

• ДЕТИЊСТВО •

Часопис о књижевности за децу
Година XXXIX, број 4,
зима 2013.

Редакција:

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

Секретар редакције:
Ивана Мијић

Лектор и коректор:
Мирјана Карановић

Издавач:

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

За издавача:

Душан Ђурђев, директор

Слог:

Ласер студио, Нови Сад

Штампа:

Offset print, Нови Сад

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дејих игара
340–11006551–47

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

САДРЖАЈ:

ЗЛАТНА И ТАМНА ПРАШИНА ДЕТИЊСТВА ВОЈИСЛАВА ДЕСПОТОВА

- Милош С. Јоцић**, Дете у немогућем граду
(О наративном, неоавангардном, постмодерном и дејем
у *Петровградској прабини* Војислава Деспотова) 3
- Милош С. Јоцић**, Банатски чудовишторијум капетана Деспотофа
(О фоклористичко-постмодерним варијацијама
Војислава Деспотова у *Андрацима, јетурима и*
осталим чудовиштима Петровграда и средњег Баната) 16

СТУДИЈЕ И ЧЛАНЦИ

- Валентина В. Хамовић**, *Како спавају играваји*,
Велика твјаци и друге песме 26
- Јелена Г. Спасић**, Ко ме се Киплинг обраћа?
(О жанровском идентитету Киплинговог књижевног опуса) 33
- Katarina J. Đurić, Maја S. Verdonik**, Klasične bajke na kraju 20. stoljeća:
Damjanovo jezero Ante Gardaša 39
- Анико Ч. Уташи**, Магичне линије Ласла Ребера
(Илустратор књига за децу Еве Јаниковски) 46
- Мирјана Б. Матовић, Александра М. Станковић**,
„Могу да осетим моћ музике!“
(Улога заједнице и оперске продукције у
изградњи дејег музичког идентитета) 55
- Гордана С. Главинић**, Ода слободи Уроша Петровића 62
- Ана К. Радонић**, Поезија игре 70
- Бранко Р. Ранковић**, Бајка *Рибар Палунко и његова жена*
Иване Брлић Мажуранић у односу према усменој бајци 86

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

- Снежана Шаранчић Чутура**, Студије о књижевности за децу
са *Алисиног* обзорја 93
- Зорица Турјачанин**, *Ако се нађеш у Стокхолму?!* 97
- Анђелко Ердџанин**, Најбогатији писци 101

Миливоје Млађеновић , Књига за одрасле малишане	104
Радомир Мићуновић , Од Гутенбергове до дигиталне галаксије или Марко Краљевић по трећи пут међу Србима (овог пута против белосветских хакера)	106
Анђелко Ердељанин , Света места фрушкогорска	108
Поп Д. Ђурђев , О анђелима гаравог лица	109
Љиљана Дугалић , Приче за оне који умеју да виде невидљиво	110
Гордана Малетић , О малом и великом	112
Љиљана Пешикан Љуштановић , Ново читање Ћопића	114

Рецензенти:

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Доц. др Зорана Опачић,
Универзитет у Београду, Учитељски факултет
Доц. др Зорица Хацић,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Доц. др Миливоје Млађеновић,
Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору
Мр Стеван Дивјаковић, проф. струковних студија
Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

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

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418



Милош С. ЈОЦИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

ЗЛАТНА И ТАМНА
ПРАШИНА ДЕТИЊСТВА
ВОЈИСЛАВА ДЕСПОТОВА

ДЕТЕ У
НЕМОГУЋЕМ ГРАДУ
(О наративном,
неоавангардном,
постмодерном и дечјем у
Петровградској прабини
Војислава Деспотова)

САЖЕТАК: Овај рад се бави широм анализом романа *Петровградска прашина* Војислава Деспотова, указујући на оне елементе помоћу којих је аутор, користећи изразито неоавангардне и постмодерне инвенције у наративу и форми текста, створио дело у којем се, на истој равни, жанр дечје књижевности укршта са одређеним (пост)модерним тенденцијама, мотивима и књижевним поступцима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Војислав Деспотов, Луис Керол, Хорхе Луис Борхес, град, лавиринт, неоавангарда, постмодерна, дечја књижевност, сан, детињство

Омиљени Борхесов сновидар

Натанијел Хоторн је једном приликом написао како замишља текст који би био попут сна: да замишља, дакле, писмо који би имало необичност, алогичност и бесциљност својствену ониричком искуству. Цитирајући ову мисао, Хорхе Луис Борхес опазио је да је једини аутор који је – у *модерној умет-*

ношћи, посебно наглашава – успео да уради нешто слично Луис Керол, енглески математичар из Оксфорда (Борхес је иначе био писац који је много сањао, тако да је вероватно знао о чему говори!).¹

Мислимо да се лако може разазнати зашто је Борхес, поводом дневничко-писатељског размишљања Натанијела Хоторна (писца у којем је понекад видео и нешто кафкијанско; али Борхес је често виђао кафкијанство, увек с разлогом), за јединог правог сновитог аутора модерне књижевности одабрао Керола, а не, рецимо, једног ирског учитеља језика и његово *Финеџаново бдење*, које би се обично рачунало као најсновитији, или макар један од најсновитијих текстова икада написаних. Јер, роман Џејмса Џојса не описује сан већ га опонаша; можемо рећи да је у питању мимикрија сна кроз медијум папира и штампе, текст који *емулира* криптографски механизам и ромор-језик сањања, за разлику од Керолове „Алисијаде” која је, с друге стране, пре свега сновита прича и *описивање* једног децјег сновитог искуства. Керол је ту, између осталог, указао и на бинаритет фантастичног: сан је фантазија за оног ко не спава, а јава је фантастична за сневача. Откривајући мало од намере другог сновидача детињства, извесног Војислава Деспотова, можемо указати и на још једну, сличну дуалност фантастичног. Будући да деца сањају да одрасту а одрасли сањају да поново буду деца, математичком пропорцијом би то значило да је за децу свет великих фантастичан, док је за одрасле (у које спадају, на пример, енглески и банатски господин), фантастичан свет деце.

¹ „Он је једном наурио да напише сан ‘који би био попут истинског сна, и који би имао неповезаност, необичности и био без циља, што је својствено сновима’, а онда се зачудио што нико, до данас, није урадио нешто слично. У истом том дневнику у којем је записао ту чудну идеју – коју целокупна наша ‘модерна’ књижевност узалудно настоји да оствари, а остварио ју је, можда, само Луис Керол – забележио је хиљаде баналних утисака (...)” (Borhes 2008: 57–58).

Бели витез и пекарев син (Понешто о фантастичном)

Фантазија Керолових књига о Алиси и Деспотовљеви *Пејровџраске праашине* пише се на исти начин. И један и други аутор су свет децјег представљали у виду надреалне фантастике, казивајући своје приче језиком и стилем авангарде. Керол је, наравно, стварао пре прве авангарде, док је Деспотов писао током (засада) последње, али читава ствар и даље функционише на исти начин, као два различита сата са идентичним механизмима – Керолова фантастика је чиста над-реалност², у коју често клизи Деспотовљево полуизмишљање/полупресећање сопственог детињства, а може се претпоставити да су Керолови текстови понекад залазили и у предсказања постмодернизма (интертекстуални³ чворови енглеских децјих песама прилично су чврсти у

² Разуме се, Луис Керол никада није имао свој надреалистички манифест, али поетика Земље чуда и Земље иза огледала лепо се слаже са Бретоновим изјавама о антиреализму и апсолутном одбацивању реалног као основе уметности, те о побуни против логике (Керолови ликови попут Стоноге и Хамптија Дамптија радије *злоупотребљавају* језичку машинерију логике него што се против ње активно буне!) и о надвладавајућој улози сна у животном и уметничком искуству. Наведено је Анре Бретон изјавио у свом *Првом манифесту надреализма* из 1924, а овај сиже његове поетике наводим према *Речнику књижевних термина* Тање Поповић (2007: 464).

