на који је прича представљана у приповедању. На основу овога јасно је да су тематска и начинска наратологија два различита приступа наративу (Marčetić 2003: 20–21)

С обзиром на то да се два времена најлакше остварују у језичком дискурсу, у раду ћемо користити следећа одређења: архаични дискурс и савремени дискурс. Како се хронотопи могу „укључивати један у други, састојати, преплитати се, смењивати се, суочавати се, супротстављати се или се налазити у сложенијим корелацијама” (исто: 356), ми увиђамо да су се у овом тексту хронотопи укључили један у други, без обзира на чињеницу да су по дискурсу убедљиво различити. Осим тога, у раду ћемо користити и синтагму „јединство хронотопа” (исто: 355), која нам се чини прикладном за сагледавање поступка стварања овог дела Игора Коларова.⁴

Јан Симонс говори о потребним и о сувишним деловима текста који конституишу наратив. Наглашава и то да су наратологи уочавали да се при реконструкцији каузалног и хронолошког ланца догађаја могу избрисати неки делови текста и то без последица на кохерентност и разумљивост приповедања (2015: 66). Ми такође мислимо да се на тај начин постиже сажетост, која се још препознаје и у поступку „разламања епске целовитости” (Опачић 2011: 13) у савременој ауторској бајци *Дванаесто море*.

Савремена ауторска бајка било би добро жанровско одређење кад је у питању ова књига И. Коларова, с обзиром на то да је уплив структуре усмене бајке најевидентнији, што ћемо и показати касније у раду. Нама изгледа да би уз ово тврђење најбоље пристајала дефиниција бајке Б. Соколова: „... то је врста сањарије која долази као компензација за стварност” (према Јакобсон 1966: 51). То повезујемо и са тематизацијом усамљеног детета у романима И. Коларова. Овде је реч о усамљеној девојчици која је у свету маште и сањарења остварила

⁴ Дакле, архаични плус савремени дискурс једнако је јединство хронотопа. Међутим, распоред дискурса може бити и обратан, што ће се током рада и видети на конкретним примерима из текста ове прозне структуре.

личну и особену компензацију, надомешћујући тако скученост живота. Сvakако, ово је посебан вид усамљености, а о томе В. Хамовић пише: „Машта је крајње исходиште свих његових јунака, супротстављени пандан доминантном осећању неприпадања, моћно средство у борби против евидентне отуђености савременог доба” (2015: 142).

Међутим, усамљени јунак бајке на неком задатку је честа тема бајковитих садржаја. Тада усамљени јунак креће на пут и наилази на препреке које се градирају по тежини. Он, додуше, има помагаче од којих добија неке чаробне предмете, упознаје способност разумевања немуштог говора, као и шифроване поруке са мистичним својствима, који му олакшавају остварење циља. Сvakако, тада усамљеног јунака бајке на путу ка циљу и срећном завршетку треба разликовати од ситуације савремене усамљене девојчице. Она има мало помагача. Њен прави помагач је Госпођа Фло. У том смислу занимљиво је мишљење В. Пропа, који констатује да и у народним као и у ауторским бајкама главни јунак мора имати неку функцију (1980: 274). Остварујући задатак, јунак испуњава своју функцију, најчешће узвишену. Узвишена функција девојчице Кие јесте подршка болесној другарици Симони, макар и индиректно, када у томе посредује Симонина мајка.

За нашу анализу битно је и да се одредимо по питању *гласа* (Женет) овог нашег књижевника, где видимо да приповедач није експлицитно присутан у тексту, односно да је у питању хетеродијегетички приповедач.⁵ По питању *начина*, односно „*знања*”,

⁵ Хетеродијегетички приповедач је карактеристичан за дискурс бајке. Приповедач је увек „изван текста”, пре свега зато што бајка казује о универзалним временским ситуацијама, хронотоп времена и места је неодређен, прецизније речено – све се одвијало некада давно, у време када приповедач није живео, већ је о свему сазнао посредовањем, од неког другог причаоца. Место одвијања догађаја је опет негде, у неком далеком и недовољно одређеном простору.

може се дефинисати као нефокализовани приповедач, онај који има неограничено знање, али и као онај који има делимично знање (унутрашњи и спољашњи фокализовани приповедач), с обзиром и на бајколики дискурс који се игра са дозом неизвесности кроз коју пролази јунак, односно јунакиња. У том смислу З. Опачић примећује да постоји „унутрашња фокализација самог јунака” (2001: 13).⁶

Такође, за овај наш рад битно је и ово мишљење: „Књижевност је доиста само језик, то јест систем знакова: њено биће није у њеној поруци, већ у том 'систему'" (Bart 1979: 166). Затим, Барт мисли да је задатак критике да реконструише систем дела који се огледа у формалној структури која дозвољава преношење тих смислова, док Велек и Ворен констатују да језичко проучавање постаје књижевно „тек онда када служи проучавању књижевности" (1965: 202).

У Коларовљевом дискурсу могу се разматрати неколике језичко-стилске појавности као поступци у грађењу текста. Тачније, ако узмемо да се у тексту повезују архаични и савремени дискурси који се највише остварују у језичкој структури дела, онда можемо испитивати оно што је у овом наративу архаично и оно што је савремено, као и оно што је довело до њиховог јединства.

У одељцима књиге под бројевима 35, 43 и 56 откривамо један ракурс који је нејасан, с обзиром на то да не можемо утврдити коме припада, „гласу” приповедача или „гласу” ликова. Он делује неутрално, тачније – ово су случајеви који „отварају простор колебању у одлуци шта приписати лицу, а шта приповедачу” (Јовановић 2014: 84), као што

⁶ Женет такође мисли „да нема ничег природнијег од причања приче или низања радњи у миту, бајци...“ (1985: 87). Овај начински наратолог у том природном току открива начине на којима се заснива прича, па се види да је прича почетни импулс, а све остало је везано за имагинативни поступак и спретност аутора да ту причу исприча.

можемо и видети из доле понуђених примера, где се појављује по једна реченица-констатација на почетку целине, али са утиском да се не уклапа у остали део текста датог одељка, нити се прецизније може повезати са следећим: „Чудно. Веома чудно” (62), „Живот постаје превише комликован” (72), „Средњи Е Сол је рекао: *Средњи Цо, узми моје мисли!*” (86).⁷

Поступци у страварњу архаичног дискурса

Сентенцијалност

Сентенце су мудре изреке које стварају појединачи, или најчешће колектив, а у нашем су усменом стваралаштву мудре народне пословице (изреке) на којима је Вук Караџић радио подробно (*Српске народне пословице и друге, као и оне у обичај узете ријечи*).⁸

Сентенце у овом прозном дискурсу Игора Коларова су занимљиве и рефлексивне, плод су његовог свеколиког промишљања.⁹ На овом месту издвајамо следеће: „Само на напуштеним и заборављеним местима може се заиста бити слободан” (21); „Нека пријатељства почину без икаквог разлога и објашњења” (24); „Када се иде право, увек се негде стиг-

⁷ У заградама иза наведеног текста налази се број странице: Коларов, Игор. *Дванаесто море. Свети Кие Сибин*, Београд: Завод за издавање уџбеника, 2007.

⁸ У предговору збирке народних пословица Вук Караџић указује на чињеницу да их је сакупљао двадесет година, уз мишљење да их је било тешко сабрати: „За пјесме и за приповјетке може чоек кога питати да му их каже, али за пословице не може (као ни за ријечи), него, кад се с ким говори, ваља питати и чекати док се која не рекне” (Караџић 1849: VII–VIII).

⁹ Сажетост израза у прозном дискурсу И. Коларова аналитичарка Н. Клајић такође разматра, одређујући их као енциклопедијске одреднице, писма, афоризме, таксативне изразе, гноме, филозофеме (2012: 38).

не” (32); „...оно што се крије, не значи да не постоји” (42); „Овако чудесне ствари човек не треба сам да гледа” (56); „Потребно је време да би се људи срели, али понекад изгубе једни друге у делићу секунде” (75); „Људи су ломљивији од порцелана” (75); „Увек је волео да иде необичним путевима (91); „Постиоје снови који се скривају од нас и чекају да сазримо за њих” (94).

Свакако ту треба уврстити и мудре изреке тајанственог Анг-Е-Сола на самом почетку дела, односно Хераклитове мудрости („Невидљива хармонија јача је од видљиве”): „Свака прича йочиње много пре / свог йочетика. / И кад једном йочне, / више се не завршава” (13).

Перфекат глагола бити

Перфекат помоћног глагола бити појављује се као стереотипни увод и као стереотипни крај у нашим народним бајкама (и не само нашим), чиме се сугерише удаљеност временског збивања описаног у садржају бајке, а појачава се и невероватност онога што се догађало. Таквом учесталом употребом овог глагола у перфекту народни стваралац даје посебни, рекло би се „важан” и тајанствен тон свом приповедању. Свакако, стереотипни почетак и крај бајке, „уводне и завршне формуле” (Јакобсон 1966: 46), имају и практичну сврху, као усталом и функционални бројеви, што ћемо касније видети у раду.

Писац Коларов у савременој бајци *Дванаесто море* учстало користи перфекат глагола бити. Међутим, аутор веома упечатљиво и оригинално у савремени дискурс убацује оно што је карактеристично за усмену бајку. Али код Коларова нема пуког пресликавања, он избегава почетне положаје овог сложеног претерита, па се у његовој савременој бајци глагол бити у перфекту најчешће појављује у средини текста или на крају, као што се може виде-

ти у доле наведеним примерима. Само у последње две реченице глагол је на крају текста, али суштински оне уопште не означавају формулу глагола којим се указује на нека срећна збивања унутар породичног круга, а која су се десила после много перијетија и савладаних препрека. Напротив, то су савсмим обичне констатације о недељи у месецу, или она која говори да је девојчица сама у напуштеном позоришту и слично: „Била је чудна, у то нема сумње” (14); „Ипак, најлепша је била фигурица безименог сибирског тигра” (16); „Госпођа Фло је одувек била својеглава и непредвидива” (18); „Били су пристојни и добри људи” (19); „Била је ограђена високим и непробојним зидовима тишине” (19); „Таква је била” (19); „Биле су тако различите” (26); „Киа је била сама” (36); „Био је крај септембра и Кии није било...” (37); „Била је прва недеља новембра” (80); „Била је сама у Орфеју” (99).

Имагинарни хронотоп

У бајкама је хронотоп имагинаран¹⁰ у смислу неодређености времена и места збивања, а имагинаран је и хронотоп пута ради извршења задатка, хронотоп препреке и њеног превазилажења, хронотоп тражења необичног предмета на недоступном месту и са чудним моћима итд. Негде, далеко, на тајновитом месту и у неко неодређено време (било је...) одвија се имагинарни хронотоп. У Коларовљевој књизи тобоже је све поткрепљено чињеницама, које делују као валидне појавности савременог света и живота, као у примеру који нам говори о породичном и социјалном статусу девојчице: „Киа је са мамом и татом становала у поткровљу, у малом ста-

¹⁰ Валентина Хамовић у раду „Скица за поетику кратког романа Игора Коларова”, у књизи *Нејрекидно дешавањство*, увиђа „релативизовање времена и простора” (2015: 141) у кратким романима и причама И. Коларова. То релативизовање ми смо назвали имагинарним хронотопом.

ну који је мирисао на планинске борове поред неког језера” (19). Уочавамо у првом делу реченице чињенично стање, са ким је Кия живела и где. Али када треба ближе одредити топос места, уочавамо прелазак на имагинарни хронотоп, односно неодређеност места: „...поред неког језера” (19). У једној реченици Коларов вешто спаја два контрастна дискурса, на првом месту је савремени (мали стан у поткровљу), а на другом је архаични (поред неког језера), чиме остварује јединство два удаљена хронотопа.

Затим, примећујемо у једном делу текста да аутор наглашава беззначајност савременог дискурса који потом и експлицитно негира. Писац најпре констатује, кроз симулирану тачност, растојања између места где живи госпођа Фло и места где живи Кия – оно износи око сто педесет хиљада метара. Али уз ову констатацију додаје се и следећа: „али то је било беззначајно” (20). Овим поступком искључује се претходни „прецизни” исказ о удаљености места у коме живи госпођа Фло. Ово би био један план значења. Мада – исказ „сто педесет хиљада метара” (20) означава неки веома удаљени простор (место), који се опет на другом плану разумевања може поистоветити са архаичким дискурсом.

Хронотоп пута и путовања јунака бајке зарад неког волшебног задатка у Коларовљевом роману се реализује на начин својствен необичној девојчици. Она ће поћи у „откривање света” хронотопом бекства, кога у суштини и није свесна. Писац нас обавештава да је то први пут учинила када је имала само пет година. Пут којим она одлази од куће књижевник прецизно дефинише у обавештењу: „Иза куће десно, па право” (32), што у суштини не означава ништа прецизно, па нам и то сугерише архаични дискурс усмене бајке: путем преко седам гора, прећи девет мора итд.

Хронотоп зачараног места – недоступни замак, мрачна шума, велико језеро – овде је означен урба-

ним хронотопом: напуштено позориште Орфеј и Месечев врт. То су тајновита и пуста места у неком безименом граду. У те просторе не залази нико осим две необичне девојчице. Ипак се „кратка историја” овог позоришта сазнаје из писма госпође Фло. Зграда тог позоришта је изграђена 1881. и 1888. године и у почетку је била школа мачевања. Прецизирање времена и датирање као начин бележења историјског времена има само симулирану вредност, будући да је за даљи ток збивања то ирелевантна чињеница. Писац симулира уписивање чињеница или их, што је поступак потпуне имагинативности, измишља. Тим поступком књижевни стваралац активира приказивање стварности која је изван стварности, па се повезивање архаичног и савременог дискурса повезују динамичком структуром. Тачније, њихов спој, њихово јединство, чине динамичку структуру. Та линија спајања стварног и нестварног је невидљива па, иако је текст „преломљен”, делови се уклапају један у други, творећи целовит дискурс.

Питање хронотопа места је веома занимљиво остварено. Први утисак је да се ради о урбаној средини, о неком граду, крај неког језера, где има и борове шуме. Ту је и позориште са својом „историјом”. Свакако, и мали стан у поткровљу. Али детаљније и конкретније не знамо готово ништа о тим местима. Госпођа Фло се јавља из неког места на југу, а по писмима се види да она даље путује све јужније. Овакво схватање и описивање простора увек подсећа на доживљај просторних релација у језичкој свести племена Хопи и Сае у Амазонији. О томе Бенцамин Ли Ворф у неколико текстова – „Један модел универзума америчких Индијанаца”, „Лингвистичко разматрање мишљења у примитивним заједницама”, „Трајање, интензитет и тенденције у Сае и Хопију” – између осталог примећује:

Пошто се физичка тела и њихови обриси у ПЕРЦЕПТИВНОМ ПРОСТОРУ означавају помоћу израза за вели-

чину и облик и броје помоћу главних бројева и множина, ови обрасци означавања и бројења проширују се на симболе са непросторним значењима, и тако сугеришу ИМАГИНАРНИ ПРОСТОР (1979: 113).

Управо у овој савременој бајци Игора Коларова хронотоп простора је потпуно неодређен, па га с правом можемо дефинисати као имагинарни простор, онако како је и Ли Ворф показао да се схватају просторне релације код наведених племена. Имагинарни простор улази у архаични дискурс и у споју са савременим даје, као што смо већ истакли, утисак јединства хронотопа и свевремености.¹¹

Улога бројева

Бројеви у народним бајкама „преламају“ догађања по одређеном плану у коме се текст лакше памти, па се може једноставније усмено преносити. Број три има доминантну улогу и значење. Он се понавља најчешће по систему три пута три, три пута четри. Рече је присутна његова другачија комбинаторика. Број седам има посебно место у симболичкој структури бројева. Он се разуме и доживљава у архаичној свести као срећан број, с обзиром да симболише потпуност: „С небесима и душом као бројем три, те земљом и телом као бројем четири, први је број што садржи духовно и световно“ (Курег 1986: 24). У бајци Игора Коларова откривамо систем

¹¹ Доживљај простора и времена код Хопија у потпуности се разликује од схватања и доживљавања ових сензија код човека цивилизације. Ворф је то уочио, уз констатацију да „време нестаје“ (29), а „простор се мења“ (29) у разумевању Хопија и да су они у том смислу у предности над човеком цивилизације који мисли да је увек овладао схватањима времена и простора: „...мора се истаћи да су све ове апстракције и поступати на којима се заснива метафизика Хопија, ако се гледају неприистрано, једнако (или за Хопије више) прагматички и искуствено оправдани, у поређењу са концепцијама текућег времена и статичког простора наше властите метафизике, које су у основи једнако мистичне“ (1979: 29)

бројева који као да је директно преузет из архаичног дискурса и веровања о зачудној и фасцинантој улози поједних бројева¹²: „Направиле су пешчану стазу до клупа и оградиле узвишење 99 штапића од бамбуса“ (30); „Киа Сибин је имала 12 година...“ (14). „Киа је пронашла стару троспратницу...“ (52).

Број штапића од бамбуса није ништа друго него два пута три пута три. Године девојчице кад је рецепцијент „упознаје“ износе три пута четири. Тражећи стан професора Апија, она долази у зграду са три спрата. Три су члана чудне дружине. А ова савремена бајка је и насловљена синтагмом у којој је на првом месту број, дванаест, колико има година јунакиња Киа Сибин. Иначе, парни бројеви означавају „женски принцип, пасивност и сл.“ (Раденковић 1996: 327), наспрам непарних који означавају активност, мужевност и снагу.

У савременом прозном дискурсу појављују се и бројеви чију функционалност не препознајемо у архаичном дискурсу. У суштини, ми не знамо да ли они уопште имају функционалност и фасцинантност магичног броја: „Киа је побегла када је имала 5 година“ (32); „Касније је открила Орфеј и са Симоном изградила Месечев врт у Типографској улици број 20“ (32).

На синтагматској оси везивања и преплитања архаичног и савременог дискурса, то се може препознати и у само једној реченици: „*Сибан бр. 7 – Пећина Професора Апија*“ (52). Савремени дискурс је на првом месту, али сам број је из архаичног дискурса. Неочекивани језички и семантички обрт имамо у информацији да је стан у суштини пећина.

Бројеви чине и ономастички необичан склоп, па се један од јунака савремене бајке *Дванаесто море*

¹² Према ранијим истраживањима Томе Маретића, Јовановић и Чутура закључују: „...у народу су најважнију улогу у обредима и обичајима, али и у фолклорним текстовима (бајкама, приповеткама, песмама, загонеткама), имали управо непарни бројеви и то три, седам и девет“ (2013: 60).

зове Два Плус Један, с тим што се Два може разумети као ономастик, Плус као патроним, а Један, као хипокористик. Све у свему, збир свих тих „са-држалца” остварује магичну вредност броја три.

Савремени дискурс

Архаични дискурс је у поређењу са савременим дискурсом у предности, што ћемо и видети у овом делу рада. Наиме, савремени дискурс је организован од неколико особености које јесу карактеристичне, али баш из тих разлога не остварују нека значајнија семантичка поља. Пре свега ту је дијалог, који се реализује као крајње редукован и наликује колоквијалном језичком исказу, што се може видети само из неколико примера: „Шта ти је? – питали су је. – Ништа” (47); „Уопште не разумем шта се дешава. – Шта желиш да урадим даље? – Не знам, Киа” (67); „Дошла си, рече прилика пригушеним гласом. Киа претрну. – Ту сам (97); „Господине Два Плус Један? – Ту сам, Џо. – Мирише на снег...” (113).