³ Боље је рећи кривотекстуалност, јер и Алиса и становници измаштаних простора подједнако успешно криво-творе енглеску поезију. Проверавајући свој идентитет (а успут и здрав разум), Алиса ће рецитовати кратку бесмислицу о веселом крокодилу. У питању је, заправо, изузетно блесави реинвенција (која истини одговара таман колико је и Париз престоница Рима) моралне песме *Against Idleness and Mischief* Ајзака Вотса (Isaac Watts); у другом случају, шеширчија ће тврдити да је пред Краљем Срца извео песму *Twinkle, Twinkle, Little Bat*, која је ван Земље чуда позната као *The Star* Џејн Тејлор (Jane Taylor). Судећи по несумњивом уживању у кривом творењу, можда би се Луис Керол, поред Бретона, добро слагао и са Јовицом Аћинином.

Подаци о правој и кривој поезији у делима Луиса Керола наведени су, иначе, према есеју „The Poems in *Alice in the Wonderland*” Флоренс Милнер (Florence Milner) (1903: 6–13).

обе књиге о Алиси, а лепо је приметити и павићевски – у недостатку бољег термина – поступак шах-романа у *У Земљи иза огледала*, где је кретање јунакиње кроз дотичну маштоземљу представљено у виду кретања пиона преко шаховске табле,⁴ да би се дело завршило једним *faux* обредом иницијације у којем се Алиса, сходно правилима игре, претвара у краљицу, будући да је прешла „последње поље” у књизи/на табли), у којем је Деспотов већ комотно обитавао. Гледе надреалне фантастике, *Петровградску прашину* писана је, додуше, много питомијим надреализмом, не толико дивљим попут Кероловог, који готово увек клизи у нонсенс, већ довољно смиреним да се може читати као магични реализам.⁵ Петровград је, ван сваке сумње, за дете пријатељскије место од Керолових земаља чуда и иза огледала! Становништво оба ова света углавном је непријатељски расположено према Алиси (изузимајући, рецимо, Белог Витеза – смотаног али симпатичног проналазача-ратника који је можда самоуцрт Луиса Керола, и који својом невиношћу највише и подсећа на Деспотовљеву фантастику). Цвеће ће јој се ругати, друштво на лудој чајанци непријатно ће је изопштавати, а обе књиге ће се завршити буђењем изазваним насилним, физичким напади-ма на девојчицу. С друге стране, пекарев син (тј. млади Воја Деспотов у *Петровградској праштини*) биће готово сасвим безбедан у малко мрачњачком, али дечачки идеалистичком родном граду, неозле-

ђен од стране тихих и стидљивих биоскопских духова или досадних мишева од белог теста. Остали су-грађани и банатски монструми (понекад и нема разлике између ове две групације), попут јепура, гвоздених змија, андрака, атлантских слонова, риба румунског краља или pilota Кирћанског, који држи теглу испуњену облаком, неће малтене ни долазити у непосредан додир са приповедачем, него ће се о њима писати куриозитетно, као у путопису, и као да се препричавају приче одраслих бајкописаца.

У питању је, чини се, изражено другачији однос према страности код ова два писца, иако обојица ту страност представљају на, како је казано, идентичан начин. Алиса се налази у једном апсолутно страном и непознатом свету, док пекарев син прича о свом родном месту, дакле о свету необичном (када се посматра кроз очи детета) али личном, родитељски заштитном простору. Страност окружења се код Луиса Керола схвата као лоша сила и негативитет⁶ – отуд и константно (али ипак већином благо и дечје) непријатељство према Хероини – док се код Деспотова та иста страност, иако подједнако наглашена, испољава као чаробна и хуморна необичност, мада се увек чини да испод површине постоји нешто инхерентно претеће и гротескно. Ипак, те тамне магије мителеурупског Петровграда увек су тек дечја гротескица и весели кафкијанизам, о којем се приповеда мирно и са дозом смеха. С друге стране,

⁴ Керолова маестралност види се у томе што се прелазак са поља на поље не поклапа са сменом поглавља, па тако у тексту стоје визуелни маркери који буквално пресецају текст (у издању *The Complete Illustrated Lewis Carrol*, 1998, маркери су представљени у облику дебеле траке коју чини неколико астериска), означавајући да је у том тренутку пион-Алиса прешла са једног шаховског поља на друго.

⁵ Наравно, огроман разлог зашто *Петровградску прашину* можемо узети за магијскореалистично дело је чињеница да, за разлику од потпуно измаштаних Керолових предела, Деспотов своје фантазије ипак усидрава у свом родном граду, у периоду који сигурно можемо идентификовати као средину XX века.

⁶ Можда је боље рећи да је „Алисијада” путовање кроз кошмаре, а не кроз снове. Кошмарност, односно изузетно непријатељство и таму Керолових светова наглашавало је неколико потоњих реинтерпретатора књига о Алиси. Филм *Neco z Alenky* чешког редитеља Јана Шванкмајера (Švankmajer) је тамна и бизарна прича о Алиси и њеном путу у и кроз Земљу чуда; два наслова америчког дизајнера видео-игара Америкена Мегџија (American McGee), *Alice* и *Alice: Madness Returns* представљају повратак сада ментално нестабилне и насилне Алисе у инферналну верзију Земље чуда; на крају, тамни киберфантастичар Џеф Нун (Jeff Noon) написаће *Аутиоматску Алису*, дописани трећи део Керолове „Алисијаде” који ће, свега годину дана по објављивању, превести Војислав Деспотов.

уз сву лепоту Керолових цветних башта, краљевских вртова и дубоких шума, не знамо да ли је страшнији Џабервоки, његова илустрација Џона Тенијела (John Tenniel), или грозна ромор-песма о њему (Џабервокију, не Џону Тенијелу)!

Зупчаници, дакле, надреалне фантазивности Керола и Деспотова исте су производње, али се окрећу на различите начине. Додатно запажамо и да Луис Керол своју текстфантастику кроји пре свега од речи, како од њиховог звучања тако и од њихове семантике. Читава „Алисијада” као да се одиграва у свету створеном од вавилонске игарије. Војислав Деспотов се, међутим, ослања на надреализам стварносни, а не надреализам лингвистички. Нема у *Петровградској ирашини* коњских мушица које изгледају као дрвени коњићи за јахање, али имамо, рецимо, дечака Фратуца који је толико по казни клечао да су му кукурузи почели расти из колена, или путујуће Шпанце који се несретно утопе у житном панонском мору. Деспотов, иначе познат по језичким натезањима, у *Петровградској ирашини* (и њеном незваничном не-наставку *Андрацима, јейури-ма и осталим најважнијим чудовишћима Петровграда и средње Баната*) готово да нема ниједну вербалну егзибицију, приповедајући у чистом и јасном дискурсу дечје књиге, остављајући необичност описима и приказима, а не инвенцијама речи.

Детињствени путопис

Презиме *Петровградске ирашине* читаоцу говори да је реч о „романчићу”.⁷ Ситуација је прилич-

⁷ Термин „презиме”, мислећи притом на поднасловне жанровско-формалне ознаке у прозним текстовима српског постмодернизма, употребила је Ала Татаренко у свом есеју „Романчићи, причке и друге повести”. О Деспотовљевом тексту – чије је „презиме” доспело и у наслов њеног есеја – Татаренкова је рекла следеће: „Сачувавши неке одлике старијег брата – романа (биографију, односно пут сазревања јунака, опис места где је он

но јасна, будући да је заиста реч о кратком роману (или макар о краткој збирци дисперзивних цртица које творе јединствену целину). Текст ове књиге прате и бројне илустрације, бакрорези, колажи и црно-беле фотографије, па *Петровградску ирашину*, будући да је роман о детињству, можда можемо назвати и сликовницом (писац се на почетку књиге и потписује као „Монтажер старих атракција”, мислећи притом на пропратне визуелне елементе у делу). Даље, пошто о том детињству Војислав Деспотов говори искуствено, из првог лица, притом се сећајући и самог свог рођења (где тврди да је био лепа и спокојна беба, независно од онога што би његови родитељи можда рекли по том питању), ово дело можемо назвати и аутобиографијом. Међутим, то не може бити права биографија, осим ако Деспотов заиста није познавао покретно жбуње, ако му суседи заиста нису биле бабе направљене од воска и ако се заиста (само накратко) плашио духа Буфала Била, кога је још 1913. у Петровграду заборавио „Барнумов циркус”; тако, заправо, овде имамо један случај аутофикције.