Овакви дијалози, осим што илуструју стање ствари у отуђеном свету, у коме су и деца усамљена, наводе и на парадигматичне језичке ситуације које су карактеристичне за бекетовску драму апсурда. За ту семантичку вертикалу у овој нашој анализи нема доволно простора, али би се у неком другом контексту и у неком другом тумачењу она могла сагледати.

У овом дискурсу текст „осавремењују” идиомични искази и фразе, као и један англизам: „О. К.” (51); „*Ma, O. K. je*” (105); „Размишљала је о нечем безвезному” (52); „Није ни трепнула” (78); „На крају крајева” (79); „...да те нисам упознао, никад се-би не бих опростио” (85); „Киа је бленула...” (99); „Шта ме брига” (103); затим и могуће хипокори-

стичке карактеристике са пејоративним тоном: „Ми смо, хм... тумарада, блебетала, ландарала, лапрдада” (66).

Медијални дискурс

Медијални дискурс (међуоблик) је спона између два сасвим опречна дискурса, па најпре амортизује два супротстављена дискурса (архаични и савремени), неутралише њихову опозитност и подржава јединство хронотопа. Међутим, ми сад излазимо из наратоловског одређења, из теоретског система наратологије са чијих смо позиција кренули на почетку нашег рада, где се утврђује да је суштински хронотопичан језик (Bahtin 1986: 356) и остављамо језички медијум, па се усмеравамо на посткласични наратоловски аспект, с обзиром на то да увиђамо да у представљању медијалног дискурса поред језичког предмета постоје и многи други. Тако поступамо зато што се подразумева да једна наративна теорија може описати само „наративно у текстуалном, али не и сва обележја приповеданог текста” (Bal 2000: 17).

У овом дискурсу нема особености архаичног нити савременог дискурса, што препознајемо у низу ситуација и поступака, као што су писани текстови наспрам усмених (архаични дискурс), али и наспрот електронских (савремени дискурс), што се уобличава следећим радњама: писање рођенданске честитке: „У рођенданској честитки је писало” (16); писана порука: „На стрели је био папирни смотуљак привезан црвеном машном. Киа развеза машину и одмота лист папира. Села је испод писаћег стола и прочитала” (94); чин писања оловком и на папиру: „Киа записа адресу” (51); читање књига – „дебелих енциклопедија”: „Киа је у енциклопедији прочитала” (22); „Киа је у библиотеци прелиставала нову

енциклопедију” (123). Такође, инкорпорирање десетога текста из неке енциклопедије у текстовну структуру савремене ауторске бајке указује на временско простирање и дискурс који све више ишчезава пред налетом електронских медија.

Иако се хронотоп овог дискурса може повезати са конкретним временом и местом, и кроз њега се провлачи и протеже зачудност карактеристична за архаични дискурс. То највише примећујемо у констатацији „На стрели је био папирни смотульак привезан црвеном машном” (94). Онеобичавање конкретног дискурса, које потом означава писаћи сто и читање написане поруке, остварује се одашљањем цедуљице стрелом. Овакво „комуницирање” било је карактеристично за јунаке националних епских митова. Ко би у описаном хронотопу користио овај начин слања поруке?! Као да је стрела залутала из потпуно другог времена и удаљеног простора.

На крају се може закључити да је писац за децу Игор Коларов овом савременом бајком остварио стваралачки поступак који се може схватити и као својеврсна парадигма ка уланчавању његовог поетичког круга који је требало да се уздиже ка новим књижевним остварењима.

Такође, може се констатовати да Игор Коларов нема аутопоетичког примишљања, али и да се о поетолошким димензијама његовог стваралаштва није довољно писало, што је на неки начин потпуно разумљиво, посебиће ако се узме у обзир чињеница да је књижевник био у зениту свог стваралаштва и да није заокружио свој књижевни опус. И ово што је до сада написао, до своје преране смрти, јесте изузетно. Таквим опусом, иновативним, оригиналним и актуелним, могао би се подичити сваки стваралац за децу и младе.

ЛИТЕРАТУРА

I

- Коларов, Игор. *Дванаесто море. Свети Кие Сибин*, Београд: Завод за издавање уџбеника, 2007.
Тимотијевић, Гордана. „Бајка ту испред нас”, у: Игор Коларов *Дванаесто море. Свети Кие Сибин*. Београд: Завод за издавање уџбеника, 2007, 5–8.

II

- Бурђев, Поп Д. „Књижевност за децу, паралитерарне форме и изазови ’нове технолошке цивилизације’”, *Детињство* 1–2, 2009, 56–62.
Кљајић, Наташа. „Поетика (од)необичене самоће у романима Игора Коларова”, *Детињство* 3–4, 2012, 38–45.
Опачић, Зорана. „Усамљено дете као нови тип јунација у српским романима за децу, на примеру романа Игора Коларова”, *Детињство* 3–4, 2011, 12–20.
Хамовић, Валентина. *Неурекидно детињство*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2015.

III

- Abot, Porter. *Uvod u teoriju proze*, prev. Milena Vladić, Beograd: Službeni glasnik, 2009.
Bal, Mike. *Naratologija. Teorija priče i pripovedanja*, prev. Rastislava Mirković, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2000.
Bart, Rolan. *Književnost. Mitologija. Semilogija*, prev. Ivan Čolović, Beograd: Nolit, 1979.
Бахтин, Михаил. „Јединство хронотопа”, *Полја* 330/331, god. XXXII, avgust–септембар 1986, 355–357.
Бахтин, Михаил. *Еснегатика језичког стваралаштва*, прев. Мирјана Гргић, Сремски Карловци

- Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића, 2013.
- Velek, Rene i Ostin Voren. *Teorija književnosti*, prev. Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević, Beograd: Nolit, 1965.
- Vorf, Bendžamin Li. *Jezik, misao i stvarnost*, prev. Svetozar Sindelić, Beograd: BIGZ, 1979.
- Ženet, Žerar. *Figure*, prev. Mirjana Miočinović, Beograd: „Vuk Karadžić”, 1985.
- Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*, prev. Draginja Pervaz, Beograd: Nolit, 1966.
- Јовановић, Јелена. *Наративни постулати у романима српске модерне* (докторска дисертација), Ниш: Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, 2014. <https://fedorani.ni.ac.rs/fedora/get/o:989/bdef:Content/get> (15. 7. 2017)
- Јовановић, Виолета и Илијана Чутура. „Поетика броја у савременој српској ауторској бајци”, *Књижевност за децу и младе. Поетика и шумачење*, Јагодина: Факултет педагошких наука, 2013.
- Jung, Karl Gustav. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Atos: Beograd, 1998.
- Kaming, E.T. *Sve o simbolima*, prev. Helena Ašković-Novaković, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2004.
- Караџић, Вук. *Српске народне љесковице и друге различне као оне у обичај узете ријечи*, Беч: Штампарија Јерменског манастира, 1849 (електронско издање ДБМ Матица српска)
- Kvas, Kornelije. *Istina i poetika*, Novi Sad: Akadem-ska knjiga, 2011.
- Klaić, Bratoljub. *Veliki riječnik stranih riječi izraza i kratica* (priredio i dopunio: Željko Klaić) Zagreb: Zora, 1968.
- Kuper, K. DŽ. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, prev: Slobodan Đorđević, Beograd: Prosveta–Nolit, 1986.
- Lešić, Zdenko. *Jezik i književno djelo*, Sarajevo: „Svijetlost” – Zavod za izdavanje udžbenika, 1979.
- Ljuštanović, Jovan. *Crvenkara gricka vuka*, Novi Sad: Dnevnik – novine i časopisi, 2004.
- Љуштановић, Пешикан Љиљана. „Усмена и ауторска бајка – нацрт за тупологију односа”. *Усмено у писаном*, Београд: Београдска књига, 2009.
- Љуштановић, Пешикан Љиљана. „Усмена и ауторска бајка у настави”. *Унајређивање наставе српског језика и књижевности*. Зборник радова, Нови Сад: Филозофски факултет – Одсек за српски језик и лингвистику, 2007, 36–58. www.ff.uns.ac.rs/...table.../Bajka%20odlike%20zanra%20za%20%20nastavnike.pdf (13. 7. 2017)
- Marčetić, Adrijana. *Figure pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga–Alfa, 2003.
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*, prev. Petar Vujičić, Beograd: Prosveta, 1980.
- Раденковић, Јубинко. *Симболика светла у народној мадјији Јужних Словена*, Ниш: Просвета–Балканолошки институт САНУ, 1996.
- Simons, Jan. *Narativ, igre, teorije*. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/465-10> (7. 7. 2017)
- Смиљковић, Стана. „Народна бајка као узор и избор ауторској бајци”. *Ауторска бајка*, Врање: Учитељски факултете, 1999.
- Sosir, Ferdinand de. *Opšta lingvistika*, prev. Sreten Marić, Beograd: Nolit, 1969.

Danica V. STOLIĆ
Vesna V. MURATOVIĆ DROBAC

ARCHAIC, CONTEMPORARY
AND MEDIAL DISCOURSE:
THE UNITY OF THE CHRONOTOPE IN
THE MODERN FAIRY TALE *DVANAESTO MORE*
(*SVET KIE SIBIN*) BY IGOR KOLAROV

Summary

The paper deals with the issue of archaic and contemporary discourse in children's book *The Twelfth Sea* (*The World of Kia Sibin*) by Igor Kolarov. A middle discourse is also seen as a link. This creative process is understood as innovative and original. Also, the relationship between the discourses makes the chronotope unity. From the apparatus of archaic discourse, the following can be noticed: sentiment, perfect of the verb *to be*, imaginary chronotope, role of numbers. From the contemporary discourse, the following can be noticed: reduced dialogue, phrases, Anglicisms. Medial discourse creates and renews what is not found in opposed discourses. Although the genre determining is arbitrary, we decided to classify this short work, because of the dominant archaic discourse, as a modern fairy tale.

Key words: Igor Kolarov, modern fairy tale, *The Twelfth Sea*, archaic and contemporary discourse, narrative, unity of the chronotopes

UDC 821.163.41–93–31.09 Kolarov I.

◆ Наташа П. Кљајић
ОШ „Бранко Радичевић“
Бољевци – Прогар
Република Србија

РОМАН АГИ И ЕМА У КОРПУСУ ЛЕКТИРЕ ЗА ПЕТИ РАЗРЕД ОСНОВНЕ ШКОЛЕ

САЖЕТАК: У овом раду бавићемо се могућностима наставне реализације романа *Аги и Ема* Игора Коларова у петом разреду основне школе. Сажет формом, а изразито динамичан, роман тематизује мотив самоће, породичног отуђења, школског насиља и пријатељства са старијом особом. Понудићемо и методички модел обраде овог дела, укључивши истраживачке задатке, стваралачку биографију, анализу света ликова у делу, као и тумачење сентенци у делу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Аги и Ема, Игор Коларов, лектира, наставно тумачење, пети разред основне школе

1. Појам лектире у настави књижевности

Штиво предвиђено за наставно читање подводи се под појам лектире (фр. *lecture*, илат. *lectura*), која „као збир разноврсних књижевноуметничких текстова, може да представља чинилац власнитног утицаја на ученике у домену њиховог социјално по жељног понашања“ (Мркаљ 2016: 74). По Милану Вујаклији, лектира се одређује као „читање: штиво, књиге или градиво које треба прочитати уопште или за извесно време, нпр. у једној школској години, школско градиво“ (Вујаклија 2004: 484), док

Педагошки лексикон напомиње да се „лектира одређује на основу наставног плана и програма, наставних циљева и задатака, врсте и специфичности образовне установе, узраста и интересовања ученика” (*Педагошки лексикон*, 1996: 262). Као што видимо, школска лектира може бити шире схваћена од појма *класик*, али знатним делом обухвата канонска дела, као и научнопопуларне и информативне текстове, уважавајући наставне принципе научности, узрасне прилагођености, довољности, поступности и систематичности. Под термином „лектира у настави” *Педагошка енциклопедија* подразумева штампане и писане текстове из науке, уметности, технике, технологије и друштвеног живота који се користе у наставном процесу за остваривање васпитно-образовних циљева и задатака, што значи – штиво које се изучава не само у оквиру наставе књижевности већ и свих других предмета на свим нивоима школовања: „Ту спадају књиге, часописи, листови, документи, информациони материјали, приручници, енциклопедије, речници, лексикони и други текстови чијом се употребом може успешно остваривати, унапређивати и осавремењивати наставни рад” (*Педагошка енциклопедија*, 1989: 430).

Кад је реч о естетском критеријуму за одабир књига за лектирско читање, Зона Мркаљ наглашава како „деловање књижевности није само усмерено на естетски план, већ оно захвата и сазнајно-васпитно поље, мисаono-емотивно и вољно понашање, али и интелектуално, емоционално и социјално изградњивање”, те да „сазнајне и васпитне вибрације књижевног дела поспешују формирање нових искустава детета у развоју и отворено утичу на ученике” (Мркаљ 2016: 80). Славица Јовановић у тексту „Школска лектира у наставним плановима и програмима за I и II разред основне школе” истиче да „естетски циљ никад није сам себи сврха, и кад бисмо то хтели, лектира служи за овладавање вешти-

ном читања, за стицање знања, усвајање ставова и вредности, али је њен ПРВИ ЗАДАТАК – подстицај за читање, читање као откривање света и откривање лепоте једне уметности (не увежбавање техничке читања)” (Јовановић 2007: 40). Емпатија, разумевање, толеранција, вредност рада и труда, доношење морално исправних одлука, борба за постизање зацртаног циља, храброст, доследност – све су то вредности које млади читач упија читајући прозу за децу и младе у корпусу школске лектире. Књижевно дело као подршка у одрастању, као учитељ који нас учи како да се уклопимо у свет у коме живимо, носећи се са његовим тешким и тамним странама, а дивећи се истовремено његовим лепотама. Лидија Вукчевић у тексту „Методички модели у настави лектире у основној школи” истиче постулате француског методичког система обраде лектире који је изразито либералан: „Имам право да читам слободно; имам право да не читам; право да не доvrшим читање; право да читам поново; да не читам било шта; право на занос; право да читам било где и било када; право да читам наглас; право на ћутање о прочитаном...” (Вукчевић, 2007: 52), што кореспондира са америчким и немачким стратегијама наставног читања.

На читању домаће лектире у којој је у довољној мери заступљена прозна књижевност за децу и младе граде се читалачке навике, ствара се интересовање ученика за читање, граде се њихове читалачке компетенције, јачају естетска осетљивост и сазнајне потребе, утиче се на формирање животних вредности и ставова, ствара се свест о књизи као битном цивилизацијском ослонцу културног и образованог человека. Уз дела српске и светске књижевности минулих епоха, корпус дела обухваћених појмом лектира у потпуности кореспондира са елиотовском концепцијом књижевног канона који се непрестано проширије појавом нових књижевних текстова међу

класичним насловима. Управо тај моменат требало би уважити укључивањем савремених аутора у корпус наставног читања, обавезног или допунског. Иако се сматра да је потребно да прође око педесет година како би књижевно дело постало канонско, дела Душана Радовића, Бранка Ђорђића, Десанке Максимовић и других „омиљених писаца из школске лектире” налазила су се у читанкама врло брзо након настанка, задржавши своје место несумњивим естетским вредностима, кореспонденцијом са хоризонтом очекивања деце и погодношћу за наставну реализацију.

2. Увођење романа *Аџи и Ема* Игора Коларова у школски курикулум

Предлог реформе Наставног плана за 5. разред основне школе који је током пролећа 2017. године обнародован стручној јавности (иако још увек неуслужен од Националног просветног савета) у корпус домаће лектире уводи роман *Аџи и Ема* савременог српског писца за децу Игора Коларова, који је имао и доста успешну филмску екранизацију. Актуелни проблем савременог детета које родитељи „заборављају” а вршњаци психички малтретирају, које, дакле, не налази потпору у својој породици или у школи већ у необичном пријатељству са луцидном старицом Емом (коју можемо схватити и као стварно биће и као замишљеног пријатеља), написан на концизан и сажет, неретко духовит (употреба нонсенса и каламбура), али и лирски упечатљив, болан и катарзичан начин, уважен је као горући проблем данашње деце, која се све више затварају у различите видове виртуелних светова, од дневног сањарења, преко зависности од компјутерских игрица и друштвених мрежа до неприлагођених облика понашања. Овај роман, који негује Кишову традицију прозе „за децу и осетљиве”, а структурално пред-

ставља мозаичку слагалицу кратких наративних одсека (кратких прича), са присуством лајтмотива и афоризама, уважен како међу проучаваоцима књижевности тако и међу младим читачима, према поменутом предлогу требало би да добије статус обавезне лектире у програмским садржајима петог разреда и да уђе у корпус школског канона. До сада читан у оквиру читалачких такмичења и тек понегде као изборна лектира, овај Коларовљев роман постаје изазов за методичка истраживања и различите моделе наставне реализације. Аутор, нажалост, није дочекао усвајање предлога измена програмског садржаја и читање овог свог романа у настави. Падардосална иронија о писцу из лектире као блаженопочившем на горак начин је лишила српску књижевност за децу једног бриљантног аутора, али управо је дужност оних који су га познавали и о њему писали да теоријски и практично ово дело приближи ученицима петог разреда, а самим тиме их подстакну и на читање осталих његових дела.

У наредном сегменту рада представићемо један од могућих модела наставне интерпретације романа *Аџи и Ема* коју смо и до сада примењивали у настави управо у назначеном узрасту. Тежећи наставној економичности, али и примени у готово свим наставним условима и различитим типовима основношколских одељења, отварамо простор за даље методичке погледе на Коларовљеву књижевну заоставштину.

3. Наставна реализација романа *Аџи и Ема*

3.1. Истраживачки задаци

Као вид припреме за самостално читање романа *Аџи и Ема*, наставник ученицима задаје истраживачке задатке. На њих ученици могу дати одговоре у својим дневницима читања, или се пак могу усмено припремити, пред разговор о прочитаном делу у на-

стави. Истраживачки задаци могли би изгледати овако:

1. Књига је добила наслов по главним јунацима књиге. Укратко их представи и размисли које осећање повезује једног основца и старицу. Која је главна тема романа, а који је основни мотив?
2. Зашто се Аги разликује од осталих основаца? Размисли како сталне селидбе утичу на његово укапање у школску средину и међу вршњаке, а како на то утичу његови родитељи. Зашто га другари вербално малтретирају, а мајка сматра да је чудан? На који начин се његови родитељи односе према њему, његовом одрастању, потребама, интересовањима и школским обавезама? Сматрали су да га занемарују и када они то стално журе? Како се све то одражава на његова осећања и расположења? Зашто често плаче и осећа се усамљено? Какав однос има са ујаком и ујном, а какав са бабом и дедом? Шта такви односи говоре о Агијевој породици, која живи у савремено доба?
3. Како се Ема указала у Агијевом животу? Где она живи? Описи њен спољашњи и унутрашњи портрет. Како се она поставила према Агију и шта је у њему пробудила? Описи неке хумористичне ситуације кроз које су њих двоје пролазили и како су се забављали. Обрати пажњу на Емин одлазак на родитељски састанак и њено покровитељско држање према Агију. На који начин све Аги и Ема комуницирају и зашто? Личи ли ти ова комуникација на дописивање преко по рука или на друштвеним мрежама?
4. На који начин је Ема помогла Агију да се избори са својом самоћом и увредама вршњака? За што је Агија нова селидба уплашила и зашто је пружио отпор родитељима? Шта он заправо од њих очекује, а никако да добије?
5. Доласком у нови крај, Аги поново среће Ему. Размисли да ли се Ема заиста преселила у стару

кућу преко пута или се то десило у Агијевој машти. Да ли је Ема стварни или измишљени пријатељ? Зашто је баш необична старица постала дечаково најдраже биће и шта ова књига поручује о односу стarih људи и деце, а шта о духовним вредностима необичних, чудних, луцкастих особа?