Монтажирана аутофикција и романчић-сликовница! Страобална егзибиција форме, али ни случајно без покрића. *Петровградска ирашина* није експеримент ради експеримента; штавише, било би веома неправедно причати о облику Деспотовљевог текста без узимања у обзир онога о чему се у њему приповеда, а то је пре свега јединствено *искуство* детињства. *Петровградска ирашина* је романчић чији је особени стил, с једне стране, у служби достасавао, велики број споредних ликова чија се судбина прати, повезаност детаља) тај *романчић*, следећи Црњанскове форме облака, постаје бајколики текст, психолошки оправдан фантастичким визијама детињства (где је чудесно – релевантан део стварног). Свет протагонисте, насељен митовима, бајкама, фантастичним животињама и филмским идолима, бизаран је, али и сасвим реалан у његовом духовном простору. У измењеној, иако ослобођеној на легендарне представе, топографији гради се један нови свемир, сачињен од фрагмената као што и наликује *романчићу*” (Татаренко 2008: 159–160).

чаравања чаробног осећаја детињства, али истовремено и моћан алат (пост)модернистичког дефабулираног приповедања. Текст је овде чврста, тространа симбиоза Форме (расцепканих дневничких импресија), Садржаја (приче о детињству) и Епохе у којој дело настаје (неоавангарде и постмодернизма)⁸.

Када закључимо да је *Петровградска прашина* дело магијског реализма (а јесте, будући да је свет Петровграда комбинаторија сачињена од стварно-них успомена и натприродних створава и догађаја), заборављамо да је само детињство магијскореалистично и никакво другачије. У то време нема шта да се „верује” у чудеса, јер постојања чудеса је факат. Свет је детету пун непознатости и страности, а непознатост и страност се често претварају у фантастично. Тада се безрезервно верује, на пример, викингу Штуцку Страшном када каже да је змајева некада било много више, али да сада полако нестају, враћајући се у океан, па се можда због тога данас ретко могу видети; нема се, такође, разлога сумњати у речи родитеља који светла на суседном брду називају змајским пламеновима.⁹ За одрасле писце неоавангардисте, попут Војислава Деспотова,

⁸ Природну симбиозу између авангардних књижевних поступака и дочаравања дечје маштовитости видели смо и код Керола (који је био надреалиста пре надреалиста); о сличној вези говори и Јован Љуштановић када каже да се „књижевни поступак који релативизује границу између стварног и фантастичног не може описивати само као плод дечијег психизма (...) већ као књижевни поступак, начин мишљења и ‘поглед на свет’, не само близак деци, већ и ‘духу времена’ наше епохе”. Другим речима, стил и програм Војислава Деспотова у *Петровградској прашини* не само да савршено погодује верном дочаравању искуства одрастања унутар дискурса дечје књиге, већ и верно прати постулате епохе у којој је дело писано (чиме се можда испуњава пророчанство Јована Љуштановића о „постмодерном Нушићу”).

⁹ Први навод је из предговора књизи *Како да обучиш своју змају* Кресиде Кауел (*How to Train Your Dragon*, Cressida Cowell) који је, наводно, исписао јунак приче, викинг Штуцко, а који је списатељица само превела, чиме се опонаша постмодерни поступак пронађеног рукописа како би фантазија оставила стварносни утисак на дете-читаоца. Други навод је лично сећање са летовања у Прчу и фантазијско завитлавање једног оца.

магични реализам и надреализам су стилски поступци и алати обликовања текст-света, али за пекаревог сина, који је заиста сведочио да је гвоздени коњ краља Петра I одгаломирао када су му скинули јачаха са леђа, бајковитост јесте стање света. Књижевни постулати модерних праваца као да су створени за грађење дечјих светова!

Исто важи и за форму којом се обликује текст о једном детињству. Говорећи о начину егзекуције Деспотовљевог наратива, морамо се дотаћи постмодерне композиције *Петровградске прашине* – њене фрагментарности, микроепизода од којих је најкраћа испричана у свега једној реченици, и које се (понекад), тек након неколико страница, лавиринтски настављају једна на другу.¹⁰ Али детињство је, само по себи, једна постмодерна врста наратива! У хијерархији те „приче” једини стабилан фактор је само дете, јунак-приповедач-сећалац-сновидар, док се све остало чини као алхемијски приповедни неред: од детињства нам заиста, као у *Петровградској прашини*, остају само одсечци, лица, имена, временска помешаност и вртлог маште и чињеница, као и у дехијерархизованом приповедању Деспотовљевог романчића. Прво детињство, оно до пубертета, не може се утекстовати линеарним наративом, заплетом и расплетом. Ту се крије још један весели парадокс. Да би се о детињству причало стварносно, та прича *мора* бити фантастична; с друге стране, целокупност детињства се једино може заробити помоћу лавиринта и фрагмената, док се „традиционалном”, линеарном причом може представити само један фрагмент детињства, био он фантастичан сан једне енглеске госпођице или ствар-

¹⁰ Рецимо, на почетку дела се сусрећемо са утварним близнакињама, а разрешење њихове судбине исписује се, изненадно, тек при крају књиге. Никад се не зна који ће од Деспотовљевих фрагмената добити свој наставак, па тако текст оставља утисак лавиринта, будући да не знамо који су пролази ћорсокаци, а иза којих се скривају тајне преграде које воде у нове ходнике и просторије.

носни школски доживљај Стојковићевог београдског мангупа.

Употреба, дакле, модерних књижевних поступака попут магијског реализма и дефабулирања није каприц једног писца постмодернисте, него можда и једини пут дочаравања правог *стања* детињства, које по својој природи и јесте магловито, чудно и загонетно лутајуће. Детињство у немогућем граду Петровграду није Прича (једина, недељива), већ пре Стање, односно колекција епизода унутар једне неухватљиве метаприче која представља детињство, а текст *Петровградске прашине* онда не би представљао приповедање, већ истраживање и описивање тог стања. Можда је овај романчић онда прикривени субјективни, медитативни путопис: као што ће В. Г. Зебалд (W. G. Sebald) у *Сатирновим џрстие-новима* (још једном медитативном, постмодернистичком путопису) причати – али и есејистички проматрати, што Деспотов никада неће радити, остављајући текст углавном чисто импресионистичким – дакле, као што ће причати о лобањи Томаса Брауна или коришћењу флуоресцентних харинги за јавно осветљавање, тако ће и Деспотов говорити о необичном очевом повратку из рата, о бесконачним колачима тетке Милке, или о тајном скровишту анђела у подземним скровиштима испод улица Цара Душана и Кнеза Лазара.

Упоредимо, на крају, не-приповедачко стање *Петровградске прашине* и са горкохуморним истраживањем дечјих бајкосветова редитеља и аниматора Хајаа Мијазакија (Hayao Miyazaki). Оно што је филмски критичар Роџер Иберт (Roger Ebert) рекао о његовом анимираном филму *Мој комшија Тоторо* може се, скоро од речи до речи, рећи и о Деспотовљевом књижуљку:

Овде нема злочинаца, борбе, злих одраслих, туче између деце, страшних чудовишта или таме пред свитање. Овај свет је доброћудан. То је свет у коме можете наићи на ди-

вовско створење у шуми, склупчати се на његовом трбуху и задремати.

(...) *Мој сусед Тоторо* почива на искуству и истраживању, а не на сукобу и претњи. Он зависи од ситуације, а не од заплета, и даје нам до знања да су за авантуру довољни само животна чудеса и средства маште.¹¹

Dramatis personae

Стари кнез од Монтенегра и његова жена Пиперка, који руше стару немачку кућу и њој проналазе туце златних жаба.

Доктор Витман, чија је ординација преко пута апотеке и који држи бомбоне за смрт у свом махагонијском радном столу. Поседује, такође, и сребрну кашичицу са изгравираним змијом на дршци.

Отац, ловац на мишеве од белог теста.

Стари Циган Параћа, који је на сребрном ланцу водио јепура, ретку животињу из румунских планина. После неколико страница јепур успева да побегне.

Деда Цветин анђео, који је изашао из груди по којног деда Цвете и отишао у небо. Имао је вунену шубару и прслук од јагњеће коже (тетка Милка каже да су такви сви банатски анђели зими).

Мале црне баке, које предвече на улицу износе шамлице и седе испред својих кућа. Заправо направљене од воска.

Тетка Милка, која је имала бесконачне залихе колача скривене у својим грудима. Њено лисичје крзно једном је приликом оживело и побегло.

Пилот Кићански, који је у једној тегли држао парче облака.

Мајстор Богнар, кројач који је занат учио у Пешти. Приликом узимања мере никада није користио

¹¹ Roger Ebert, *My Neighbor Totoro*, <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-my-neighbor-totoro-1993>, приступљено 29. VII 2013.

центиметар и никада није додиривао муштерију. Неспрећно погинуо од тетке Милкине гомбоце која му се заглавила у грлу.

Пећкар Георгије, мали глуконемни мајстор који је живео у очевој фуруни. Хлебови су имали контуре његовог лица.

Пекарски калфа (неименовани), који је месио и пекао уз помоћ шпила карата.

И МНОГИ ДРУГИ

Алхемичари и мађионичари (Још мало о фантастичном)

Осим детета-приповедача, његове старије сестре у коју је заљубљен амерички глумац и срцоломац Џејмс Дин, сабласних близнакиња из Париза које су биле толико идентичне да су улазиле једна у другу (за разлику од обичних близнакиња, које само улазе једна другој у хаљине) и бећарског разбојника Фратуца, у *Пејровградској прабини* и нема друге деце. Занимљив случај, по ко зна који пут: дечји роман, о детињству, испричан из перспективе детета, а који говори о одраслима!

Од магијских перипетија одраслих често долази фантастично у *Пејровградској прабини*. Тетка Милка ће, заједно са ватрогасцима, смирити помахнитало уже звоника у цркви (како ће се испоставити, уже је заправо била краљевска бегејска белоушка, змија коју је из хиљадугодишњег сна пробудио ватромет поводом свечаног обележавања хиљадугодишњице нестанка Панонског мора), а једна кајсија у дворишту родне куће детета-приповедача неће зрети све док се, после рата, отац не буде вратио из немачког логора. Фантастика, као што је казано, долази од осећаја страности, а свет одраслих је, за просечно дете, увек необично стран и компликован. Да би тај свет радознало и истраживању склоно дете схватило, он се мора поједноставити. У

једној епизоди стрипа *Калвин и Хобс* Била Ватерсона (Bill Watterson) (чији су главни јунаци Калвин, хиперактивни сањар и његов имагинарни пријатељ Хобс, који је у исто време и прави тигар и плишана животиња) Калвин ће питати оца како људи мере тонажу моста. Уместо кратке лекције из основа мостостројарства, отац ће једноставно одговорити: када се мост сагради, преко њега се терају камиони све веће тежине, а чим се мост сруши, запишу масу последњег камиона и зидају мост испочетка. Апсурдно-хуморна симплификација света дешава се и у *Пејровградској прабини*, али се Деспотов, за разлику од Ватерсона, при објашњавању света радије ослања на магију него на виц, мада та магија на крају не испада ништа мање хумористична и апсурдна од хиперреализма Калвиновог оца.¹²

Поједностављивање света одраслих у очима детета јасно се види у представљању занимања одраслих. За дете, сваки занат носи у себи нешто чаробњачко и натприродно (полицајци су суперхероји, учитељи „све знају”, пилоти живе на небу), а у Деспотовљевом роману то се креативно буквализује. Доктор Витман, на пример, будући да је лекар, поседује и бомбоне за ангину и таблете за смрт¹³, а његови ле-

¹² Може се претпоставити да детињи поглед на свет у *Пејровградској прабини* (и понекад код Ватерсона) није фантастичан јер га деца тако опајају, већ зато што им га одрасли таквим представљају. Деца, значи, свет упознају као један Велики магични наратив који неко други смишља. Алузију у овом правцу направио је Деспотов када се у роману *Јесен сваког дрвећа* присетио тренутка када је у детињству видео немачког војника који је, како му је мајка рекла, носио корпу пуну рибе за Хитлера лично у Берлину („Тако ми је рекла мама. Три шарана и неколико црвенперки. Никад нећу заборавити те ратне рибе.”) (Despotov 2004: 342).

¹³ Таблете за смрт грешком поједу (па од њих и умру) разбојници који провале у ординацију др Витмана тражећи мелем за уједе јепура, још једне чудесне петровградске живуљке. Чудесни и тајанствени доктор, иначе, поседује и препарат који лечи саму смрт, па је тако помоћу њега у живот вратио деда Каменка, који је у том тренутку био мртав барем педесет страница. Ова епизода, за разлику од осталих фрагмената у делу, може чак стајати засебно као изразито упечатљива кратка прича, која има сво-

карски инструменти, попут оне сребрне кашичице са угравираном змијом, можда говоре да је Деспотов врло јасно хтео да повуче знак једнакости између обичног варошког лекара и мистериозног *medicusa alchemista*, каквим доктор Витман испада у одређеним деловима романа. Сличне мађионичарске вештине поседује и кројач Богнар, који је нарочитом аеромантијом знао у ваздуху, без икаквог додиривања муштерије, савршено тачно узети меру за одело; страшило које ће, зато што је обучено у војничку униформу деда Каменка, учинити да се пред њим постројавају главице купуса, мирно чекајући да их неко залије; чувар Градске баште ће сваке јесени скидати лишће са једног жбуна па их поново качити на пролеће, а пекарски калфа ће хлеб правити уз помоћ гатања картама.

Деспотовљево надреалистичко поједностављивање стварности – а шта је надреализам него реинвенција стварносног? – види се и у препознавању чињенице да деца немају свест о коначности, било да је реч о животу или ресурсима и новцу. Млади Воја Деспотов ће тако сејати новчиће од педесет динара из којих ће расти лук-сребрњаци. Посластичар Халим Халим неће правити своје кугле од слатког леда, већ ће их добијати од кокошке која их носи уместо јаја, а споменута је овде и тетка Милкина бесконачна залиха колача које је вадилa из свог деколтеа (што је Деспотов можда замислио као хумористичну алузију на древне култове плодности чија су божанства представљана, између осталог, бујним и бројним женским грудима). На идентичан начин се у *Пейровградској љрашини* представља и Смрт, једна од великих тема за једно дете, уз Рат и Сиро-

ју поставку, заплет и сјајно конструисан расплет: пошто доктор Витман убризга серум живота у деда Каменкове руке, без речи се повуче и на излазу из куће угаси помен-свећу и поједе један задушни колачић, остављајући присутне бабе да се брзо крсте. Доктор Витман, магијски лекар који контролише и живот и смрт (односно: који подједнако влада моћима видања и наношења штете), заиста делује као неки демонски јунак из древног предања.