6. Роман је грађен од низа кратких сегмената, налик на кратке приче или филмске сцене. Зашто овај роман наликује на слагалицу склопљену од малих прича о Агију и Еми? Издвој неке духовите реченице које истовремено делују мудро, као нека врста изреке или уметничке пословице.

3.2. Уводна мотивација биографијом аутора

Увођење ученика у свет уметничког дела у овом узрасту пожељно је повезати са стваралачком биографијом аутора, кроз усмено/писано излагање ученика, читање белешке о аутору у доступним издањима (ЗУНС, Bookland, Лагуна) или путем података на интернету. Ученици ће истаћи да је Игор Коларов био савремени писац српске књижевности за децу и младе, да је аутор романа *Аги и Ема, Дванаесто море и Кућа хиљаду маски*, као и неколико збирки кратких прича за децу, да је приредио *Антиологију најкраће српске приче за децу*, као и да је са Светиславом Пешићем и песником Бранком Стевановићем осмислио тренутно најчитанију књигу популарне науке за децу *Појуљарна физика*.

Али ученици о Игору Коларову дознају битне информације и из самог текста романа *Аги и Ема*, као да главни јунак пише белешку о писцу који пише књигу, што представља ауторско поигравање са белешком о писцу. На тај начин, ученик добија свест о близостима јунака и његовог створитеља, односно стиче се дојам да Аги није фиктиван већ стваран лик, а да је свет стварности у коме живи Коларов необичан у односу на свет књижевних ли-

кова, односно да га ликови из света књижевног дела сматрају чудним:

Игор К. је рођен у прошлом веку, после поноћи, у граду који се са свих страна зове Београд. Његова мама је – песник, тата је у ретким тренуцима – философ, брат – повремени геније.

Као и ја, и Игор има ујака на ивици сна.

Моји пријатељи: Флоријана, Симонида и Јустин сматрају да Игор заиста постоји у једном Свету, за који Ема каже да је врло, врло... чудан (Коларов 2006: 72).

Ученике наводимо на размишљање зашто је Аги имао потребу да напише овакву белешку о писцу. Близост аутора и фиктивног лица указује да мно- ги дечаци и девојчице у данашње време имају де- тињство налик Агијевом, те да је управо о проблемима, али и квалитетима и потенцијалима те деце Коларов желео да напише роман и опомене нас да на њих обратимо пажњу. Такође, писац је представљен као један од вршића својих читалаца, који има чланове породице са индивидуалним карактеристи- кама. Свет стварности, онај свет који је Малом Принцу веома чудан, чудан је и Агију и осталим протагонистима фиктивног света Коларовљевих де- ла, свет који гуши детињу машту и у коме очито обитавају и Агијеви родитељи. Пошто писци неретко посежу за властитим животним искуством, није искључено да су неки од наративних сегмената фик- ционализовано ауторско сећање, почевши од тога што и Игор и Аги имају ујаке који су склони спа- вању и сневању.

3.3. У свету Агија и Еме – наставно тумачење света ликова у делу

Применом дијалошког и текстовног метода, на-ставник са ученицима тумачи време и простор у роману, тему и мотиве, систем ликова.

Ученици уочавају да су време и простор у рома-ну неодређени, али да је реч о савременом добу и окружењу великог града који су утицали на губитак присности и љубави како међу члановима породице, тако и међу вршићима. Радња започиње досеље-њем Агија и његових родитеља у нову кућу, осамна-есту по реду. На основу искуства оне деце која су се селила и мењала школе, зnamо да свака нова сре-дина захтева прилагођавање и упознавање новог комшилука и деце у школи, што понекад уме да буде тешко јер долазимо у средину која може бити битно другачија од претходног краја. Агију се то стално дешава – родитељи стално траже друго ме-сто за живот. Покушај да се било где укорени Агију постаје немогућ, самим тиме дечак трпи малтретирање групе школских хулигана који стално добрачују: „Аги, глупердо!”

Особине које ученици код Агија запажају су ма-штовитост и доброта, али и осећање запостављено-сти од родитеља и повређеност због вршићачког на-сиља. Аги жели топли дом и присан контакт са родитељима, разговор и пажњу, али то не добија. Када год жели нечим да скрене пажњу родитељима, они то не чују или не виде, прекидају га, фокусирају се на гледање телевизије, стално некуд јуре и журе, чак остављају дете гладно код куће.

Овде се поставља проблемско питање савременог родитељства и разлога који су довели до овако хладних породичних односа, односно питање зашто Агијеви родитељи немају времена и стрпљења да се баве својим сином. Време модернизације, глобали-зације и капитализма наметнуло је одраслим људи-ма врло суров ритам рада, који све мање оставља времена за квалитетно проведено време, прековре-мени рад у фирмама се подразумева, а присутан је и непрестани страх од губитка посла. Након напор-ног радног дана родитељи долазе кући преморени, безврзни и неретко одсутни мислима, а дете тражи

пажњу. Најједноставније је детету дати да гледа телевизију или користи рачунар и мобилни телефон, а и сам се предати чарима површинских медија. С друге стране, егоизам савремених људи задовољава властите потребе, занемарујући туђе. Ученици ће запазити како тата и мама одлазе у позориште и на вечеру, али и како Аги никада није био на базену (па мора да замишља како је одличан пливач), нити су родитељи нашли времена да га одведу у биоскоп или у циркус, у шетњу и на сладолед. Одсуство пажње родитељи компензују куповањем скупе играчке – џипа на даљински управљач, којим Аги, у досади изазваној самоћом, превози теглу меда по читавој кући. Дакле, и оно мало времена које им преостане, Агијеви родитељи користе за себе, искључујући сина из било каквог вида породичних активности, не налазећи за сходно да дођу ни на родитељски састанак. Отуда је Аги ускраћен за бројне садржаје које брижљив и посвећен родитељ омогућава деци (културне, спортске, игровне) зарад правилног развијања, забаве и образовања свог чеда, а који су његова дужност и обавеза. Да буде још тужније, у овој, као и у претходним школама, Аги је одбачен и од деце и од учитеља. Дубина Агијеве самоће највидељивија је када у игри „жмурке“ проналази „сам себе“, немајући партнера за игру.

Усмеравамо ученике на осећања којима се Аги бори против социјалног и емоционалног искључивања. Аги снажно измаштава оно чега је лишен, жели да га родитељи више изводе у град, да путује, научи да плива, добије кућног љубимца (корњачицу у акваријуму) или брата. Кревељи се пред огледalom жељећи да представи своја осећања поводом селидби:

Ха! Значи тако изгледа деветогодишњи дечак који се селио 18 пута. Па и није нешто нарочито! (Коларов 2006: 11).

Аги осећа и изразиту монотонију, изражену кроз мисао „Све је, дакле, исто само је сваки наредни дан истији од претходног“ (Коларов 2006: 12), али и потребу да је агресијом разбије, док држи чекић у руци и размишља да ли би родитељи уопште приметили када би разбио све прозоре по кући. Аги то, срећом, не чини, али ћемо га затећи окупаног сузана у ходнику.

Ученике упућујемо на остале чланове Агијеве породице, ујака и ујну, баку и деку. Ујакова пажња на Агију се задржава кратко, он стално понавља како је дечак порастао, да би након тога задремао на каучу. Ујна, која се врло кратко задржава у браку са ујаком, безвръзно се упознаје са сестрићем свог мужа, сматрајући неважним да упозна његову породицу. Бака и дека, за које бисмо очекивали да гаје присан и нежан однос према унуку, по први пут се срећу са њим накратко – они су „само свратили на путу за море“. На вест да су бака и дека дошли, Агијеви родитељи јављају „да ће доћи јако касно“ (Коларов 2006: 51). Видимо да између три генерације Агијеве породице постоји велика удаљеност – бака и дека су искључени, или су се сами искључили из брачног живота сина и снаје, а ово „успутно“ свраћање на путу за море није дало жељени резултат, и даље ће за свога унука остати странци. Разлоги за удаљавање ученицима петог разреда би могли бити далеки – не наговештава се да ли је реч о завади или удаљавању деце од родитеља након школовања и заснивања брака, или Агијеви родитељи и према својим родитељима, баш као и према сину, осећају дистанцу због „недостатка времена“.

Битно је да ученици уоче сличност Агија са Кишовим Андреасом Самом, кога упознају кроз причу „Дечак и пас“ из збирке приповедне прозе *Rani јади*; оба дечака су изразито маштовита, жељна пријатељства. Анди утеху налази кроз дружење са псим Дингом и кроз писање, а и сам бива одвојен од вер-

ног друга пресељењем из села у Мађарској на Цетиње. Анди пати због губитка оца Едуарда Сами у Холокаусту, а учитељица Марија Риго и другар из разреда умеју према њему да буду непријатни и груби због сиромаштва и припадности јеврејској нацији. Као што видимо, постоје бројне сличности али и разлике између ова два лика, али богата имагинација и туга чине их близким и истичу да детињство није увек обасјано сунцем, већ је и те како бојено плавом и сивом, бојама патње, сете, празнине и неиспуњености. Спас за дете у самоћи може бити само и једино машта, која, макар фиктивно, враћа зраке сунца и боје дуге у његов хоризонт.

Ученици ће приметити да су Агијев живот у школи и у кући у контрасту према тренуцима које проводи у комуникацији са Емом. Разиграну машту дечака привлачи напуштена кућа преко пута, Зачарани Замак у коме живи луцкаста, духовита, врџава и изразито пажљива старица Ема. Ситна и мршава Ема, коју Аги може „лако да замисли како се у кавезу љуља на љуљашци са папагајем” (Коларов 2006: 23) и која је „виша од њега за тачно три јаја” (Коларов 2006: 23), која носи смешан шарени шешир од перја и за кућног љубимца има кокошку, на сваки начин се труди да покрене Агија, одлази с њим на пецање, у биоскоп, у музеј, на сладолед, игра са њим шах „без табле и фигура” (Коларов 2006: 29), активира га у кућним пословима (фарбање поштанског сандучета, прање судова), прави авиончић, броји са њим дане свога живота, такмичи се са њим ко ће више зевнути док гледају политичку емисију, тешти га да он „нема флеку на кошуљи, већ кошуљу око флеке” (Коларов 2006: 32), показујући му на духовит начин да није срамота исфлекати се. Такође, Аги и Ема воде преписку, која би данашњем читоацу веома наликовала на писање СМС порука и четовање, иако Коларов имитира форму телеграма:

ДРАГА ЕМА СТОП ПЛАКАО САМ СТОП НЕМОЈ НИКАДА ДА МЕ ИСПИТУЈЕШ О ТОМЕ СТОП АГИ
ДРАГИ АГИ, ВОЛИМ ТЕ НОН-СТОП!
ЕМА (Коларов 2006: 35)

Ема виче пред хулиганима који вређају њеног малог друга: „Аги, геније”, ухуткујући деструктивну групу која све то ради из силне досаде, охрабривши Агија да их доцније и сам збуни и опомене колико је ружно то што раде вичући „Аги, глупердо”. Такође, Еми није тешко да дође на родитељски састањак у школу и да се представи као његова сестра, што може деловати згражавајуће пред учитељем и осталим родитељима, али је једина она заинтересована да прати Агијево учење и владање у школи. На сваки начин Ема се труди да Агијев живот учини ведрим, веселим и испуњеним, да му надокнади све оно што у породици не добија.

Стога као критичан моменат у развоју радње ученици одређују најаву Агијевих родитеља да их чека и деветнаеста селидба. Аги исказује оправдану љутњу, он се напокон укоренио на осамнаестој адреси, стекао пријатеља, а сада мора даље. Он брани свет другарства који је створио са Емом, али то пријатељство, као и све друго, родитељи превиђају као нешто небитно. Осећај емпатије у младом читачу изазива Агијев негативан став према деветнаестој кући, запуштеном дворишту, зарђалој љуљашци, још једном станишту које није дом, те горак повратак у тескобу и самоћу и патња за изгубљеном пријатељицом.

Обрт у финишу наратива, поступак који су ученици усвојили читajuћи уметничку новелу, настаје када Аги у новом крају опажа једну кућу „која је толико стара, да би обичан поветарац могао да је сруши за делић секунде, као кулу од карата” (Коларов 2006: 71) и „која помало личи на Зачарани За-

мак” (Коларов 2006: 71). Али деци је овај обрт неопходан и потребан – пријатељство није угашено упркос селидби. Поновни сусрет Агија и Еме отвара питање за дискусију: да ли је Ема стваран лик или лик из Агијеве маште? С обзиром на узраст, очекујемо да петаци бране стварносно постојање Еме, она је присуствовала родитељском састанку, Агијева мајка помиње да постоји нека старица у комшилуку под тим именом, а и сама Ема напослетку тврди: „Зар си мислио да можеш тек тако да ме се отарасиш? Колико сам се само намучила да купим овај крш од куће” (Коларов 2006: 72). С друге стране, нешто истанчанији читачи могу Ему схватити и као имагинарног пријатеља; Аги је измаштао онакву другарицу каква би му пружила осмех и радост, пажњу и љубав, аванттуру и забаву. Тек доцније, у седмом разреду, читајући *Дневник Ане Франк*, ученици ће схватити да Ана, још у данима пред одлазак у Тајно склониште, у недостатку истинског пријатеља, дневничке белешке упућује својој фiktivnoј другарици Кети. Стварна или фiktivna, Ема је припадница трећег доба, а у недостатку другара и присности са правим баком и деком Аги постаје близак веселој, духовитој али и врло живахној и интелигентној бакици која не признаје стереотипе, али и те како уме истински да воли. Није зачудно пријатељство деце и стараца, љубав деце према старијим сродницима и комзијама који се по мишљењу средње генерације „понашају као деца”, односно живе друго детињство у контакту са најмлађима.

3.4. Уметничке пословице романа-слагалице

Рекли смо да у композиционом смислу роман представља низ кратких прича које се склапају попут слагалице. Брз и динамичан наратив одговара читачком ритму данашњих генерација, сажет је, али изразито богат значењима. У делу постоји и низ ма-

лих сентенција, уметничких пословица, хумореско грађених. Од ученика тражимо да издвоје неке од њих и покушају да их протумаче. Одговори би овако могли изгледати:

„Ако бисте питали Агија, рекао би вам да је једење ја-
года савршен начин да се избегне једење јабука” (Коларов 2006: 11).

– У животу увек постоје ствари које више волимо од неких других и оне које не волимо. Аги очигледно не воли да једе јабуке, али зато ужива у јагодама.

„Све је, дакле, исто само је један дан истији од прет-
ходног” (Коларов 2006: 12).

– Промена средине не значи промену осећања до-
саде, у новој кући и школи наставља се низ до-
садних дана. Против досаде и чамотиње треба се
борити.

„Живот је нешто што само у почетку не може да се
разуме, а касније још мање” (Коларов 2006: 17).

– Живот постаје све компликованији што смо ста-
рији и све мање нам је јасно зашто се ствари де-
шавају или не дешавају.

„Како је злоба досадна” (Коларов 2006: 13).

– Људи склони злоби то раде јер су празни, јер им је досадно и јер имају врло узак поглед на живот.

„Било би страшно занимљиво када би овом улицом про-
шао један мали, изгубљени торнадо” (Коларов 2006: 17).

– Понекад је потребно да се у свакодневном живо-
ту, који почиње да бива досадан, деси нешто необ-
ично, нешто што ће покренути људе, нешто што
ће унети дозу авантуре и узбудљивости у њихове
животе.

4. Завршна разматрања

Роман *Agi и Ema*, уз филмску екранизацију која се може поредити са књигом, нуди низ стваралачких активности поводом прочитаног текста. На првом месту, као динамично и сценично штиво, дело је погодно за драматизацију за школске приредбе, али и за часове одељенског старешине и грађанског вaspitanja, као начин да се сузбије школско насиље, уважи различитост међу младима и укаже на значај пријатељства и чвршћих породичних веза. Такође, ученици могу и сами дописати неке нове авантуре Агија и Еме или покушати, у виду дописивања књиге, да „зближе” Агија са породицом и другарима. Форма стрипа такође је погодна за визуелно обликовање овог дела. Нећемо заборавити ни унутарпредметну корелацију наставе језика и књижевности, пошто дело обилује добрим примерима писања управног и неуправног говора, великог слова и интерпункције, као и основних морфолошких категорија које ученици савладавају у петом разреду.

Надамо се да ће ова лепа књига заживети у наставном читању, да ће и наставници и петаци уживати у лепим часовима обраде једног вредног књижевног бисера у корпусу савремене српске књижевности за децу и младе. На тај начин продужавамо сећање и на њеног аутора, који је прерано отпловио на пучину Дванаестог мора, у свет својих књижевних ликова.

ЛИТЕРАТУРА

Вукчевић, Лидија. Методички модели у настави лектире у основној школи, *Норма*, 12, 2–3, 2007, 51–60.

Група аутора. *Педагошка енциклопедија*. Београд: ЗУНС

Група аутора. *Педагошки лексикон*. Београд: ЗУНС, 1996.

Јовановић, Славица. Школска лектира у наставним плановима и програмима за I и II разред основне школе – иновативни избори, поље наставникова креативности и натпрограмског поступања. *Норма*, 12, 2–3, 2007, 37–49.

Коларов, Игор, *Agi и Ema*. Београд: ЗУНС, 2006.
Мркаљ, Зона. *Од буквара до читанки*. Београд: Учи-
тельски факултет, 2016.

Николић, Милија. *Методика наставе српског јези-
ка и књижевности*. Београд: ЗУНС, 1999.

Nataša P. KLJAJIĆ

TEACHING INTERPRETATION OF
IGOR KOLAROV'S NOVEL AGI AND EMA

Summary

In this paper we will deal with the possibilities of teaching realization of the novel *Agi and Ema*, written by Igor Kolarov, in the fifth grade of elementary school. This novel thematizes the motives of solitude, family alienation, school violence and friendship with the elderly. We will also offer a methodical model for school realisation of this book, including research assignments, creative biography, analysis of the world of characters in the novel, as well as interpretation of sentences.