маштво који ће се такође, на блесак, појављивати у неким деловима романа. Нико заиста не умире код Деспотова; или, радије, нико заиста не завршава своје постојање у тренутку преминућа. Иако се деда Цвета и разбојник Фратуц по смрти претварају у анђеле, у питању није демонстрација религиозног кључа послеживота, већ пре романтичарско, идеалистичко посматрање вечног живљења – после смрти, покојници ће се пред свима трансформисати у предивна, селестијална бића. Деспотов, дакле, без устручавања говори о смрти и сахранама у својој децој књизи, али је такав загробни живот дат без икакве мистификације, чиме се вечни живот (односно живот с Оне стране) практично сматра фактом, а не мистеријом. У случају деда Каменка, чији се дух манифестује у насмејаним главицама купуса и надгробном споменику који се храни сармама, наилазимо и на раздрагани пантеизам и вицкасти култ предака, који „нажалост” траје само док деда Каменка с лакоћом не оживи загонетни доктор Витман. Постоји и неколицина смртних случајева који остају фатални – попут погинућа кројача Богнара због гомбоце или даљења фламенко играча у мору жита – али такве смрти више су анегдоте и незбиљне приповести него стварне и трагичне депикције нечије погибије, чиме се од Смрти опет одузима оно *страшно* што би децу могло плашити. Анегдоталан је и несумњиво трауматичан повратак приповедачевог оца из рата, који је представљен као ниска хумористичних трампи које су биле извршене на путу од Нирнберга до Петровграда (на почетку авантуре отац има неколико одела Црвеног крста, да би на крају завршио са нерђајућом виљушком).

Фантастично у *Пейровградској љрашини*, како се види, долази из наизглед сасвим профаних ствари, попут комшијских оговарања или породичних перипетија. Фантастика се овде крије у процесу комуникације у ком сигнал одашиљача (Света) мора бити прилагођен како би био успешно усвојен од

стране пријемника (Детета) – страшне и непознате ствари попут рата, смрти, сиромаштва и међусобних односа одраслих морају бити *дешифроване* у кључу магије и бајковитости пре него што се представе детету. Наравно, добар део фантастичног долази и од заиста невероватних елемената као што су петровградска чудовишта, утваре и древне животиње. Али опет, сви су монструми Петровграда питоми, а не грозоморни; те креатуре јесу уљези који у заједницу улазе споља (са румунских планина, из подземних склоништа, из Мртвог Бегеја, из америчког циркуса), али зато ретко наносе штету која није скоро сасвим безазлена. У преносном значењу, уместо да гребу и черече, та чудовишта само голицају, што се у одређеном смислу може рећи и за читав свет Деспотовљевог маштодетинства.

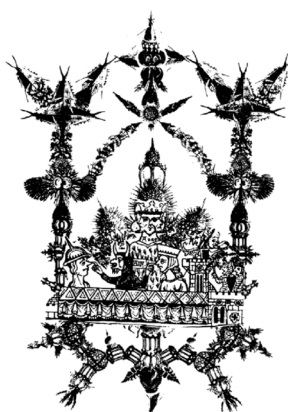
Монтажа старих атракција

Говорећи једном приликом о сликама у дечјим књигама, Тихомир Петровић је закључио:

Децу привлаче реалистичке, јасне илустрације којима се приказује најбитније, с лако уочљивим контрастима и јасним и једноставним облицима. Слика ретком елоквенцијом и врелином ужарене енергије, подстиче речи и реченицу и даје тексту неограничену подршку. (...) Слика упућује на поруку песме, она је илустрована варијанта текста. Својом фабулом, неком потенцијалном радњом или латентним сукобом, она директно делује на дечју машту.¹⁴

Деспотовљеве илустрације и фотографије које употребљава како би од *Петровградске прашине* направио и сликовницу јесу реалистичке, и јесу једноставних облика и боја (услед изразито наглашених контраста које ће писац-монтажер користити и

у роману *Андраци, јейури и остала чудовишта*). Праве, дакле, дечје сличице! Али истргнуте из контекста романа за децу, црно-беле фотографије и тамне графике гротескних створова изгледају претеће и застрашујуће, можда више примерене каквом *одраслом* и *озбиљном* готском роману, а не дечјем романчићу.



Слика са леве стране стоји као илустрација уз пријоводање о Деспотовљевим бебећим авантурама у колицима; слика са десне јавља се при самом крају романчића, када се писац буде присећао како је, уз помоћ свејлеће дуње баба Виде, чинио у мраку.

Међутим, ако се поново вратимо на контекст дечјег романа, оне изгледају фасцинантно и заиста горе ужареном енергијом, подстичући реченице и дајући тексту неограничену подршку. Својим монтажама (како их Деспотов назива – а у питању заиста јесу фото-монтаже, колажи и, уопште, на овај или онај начин преправљене слике) Деспотов визуелном комуникацијом казује оно што је испричано прозом: да је свет одраслих детету стран и страхан, али да то не значи да у исто време, уз одговарајуће тумачење, не може бити и бајковит. На неки начин, оно што је Луис Керол радио кривотворењем енглеске

¹⁴ Тихомир Петровић, *Књижевност за децу и сигнализам*, <http://signalism1.blogspot.com/2009/08/kwizevnost-za-decu-i-signalizam.html>, приступљено 29. VII 2013.

поезије (претварајући је у комично-апсурдне стихове), Деспотов чини кривотворењем фотографија, графика, бакрореза, акварела и скица; уосталом, и сам се писац већ на почетку дела одређује као *мон-џајзер* сликовног одељка свог романчића, а не као ауторски илустратор! Деспотовљеве „старе атракције”, преузете из ко зна којих новина и илустрованих енциклопедија, страшне а истовремено питоме, збиља су илустрована варијанта Деспотовљевог текста.

Немогућ град (Још још мало о фантастичном)

Пре него што Деспотов крене да прича о свом рођењу и првој младости, причаће о граду у коме је радња смештена:

Родио сам се у једном тајанственом, црном граду. Звао се Петровград а данас, изгледа, више и не постоји.

На месту где је бивше Панонско море било најдубље, град су градили и рушиле дивље старословенске хорде ловаца на златне хрчкове и византијско злато, јерменски музичари, хазарски трговци, немачки рудари, мађарски коњаници, швајцарски банкари, шпански играчи фламенка, индијски факири и српски средњовековни свеци.

Тај мој Петровград на обалама Мртвој Бегеји био је пун загонетних малих цркава, мрачних улица које су се завршавале у подземним ходницима где су скитнице са Карпата остваривале своја тужна права, скривених лекарских ординација, лудих пекара, бакалница, касапница, биоскопа, зелених башти, и што је за мене најлепше и најстрашније, пун необичних бића каквих нема у уџбеницима зоологије и која су ту живела дуже од хиљаду година. (Despotov 2004: 157)

Војислав Деспотов је ван сумње гајио симпатије према урбаној фантастици. У *Андрацима, јейурима, и осталим чудовишћима Петровграда и средњег Баната*, незваничном не-наставку *Петровградске*

џрашине, упознајемо се тек делимично са сабласним Петровградом из 1793, којег од чудовишта бране колосални бедем који га окружује и храбри капетан градске страже који њим патролира. Сећамо се и маестралног Деспотовљевог превода *Аутиоматске Алисе* Џефа Нуна,¹⁵ незваничног не-наставка Керолових књига о Алиси који девојчицу ставља у урбаномашински контекст халуциногеног Манчестера – и као у случају Петровграда, у питању није *џрави* Манчестер, Нунов родни град, већ његова фантастична реинвенција остварена једнаком мером слободног маштања и успомена из детињства. Мотив Града врло је добар показатељ постмодерног доживљаја детињства и иде руку подруку са постмодерно обликованим наративом *Петровградске џрашине*: Град је, ипак, модус савременог човека, па стога и савременог детета. У случају банатске вароши Петровграда, упознајемо се са простором који је, с једне стране, довољно мали да буде фамилијарно интиман попут села (већина ликова у роману су или чланови породице, или комшије и суграђани који се међусобно познају по имену), а довољно велик да буде читан као загонетни метрополис испуњен, у подједнакој мери, и тамновитим хаусторима, и бајколиком историјом, и необичним створењима.

Тај град свакако није сасвим измаштан у неодређеном простору и времену. Знамо да се налази у Банату, да се у околини налазе Румунија и Пешта, а негде далеко Америка, Украјина и Сибир, и да се радња одвија негде средином XX века; међутим, то није ни сасвим стваран град, јер би се онда вероватно звао „Зрењанин”¹⁶ и био би лишен виртуелне

¹⁵ У овом тексту сам, у једном тренутку, Деспотова хтео назвати мешавином Борхеса и Керола, али сам одустао видевши да је истим поређењем непознати аутор окарактерисао управо Џефа Нуна на његовој страници на Википедији.

¹⁶ Град Зрењанин је, иначе, име Петровград носио једва нешто више од деценије, од 1935. до 1946, дакле неколико година пре него што се Војислав Деспотов уопште и родио. Назив Петровград је за дечака вероватно био подједнако историјски колико и загонетан.

историографије и митологије која памти и древна чудовишта и Панонско море. Романтична архаичност имена Петровград само је једна од назнака његове „вуртоликости”.¹⁷ У питању је, заправо, град-дух, који је у исто време и стваран попут Манчестера и непостојећи попут Земље чуда; као што је Џеклин Симпсон (Jacqueline Simpson) рекла о Прачетовом (Pratchett) Дисксвету, у питању је место које постоји на Земљи, али са једном засебном димензијом стварности¹⁸. У малопређашњем цитату видимо којим је речима-маркерима Воја Деспотов стилски изградио читаочев утисак о том маштопростору и пре него што је прича започела: *тајанствено, црно, загонетно, мрачно, подземно, туђно, скривено, лудо, зелено, необично* – и наравно, оно најважније: „Звао се Петровград а данас, изгледа, више и не постоји”. Како и да постоји деџи маштоград када детета више нема; има ли Луде чајанке једном кад девојчица одрасте?

Петровград није само позорница фантастичних догађаја. Фантастика постоји у њему самом, будући да је Петровград један магијски лавиринт. У питању није можда грандиозан лавиринт попут оног који је саградио Борхесов краљ Вавилонa, или математички изазован као универзум Борхесове Вавилонске библиотеке, али јесте један зез-лабиринт, апсурдна грађевина чије је само постојање, можда, шала по себи.

После олујних киша и кидања електричних жица, у пролеће 1955. године, Мртви Бегеј је потпуно напустио своје корито које се пружало поред Петровграда, па је, урезајући ново корито код Уљаре, кренуо кроз град.

(...) За само три дана и ноћи саграђено је неколико мостова, а међу њима и један стари.

¹⁷ Вурт (Vurt) је литерарни изум Џефа Нуна, а у питању је имагинарно-стварни простор који је комбинација снова, подсвести (личне и колективне), киберпростора и дрогом индукованих халуцинација.

¹⁸ „(...) but with an extra dimension of reality” (Pratchett – Simpson 2008: 13).

Журба је била таква да су три моста подигнута на местима где Мртви Бегеј уопште није пролазио. (Despotov 2004: 178)

Петровградски мост-лабиринт фина су архитектонска шала: мостови су, дакако, сасвим *антилабиринтске* конструкције, грађевине чији је циљ линеарност а не загонетност и бесконачност. Додаћемо овде и дубљу симболику мостова, који су у малом броју случајева – можемо се присетити, рецимо, асгардског Бифроста – везе које спајају Овај са Оним светом. Лако је онда протумачити Деспотовљеву чудесну мостоградњу, јер – град који је у исто време и Овде и Тамо свакако ће имати подједнако неодређене мостове, који више наликују фантастичним црвоточинама него пречицама.

Деспотовљев град-лабиринт (који је уз то и град-дух, и град-машта, и град-сећање, и тако даље) сасвим се може поистоветити, као у Борхесовој једначини у којој је текст = лавиринт, са текстом саме *Петровградске прашине* који је, како је поменуто, кривудава, чудновата, са фрагментима-одајама различите величине, до којих се стиже различитим путевима. Не рачунајући почетак и крај ове приче, односно Епизоду Рођења и Епизоду Прашине (о којој ће бити посебно причано), остале епизоде романа су већином сасвим отворене за једно нелинеарно и меандрирано читање, што је и разумљиво: лавиринт, ипак, чине они ходници и собе који се налазе између његовог улаза и излаза.

Детињство је, заправо, лавиринт. Оно подразумева истраживање, загонетност, нецентрализованост – и Деспотов га приповеда лавиринтским текстом и смешта га у лавиринтски град. Хуан Едуардо Сирло у свом *Речнику симбола* као једну особину лавиринта напомиње намеру да се у њега намаме и заробе демони (Cirlot 1971: 173). У случају *Петровградске прашине* Деспотов гради лавиринт како би те исте демоне (андраке, јепуре, анђеле и кројаче)

призвао и такође заробио у тексту како, заједно са тамним и загонетним Петровградом, не би нестали. О сличној магијској улози лавиринта, додуше нешто другачије замишљеног, рекао је понешто и Данило Киш поводом једног рада М. К. Ешера (М. С. Escher), познатог творца антимиметичних визуелних лавирината, иначе познатих као „оптичке варке”, јер је сваки лавиринт заправо варка:

Ешер се не задовољава пресликавањем природе: то свако зна, или скоро свако. За њега је васељена чудо, тајна. „У тродимензионалном свету, приказати истовремено лице и наличје није могућно“. (...) Да би се створио свет тако сличан а тако различит од онога кога ми опажамо, прво га морамо видети другим очима, из друге перспективе (Киш 2012: 239).

Петровградска прашина и њен Петровград настају управо на међи мимезиса и фантастичног, чињенице и тајне; дечји светови су, заправо, алхемијска мешавина њиховог погледа на свет и онога како одрасли мисле да би тај свет деца требало да гледају. У сваком случају, оба таква погледа опажају се другачијим очима у односу на оне којима се обично служи.

Петровградска прашина

Пишући о једном сасвим другом роману за децу, Јован Љуштановић је рекао: „...крај не обезбеђује из своје унутрашње логике, већ се ослања на природно исходиште из дечјег света – на одрастање” (Љуштановић 2004: 108).

Идући ка последњој страници *Петровградске прашине*, полако се излази из детињства. Фрагменти, иначе расцепкани, у све већој мери добијају своја разрешења, а све већу пажњу добија Ујак Берберцац, који дечаку-приповедачу открива радости које са собом носе младе, голишаве девојке. Једно де-

тињство, дакле, смењује друго; бајковита младост уступа место адолесценцији и буђењу сексуалности. Последња цртица у роману симболично је опраштање од дечје фантазије и приближно је исте осећајности као и бацање Просперове палице у море: љубичасти магични облак губи боју и распршава се, а пилот Кирићански, који је дотад висио на њему, пада, и најфинија прашина почне да пада по свим кућама, пекарама и црквама Петровграда. Сцена не представља једноставан прекид са детињством, или просто буђење из сна. У питању је спор, ентропичан процес, који пре говори о истрошености и полаганом заборувању него о коначном и наглom свршетку.

Последња епизода *Петровградске прашине*, заправо, заокружује дело као лавиринтски роман. Без облачне прашине, Деспотовљева књига била би можда само скуп кратких причаца, као што би и лавиринт без излаза био само скуп неповезаних ходника. Прича која почиње личним сведочењем рођења и која говори о магији завршава се танано, дисперзијом те исте магије, чиме дело добија кохеренцију и заокружење као прича о раном детињству. Слика петровградске прашине, заправо, излаз је из лавиринта детињства, чиме се лавиринт комплетира.

ЛИТЕРАТУРА

- Borhes, Horhe Luis. *Nova istraživanja*, sa španskog prevela Biljana Bukvić Isailović, Beograd: Paidéia, 2008.
- Despotov, Vojislav. *Romani*, Zrenjanin: Gradska biblioteka „Žarko Zrenjanin”, 2008.
- Kiš, Danilo. *Poslednje pribežište zdravog razuma*, Beograd: Arhipelag, 2012.
- Љуштановић, Јован. *Црвенкапа зрицка вука: сјудије и есеји о књижевности за децу*, Нови Сад: Дневник/Змајеве дечје игре, 2004.