Key words: *Agi and Ema*, Igor Kolarov, school reading, teaching interpretation, fifth grade of elementary school

◆ **Биљана Т. ПЕТРОВИЋ**
Библиотека града Београда
Београд
Република Србија

О НЕВЕРОВАТНИМ, НЕЗАМИСЛИВИМ И ИНТЕРАКТИВНИМ ЦЕПНИМ ПРИЧАМА ИГОРА КОЛАРОВА

САЖЕТАК: Циљ рада је да покаже којим се наратолошким и језичко-стилским поступцима постиже интерактивна игра са читаоцима у *Цепним причама* Игора Коларова. Истичу се метафикација, хумор и пародија, као и дидактичност ове прозе. Примећују се интертекстуалне везе са делима популарне културе – стриповима о Хогару Страшном и Бетмену – и алузије на дело Душка Радовића. Представља се пример из праксе, тј. како је група ученика трећег разреда основне школе на радионици у Дечјем одељењу Библиотеке града Београда одговорила на позив на игру Игора Коларова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Игор Коларов, интерактивност, метафикација, игра, креативност, интертекстуалност, дидактичност

Када читалац прочита шаљиву формулатију назива и поднаслова збирке од четрдесет кратких прича: „невероватне, незамисливе и *Цепне* приче које је вешто сакрио (десно, па између) Игор Коларов пре него што је упао у облизњи океан и упропастио шешир, кравату, рукавице и пиџаму”, која је истовремено и карактеризација прича и податак

о аутору, може да наслuti да ће иза корица књиге наћи кратке и необичне приче и да ће се аутор у целој књизи са њим шалити. Сажетост прича сугерисана је метонимијском употребом епитета „цепни” у наслову, који асоцира на цепне књиге малог формата, а значење метонимије реализује се у хуморном, буквальном смештању прича у цеп, уз језичко поигравање употребом предлога „између”, којем недостаје именица испред које стоји, чиме се изневерава читаочево очекивање и добија комичан ефекат. Набрајање делова ауторове одеће у поднаслову подсећа на кловновско спајање одевних предмета (шешир, кравата, рукавице и пиџама), наговештава низ неуобичајених,alogичних и парадоксалних спојева у збирци и представља увод у стваралачку игру са читаоцем.

Главна одлика ових прича је њихова отвореност. Наратор се детету директно обраћа, упућујући га да преузме различите улоге: помоћника или саветника приповедачу или лицу, аутора или јунака приче.¹ Читалац се позива да допуни сиже (почетак, крај или средину, да унесе нов мотив), да именује ликове, опише њихово понашање и допише реплике, да опише различите врсте цветова, да одговори на питање „Шта је то љубав?” (што подсећа на тражење дечјих дефиниција задатих појмова у књизи *Оловка* *шише срцем*), или да размисли како поступити у „проблемској” ситуацији – да ли наратор треба да прихвати или да одбије ручак направљен у његову част, на који му се не иде. Читалац се у форми питања и одговора и хуморног „тестирања”, којим се постављају озбиљна и шаљива питања и нуде измешани озбиљни/тачни и неозбиљни, шаљиви/alogич-

¹ Нина Марковић истиче позивање читалаца на учествовање у процесу стварања приче у делима Игора Коларова: „Тематизацији прича/приче/писања придржује се актуализација процеса читања – идеја о рецепцији постаје интегрални део текста, претаче се у подстицаје младим читаоцима – на најочигледнији начин у интерактивним *Цепним* *причама*” (Марковић: 304).

ни одговори², упућује на различите активности: истраживање/обнављање чињеница из географије, историје или опште културе или цртање предмета који се у причи помињу. Сви ови подстицаји којима дете преузима различите улоге и активности треба да га подстакну на креативност и стваралачко учење и мишљење.

Уписивањем личних података читалац постаје главни јунак приче: „У њој је свако од нас главни јунак. Како? Једноставно. Попуни празна места, и то је то. Постајеш цакум-пакум главни јунак цакум-пакум приче”³ (Коларов: 17); или се пак упућује на то да замени улогу са јунаком приче: „Замисли да си ти Максим, и напиши нешто о себи” (Коларов: 21). Фиктивно и стварно се мешају и укрштају, што је карактеристика модерне прозе која се поиграва фикцијом и конвенцијама традиционалног књижевног текста. Нарушавање граница фиктивног света и ауторефлексивност чине ову прозу метафективном. Фрагментарност и наративна металепса, која је један од видова „прекида узрочних, логичних или линеарних веза између догађаја, ликове и наратора у нарацији” и подразумева „кршење логичких и хијерархијских односа између различитих нивоа нарације” (Мекалум: 227–228), главна су средства игре са читаоцем, који тако узима учешће у изградњи фикционалног света. Установљена хијерархија односа између лица, наратора, писца и читаоца мења

² На пример у причи „Прабабин тест”: „Судови се перу: 1. Пре јела 2. После јела 3. За време јела” или „Миксер се користи за: 1. Прављење буке 2. Прављење шлага 3. Прављење куhiце за птице” (Коларов: 30–31).

³ У цитиранију „Причи о мени сад и после” колоквијални приdevil и прилог „цакум-пакум”, који сам по себи звучи као смешна, бесмислена рима и уобичајено се употребљава у вези са уређивањем простора (нпр. кредити собу „цакум-пакум”), неуобичајено је употребљен као епитет и уз причу и уз читаоца – јунака приче. Тако се шаљиви ефекат постиже укрштањем различитих семантичких планова, уз нарушување граница фиктивног и стварног, позивањем читаоца да преузме улогу јунака.

се сталном међусобном заменљивошћу њихових улога.⁴ Металепсом се скреће пажња на поступке грађења књижевног дела и његове елементе, а читалац се позива да учествује у интерактивној игри са текстом.

У делу Игора Коларова запажени су инвентивност, „напуштање традиционалних форми књижевности за децу” (Ђурђев: 58) и окретање постмодернистичким поступцима: нов начин комуникаирања са читаоцима, поигравање жанровима и нарацијом, елементима текста (насловима и поднасловима, мотивацијом, функцијом ликова), интертекстуалност⁵, онеобичавање, употреба алогизама и парадокса (Марковић 2014). Сажетост, игра и близост животу савременог детета, окруженог новим технологијама (Ђурђев 2009), неке су од главних особина Коларовљевог дела уопште.

У збирци постоји низ начина на који се деца „увлаче” у игру која треба да их пробуди и размрда им машту и опажање. Један од њих је „завођење” читаоца и поигравање аутоматизмом закључивања. Тако се у причи „Није лако бити Коки” идентитет јунака о коме наратор приповеда тако да наводи читаоца да помисли да се ради о детету (гњаве га, штипају, штрикају му ћемпериће и стављају му наочаре док се он буни) скрива до самог kraja, да би се тек онда, у нараторовом шеретском, тобоже зачуђеном обраћању читаоцу: „Шта, нисам ти рекао да је Коки

⁴ „Обртањем или прекорачењем ових хијерархијских односа, металепса може да послужи да се подстакну питања ауторитета, моћи и слободе, у смислу ко је тај који влада читавом причом и њеним ликовима – наратор, они којима се он обраћа, писац, његови читаоци или социокултурни контекст у оквиру кога и кроз који се приче причају,слушају, тумаче и прихвататају” (Мекалум: 228).

⁵ Интертекстуалност у основном смислу подразумева „литерарне алузије и цитате из литературних и нелитерарних текстова” (Вилки: 205). У „Цепним причама” увођење ликова из других дела популарне културе представља интертекстуални (и пародијски) дијалог са њима.

мачак?” (Коларов: 6), открило да се ради о мачку. На тај се начин разбија окошталост и аутоматизам перцепције који је настао стицањем искуства о изгледу и особинама бића, предмета и појава.

На другом месту, у „Причици о Аници”, наратор се игра са дететом користећи се понављањима, која „хипнотишу” дечју пажњу, те су четири зидића собице, четири ножице кученцета, четири чудне лоптице, беле, плаве, црвене и зелене, тј. у бојама које се три пута понављају истим редоследом и потенцијално наводе дете да замисли да и носића може бити четири, док се наратор са дететом шали („Анин носић је бео као сир. И, то је то. Шта? Није вальда да мислиш да она има још три носића (плави, црвени и зелени)?” (Коларов: 54).

У завршној причи збирке, „Цин коме је фалила даска у глави”, налази се више карактеристичних поступака којима се успоставља комуникација са читаоцима и истовремено производи хуморан или пародијски ефекат. Један од њих је поигравање жанровским особинама бајке, чиме се на њих читаоцу скреће пажња. Типичан почетак „био једном један...” пародира се укрштањем фиктивног и стварног, увођењем метафикције, тј. „гласа” претпостављеног читаоца који поставља питање о почетку приче: „Био једном један Цин. (Ма немој? А како да знамо да није било два Цина двапут?)” (Коларов: 59). Игра са читаоцима наставља се набрајањем предмета у Циновој „главући” (хуморна употреба пејоратива), а комична мотивација Цинове туге због тога што нема даску у глави произлази из укрштања два семантичка плана, буквалног и пренесеног значења фразеологизма „фали му даска у глави”, односно луд је. Игра са разумевањем фразе наставља се подстицањем читаоца да прошири њено буквално значење тако што ће замислити и навести још предмета који Цину недостају у различитим деловима тела (носу, увету, десној нози, stomaku). Па-

родиран је лик ћина који се своди на упорно захтевање да има даску у глави, као и типичан срећан крај којим се успоставља нарушена хармонија. Крај је понављање почетка и потенцира комичну безизлазност Цинове ситуације још једном наглашавајући истовремено метафорично и буквально значење фразе: „Био једном један Цин. И стварно му је фалила даска у глави” (Коларов: 59).

Жанр авантуртистичке приче пародиран је у причи „Ловац на диносаурусе”. Детету је остављено да напише њен почетак и крај, док наратор у средишњем делу коментаром пародира јунака: „Какав смотани ловац. Јурило га је сто хиљада диносауруса, једна мачка, две пудлице и једно пиле. Больје да је послушао маму и постао апотекар” (Коларов: 16). Пародијски ефекат произлази из изокретања очекиваних особина ловца (сналажљивост, храброст), тиме што се он карактерише као „смотан” и каже се да је „добро изударао својом главом сваку грану и гранчицу” (Коларов: 16). Хумор произлази из употребе језика. Невољна радња приказују се као вољна, а уместо „ударити” употребљен је глагол „изударати” и замењена су места повређеног и онога ко/шта га повређује, уз хуморно преувеличавање „жртве” која је „свака грана и гранчица”. Деца се позивају да напишу изостављене делове приче, односно позивају се на пародирање које подразумева да имају јасну представу о очекиваном лицу ловца и да на том фону познатог наставе са пародијским извртањем у складу са оним како је то аутор започео. Честа је употреба хиперболе, овде и у набрајању животиња у комичном низу у ком се заједно на воде праисторијске и постојеће (домаће) животиње, у комичној бројчаној несразмери. Деца се подстичу на учествовање у креирању књижевног дела тако што ће и сама измислitialogичne, бесмислене и комичне спојеве и изразити способност за уочавање онога што је хуморно.

Један од постмодернистичких поступака је интертекстуалност⁶, те су код Коларова уведени јунаци из других фикционалних дела. Он се поиграва ликовима из популарне културе, па се јунаци стрипова Хогар Страшни и Бетмен појављују као актери у причама „Цвеће...“ и „Како ме је разочарао Бетмен“.

Хогар је стављен у контекст приче о цвећу који не одговара особинама његовог „викиншког“ лика. Вишеструкост игре огледа се у томе што се у првом делу приче читалац позива да опише поједине цветове, док у другом јунак популарног стрипа „буквално“ улази у причу и у дијалогу са наратором коментарише оно што је читалац описао, тј. „причу“ којој даје олфактивну карактеристику: „Лепо је бити у овој причи. – Наравно...А зашто? – Зато што овде мирише као у некој цвећари“ (Коларов: 10). Металепсом у виду коментара, који се односи на оно што је читалац написао, прича се „опредмећује“, што је „у вези са онеобичавајућим поступком трансформације апстрактног у материјално... чиме се тзв. другостепени моделативни систем спацијализује и постаје особен интерактиван простор“ (Марковић: 302).

„Опредмећење“/онеобичавање приче највидљије је у „Крезубој причи“, која има обележја антропоморфности (нема зube, али се читаоци зато педагошки упућују да је важно да негују зube) и просторности („Слободно уђи у крезубу причу!“) (Коларов: 56). Прича има своје радно време, те по прима особине неке радње или установе.

Поступак онеобичавања и нарушавања конвенционалног види се у детронизацији Бетмена, супер-

⁶ „Видљиве форме интертекстуалности имају три кључна циља: оне у први план истичу пут настанка приповедне прозе пре радом неких других текстова и дискурса; оне свесно наводе читаоце на могући став и начин тумачења дела, често их дистанцирајући од приказаних догађаја и ликова и омогућавају да унутар једног текста буду приказани вишеструки дискурси, гласови и значења“ (Мекалум: 224).

хероја популарног стрипа и филма. Читалац се упућује да напише све што зна о Бетмену, а онда почиње пародијска игра која се састоји у нарушувању познатих особина јунака. На тај начин детету се омогућава да оно што је већ утврђено види другачијим очима. Бетмен се пародира просторним сметаштањем у посластичарници, где је представљен као „неваспитан“ и „трапав“, у сцени која се завршава циркусским гађањем питама и комичним алогизмом: „Нека је он и пет пута Бетмен, мене само ја смем да гађам шампитом у фацу, и тачка!“ Доласком Бетменових родитеља, који га одводе, Бетмен је потпуно идентификован са дететом и са пиједестала хероја доводен у позицију близку детету-читаоцу. Читајући свој текст о Бетмену и нараторову причу о сусрету са Бетменом, дете, које је истовремено и читалац и писац, може да их упореди и да примети како и ликови суперхероја лако подлежу извртању у своју супротност.

Разбијање сижеа присутно је у свим причама. У некима наслов, као нпр. „Чизмице из Барселоне“, нема никакве везе са сижеом, али представља одговор на питање које се поставља читаоцу: „Где је Јулијица купила чизмице?“ (Коларов: 26). Игристост ове приче усмерена је и на вежбање читалачке пажње.

Свако може да буде главни јунак – „Прича о мени сад и после“, и свако може да буде аутор – „Прича коју пише цела породица и остали“, уз апсурдни и парадоксални закључак: „Тако ће ова прича бити различита од саме себе.“ На другом месту читаоцу се препушта да од неколико задатих речи сачини своју причу („Супер прича о Сандри“), чиме је отвореност ове прозе и слобода стварања доведена до крајње границе.

Многе приче у поднасловима садрже упутства читаоцу, која се такође онеобичавају и постају хуморна, најчешће тако што се на оно што се стварно тражи од читаоца додаје још један апсурдни и не-

могући задатак („допуни причу и пусти бркове”, „допуни причу и сањај сибирског папагаја”, „допуни причу и заборави бар једну шпанску реч”), или се поиграва смислом и употребом глагола „допунити” („допуни причу и кредит за мобилни телефон најбољег пријатеља”). Чини се да се оваквим поигравањима читаоцу пружа могућност да конкретније осети значења употребљених речи.

Отвореност ове прозе и њена игравост садрже и важне поруке детету. Једна од њих, порука о томе да је све што се догађа и што постоји важно, имплицитно је дата концептом збирке, а у причи „Јуче је јуче било данас” експлицитно је изражена. У причи „Ћира Свахили” подстиче се дететова радозналост, те оно треба да сазна значења појмова: куглоф, свахили и импресионизам.⁷ Оно што повезује ове појмове, који долазе из различитих сфера – од баналног до уметничког, осим лика Великог Ђире, јесте страно порекло речи. Сапостављање ових речи носи поруку о важности свега, експлицитно дату у причи „Јуче је јуче било данас”, која тематизује историјско време. У времену су подједнако важни и историјски догађаји и лични доживљаји и осећања, а наратор поручује читаоцу: „Све што откријеш је важно” (Коларов: 35).⁸

Друга важна порука је порука о смеху. „Такав сам ја главни јунак. Смехом побеђујем тигрове. Ха, ха, ха, ха, хи, хи, хи, хи, хо, хо хо, хо” (Коларов: 17). Смех као оружје јавља се и у причи „Болетове авантуре”, у којој се немани побеђују засмејавањем, бесмислицом, звиждкањем дечје песмице, а сачувава-

⁷ Потенцијално непознати појмови и термини стављају се као надимци ликова: Ћира Свахили, Исидора Тајфун.

⁸ „Историја је све оно што се додило управо до тренутка у ком читаш ову причу. И у том времену, које је можда прошло (а можда и није), све је важно. И када је неки краљ дошао на престо, али и када се неки „обичан” дечак заљубио у неку „обичну” девојчицу. И када је неких 10 коза прво било жедно, а после није. Милион милиона ствари се деси у току једног јединог дана” (Коларов: 34).

ти дете у одраслом изједначено је са храброшћу. „Да, данас само храбри људи звијдућу дечје песмице!” (Коларов: 57). У причи „Не дијај зеку док учи француски језик”, у којој Зека мучи Вука голицањем, засмејавање Вука је Зекино оружје. Традиционалне особине ликова Зеца и Вука из басни су хуморно изврнуте, а ова Коларовљева прича, као и друге, има интертекстуалне алузије на прозу Душана Радовића. Њен наслов нема везе са сижеом, али асоцира на Радовићевог Плавог Зеца, који уме и „француски говорити”, док се чини да прича „Гумица” у дијалогу са Радовићем одлази корак даље, јер у њој више нема обрисаног лава, већ је једна мачка именована као средство за брисање – Гумица, а дете се позива да јој допише делове тела. Можда би и овакве интертекстуалне алузије могле бити предмет упоређивања текстова и разговора са децом.⁹

Графички дизајн књиге, који је осмислила Нела Таталовић, одговара њеној садржини и структури прича. Књига је опремљена колажно постављеним фотографијама на којима се налазе предмети који се у причама помињу. Тамо где је потребно допунити причу, налази се фотографија парчета папира истргнутог из свеске на линије. На фотографијама су углавном представљени старији предмети (олдтајмери, стари сатови, фотографски апарати, разгледнице, грамофон), али и савремене играчке, попут ликова направљених од лего-коцкица. Овакав избор одговара и схватању времена у коме је све битно и у коме је „јуче било данас”, некад и сад, старо и ново.¹⁰

⁹ Запажене су сличности прозе Игора Коларова са делима Душка Радовића, Владе Стојиљковића, Владимира Анđрића (Марковић 2014; Бурђев 2017), као и са Хармсом, Еркењем, Бирсом, Телехеном (Бурђев 2017).

¹⁰ Разгледнице и споменари, некада популарни међу децом, немају код нових генерација, заинтересованих за нове технологије, игрице и јутјуб, значај какав су некада имали, али постају подстицај за игру у овој збирци, било да је то игра у којој се дете позива на онеобичавање садржаја разгледнице („Биљанине

У једној од прича, под називом „Седам стрела”, читаоцу се скреће пажња на дизајн књиге и успоставља се однос између графичког и текстуалног тиме што линије у свесци, приказане на фотографији, постају тема приче, а деца се позивају на размишљање о њиховом смислу, а посредно о писању („Чему служе ове линије?” „(...)не верујем да се тек тако налазе на овој страни”, Коларов: 18). Линије свеске онеобичене су додавањем треће димензије, те су представљене као предмет нараторовог спотицања. Поистовећене су са стрелама и са нитима вуне, чиме се асоцијативно писање повезује са нечим што је као стрела усмерено ка другоме, али и са процесом стварања (нешто може да се иштрика). Тиме се асоцијације не исцрпљују, већ се деца позивају на даље размишљање, а нараторова игра нагађања завршава се у комичној бесмислици и парадоксу („Да нису у питању можда индијанске стреле? Хм... од ових линија би мој деда могао да иштрика одличну капу за канаринца. Али, он нити зна да штрика, нити има канаринца” (Коларов: 18).