-
- Петровић, Тихомир. „Књижевност за децу и сигнализам”, <http://signalism1.blogspot.com/2009/08/knjizevnost-za-decu-i-signalizam.html>, приступљено 29. VII 2013.
- Поповић, Танја. *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art, 2007.
- Татаренко, Ала. *Месџо сусрећиа: оџледи о срџској џрози*, Београд: Српски ПЕН центар, 2008.
- Carrol, Lewis. *Complete Illustrated Lewis Carrol*, Hertfordshire: Woodsworth Editions, 1998.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*, translated from the Spanish by Jack Sage, London: Routledge, 1971.
- Ebert, Roger. „My Neighbor Totoro”, <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-my-neighbor-totoro-1993>, приступљено 29. VII 2013.
- Milner, Florence. „The Poems in Alice in the Wonderland”, *The Bookman* XVIII, 1903, стр. 613; <http://www.durrant.co.uk/alice/>, приступљено 29. VII 2013.
- Pratchett, Terry & Simpson, Jacqueline. *The Folklore of Discworld: Legends, myths and customs from the Discworld with helpful hints from planet Earth*, London: Corgi Books, 2008.
- with certain (post)modern tendencies, motifs and literary processes.
- Key words: Vojislav Despotov, Lewis Carroll, Jorge Luis Borges, city, labyrinth, dream, childhood, neoavantgarde, postmodernism

Miloš S. JOCIĆ

A CHILD IN AN IMPOSSIBLE CITY

(On narrative, postmodern, neoavantgarde and childish in Vojislav Despotov's *Petrovgradska prašina*)

Summary

This paper deals with broader analysis of Vojislav Despotov's novel *Petrovgradska prašina*, in which we try to point out those elements which – alongside certain neoavantgarde and postmodern inventions in narrative and form – contributed to distinctly innovative structure of a novel in which the genre of children's literature creatively collides

◆ Милош С. ЈОЦИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

БАНАТСКИ ЧУДОВИШТОРИЈУМ КАПЕТАНА ДЕСПОТОФА

(О фоклористичко–
постмодерним варијацијама
Војислава Деспотова у
*Андрацима, јепурима и
осталим чудовиштима
Петровграда и средњег
Баната*)

САЖЕТАК: У фокусу овог рада, подељеног на два дела, налазе се – условно речено – и два дела Деспотовљевог романа *Андраци, јепури и остала чудовишта Петровграда и средњег Баната*. У првом аутор покушава да укаже на формалне сличности између Деспотовљевог наратива о Петровграду и жанра предања, које писац у овом делу трансформише на иновативан и изразито постмодернистички начин. Други део овог текста такође се бави Деспотовљевим формалистичким инвенцијама, овога пута у делу романа који се, услед иновативне употребе визуелних елемената (скица и тарот карата) и фрагментарног приповедања, може, опет у изразито постмодернистичком кључу, на-

звати неком врстом фолклорне псеудоенциклопедије необичних створења, бића и чудовишта.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Војислав Деспотов, фолклор, предање, енциклопедија, постмодерна, тарот, визуелни елементи

I

(О Зиду, Јунаку и новинама што причају предања)

Колико текстова у торби држи стари продавац новина З. Јованоф, који се појављује на првим страницама *Андрака, јепура и осталих чудовишта Петровграда и средњег Баната*?

Ако бисмо буквално схватили пишчеву метафору о „свим могућим датумима из прошлости”¹, можда их има бесконачно – можда је Јованофова врећа мининијатурна и портабилна *бескрајна библиотечка*, попут оних што су их замишљали Борхес или Прачет² – што ће рећи да тај продавац старих новина није ништа мање чудотворан од доктора-алхемичара, мађионичарских кројача и врач-пекара из *Петровградске пращине*, прве књиге Војислава Деспотова о измаштано-стварносном банатском граду Петровграду. Мала је разлика (можда величине омаљеног андрака) у томе што је већ само занимање господина Јованофа *необично*, за разлику од доктора Витмана или кројача Боргмана, који се иначе обичним професијама баве на чудан и вештичији начин. Новине се, наиме, обично не продају у реликтном стању. Већ се у њиховом имену имплицира да су оне медијум намењен преношењу нових и свежих информација (*новине, novice, news*). Старе се новине обично купују за потпалу, а стари магацини ради

¹ „Продавац старих новина био је извесни З. Јованоф. У великој, излизаној торби (и лети и зими ишао је у старом, дебелом кафтани, са вуненом капом на глави) он је по граду вукао новине, магацине, цајтшрифте и вохенблате, са свим могућим датумима из прошлости” (Despotov 2004: 275).

² У случају првог говоримо о математичкој заврзлами теорије скупова литераризованој у облику Вавилонске библиотеке; у случају другог, о супермагијској, мултидимензионалној библиотеци чаробњачког Невидљивог универзитета.

колекционарства, али приповедач *Андрака и јейура* текстове купљене од продавца Јованофа не користи за грејање, већ их, напротив, изузетно радо чита, и то као какву историографију, или енциклопедију, или штогод слично.³ Читалац таквих антикварних новина тако би у продавцу Јованофу видео пре библиотекара и архиватора него путујућег трговца и колпортера! Таква слика не мора бити само претпоставка. Сам З. Јованоф говори – као да је свестан своје улоге архиватора прошлости – попут чувара минулог времена и прошлог знања:

Знамо врло добро шта ће се десити, пошто имамо моћ предвиђања и бујну машту али само из новина можемо сазнати све оно што је било јер брзо заборављамо. (Despotov 2004: 275).

Из торбе тог шаманског продавца реликтне периодике⁴ приповедач ове књиге ће одабрати извештај о једном старијем Петровграду, каквог Деспо-

³ „(...) Ја сам их радо куповао, највише да бих читао давне извештаје о Наполеоновим походима, венчању руског цара и сличне ствари. Имао сам утисак да сам, заправо, једини купац.” (Despotov 2004: 275).

⁴ Који је волео пушити лулу и посматрати облаке, и који је на тарот-илустрацији Војислава Деспотова (*Андраци и јейури* су, као и *Петровградска прашина*, делом сликовница, само што је у овом случају писац, у сврху осликовања текста, користио тарот карте и личне скице а не фотографије, графике и колаже) представљен Пустињаком, седобрадим мудрацем са лампом у руци. Тумачење ове карте од стране А. Е. Вејта (Arthur Edward Waite) танано карактерише Јованофа/Пустињака као неког ко преноси поруке из прошлости у садашњост: „Његова светиљка је симбол поруке: ‘Где сам ја, можеш бити и ти’”. Пустињак је неко ко поседује знање и ко се не либи да комуникацијом – усменом или, у овом случају, путем мас-медија – ту то знање пренесе другима. Пустињаково/Јованофово гледање уназад можемо прочитати и из синхронизитетне чињенице да је l’Hermite девета карта Велике аркане у Марсељском тароту; на почетку књиге Деспотов открива, одмах након наслова а пре првих реченица у којима описује *садашњи* Петровград, карту Точка судбине, која је десета карта Велике аркане. Како фабула иде у прошлост, тако се пред читаоца из шпила извлаче карте које иду уназад, и ово неће бити последњи пут када ће систем тарота кореспондирати са устројством Деспотовљевог текста.

тов раније није описивао: о Петровграду немагијском, лишеном чуда и чудовишта. У питању је новинска прича о томе како се обична варош у средњем Банату претворила у онај метрополис веселог кафкијанства у којем је одрастао Воја Деспотов:

У том су граду већ одавно живела разна ситна и крупна чудовишта, узроци свих градских чуда: одомаћила су се у Петровграду као у рођеној кући.

Али, није убек било тако: чуда и чудовишта некада нису могла да уђу у град јер им је, као смртоносна препрека, то пре свега забрањивао високи зид. Од тог старог зида спаса остао је само кажипрст у ваздуху и упозоравајуће речи петровградског историчара (...). (Despotov 2004: 273).