Деца примећују хумор и парадокс у причама Игора Коларова и могу и сама да стварају сличне примере, као и да разумеју суштину књиге. На једној од радионица са мањом групом ученика трећег разреда у Дечјем одељењу Библиотеке града Београда деци су копирани неки делови „Цепних прича”, које смо читали и које су она допуњавала или смо о њима разговарали. Тако се у причи „Чудан дан скроз” дете упућује на започето маштање и размишљање (курзивом су истакнути дечји одговори): „Шта мислиш, шта сам још видео?” *Циновско око у шуми, тинхвина који се сунча, ћелавица који се чуја за косу.* У причи „Густав, тај Густав”, у којој се Густав карактерише као највећи лажов, на питање

разгледнице”), или она у којој се поиграва временским плановима и смислом споменара, те се у споменар уписују и садашњост и будућност („Прича о мени сад и после”).

„Кад ти се последњи пут десило да нешто слажеш и шта?”: *Јуче сам на утакмици дао десет глава и победили смо 7 : 0.* У причи „Луди, луди миш” читалац се упућује да именује ликове и допише реплике: „И тако, чим се (Луди миш *Мишико Мишики*, а можда и *Мики*) вратио рекао је: *Живој је игра.*

У раду у групи било је занимљиво чути различита мишљења о томе да ли приповедач треба да оде на ручак направљен у његову у част на који му се никако не иде („Ручак”) и разлоге који деца на воде у прилог супротним ставовима. Испоставило се да прича може да подстакне полемички разговор у коме деца износе мишљења о прилагодљивости и социјалном понашању.

Последњих деценија све се више говори о креативној настави и активном учењу, а чини се да „Цепне приче” Игора Коларова имају дидактичну намеру и представљају добар подстицај и подршку развијању дечјег опажања, мишљења и маште. Њихова отвореност предуслов је слободе коју оне у сваком смислу деци пружају.

ИЗВОРИ

Коларов, Игор. *Цећне приче.* Нови Сад: Дневник, 2010.

ЛИТЕРАТУРА

Вилки, Кристин. Повезаност текстова: интертекстуалност. У: Питер Хант (ур.) *Тумачење књижевности за децу*, превела Наташа Јанковић. Београд: Учитељски факултет, 2013, 205–217.

Ђурђев, Душан. Књижевност за децу, паралитерарне форме и изазови „нове технолошке цивилизације”, *Детиносаво 1–2* (2009), 58–62.

- Ђурђев, Душан. Апсурд или инфантилна логика. У: Коларов, Игор. *Разговор око светла за 8 минута: изабране приче*. Лазаревац: Библиотека „Димитрије Туцовић”. Међународни фестивал хумора за децу, 2017, 115–117.
- Ивић Иван, Пешикан Ана, Јанковић Слободанка, Кијевчанин Светлана. *Активно учење: приручник за примену активних метода наставе/учења*, Београд: Институт за психологију, 1997.
- Кљајић, Наташа. Поетика (од)необичене самоће у романима Игора Коларова, *Детинњство* 3–4 (2012), 38–44.
- Маринковић, Симеон. *Методика креативне наставе српског језика и књижевности*, Београд: Креативни центар, 2000.
- Марјановић, Воја. Два савремена српска приповедача за децу, *Детинњство* 4 (2010), 84–85.
- Марковић, Нина. Центар васионе је увек близу – аспекти слободе у прози Игора Коларова. У: *Књижевности за децу у науци и настави: зборник радова са научног склопа*, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2014, 301–315.
- Мекалум, Робин. Текстови вишег реда: метафикција и експериментисање текстом. У: Питер Хант (ур.) *Тумачење књижевности за децу*, превела Наташа Јанковић. Београд: Учитељски факултет, 2013, 217–239.
- Опаћић, Зорана. Усамљено дете као нови тип јунака у српским романима за децу (на примеру романа Игора Коларова), *Детинњство* 3–4 (2011), 12–24.
- Стевановић, Бранко. Ко је Игор Коларов. У: Коларов, Игор. *Разговор око светла за 8 минута: изабране приче*. Лазаревац: Библиотека „Димитрије Туцовић”, Међународни фестивал хумора за децу, 2017, 118–120.
- Хамовић, Валентина. Скица за поетику кратког романа Игора Коларова. У: *Непрекидно детинњство*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, Међународни центар за књижевност за децу, 2015, 141–145.

Biljana T. PETROVIĆ

ABOUT IGOR KOLAROV'S
UNBELIEVABLE, UNIMAGINATIVE AND
INTERACTIVE POCKET STORIES

Summary

The objective of the paper is to show narratological and linguo-stylistic procedures which enable interactive interplay with readers in Igor Kolarov's *Pocket stories*. The stories use a lot of metafiction, humour, parody and didacticism. Intertextual connections with the pieces of popular culture – comics on Hägar the Horrible and Batman and allusions to Dušan Radović's work are noticed. There is an example of how a group of children of the third grade of the primary school responded to Kolarov's invitation to play during a workshop held at the Children's Department of Belgrade City Library.

Keywords: Igor Kolarov, interactivity, metafiction, play, creativity, intertextuality, didacticism

◆ Предраг М. ЈАШОВИЋ
Висока школа за васпитаче
стручних студија, Алексинац
Република Србија

КЊИЖЕВНИ ФЕНОМЕН РАША ПОПОВ

РАША ПОПОВ (1933–2017)
Поуке и чуда

САЖЕТАК: Радивој Раша Попов је један од значајних књижевних феномена у српској књижевности. Та феноменалност је везана за три чињенице. Прво – дело, рад и лик Раше Попова обележени су улогом занесеног научника који хоће свакога свему да поучи и научи. То га је у свету деце генерацијама чинило једним од најзначајнијих популаризатора науке у свету детињства.

Без обзира на то што је Раша Попов био једна од најпопуларнијих, најприсутнијих и најпрепознатљивијих личности међу писцима за децу, то није допринело ширем интересовању књижевне критике. Број књижевнокритичких записа не одговара како културно-просветном и научно-популаристичком ангажману Раше Попова, тако ни обимности његовог књижевног дела. Зато у овом раду имамо за циљ да типолошки укажемо на обимност његовог дела, на његову феноменалност и ситуираност у корпусу књижевности за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Раша Попов, феномен Раша Попов, перформанс, књижевна критика, књижевна историја

Радивој Раша Попов (26. јун 1933 – 20. април 2017) је један од најпопуларнијих и најпознатијих књижевних стваралаца у области књижевности за децу. Његова популарност не одговара и обиму књижевнокритичких записа. Што се тиче књижевнокритичких записа – није да их није било. Има их, како у књи-

жевним часописима, тако и по дневним новинама великог тиража (*Политика, Борба, Дневник*), а приступни су и у књигама појединых књижевних критичара. То су углавном прикази Поповљевих књига из пера Драгане Белеслијин, Момира Лазића, Анђелка Ердељанина, Славољуба Белимарковића, Иване Гргурић, Ђорђа Рандеља, Вере Танасковић, али и осведочених књижевних критичара као што су Васа Павковић, Чедомир Мирковић, Милан Пражић, Вујица Решин Туцић и Петар Милосављевић. Мало је ширих критичких опсервација којима се захвати целина Поповљевог дела, као што је она која нам долази из пера Витомира Теофиловића (2008: 1083–1088). Углавном се своде на приказ једног дела, с освртом на претходне књижевне резултате.¹

У првој *Историји српске књижевности за децу* (2001) Попов је регистрован као песник који се „појављује са необичном песничком збирком која нагони на неуздржани смеј” (Петровић 2001: 505). Ова констатација се односи на песничку збирку *Жабац који не зна да ћуши* (1987). Ако знамо да је од Поповљеве прве збирке до појављивања ове историје прошло 38 година, од његовог првог публикованог песничког првенца 50 година, као и тридесетак година континуираног рада на популаризацији културе и науке, јасно је да га није могла мимоићи књижевна историја. Овде је аутор историје, региструјући две његове до тог тренутка најзначајније књиге – *Жабац који не зна да ћуши* и *Шешир без дна* – одређујући Попова „као ’ТВ реторичара’” (Петровић 2001: 505) и аутора који најмлађим читаоцима пружа „сазнања која нису оштрији поглед на свет” (Петровић 2001: 506), зацртао његов књижевни, културни и научно-публицистички ангажман, указујући и на његову интермедијалну необичност, која ће прави свој одјек и израз у књижевности за децу

¹ Ту можемо убројати радове Вујице Решина Туцића, Милана Пражића и Ђорђа Рандеља.

пронаћи тек у делима Уроша Петровића, Дејана Алексића, Бранка Стевановића и Игора Коларова. Ови аутори су пронашли идеалну меру за интермедијална преплитања и интердисциплинарна прожимања различитих дискурса у тежњи за новим, јединственим интелектуалним приступом детету садржајем који му је презентован, не на лак већ на близак начин. То је један поетички сегмент стваралаштва Раше Попова који тек треба проучити. Он је у њему био пионир, али није могао да превазиђе традиционално књижевно наслеђе за децу, што је његов пионирски рад спутавало да досегне висине посебног.

У *Историји српске књижевности за децу и младе* Миомира Милинковића (2014) практично се понавља оцена из претходне *Историје* Тихомира Петровића. Аутор није додао ниједну од новијих Поповљевих књига, а било их је 15 или 17 (две су изашле кад и *Историја*). Зато аутор закључује: „Иако по обиму невелико, песничко дело Раше Попова завређује да стане, макар једном ногом, на странице књижевне историје” (Милинковић 2014: 547).²

² Овде читалац остаје у недоумици јер нису најаснија вредносна полазишта којима се руководио аутор, а ни садржина записа не одговара истини. Историчар закључује да је „по обиму” песничко дело Раше Попова „невелико”. Ова конструкција, осим што није баш најсрећнија, није ни тачна. Прво зато што, читajuћи ову *Историју*, читалац може закључити да Раша Попов није ништа написао од 2001, односно од *Историје* Тихомира Петровића, а то није тачно, јер је Раша Попов објавио шест збирки песама после 2001. године. Дакле, он 2014. има девет објављених збирки песама, до данас десет објављених, колико је аутору овог рада познато. Гледано према броју страница, то је преко седам стотина страница поезије. Треба истаћи да три збирке према садржини и тематици не можемо лако сврстати у поезију за децу, чак ни за омладину. Даље, од 2001. до 2014. године Попов је објавио седам романа, који нису ни именом поменути у *Историји* из 2014. Ако нема ни речи о романима, прози уопште (две збирке бајки, сећања – мемоарска проза), као ни о енциклопедијској, односно научно-популаристичкој прози, поставља се озбиљно питање о валидности аксиолошких норматива којима се аутор користио при писању садржине *Историје* из 2014. године. Према свему наведеном закључујемо да је аутор у овој историји, у односу на опис књижевног дела и рада Раше Попова,

У односу на 30 самосталних књига, неколико ко-ауторских, можда је прецизније рећи супесничких, значајан броја антологија, свестрано књижевно-популаристичко и научно-популаристичко ангажовање, Раша Попов је заслужио да у историју српске књижевности, али и историју српске културе и историју српских медија, уђе као оригиналан, за наше поднебље невиђен феномен, обема ногама, телом, главом и душом, онако како се, колико је знао и умео, књижевности, култури (у области бонтона посебно) и популаризацији науке давао.

На основу овог тек летимичног погледа на заступљеност Раше Попова у књижевној критици и однос књижевне критике према њему, можемо закључити две ствари. Прво, изгледа да услед заказивања књижевне критике, односно недостатка књижевних ауторитета и обесмишљавања критичарског чина већ крајем осамдесетих година прошлог века, писцима ништа друго није преостало до да се окрећу сами себи, сопственим аксиолошким књижевним назорима. Зато неретко, не само у случају Раше Попова, видимо да се песници обраћају једни другима као меродавној и вредносној инстанци којом могу да се руководе. Други закључак произилази из првог, јер се криза у књижевној критици умногоме одразила и на кризу читања, на осипање књижевне публике, па смо дошли у ситуацију да многи песници нису прочитани, тако да њихово дело у целини књижевног ангажовања тек треба сагледати и сходно значају и значењу њиховог дела ситуирати га у историји српске књижевности за децу према целини оствареног дела.

Први је на феноменалност Поповљевог лика и дела указао Витомир Теофиловић, одређујући га као песника, учењака, говорника и забављача (Теофиловић 2008). Сматрамо да књижевно ангажовање

изнео податке који ни изблизу не одговарају истини, а још мање показују значај књижевног ангажмана Раше Попова, нити доказују историчност дела и лика овог књижевника.

Раше Попова треба одвојити од његових јавних, телевизијских наступа, у којима се он афирмисао као говорник, забављач и учењак. У области књижевног стваралаштва Рашу Попова можемо посматрати као *песника, приповедача, романописца, енциклопедисту, приређивача и књижевног критичара*.

Раша Попов је био неуморан радник. Тек илустрације ради, наводимо неке од његових ауторских књига које је објавио за живота: *Два ока* (1963), *Гвоздени мајац* (1976), *Жабац који не зна да ћутти* (1987), *Трулеж зглаве* (1991), *Шешир без дна* (2001), *Лажњива устха истине* (2002), *Возом по-сред улице* (2003), *Био сам срећни коњ* (2003), *Бајке за XXI век* (2007), *Чаробњаков СМС* (2007), *Краљевски жабац* (2008), *Мали зелени* (2009), *Софијине љубави* (2010), *Опасне бајке* (2010), *Софија у канџама смора* (2011), *Задимљена историја: репи-ке и чудновајте приче* (2012), *Кад сам падао у фрас: сећања 1941–1945* (2012), *Мокрински пашуљци* (2013), *Усамљена принцеза* (2014), *Педаџошки вампир и анђели* (2014), *Слав о транзицији* (2015), *Баволы дисиденит: ей* (2015), *Дим са зvezда* (2015), *Ноћашни снови* (2015), *Живот је сладак браће ко би желeo на грబље да га прате: коначне песме* (2015), *Политички робот с јолним најоном, драма* (2015), *Необичне приче о врхунским стваријама свећа и Србије* (2016), *Очарско-кабларска бајка* (2016), *Детић као загонетика* (2016) и *Најлепши у школи* (2016).³ Неке од ових књига су доживеле

³ Оволики опус и његов јавни телевизијски ангажман били су доволни да Раша Попов за живота добије низ престижних награда за научни допринос, културу, популаризацију књижевности за децу и животно дело. Неке о њих су: награда Радио Београда за серију *Видови фашизама* (1967), Бранкова награда у Сремским Карловцима, Награда „Сима Џуцић“ за животно дело (2010), награда Змајевих дејчићигара, као и Награда „Доситеј Обрадовић“ (2015). Тек ове награде потврђују да његов укупан допринос популаризацији науке, културе и књижевности није био мали, нити је у времену и простору његов аганжман на друштвеном плану остао непримећен.

више издања. Велики је и број антологија и избора поезије за децу у којима је Попов заступљен. Према публикованом делу, према његовој заступљености у медијима и јавним наступима, као и према заступљености у стручним писаним медијима, песничким и приповедачким изборима, сврставамо га међу продуктивне и на читалачкој сцени присутне ауторе.

Као песник, он је писао за децу и одрасле. Песнички првенац Раше Попова публикован је у листу *Новосадски средњошколац* 1951. То је био дистих:

*Свему тоне је крива
Покварена перспективиа.*

Већ је овим дистихом обележена не само поетика Раше Попова већ и његов животни пут. Реч је о томе да ће његова поетика увек бити пројекта лаким, мислећим, интелектуалним хумором, никад оним војничким, вулгарним, као и да ће целокупно његово књижевно стваралаштво бити упућено ка будућности и потреби за искреношћу. Често му то није доносило нити много похвала, нити среће.

„Овим дистихом је практично антиципирао мно-
га дешавања, не само везана за његов живот, већ,
рекли бисмо, за кретање српског народа у целини,
који је, судећи из данашње перспективе, по много
чemu судио о будућности из једне, криве, ишчашене
перспективе, мада се са сигурношћу не можемо ру-
ководити ни овом нашем актуелном перспективом”
(Јашовић 2016: 144).

Његова поезија за децу усмерена је ка откривању необичности у нашим градовима („Железница на главној улици”), значају правилне исхране („Проглас против шећера и слаткиша: Античоколада”, „Ода супи”, „Витамин-це јача клинце”), о проблемима одрастања („Авантура на повратку из позоришта”, „Јоване, не смеш у блато!”), о непоколебљивости људског духа („Фурухаши, светски рекордер у пливању на 1500 метара”). Стиховима је допи-

сивао бајке („Црвенкапа није ни хтела да пође”, „Пепельуга”), стиховима је описивао научна открића („Луј Пастер излечио беснило”). Поезија Раше Попова је, у односу на тематику, постала научно и – назовимо то тако – публицистички ангажована. Он је поезијом обухватио политичке и спортске догађаје, светске правде и неправде, натприродна чудеса, и то све са циљем да поучи лепом понашању, правилном размишљању, како би и од лоше деце постали добри људи („Кад сам био неваљало дериште”).

Његова поезија је била и дневно ангажована. Није могао остати глув и нем на немилосрдну акцију „Милосрдног анђела”, када је Сања Миленковић, ученица ванредних математичких способности, на варваринском мосту изгубила живот услед бесомучног бомбардовања. Он, као песник, поклоник науке и талентоване деце и надасве човек, кога све ране његовог рода боле, то није могао заборавити. У име сопствене, дубоко људске, али и колективне побуне, он ово трагично страдање невине девојчице није препустио забораву, лиризовао га је поемом *Лажљива усћа исцпине*.

Као приповедач, Раша Попов је писао приче за децу и бајке. Неке од прича у приповедном опусу можемо назвати ангажованим. То су приче које је Попов испричао о значајним историјским личностима (*Задимљена исцпорија*, 2012), о светским и српским спортистима (*Необичне приче о спортистима из свећа и Србије*, 2015), о феномену детета, његовом одрастању и сазревању (*Дејте као зајонећица*, 2016). Све ове књиге прича, као и збирка *Шешир без дна* (2000), заправо су својеврсне илустроване енциклопедије. Претходне књиге прича су само наставак ове прве и, практично, представљају све заједно једну књигу, која је сва усмерена ка поучавању и популатацији науке. Најзначајнији до-принос Раше Попова је управо то што је пронашао модел за успешно преношење научних садржаја. Он

је показао да форма приповедања и данас, било као интертекстуални модел и преобликовање научног говора у псеудоуметнички, било као интермедијални дискурс, представља основу преношења знања и цивилизациских тековина.

За потребе одређења исказа у приповедном дискурсу Раше Попова ми смо сковали термин псеудоуметнички. Зашто? Зато што овај дискурс није уметнички, али ослобођењем исказа њему тежи. Наравно, он није ни научни, јер је растерећен потребе научне објективности, што доприноси хладноћи саопштених садржина. С друге стране, Раша Попов није саопштавао ништа што захтева научну прецизност и објективност. Он саопштава појаве, ствари, објашњава догађаје и личности који су цивилизациске чињенице, а популаризује их приповедном формом. Заправо, он цивилизациске и научне тековине тако ревитализује и поново их кроз лик разбарајушног научника, помало луцкастог, чини занимљивим и поучним. Са његовим приповедачким књигама свако дете наново пролази цивилизациски ток сазревања човека од искона до данас. Зато су ове његове књиге, као својеврсно популаристичко научно штиво, подједнако усмерене према детету и према родитељу. Његове приче јесу тачне, јесу лепо написане, али нису естетички одрживе, јер су утилитарно сврсисходне, али онтолошки нису остварене као уметнина, зато су псеудоуметничке.

Ово приповедно стваралаштво Раше Попова не можемо одредити ни као есеје, мада он неретко томе тежи. У причама има обичај да нам изнесе своје запажање као научни закључак:

Ja сам чипајући⁴ код Платона један Сократов дијалог са пријатељем, нашао још чуднију ствар – он износи мисли великог мудраца Фројда о подели људске душе и памети на три слоја. Фројд је управо ту Сократову идеју, поста-

вио у основ свог открића. Само што је то урадио око 1300 година *после* Сократа. Сократ први саопштава идеје наше модерног времена (Попов 2012: 5).

Без обзира на то што је у овом цитату очигледна временска недоследност⁵, што опет доказује псеудонаучност овог дискурса, присутност приповедачевог (рекли бисмо: свезналачког) *ja* треба да докаже веродостојност саопштене садржине, чак треба да потврди и посебно запажање научника, али новине од суштинског значаја ту нема, као што нема става. Тамо где је Попов могао развити причу у есеј и показати свој став, он причу завршава.

Наиме, причу о Сократу Попов завршава сценом Сократове смрти:

Ходао је по соби док не рече да су му ноге отежале. Легао је на леђа како га је упутио онај. Хладноћа га је спопадала од ногу ка појасу. Тад је открио главу, коју је нечим био покрио, и рече Криту: „Крито, дугујемо петла Асклепијусу. Плати га. Не заборави.” Крито га упита има ли још шта да каже. Али, одговора није било...

Баш чудан тип! (Попов 2012: 9).

Та чудност и зачуђеност приповедача је граница између популаристичке и есејистичке садржине, између публицистичке популаристике и есејистичке оригиналности. У оваквом свршетку приче задржана је популаристичност, рекли бисмо, новинарска интригантност. Међутим, да је Попов кренуо у објашњење Сократовог спокојног утихнућа, јер никоме не дугује ништа и одлази достојанствен какав је и био, имали бисмо есејистичку садржину са потврdom личног стваралачког печата. То је изостало. У односу на остварено, остало је само да, апстрахујући значај његовог рада, Попова ситуирамо у књижевној историји као непосредног настављача првог великог популаризатора науке Доситеја Обрадовића.

⁵ Не може он (Сократ) да износи идеје Фројда, који не припада Сократовој актуелности, могао је само Фројд да развија Сократове идеје, итд.

⁴ Подвукao П. Ј.

ћа, на једној страни, и великог прегаоца Јована Јовановића Змаја на стварању поучних садржина сваке врсте за децу, на другој страни.

Ауторске бајке (*Бајке за XXI век и Опасне Бајке*) Раше Попова такође доказују осведоченог приповедача са широким приповедачким талентом, који врло вешто гради бајковити заплет према принципима традиционалне бајке. Ове прозне творевине имају сва формална обележја бајке, али им недостаје бајковита фантастичност, бајколика потврда личности у бајковитом свету. Свет ових бајки делује реалистички профано, што умањује бајколико потврђивање ликова, њихове моћи, значај учињеног зарад победе добра над злим. У бајкама, које су смештене углавном на простору Србије, што, имплиците, треба да докаже њену фантастичност и представља додатни ефекат на децу освајањем значења те симболике, наилазимо и на личности које могу бити наследници реалних ликова („Невидљиви ванземаљац”), као и на појмове *приспособљених људи, демократије*, итд.

Романи Раše Попова представљају корпус стваралаштва који захтева посебан осврт. Мишљења смо да је у његовим романима много присутнији Раша проналазач него Раша песник. Илустрације ради, наводимо наслучичан пример из романа *Чаробњаков СМС*:

„Чаролије децо не могу против природе.”

„А шта је то природа?”, питала су деца.

„Природа је једна голема сила која покреће и нас и све око нас.”

Мали Бошко из четвртог разреда, одличан математичар, запита: „Зар не можете ви, господине Радивоје, ту силу да зачарате неким триком?”

Господин Радивој га погледа благо, али прсну у смех.

„Когод је покушао да превари природу остао је кратких рукава. Она би се наљутила и треснула би га по глави” (Попов 2007: 8).

Стиче се утисак да су садржине романа сувише исприповедане из угла оног ко је давно доживео детињство, а не онога ко има живу слику детињства испред себе. Присуство приповедача, његова промишљања детињства и детињских играџија, често игри сметају и не дозвољавају јој да се у представљеном свету романа оствари и кроз детињство потврди. Раша проналазач и Раша свезналица су доминирали над Рашом песником. Његов песнички сензибилитет користили су више да поуче и зачуде, а мање да одушеве.

У периоду од 1967. до 1995.⁶ постао је највећи и најзначајнији популаризатор науке за децу. Иако има богат књижевни опус, остаће упамћен по разнолијама ТВ серијала *Шешир без дна* (којих је било 46), по серијалу *Фазони и форе* у 133 емисије и серији *Усну сан*. Слика разбарањеног луцидног научника, увек спремног да се ухвати у коштац са не знањем, још дуго ће доминирати над сликом загленданог писца.

Раша Попов није направио револуционарни преврат у песничком дискурсу песништва за децу као, рецимо, Александар Вучо, Душан Радовић, Драган Лукић, Мика Антић, Милован Данојлић или Љубибоје Ршумовић, или као што то чини нова генерација писаца за децу, као што су поменути Игор Копаров, Дејан Алексић, Бранко Стефановић и Урош Петровић. Не, он није у овој области књижевног стваралаштва значајан на тај начин.

Раша Попов је значајан јер је, као Доситеј некад, све подредио популаризацији науке, усмеравајући је према деци и омладини, рекли бисмо чак према српској нацији у целини, па и шире. Популаризација науке, оживљавање њених хладних, рационалних дефиниција до фантастичности змајоликих узлета, најзначајнији је резултат несебичног интелектуал-

⁶ Био је новинар у новинама (1961–1964), у Радио Београду (1964–1967), а најдуже телевизијски новинар (1967–1995).

ног ангажовања овог јединственог српског књижевника, какве данас не налазимо чак ни у скромним назнакама епигонских покушаја. Разлог томе лежи у чињеници да се неки научни садржај не може вербално, сценски и уметнички оживотворити уколико приповедач није њиме овладао. Подухват који је направио Раша Попов је од плебисцитног значаја и он подразумева процес. Ту је немогућа инстант импревизација. Раша Попов је увек наново, заједно са својом замишљеном рецепцијом, прелазио пут цивилизацијског развоја, присуствовао догађању историјских и спортивских чуда и гласно устајао против сваке неправде.

На крају, Раша Попов, писац, глумац, водитељ, драмски писац, беседничар, новинар, интелектуалац, песник, добитник је значајних награда, али ни изблиза онолико колико је то устину заслужио. Генерације су се од Раше Попова училе основама науке, историји и препознавању чудеса у свакодневним стварима, откривању истине свуда око нас и развијању интелектуалности. Раша Попов нас је подсећио како да будемо фини, онако према правом, нашем, а светском бонтону. Научио нас је како треба разговарати, неговати и унапређивати комуникацију са другима. У том смислу Раша Попов је и први наш комуниколог. Он је учио децу од најранијег детињства да сачувају дар да постављају питања и да уче.

ЛИТЕРАТУРА

- Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Врање: Учитељски факултет, 2001.
- Милинковић, Миомир. *Историја српске књижевности за децу и младе*. Београд: Bookland, 2014.
- Теофиловић, Витомир. Феномен Раша Попов: пешник, ученjak, говорник, забављач. *ЛМС*, год. 184. књ. 491 св. 6 (јун 2008), 1083–1088.

- Туцић, Вујица Решин. *Време фантизма: о љисцима и књигама*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 2005.
- Танасковић, Вера. Привлачна лектира за млађе и старије. *Детинство*, XL, бр. 3, 2014, 91–92.
- Јашовић, Предраг. Дело Раше Попова остаје, *Српска академска мисао*, год. I, бр. 2, 2016, Јагодина, 2017, 143–147.
- Попов, Раша. *Чаробњаков СМС*. Сремска Митровица: Монарт, 2007.
- Попов, Раша. *Задимљена историја*. Београд: Bookland, 2012.
- Попов, Раша. *Возом ћосред улице*. Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”, 2003.
- Попов, Раша. *Шешир без дна*. Сремска Митровица: Монада, 2000.
- Попов, Раша. *Детиће као загонетка*. Београд: Bookland, 2016.
- Попов, Раша. *Необичне приче о супријатијима света и Србије*. Београд: Bookland, 2015.
- Попов, Раша. *Бајке за XXI век*. Београд: Bookland, 2007.
- Попов, Раша. *Оласне бајке*. Београд: Bookland, 2010.
- Попов, Раша. *Био сам срећан коњ*. Београд: Bookland, 2005.

LITERARY PHENOMENON RAŠA POPOV

Summary

Radivoje Raša Popov (June 26, 1933 – April 20, 2017) is one of the most popular and most important literary creators in the field of literature for children. His popularity does not correspond to the volume of literary-critical records.

The work and character of Raša Popov are marked by the role of an enthusiastic scientist, who wants to teach everyone everything. For generations of children, this has made him one of the most prominent popularizers of science.

Regardless of the fact that Raša Popov was one of the most popular, most prominent and most recognizable figures among children's writers, this did not contribute to the wider interest of literary criticism. The number of critical records does not correspond to the cultural-educational, scientific-popularist engagement of Raša Popov, nor to the scope of his literary work. In this paper, we aim to give a typological indication of the extent of his work, his phenomenality, and his position in the corpus of literature for children.

Key words: Raša Popov, phenomenon of Raša Popov, performance, literary criticism, literary history



Весна В. МУРАТОВИЋ ДРОБАЦ

Министарство просвете, науке и
технолошког развоја Републике Србије
Република Србија
Даница В. СТОЛИЋ
Висока школа за васпитаче
стручних студија Алексинац
Република Србија

ЕДУКАЦИЈА НА ШАЉИВО–ОЗБИЉАН НАЧИН У КЊИЗИ РАШЕ ПОПОВА КАКО НАПИСАТИ НАЈГОРУ ПЕСМУ

САЖЕТАК: У раду се посматра целокупан однос Раше Попова према различитим медијумима, па се у том смислу он сматра културолошким феноменом. Назвали смо га и институцијом, с обзиром на то да се успешно остварио на разноврсним плановима и да је, као ретко који стваралац код нас, стекао широке симпатије, пре свега најмлађих телевизијских гледалаца. Управо та огромна популарност, настала учешћем у чувеном телевизијском серијалу *Фазони и форе*, као да је потиснула у други план остале његове уметничке квалитете, пре свега књижевне. У књизи есеја *Како написати најгору песму* примећени су колажност, визуелизација, интегративност са другим текстовима и садржајима, асоцијативни језик са жаргонизмима, фразама, каламбурима и сл. Књигу обележава и нонсенсни карактер.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Раша Попов, колажност, визуелизација, интерактивност, асоцијативни језик, нонсенс

О књижевном стваралаштву Раше Попова¹ мало је аналитичких радова и оних који би одређивали вредносну вертикалу овог нашег уметника широких интересовања и потенцијала. Разлог видимо у чињеници да је томе и сам писац допринео, с обзиром да се разасуо на многе стране, да се у свом уметничком стваралаштву и трајању није у потпуности фокусирао на конкретну област. Сличну опсервацију има и В. Р. Туцић, у предговору за песничку књигу *Пејна визија*², где преоштро примећује да постоји „зјапећа празнина у простору и времену” (2003: VIII). Туцић износи чињеницу да је песник прву књигу објавио у тридесетој (1963), а другу у четрдесет и трећој (1976), да би опет уз велику паузу написао 1991. године *Трулеж с главе*, па тек 2002. године *Лажљива устіца истине*.³ Попов се књижевном стваралаштву посветио у зрелијем добу, па бележимо да је од 2004. године објавио око десетак књига.⁴

Интересовање Раше Попова за многе области и његову ерудицију на најбољи начин показује књига

¹ Селективну библиографију Раше Попова до 2003. године саставила је Гордана Ђилас. Раша Попов. *Пејна визија*, Нови Сад: Ogrpheus, 2003, 223–239.

² Ову песничку збирку Раше Попова чине изабране и нове песме.

³ Туцић је превидео још неке књиге које је Попов у тим дужим временским интервалима објављивао, као рецимо: *Жабац који не зна да ћутиш приче о животињама*, Нови Сад: Дневник, 1987; *Био сам срећан коњ: роман за велике и мале*, Нови Београд: Јов, 2003; *Возом посред улице: песме за децу*, Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”, 2003. Видимо да је 2003. година била плодна у стваралаштву Раше Попова, с обзиром на то да је објавио и роман и збирку песама за децу. Међутим, ако се узме у обзир раздобље од 1963. па до 2003. године, када је Туцић писао свој текст о његовим књигама, произилази да је у праву. Попов је у том периоду од четрдесет година написао тек неколико књижевних дела. Сvakако, треба најпре узети у обзир добро познату чињеницу да квантитет не мора да значи и квалитет.

⁴ Наводимо само неке од књига за децу и тинејџере, како је младе „модерно” звао Попов: *Чаробњаков СМС* (2007), *Бајке за XXI век* (2007), *Софијине љубави* (2010), *Опасне бајке* (2010), *Три књиге о Софији* (2015), *Мокрински шатуљци* (2013) и др.

Како написати најгору песму. Ова збирка разноврсних есеја је интегративна књига, будући да на функционалан начин спаја различите садржаје, како текстовне, тако и визуелне (фотографије, цртежи, илустрације). Најпре је ова књига објављена 1995. године у едицији „Како песнички проговорити” (Београд: Књижевно друштво просветних радника Србије), а у нашем фокусу биће њено проширене и изменјено издање из 2008. године (Београд: Издавачка књижара Југоисток).

У књизи се у потпуности препознаје оно што бисмо могли назвати Институција Попов, с обзиром на широк распон тематских садржаја о којима на особен начин промишља у овој књизи. Сам писац мисли да је то практична књига, како и стоји у њеном поднаслову – „Практично упутство за писање шкарт-поезије” – у којој је све постављено у нелогичне оквире, у нонсенсна размишљања и упутства о томе како написати најгору песму. Ова збирка есеја се може схватити и као неки приручник, али не за учење писања, и то најгоре песме, него као неки вид занимљиве енциклопедије, где се на једном месту, уз необичан резон, може на једноставан и лаган начин сазнати много тога из различитих области. Књига *Како написати најгору песму* је књига за учење и за забаву. У ствари, она по концепцијској организацији текстова наликује на најсавременији начин стицања знања „све-на-клик” (Кљајић 2011: 82), где се брзо, без замарања и посебних напора, долази до елементарних сазнања о свему и свачему. Зато се та књига не мора читати по реду, већ према тренутном интересовању, радозналости, потреби и сл. О упутствима у овој књизи о томе како тобоже написати најгору песму један други песник размишља на овај начин:

Не лоша (и лоших песама има много као и добрих), него најгора. Писац доказује (теоријски и практично) да је

најгору песму тешко написати као и *најбољу*, ако не и те же. Па ако је тако, а јесте, *најгора* песма у вредносном смислу стоји испред *најбоље*, јер *најбољих* песама има по доста, дочим су *најгоре* песме права реткост (Петровић 2008: 178).

Могло би се рећи да је то и књига у којој доминирају „уврнути смислови” (Туцић 2003: IX). Али то је само први утисак, она је веома смислена и логична, са ироничним ставом, некада са подругљивим и смешним конотацијама, какав је био и сам Раша Попов, у односу на цео свет, на своје стваралаштво и „проналазаштво”, у чему препознајемо самокритику и поштен однос искреног человека, вечитог дечака. Али Попов је био највише критичан према ономе што се може обележити једним појмом – баптилност.

Иначе, кад кажемо да је Попов био институција, мислимо на то да је он у суштини културолошки феномен, вероватно и највећи у оквирима наше културе од шездесетих година двадесетог века⁵ па до почетка овог, двадесет и првог. Раша Попов се као свестрани уметник реализовао у најразноврснијим остварењима и то са лакоћом дечје игре, ведрине и безбрижности, па је, између осталог, био и глумац, и говорник, и „проналазач”, и необичан научник, и песник, па прозаиста и преводилац, новинар, приређивач и есејиста.

Књигу *Како написати најгору песму* карактеришу колажност, визуелизација, секвентност, жанровски хибридни текстови, нонсенсни карактер у перцептивном окулару, интегративност. Све наведене карактеристике којима се сублимира стваралачки поступак, као заједнички именитељ, црвена нит свих

⁵ Овоме је свакако највише допринео едукативни и забавни телевизијски серијал *Фазони и форе*, чији је аутор и писац сценарија песник Љубивоје Ршумовић. *Фазони и форе* су емитовани од 1985. године. Било је више серијала, са преко сто тридесет епизода, ptv.rs/sr_lat/fazoni-i-fore (31. 7. 2017)

жанрова у књижевности, могу се огледати и у другим медијима, пре свега у визуелним (телевизијски програм, појединачне емисије или читаве серије). Интеракцију између визуелне културе и савремене књижевности уочила је и Зорана Опачић, која каже да „Савремени песници не зајме само мотиве или ликове из медијске културе, већ преузимају и њен ’скраћени израз’“ (2009: 12), што даље подразумева фрагментарност, динамичност, поступке резова и монтаже, кратак и ефектан језички израз рекламих порука и сл. Ова ауторка правилно констатује да се позајмљивање остварује и у обрнутом смеру.

Агресивно дејство телевизије и угроженост књижевности уочавао је Душан Радовић, али није негирао тада најмоћнији визуелни медијум, већ је истичао неки облик „сарадње“ два медијума, у којој је и сам успешно учествовао: „Деца нису читала књиге зато што су то биле књиге, већ зато што су у њима и са њима хтела нешто необично, лепо и занимљиво да доживе“ (Радовић 2006: 414). Овакав Радовићев закључак је упутство за то какве књиге деца и млади воле да читају, односно о томе да није битан медијум већ начин обраћања.

Визуелизација

У есејима са препорукама како написати најгору песму Раша Попов је спајао текстове које је и насловљавао према тематским садржајима, што нас донекле подсећа на енциклопедије и лексиконе. Међутим, овај приручник не подучава у правом смислу речи, већ у њему све прочитано треба обрнути, преметнути наопачке, да би се сазнала суштина.

Визуелизација има веома важно место у овој књизи, с обзиром на чињеницу да је Раша Попов добар део свог стваралаштва реализовао учествујући у се-

ријама за децу, а најпознатија, поред серије *Шешир без дна*, свакако је дугогодишња серија *Фазони и форе*, где је одиграо улогу необичног научника. Чини се да је у том смислу један медијум утицао на други, и то чешће у смеру од визуелног ка писаном. Увиђајући све снажнију улогу телевизије у доба када још нису пристигли други, савременији уређаји и дигитални апарати, Попов се оваквим тенденцијама придружио на типично свој начин, комично-озбиљан, рекао би Туцић (2003: VIII). Фотографије и цртежи употребљавају текстовне садржаје ове хибридне књиге, с тим да цртежи нису илустрације наменски рађене за књигу есеја, већ су преузети из неких других садржаја. Додуше, у петом одељку, „Белешке о аутору”, постоји један нацртани пишчев портрет који је потписала Дијана Тополац, са коментаром испод цртежа: „Мој отац писац песама и прича за нас, своју децу, за своје унуке и за цео свет” (183).

Присуство визуелизације није никаква новина у књижевном стваралашту. Тако су многи аутори уочавали поступке визуелизације, па Миливоје Павловић у широком луку прави хронолошки пресек кроз визуелно песничко стваралаштво, истичући да је још у најстарије доба, почевши од древне кинеске културе, визуелно пратило песничку реч (2002: 286). Свакако, одређено доба је имало и своје специфичности у погледу визуелизације текстовних садржаја.

Интегративност

Интегративна својства ове књиге схватамо као поступак у коме су други текстови аутономни и само помажу у сагледавању одређеног проблема који третира неки од есеја. Међутим, инкорпорирање делова текста или реминисценцију на текстове усмене или писане књижевности, као начин изражавања

уметничког сензибилитета, примењивали су писци различитих књижевних епоха и различитих жанрова. Ову манифестацију оригиналне компатибилности са свим видовима уметности уочили смо раније и код нашег савременог песника Попа Д. Ђурђева, када смо ту уметничку појавност назвали – попђурђевски палимпсест.⁶ Овакву карактеризацију и процену не можемо везивати и за стваралаштво Раше Попова, пре свега зато што инкорпорирање не значи и прожимање са основном структуром, есенцијом текста. Код Попова је то само „спољашња” веза. Ако, рецимо, посматрамо шеснаести есеј: „Не спрдај се и не пародирај” (2008: 71–76), видећемо да Попов износи чињенице и непосредна искуства у вези са ироничним и пародичним ставом у односу на друга књижевна дела, па млади читалац може сазнати нешто о Станиславу Винаверу, великим ироничару у српској књижевности који је пародирао стихове Јована Дучића, али је и сам био предмет ироније. У тексту су приказане и две карикатуре овог нашег књижевника. Милан Ђурчин је пародирао сопствени став према животу, а Попов је у недоумици: „Није сасвим извесно да ли таква апсолутна пародија служи трагичној истини нашег боравка на свету” (2008: 75).

Асоцијативни језик

Кроз асоцијативне везе, језик у есејима Раше Попова делује снажно својом комуникативном природом која стреми ка реципијенту, младом човеку који тек треба да учи. Дакле, ова књига есеја је намењена младима, које на неким местима Попов и експлицитно апострофира као циљану групу. Фор-

⁶ О овоме се детаљније може видети у раду. Д. Столић. Палимпсест и визуелизација као поступци деконанонизације у писништву Попа Д. Ђурђева, *Детиносаво* 4, (2015): 34–40.

мом обраћања се постиже непосредност, спонтаност, па чак и неки вид интимизације, као што можемо видети из ових примера:

Рекао сам ти да си уображенак без премца (31)⁷; Ако си релативно млад... (63); Кад си већ навукао кошуљу дечака који се ничега не боји... (59); Туга због краткоће, да ће твојој песми тескобу коју многи љубитељи поезије обожавају (49).

Непосредност Попов постиже вербалним сегментом, односно „приближавањем” догађају и ситуацији путем екскламације: „Ево га, већ је почeo да квари чистоту слике” (32), затим исказивањем емоција са нескривеним усхићењем: „Каква невероватно развијена слика душевне страсти!” (135).

Спонтаност свог лингвистичког бића постиже језиком који наликује колоквијалном говору, неформалним изразима у избору речи, као што су жаргони, неологизми, каламбури и сл. Макар да млади и не разумеју ове речи које су исклизнуле из неких ранијих жаргонских система и с обзиром на времененску и генерацијску дистанцу, оне ипак могу деловати свеже, занимљиво и инспиративно: „дрзновена поезија” (56), „шеретска поезија” (91), затим још увек актуелна фраза: „тешки пијанац” (101), необична именица настала од глагола *моћиши* – „мотриданба” (107), па сложенице настале композицијом у виду кованица костићевског типа које нагињу каламбурима: „рђавописаштво” (136), „улажњавати” (137), „лажиговор” (149), „лажипесници” (139), „шкарт-песма” (166). Затим, Попов често користи реч *гуру* кад треба да означи снажну личност која својим деловањем утиче на поклонике: „Мигуел Серано у својој књизи о Јунгу и Хесеу, разговара са овом двојицом швајцарских гуруа” (143). Потом се уочава-

ју и жаргонизми на ивици неприличних речи: „тртљаш” (154), „изврдаваш” (155). Некад користи и архаизме које обележава италиком: „*вазноси*” (77). Упркос чињеници да се није много бавио језиком и стилом ових есеја, Попов је ипак свестан лепоте и значаја језика, што препознајемо у реченици-максими: „Поезија је језик, а језик човеков временом сазрева” (63).

У насловима есеја из књиге *Како написати најгору песму* уочавамо честу употребу негације која готово добија афирмативну улогу, чиме се отклања нонсенсни ореол и указује се на нешто што у суштини треба избегавати: „Не дај да ти стрепња...” (40), „Не веруј...” (44), „Не страхуј...” (59), „Не спродај се...” (71), „Не хај за небеса и анђеле” (77), „Не посматрај...” (93), „Не испољавај...” (103), а наспрам негација стоје наизглед упутне потврдне афирмације. И њима треба отклонити нонсенсни тон, па се тек онда добија прави смисао ових „савета” и „упутстава”: „Увек пиши здраворазумски” (9), „Чувай се конкретности” (12), „Буди стереотипан” (18), „Буди увек одавде, ниси Марсовац” (22).

Упутства за писање најгоре песме нису неопходна, већ се из њих препознаје поступак којим се на комичан и шеретски начин саопштава како поступати да би се написала добра песма, а избећи оно што је супротно добром уметничко-стилском поступку. Препоруке: „Не читај Сапфо” (99), „Што даље од Дантеа” (129), „Не учи из Луче микрокозме” (156) треба смислено „изврнути” да би се прихватиле.

Све ово указује и на један наизглед необавезан начин изражавања који твори „опуштени” стилски израз, коме су, иначе, у комуникацији, како усменој тако и писаној, најчешће склони млади. Језички израз се базира на игри и суштински наликује игри речима.

Раша Попов младалачким духом, ведрином, шаљивим тоном, некад ироничним и самоироничним,

⁷ У заградама се налази број цитираних странице из књиге *Како написати најгору песму*, Београд: Издавачка књижара Југоисток, 2008.

овом књигом есеје највише подсећа на необичног научника – Проку Проналазача, како је и говорио да се зове јунак кога је годинама играо у славној телевизијској серији *Фазони и форе*.

ЛИТЕРАТУРА

- Ђилас, Г. Селективна библиографија Раше Попова. У: Попов, Р. *Пејта визија*, изабране и нове песме, Нови Сад: Orpheus, 2003, 223–239.
- Кљајић, Н. „Све-на-клик” дете и његове књиге, *Детињство* 1 (2011): 82–88.
- Кораћ, Н. *Vizuelni mediji i saznajni razvoj deteta*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1992.
- Kornhauzer, J. Vizuelna poezija. У: *Signalizam srpska neoavangarda*, prev. Biserka Rajčić, Niš: Prosveta, 1998, 223–227.
- Костић, А. *Когнитивна психологија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- Марини, А. *Poetika avangarde*, prev. Mira Vuković i Vera Ilijin, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 1998.
- Опачић, З. Савремено дете између визуелне културе и књижевности. *Детињство* 4 (2009): 8–13.
- Павловић, М. Визуелна поезија. У: *Авангарда, неоавангарда и симболизам*, Београд: Просвета, 2002, 286–320.
- Петров, А. *Канон. Српски ћесници XX века*, Београд: Службени гласник, 2008.
- Петровић, Б. Осврт Бране Петровића на прву верзију овог огледа. Објављен у НИН-у 24. новембра у рубрици Шта ми се дешава под насловом „Најгора песма”. Попов, Раша. *Како написати најгору ћесму*. Практично упутство за писање шкарт-поезије. Есеј у пет поглавља са 46 фотографија и цртежа. Београд: Издавачка књижара Југоисток, 2008, 175–182.

Попов, Раша. *Како написати најгору ћесму*. Практично упутство за писање шкарт-поезије. Есеј у пет поглавља са 46 фотографија и цртежа. Београд: Издавачка књижара Југоисток, 2008.

Радовић, Д. Дете и књига. *Баши свашића. Сабрани стиси*, приредио Мирослав Максимовић, Београд: 2006.

Столић, Д. Палимпсест и визуелизација као поступци деканонизације у песништву Попа Д. Ђурђева, *Детињство* 4 (2015): 34–40.

Тропин, Т. Невидљива струјања: канонизација и деканонизација у српској књижевности за децу, *Детињство* 1 (2015): 3–10.

Туцић, В. Р. Мождане визије Раше Попова. У: Попов Р. *Пејта визија*, изабране и нове песме, Нови Сад: Орфеус, 2003, V–XIII.

Интернет извори

rtv.rs/sr_lat/fazoni-i-fore (31. 7. 2017)

Kostić, O. Velika rasprava (O ranom signalizmu), 2010. ranisignalizam.blogspot.com/ (1.8. 2017).

Vesna V. MURATOVIĆ DROBAC
Danica V. STOLIĆ

EDUCATION WRITTEN IN FUNNY-SERIOUS WAY
IN THE BOOK OF RAŠA POPOV
KAKO NAPISATI NAJGORU PESMU

Sumarry

This paper deals with the overall relationship of Raša Popov to various media, and in this sense he is considered a cultural phenomenon. We also named him the institution, since he was successful in various fields. As a peculiar author, he gained wide sympathy, first of all with the youngest television viewers. It is this huge popularity that was created by participation in the famous television series *Fazoni i*

fore, that had suppressed the rest of his artistic qualities, primarily literary. In the essay book *Kako napisati najgoru pesmu*, collage, visualization, integrativeness with other texts and contents, associative language with jargons, phrases, non-words, and the like can be noticed. The book is marked with a nonsense character.

Key words: Raša Popov, collage, visualization, interactivity, associative language, nonsense

ОПРОШТАЈ С КАМЕНОВОМ

У пролеће 2017. године тихо је отишао с овог света редовни професор у пензији с Катедре за педагогију Филозофског факултета у Новом Саду Емил Каменов. Главна област његовог стручног и научног рада била је предшколска педагогија. Бавио се основама предшколског васпитања и образовања и аутор је многих уџбеника и приручника за студенте педагогије и васпитаче.

Захваљујући својој научној вокацији, али и дубокој личној заинтересованости за свет детињства, Каменов је оставио трага у Змајевим дечјим играма. Од 1992. године био је члан Уметничког савета Змајевих дечјих игара. Од 1997. до 2005. године био је члан редакције *Детињства*. Заједно с Љубицом Дотлић аутор је књиге *Књижевност за децу у дечјем вртићу*. То је методичка књига која на сјајан начин сублимира и нуди живој васпитачкој пракси искуство савремене књижевности за децу, указујући на близост ове литературе са осећањем света и мишљењем предшколског детета.

Каменов је био, пре свега, професор. Зато се редакција *Детињства* одлучила да се опрости од некадашњег свог члана подсећањем на његов професорски лик.

Јован ЉУШТАНОВИЋ

ЕМИЛ КАМЕНОВ
(1940–2017)

ЕМИЛ КАМЕНОВ, ЧОВЕК И ПЕДАГОГ

Професор Емил Каменов је провоцирао на размишљање. Баш оно што би и требало да ради добар педагог. Одбијао је да на тањиру сервира информације, дефиниције, голе чињенице (често нам је цитирао Балзакову реченицу: „Глуп као чињеница.”), његов циљ је био да код студената пробуди глад за знањем. Ушао би у учоницу и већ с врата поставио питање, које би нас одвело до неслучених места (уз безброј његових дигресија, из којих смо толико тога сазнали) у потрази за оним што је тог дана било уписано у програм предмета Предшколска педагогија, студијске групе Педагогија на Филозофском факултету у Новом Саду. И још даље од тога. Његова предавања су била животна. Површност је била једна од ствари које је презирао. Једном је започео час питањем шта бисмо рекли о његовом познанику песнику који је одлучио да не чита друге песнике како не би себе довео у опасност да их имитира или копира. Моја реакција је била спонтана: „Рекла бих му да је то глупо.” Насмејао се и рекао да би му и он то исто рекао. За оне који говоре неразумљиво говорио је да су или они будале, или желе од нас да направе будалу. Професор Каменов је говорио без увијања, отворено је износио своје ставове и умео и те како да се бори за оно у шта је веровао. По сопственом признању, волео је да исправља криве Дрине откад зна за себе. Као педагог, био је свестан свог знања и својих врлина, али није био од људи који мисле да немају мане и допуштао је да није увек у праву. У анонимним анкетама тражио је од нас студената да наведемо оно што му као професору замерамо, како би покушао то да превазиђе.

Када сам током тих тешких деведесетих година спремала дипломски испит (треба ли да кажем да ми је он био ментор?), несебично ми је позајмио, а толико тога и поклонио од литературе. Била су тешка, ратна времена и није допуштао да трошимо новац на литературу ако је он могао да помогне. Једну од генерација, која због несрећних дешавања у земљи у којој смо живели није могла никуд да иде на апсолвентску екскурзију, позвао је на излет у своју викендицу. Такав је био човек и педагог Емил Каменов. Знам да је било и оних који га нису разумели и жао ми је због тога, јер су пропустили да упознају тог посебног човека.

Сећам се да је пасионирано сакупљао плоче класичне музике, памтим и да је посебно волео Рахманинова. Ценио је лепоту. Увек када се у неком друштву поведе дискусија о лепоти, сетим се његове реченице: „Једноставне ствари нису увек и лепе, али лепе ствари су увек једноставне.”

Помињао нам је своју баку Софију, учитељицу која се после Другог светског рата такође бавила педагошким радом у дому за ратну сирочад и која је о њему бринула и имала велики утицај на његов животни пут. Своју *Педагошку аутобиографију* посветио је успомени на њу. Онима који желе да сазнају ко је био Емил Каменов препоручујем ту књигу.

Једна од најважнијих ствари које сам научила од њега као педагога је то колико је важно поштовати личност детета, не манипулисати њиме и не запостављати га никада. Сигуран начин да паднете на испиту био је да кажете да, можда, у неким ситуацијама педагошких пет по туру може да буде решење. Било је студената који су полемисали с њим на ту тему, али се искрено надам да су од нашег драгог професора научили да то, ипак, није и не сме да буде решење. Као дете није имао среће са васпитачима, то није баш било време посвећености детињију психи. Говорио је: „Нисам волео школу, зато

што школа није волела мене.” А решење је једноставно, то смо научили од њега: школа мора да вели и поштује дете...

Била је привилегија бити студент професора Емила Каменова.

А нисам толико тога стигла да кажем: шта је све написао, како се страствено борио за свој модел Б предшколског програма, да је био полиглота, да је у младости желео да постане глумац, да је био стипендиста Владе Француске...

Јованка КОЗЛОВАЧКИ ДАМЈАНОВ

ОДВАЖНА ПЛОВИДБА ОКЕАНИМА АНГЛОФОНЕ ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ

(Пеђа Трајковић, *Да ли свиње имају крила.*
Избор из англофоне поезије за децу и младе,
Do Pigs Have Wings. Selected from Anglophone Poetry for Children and Young Adults,
Међународни центар књижевности за децу
Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2017)

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Пеђа Трајковић, песник, сатиричар, карикатурист, илустратор за децу и драмски писац, овог пута нам се представља као врстан преводилац англофоне поезије за децу и младе (или, како се сам представио у предговору, као песник који пише и препева срцем). Њему ово није прва збирка препева англофоне поезије. Две хиљаде и петнаесте године објавио је препев Кероловог *Ловца на Снарка*, а 2016. године *Фантазмагорије* истог аутора. Већ у овим првим препевима показао је да су британске духовите мудролије и језичке мајсторије наишле на плодно тло у преводилачкој инспирацији Пеђе Трајковића. Он као да је успоставио креативну синхронизацију песничких дужина са Луисом Керолом, творцем аутентичне нонсенсне књижевности за децу и младе. Ови препеви се издигу изнад језичког преношења фабуле пошто је Пеђа Трајковић прихватио песникову нонсенсну интелектуалну игру.

Овог пута ради се о збирци песама под интригантним насловом *Да ли свиње имају крила* (*Do Pigs Have Wings*), а у издању Змајевих дечјих игара. Ова збирка доноси 88 препеваних песама, насталих из пера 53 англофона песника, од којих су неки веома познати у свету књижевности за децу, попут Мери Хауит, Едварда Лира, Луиса Керола, Теодора др Сјуз Гејзела, Роалда Дала, неки су чак познати и из света књижевности за одрасле, попут Ар-

тура Конана Дојла, Џорџа Бернарда Шоа, Роберта Луиса Стивенсона, Томаса Стернса Елиота, али многи од њих нису у толикој мери познати широј јавности колико њихове песме завређују да се нађу у овој збирци. Водећи се својим изузетним осећајем за наш овдашњи, али и специфични британски хумор, песник преводилац Пеђа Трајковић успео је да деци понуди несвакидашње путовање у свет препун чудеса и смеха.

Англофона поезија, баш као и прозна дела, доноси са собом специфичан културолошки, језички и емотивни контекст који успева да у потпуности заживи у директном сусрету књижевног дела у оригиналу и читаоца који дело чита у оригиналу. Превођење је, у том смислу, веома незахвалан посао јер преводилац ступа на сцену као трећи елемент, као препрека између дела и читаоца. Најбоље је да се књижевно дело или песма читају у оригиналу. Али ако већ морамо да читамо преводе, свесрдно препоручујем превод/препев Пеђе Трајковића, зато што је он, као прави преводилац, приликом превођења остао свестан да преузима огроман терет транспоновања и културолошких, језичких и емотивних елемената контекста песама. При томе, он служи писцу и пишчевој истини. Чини се да Пеђа Трајковић има оно што Џон Китс назива *negative capability*, односно *негативну способност* – способност да буде неко други или нешто друго онда када дело то захтева од њега. Баш као глумац, коме је потребно да поништи своје властито ја да би постао неко други, да би се што више поистоветио с улогом која му је поверена. Право превођење настаје онда када се преводилац у потпуности подреди писцу и његовом делу. Збирка препева *Да ли свиње имају крила* указује на то да је Пеђа Трајковић испунио овај задатак у потпуности.

Дакле, на путу до пожељног превода који осликава стил писца оригиналa Пеђа је успео да се

одупре бројним искушењима као што су: изједначавање стила свих песника (тада настаје *промашени превод*), препричавање радње, када превод прати причу али песник у њему неповратно нестаје (те настаје *кратковиди превод*), удаљавање од оригинала у тој мери да настаје ново дело по мотивима оригинала (тада настаје *далековиди превод*), или пак механичко превођење текста (те настаје *комијутерски превод*).¹

Чини се да и збирка *Да ли свиње имају крила* наставља квалитет препева Луиса Керола и да се Пеђа Трајковић показује као одличан преводилац који се у својим препевима заиста подређује песничима и песмама које жели да пренесе у наш културни миље. Управо зато ова збирка јесте плод једног таквог искреног и непретенциозног путовања, које нам доноси нове ликове Џабервока, дечака Алберта, Едварда Лира, али и егзотична бића као што су крокодили, вилењаци, пухови, слонови, типични за британски културни миље. Међутим, уочљиво је да су сви они блиски нашој читалачкој публици пошто доносе већ познати хумор, нонсенс и поучност великих песника српске књижевности за децу као што су Јован Јовановић Змај („Жабе и роде”), Љубивоје Ршумовић („Миш је добио грип”). Препеви су и графички модерни („Мишији реп”), али и технолошки прилагођени модерном читаоцу („Кафе комедија”), а многе песме подсећају на наше песме које деца радо певају („Тата је упао у бару”, „Тата петао”). Има песама које доносе атмосферу традиционалних песама за децу (*Nursery Rhymes; Mother Goose Rhymes*), карактеристичних по типично британској готици, фантастици, табуизираним темама смрти, убијања, лутања несмирених душа покони-

¹ Термини су преузети из текста Зоран Пауновића „Како читати превод?”, 2003. и 2004, циклус предавања на Народном универзитету у Београду, интернет извор: <https://hiperboreja.blogspot.com/.../ako-citati-prevod-zoran-paunovic.html>

ка, те, рецимо, у једној од песама дечак Алберт се у озлоглашеном Лондонском торњу среће са духом погубљених жена Хенрија VIII и са њиховим целатима. Насупрот томе, има и разиграних бајковитих песама по мотивима познатих бајки, те нам се *Црвенкаћа, Три прасета и Петелуџа* показују у деконструктивистичком светлу. Модернизам представљају савремени песници који својим песмама доносе опуштеност и спонтаност и најављују поезију за децу новог доба, промовишући слободу понашања у сваком тренутку, без обзира на устаљене норме понашања и бонтон.

Бирајући песме својим срцем а не њиховом хронологијом или популарношћу, Пеђа Трајковић је пренео сав шарм британског хумора, показујући да је могуће повезати људе и културе само ако се издигнемо изнад разлика и дозволимо машти да нас води.

Спајајући два културолошка миљеа у комбинацији са балансирањем и временским усклађивањем (јер су песме из различитих раздобља), наш песник преводилац успео је да створи један нови свет, својеврсну Недођију, која у реалном свету не постоји, али *kad свиње буду имале крила*, у свету маште, а тамо свакако то имају, тај свет постоји и постојаће заувек. Захвалимо се Пеђи Трајковићу што је направио још једно интергалактичко путовање у свет маште, који постоји само за оне који у њега верују, а таквих је, сигурна сам, много међу нама.

Јелена СПАСИЋ

РАЗОТКРИВАЊЕ ЗАМКИ

(Миливоје Млађеновић, *У замку замки*, Градска библиотека „Карло Бијелицки”, Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, Сомбор – Нови Сад, 2017)

Књига *У замку замки* Миливоја Млађеновића се у овој години наметнула као најбоља књига из области науке о књижевности за децу, зато је награђена Наградом „Сима Џуцић”. Јединственост ове књиге је вишеструка. Поред тога што долази из пера једног од најпозванијих да говоре о теми драмског стваралаштва за децу, ова књига је, као стручно штиво, колико је нама познато, једна од ретких књига које се баве драмским стваралаштвом у области књижевности за децу. То не изненађује ако узмемо у обзир да су из радионице истог аутора изашле значајне научне опсервације *Сценске бајке Александра Пойловића* (2005) и *Одлике драмске бајке* (2009), што га, укључујући и ову награђену књигу, декларише као једног од најкомпетентнијих стручњака у овој области. Он је својим претходним књигама, као и овом књигом, попунио велику празнину у науци о књижевности за децу, утврђујући не појам већ парадигму драмског стваралаштва за децу.

Овом књигом он је то урадио на нивоу теорије и проблемског утврђивања значаја и значења појма драмског стваралаштва за децу, те на нивоу поетичке бајке и поезије и њиховог жанровског преобликовања и транспоновања садржине кроз жанр драме и, на крају, учинио је то на методичком нивоу изучавања, презентовања, те практичне примене ових садржаја.

Књига је тако и структурисана. Обухвата пет поглавља. У уводном поглављу аутор *in medias res* истиче да је драмска књижевност за децу запостављена и да је њено место маргинализовано у XXI

веку, као и у претходним периодима. Он истиче да драма за децу у српској књижевности није сагледана на свеобухватан начин. Зато је она у његовој студији „предмет књижевнотеоријске и критичке опсервације из четвороугла који чине бајка, поезија, идеологија и школа”.

Млађеновић је на примеру Игора Бојовића, Бранка Милићевића, Бранка Димитријевића, Александра Новаковића, Љубинка Стојановића, Миле Машовић, Милене Богавац и других показао као се то „разбајчује” бајка и транспонује у жанр драмске игре. Он, попут феноменолога некад (Хусерл, Ингарден, Кајзер, Шерер), заправо показује значај феноменалности присуства драмске тензије. Другим речима, где год има драмског заплета, могуће је преобликовање ма ког жанра у жанр драме. Све што је сводљиво на дијалог, чак и ако је монолошке природе, јесте драма, јер садржи феномен драме.

Поред ових суштинских одлика и феноменалности драме за децу, овај уводни део је значајан јер Млађеновић не само да доказује да драмско стваралаштво за децу постоји као жанр који захтева своју теоријску апаратуру и тумачење већ показује нове тенденције у свом развоју и напредовању: „Млади двадесет и први век у драми и позоришту за децу најавио је преокрет, донео нешто што би се могло означити револуционарним у односу на поетику драме за децу остарелог двадесетог века. Настављена је афирмација драмског писца, значајније је укључивање младих драмских писаца који не пишу искључиво за децу, повећано је интересовање писаца за стварност коју деца живе, драматуршки су употребљени нови медији у позоришту за децу.”

У првом поглављу, „Замке идеолошке”, Млађеновић се бави односом идеолошких наноса, хумора и сатиричног значења драме за децу. „У драми у целини, увек је могуће препознати дејство идеологије”, сматра Млађеновић. „јер се драма као књижев-

на врста увек тиче стварности.” Мада се дâ разговарати о томе да ли се *драма као књижевна врстита увек тиче стварности*, што је, уосталом, под великим знаком питања кад се говори о белетристичи и уметности уопште, сасвим је извесно да „је дејство идеолошких струјања могуће пронаћи и тамо где се најмање очекује”, јер идеологију препознаје онај ко је тражи, а поруку и лепо у драми проналази онај ко их разуме.

Налазимо да је следећи цитат од круцијалног значаја, како за разумевање ове књиге, тако и методолошког поступка самог аутора. „[...] идеолошке силнице у драми за децу не могу (се) посматрати изоловано од појма педагогије, дидактичности, ангажмана и тенденције. Оне су увек у перманентном преплитању, потврђивању, али и порицању. Будући да драме за децу, углавном, припадају жанру драмске бајке, дакле оном књижевном облику који се ослања на традиционалну књижевну врсту, имају значајан, књижевно-естетски простор за различите варијанте, дистанцу, осавремењивање па тиме и кршење бајковних образаца. Тада процес преобликовања бајке у драмски облик је увек идеолошки подстакнут.”

Наведени експлицит у области коју смо већ више пута у својим радовима назвали наука о књижевности за децу представља парадигму од које ће сви будући истраживачи овог књижевног феномена у области књижевности за децу морати да крену, било да се са њим слажу, било да теже њеном превазилажењу. Сматрамо да ће у будућим истраживањима од мањег значаја бити уплитање идеологије у књижевне, па и драмске садржаје за децу, колико ће бити од значаја утврдити начине процеса *преобликовања бајке у драмски облик*.

Млађеновић у овом поглављу тежи теоријском одређењу самог појма драме за децу, његовог значаја, значења и диференцираности од појма драме

уопште. Он то чини на примеру остварених драма за децу на конкретним примерима драма *Немучићи језик*, *Царев заточник* Миодрага Станисављевића, *Црвенка/а, Снежана и седам пајтуљака* Александра Поповића, *Бајка о цару и пастиру* Бошка Трифуновића и *Биберче Љубише Ђокића*. Од великог научног значаја је и закључак да је „са Александром Поповићем савремена српска луткарска драматургија изашла из оквира уске еснафске затворености” и срpsку луткарску представу усмерила ка актуелним европским токовима, стваралачким поступцима, обликовању лутака и жанровским преобликовањима текстова намењених дечјој читалачкој публици.

Друго и треће поглавље, „Замке бајковне” и „Замке у поезији”, јесу поглавља у којима се аутор са различитих аспеката, у односу на различите писце (Ханса Кристијана Андерсена, Душана Радовића, Гроздану Олујић, Григора Витеза, Миодрага Станисављевића и Игора Бојовића), бави поетиком драме, преобликовањем садржине и жанра. Ова поглавља су апсолутно кохерентна са уводним поглављем. Овим поглављима Млађеновић научну јавност, али и ширу стручну и читалачку публику, уводи у замке читања, стварања, преобликовања, не само драмског стваралаштва за децу већ и *бајке и поезије*, као посебних жанрова из којих, преобликовањем, настају драмски текстови за децу. Тако Млађеновић још једном доказује сложеност приступа жанровима књижевности за децу, као и поливалентност њихових облика. На теоријском нивоу уопштавања, можемо закључити да свака једном успешно пласирана порука деци може бити неограничено пута преобликована а да ништа не изгуби од првобитно пласиране и усвојене поруке, с тим што ће подједнаким интензитетом, а можда и снажније, сваки пут наново бити примана од стране публике.

Четврто поглавље, „Замке школске”, је у служби методике, али и наше реалности. Млађеновић

овим поглављем показује могућности презентовања драме за децу у школама, како за ученике млађег узраста, тако и за предшколски узраст. Овим делом књиге аутор доказује дидактичке моделе и едукативну сврсисходност драме за децу, дискретно потврђујући њено преимућство у „трагању за смислом дела” и обликовању „властитог интелектуалног и естетичког идентитета” (Љиљана Пешикан Љуштаниновић).

Анализирајући актуелно стање, Млађеновић доноси нимало оптимистичан закључак: „Општи је закључак да ученици основне, па и средњих школа недовољно раде на драмском тексту, те да су најмање способљени да тумаче и вреднују дела у драмском облику. То се догађа зато што је број драмских облика заступљен у настави у основној школи с razmerno занемарљив у односу на друге жанрове.” Ово је већ по себи доволно јасна порука, да се макар ми, научна и стручна јавност, огласимо и апелујемо на политичке структуре да се овакво стање у школама промени. Ту не треба улагати никакав напор, треба само мало воље, додуше и много ентузијазма.

Због свега тога, ова књига не само да представља незаobilазну литературу у изучавању драме за децу на учитељским факултетима и високим школама за васпитаче већ представља и парадигматско утемељење овог жанра у науци о књижевности за децу. Верујемо да је ова пионирска књига тек увод у три капиталне књиге о драмском стваралаштву за децу, и то у области теорије, поетике и методичке разраде.

Предраг ЈАШОВИЋ

УРНЕБЕСНИ ПОВРАТАК СЕЛУ

(Градимир Стојковић, *На брегу кућа мала*,
Лагуна, Београд, 2016)

Ако је пре више од тридесет година Глигорије Пецикоза Хајдук из питомог војвођанског села Мраморак доспео на новобеоградски асфалт, близнакиње Ана и Јана и њихов брат Мики упутили су се, не својом вољом, у супротном правцу – из велеграда у загонетно село Недобник. Савремени тренд пресељења урбаних породица у околини Београда, али и крах брака њихових родитеља, одразио се на ове „све-на-кли克“ клинџе, које бисмо тешко могли замислiti без таблета и компјутерских игрица, у неком сликовитом сеоском домаћинству у коме деца испомажу у сеоским пословима и где пешаче километрима до сеоске школе. Ако је читалац прижељкивао такву слику, Градимир Стојковић, који и сам живи у селу Брестовик, савршено га је навео на погрешан траг – породица Анђелка Панића сели се у модерну и свим геџетима и виџетима опремљену кућу, а млади Панићи успостављају пријатељство са сеоском дечурлијом која и сама по цео дан чука у *телефон*. И одиста, дете у савременом српском селу и само је дигитални урођеник, више га толико не обавезују сеоским пословима, а јурећи скор у игрици уме да превиди лепоту природе око себе. Самим тим Стојковић брише границу урбано дете – дете са села, пријатељство се лако и брзо склапа, али тек ту почињу неизбежне дечје авантуре и хумор.

Сеоска продавница, школица са малим бројем цака, групица сеоских тинејџера који играју кошарку у школском дворишту – општа су места, која и ауторка овог текста, радећи у сеоској школи, свакодневно среће. Сеоска деца су непосредна и блиска, жељна авантуре, али уadolесцентском периоду почињу да губе компас, копирају градске мангу-

пе, напуштају школе и одају се криминалу, идући, уместо у будућност, у промашен живот и испијање пива испред продавнице. Дида, Мали Мида, Џига, Томи, Лале, живописни и духовити сваки на свој начин, расцепљени су између жеље да живе животом 21. века и паравана патријархалности иза којег се крију нимало пријатне породичне тајне које их спутавају. Ако погледамо несрћне догађаје у Великој Иванчи или Житишту, видимо актуелност тематизације демитологизације српског патријархалног мита, који води порекло још од српских реалиста, да би га Добрица Ђосић маестрално обрадио у *Коренима*. Градимир Стојковић ову тему храбро и без зазора уноси у књижевност за децу. Уз то, мигрантска криза, велике поплаве из 2014. године и злоупотреба деце зарад промоције политичара – теме су које ни деци више нису стране, као и преквалификација интелектуалаца у пролетере, за кору хлеба (у лицу Достане, која као педагог не може да добије посао у школи од „тамо нечијих“ па ради у сеоској продавници), или добијање отказа услед политичке непослушности (Анђелко Панић не жели да снима изрежирану сцену у којој председник спасава дете из воде па добија отказ). Стога овај роман можемо представити и као роман о детињству у транзицији, што је помак у односу на раније Стојковићеве романе – ослушкујући диктат времена, он ослушкује и младе читаоце за које ствара и приказује како се они носе са временом у којем живе.

Један од битних поступака у овом роману бива ефекат обрта, карактеристичан за кратку причу. Када погледамо низ заплета и расплета са обртом, ништа није онако како смо очекивали да ће бити, као да је романеско ткиво сасвим невидљиво преплело низ епизода: идентитет Достане (од продавачице до очеве друге жене), преко Лалета (ћутљивац и смотанко који бежи с Јулијаном у мигрантски камп), до Великог Миде и оца Верољуба (сеоски диктатор и свештеник у околном манастиру, а

заправо отац и син). Ако смо очекивали мир и спокој у питомом селу, дочекао нас је урнебес, открили смо лице и наличје готово свих ликова.

Издвојићемо лик сеоског диктатора, Великог Миде, деде Диде и Малог Миде, који би руку подручку могао ићи са Аћимом Катићем. Крут и прек, он непријатељски дочекује Анђелку Прпића због свађе на путу, учењује првог комшију да ремети мир надобудном сниматељу који је, по њему, залутао у село, брани Дида и Малом Миди да се играју с Анђелковом децом и да имају рођенданску жарку, од себе тера сина који га је разочарао одлуком да се посвети Богу. Сурови *pater familias* биће нам одбојан све до још једног од наглих обрта – као човек старог кова који не напушта огњиште упркос свему, остаје на крову потопљене куће, као капетан потонулог брода, одбивши спасење на време. Трагичан старчев крај, снађан попут судбине Есхилових или Шекспирових остарелих владара, открива унутрашњу димензију дубоко несрћног човека који живи по традицији давно прохујалих доба; не уклапајући се у нову еру, он у покушају да задржи породицу на окупу повређује и од себе удаљава оне које, заправо, у скривеним кутовима срца, воли, а пошто не уме или не сме ту љубав да покаже, чини своју трагичку кривицу и још дубље копа јаз трагичког неспоразума са светом око себе.

Стојковић се послужио и мотивом замене близанаца, који се још од Плаута и Теренција користи као вид комичког заплета. Једнојачање близнакиње Ана и Јана се као типски ликови савршено служе заменом како би *насанкале* знатно старијег Цигу, који је мислио да је постао мајстор фолирања тиме што је убедио државу да је ромске националности, да би као припадник социјално угрожене нације уписао факултет без положеног пријемног испита. Но, две врџаве девојчице од 13 година савршено варају једног студента, направивши га смешним пред друштвом. Ипак, ту су се изродиле и неке симпатије...

Бајковиту стеротипију о злу маћехи у литератури за децу Стојковић руши ликом Достане, чији се лик постепено, попут руских бабушки, отвара пред Панићевом децом. Млада, ведра и брижна, Достана на први поглед осваја симпатије клинаца, али ипак није лако саопштити им да им је она маћеха. Стојковић правда право савремених партнера на развод, Анђелко и његова прва супруга Олга очигледно се нису нашли као сродне душе у браку и заједнички живот није био добар ни за њих ни за децу. Уместо очекиване приче о самохраној мајци, овде се тематизује улога самохраног оца који стан у граду препушта бившој жени, а бригу о деци преузима у новом дому. Иако су већ у браку, Анђелко и Достана постепено припремају децу за заједнички живот. Достанине људске вредности бивају пут до срца Ане, Јане и Микија, те клинци прихватају очев животни избор, сами га интуитивно откривају и с љубављу прихватају Достану као другу маму. Стојковић слика једну од могућих слика породице после развода – не мора увек све бити ружно и трагично, а за децу кућни склад у коме расту бива битнији од формалног папира који њихове биолошке родитеље силом држи у нескладној вези *зарад деце*. Тиме није дискредитована личност мајке Олге, она је у граду и деца је могу увек посетити, али је дата шанса оцу за другу прилику за брачну срећу. Срећа је још већа када клинци сазнају да ће им за неких шест месеци Достана подарити брата или сестру.

И овај Стојковићев роман одликује снажан хумор, вербални, ситуациони и карактерни, узбудљиве наративне авантуре следе бритки, врџави, жаргоном бојени дијалози, изразито погодни за драматизацију. Сажет а динамичан приповедни ток, уз обиље смеха али и озбиљних лекција о одрастању и животу, красе књигу *На брежу кућа мала*, која ће, у то смо сасвим сигурни, лако наћи пут до деце и одраслих, померајући токове савремене српске књижевности за децу и младе.

Наташа КЉАЈИЋ