Архетип града опасаног зидом који га штити од спољних чудовишта није редак чак ни у децјој (и мало одраслијој) књижевности. Скоро деценију након *Андрака и јейура*, Нил Гејмен (Neil Gaiman) ће у својој *Звезданој прабини* замислити Зид, енглеско сеоце које, попут Петровграда, од навале вила, духова и баука чува – зид, по којем је место и добило име. Прича ће се, међутим, одвијати у сасвим супротном смеру, па ће тако Гејменов јунак Тристан Трн искористити пукотину у беду да оде у бајковиту земљу Иза, док ће оно Иза, у случају Петровграда, Петровграђана и капетана петровградске страже Деспотофа, продрети у град преко тајновито отворене капије.

Али задржимо се на необичном извештају који је из торбе продавца старих новина З. Јованофа извукао приповедач ове приче. Новински чланак презет из једног новембарског издања *Петровградског гласника* (наравно, фиктивних новина – или савршено стварних, у зависности како се гледа на читаво замешатељство) из 1793. може се читати, дакле, као *предање*. У питању је фантазијски наратив који говори о оној ноћи када је Петровград престао бити град изолован од чудовишта и када је по-

стао простор редовно и уредно насељен свакаквим фантастичним створовима, уходама и ђаволима. Излагање предања које је потекло из архиве З. Јованофа, старог преносиоца мудрости, у облику штампаног новинског извештаја, оригинални је (пост)модерни поступак аутора Војислава Деспотова, и савршено подобан, јер Деспотов никада не прави експеримент ради експеримента. Имајући у виду фасцинацију многих аутора каснијег XX века феноменом и поетиком мас-медија, као и феноменом Текста и његове истинитости и мистификације, дискурс новинарског текста заиста лепо и тачно одговара начелима жанра предања: такве приче морају бити написане/испричане једноставним језиком, морају описивати пре свега истините догађаје (то је, ваљда, најважнији задатак сваког новинара) и морају публици бити изложени кратко, јасно и објективно. Истим начином су браћа Грим разграничавала предања од бајки, дефинишући предања као наратив који је пре свега веродостојан и у који се не сумња, и чији доказ представља материјално постојање појаве или предмета о којој се казује.⁵ Будући да читав буљук створења и баука *Андрака и јејура* потврђује да је, некада давно, пао зид који им је бранио приступ граду и да је „данас” Петровград простор насељен подједнако и акрепима и људима, архиватор-библиотекар З. Јованоф би чланак од трећег новембра 1793. по имену „Петровград није одолео!”⁶ могао завести под категорију историјских, а

можда и есхатолошких предања. С једне стране, прича у којој су се неименована чудовишта инфилтрирала у Петровград јесте нека врста историје о јунацима и догађајима, будући да пред собом читамо загонетну и фантастичну причу у којој се казује о једном догађају у оквиру неке историјске концепције; с друге стране, текст такође говори о *истини* и *пореку* једног света,⁷ односно о новом, магијском Петровграду, који је нов и магијски постао тек након догађаја који су се одиграли на градским зидинама једне новембарске ноћи 1793. године.

У причи о зидинама и чудовиштима може се, можда, ишчитати и једно демонолошко предање, односно она врста наратива у којој је основа магијски поглед на свет (Петровград, иако те 1793. још *немагичан*, дефинитивно постоји у магијском свету, или макар на његовој граници, будући да се колосалном утврдом мора бранити од караконцула с друге стране; удаљеност од чудовишта је, дакле, чисто географска, што ће рећи да су се град и чудоговорити о истини саасвим објективно, али ће је исказати на малко лажовски начин. Војислав Деспотов ће се, изузимајући ову прилику, на још неколико места у *Андрацима и јејурима* играти узусима новинарског стила. Имена старог продавца новина и писца дотичног извештаја о паду бедема представљени су новинарским полуиницијалима (З. Јованоф и М. Мартиноф), али ће сам извештај-предање бити написан исувише раскошно за текст писан економичним новинарским стилем: „Хладан, готово мрзли новембарски ветар, изрешетан јаким кишним даждем из најнижијих те најцрњих облака, разносио је пожутело листје петровградских багремова и дудева по свим улицама и сокацима” (Despotov 2004: 277). Ова прва реченица извештаја М. Мартинофа више подсећа на почетак готске приповести него на реферисање о једном страшном догађају, чиме се, можда, јаче алудира да овај новинарски чланак није само Извештај већ једна митска Прича.

⁷ Иако, додуше, овде мало натежемо дефиницију етиолошких предања, која су „обично сажета, уопштена, безлична једноепизодична казивања без ознаке времена и места догађања”. Приповест о капетану Деспотофу и потоњем уласку чудовишта у град, иако кратко, никако није једноепизодично, безлично и лишено просторно-временских маркера; ипак, то јесте прича чија је једина улога да растумачи долазак натприродних бића у Петровград.

⁵ Нада Милошевић Ђорђевић запажа и да су предања „често стравична”, што потпуно одговара тону ноћне градске приче, која се дешава иза поноћног часа, на усамљеном зиду којим патролира капетан страже Деспотоф.

⁶ „Петровград није одолео”, односно, у преводу са новинарског језика: „Петровград је пао”. У питању је једно од синтаксичких лукавстава којима се новинари служе да би истину представили у истом облику али различитој типографији, као што је Хорхе Луис Борхес уочио у есеју „Две књиге”: „*Сви покушају агресора да напредује даље од штачке Б доживели су крвави неуспех*, јесте пуки еуфемизам којим се саопштава губитак тачке Б” (Borhes 2008: 101). Понекад ће, дакле, новинарски чланак

вишта одувек налазили на истој равни постојања) и она врста приче којој намера није потврђивање постојања натприродног бића или предмета, већ описивање занимљивог фантастичног догађаја и дочаравање психолошке напетости и живописних ликова.⁸ Погледајмо онда капетана Деспотофа, јунака ове приповести. „Стари и одважни капетан”, каквим га Војислав Деспотов описује, предводник је градске страже која „тако устрајно одолевахе чудовиштима и другим ситним зверовима Средњег и Северног Баната”. Како се овај стражар не бори против сецикеса и убица већ против фантомских монструма с оне стране зида, Деспотоф је онда још један у низу оних Петровграђана који се баве необичним и чаробњачким професијама и, попут тих Петровграђана, више подсећа на јунаке из бајке (или неке друге фантастичне приповести) него на „обичног” стражара. Штавише, будући да се његова прича одвија (непосредно) пре него што је остатак Петровграда постао заражен магијом, капетан Деспотоф је можда и први у низу хтонских грађана овог банатског града. Он је, дакле, старешина и заповедник стражара, што упућује на његов узвишен и заштитнички положај⁹ у хијерархији друштва-грађанства, а доба његовог деловања је тама, „вешти-

⁸ Овом приликом сам се послужио двома дефиницијама демонолошког предања Наде Милошевић Ђорђевић: широм, којом описује опште особине свих предања тог типа („Врста предања коме је основа магијски, митолошки погледа на свет, веровање у натприродне појаве и бића. (...) Притом се служи доживљајем и збивањем, уноси низ других елемената из свакодневног живота”), и нешто ужом која се искључиво бави такозваном „трећом групом” демонолошких предања: „Вишеепизодична казивања, у чијем центру збивања остаје демонско-митско биће, али поента није на потврђивању веровања у његово постојање, већ на занимљивости догађаја” (Нада Милошевић Ђорђевић 2006: 174, 176).

⁹ Ако пратимо тумачење које зид посматра као мајчински симбол заштите (а које наводи Х. Е. Сирло у свом *Речнику симбола*), Деспотоф би можда онда, као мушки додатак том женском принципу, био не само демонско биће него и веома узвишен митолошки ентитет који је стуб постојања и одбране читаве једне заједнице!

чји сат”, односно време иза поноћи, што имплицира његову улогу у комуникацији са Оним светом.¹⁰

Непријатни дажд стао је негде иза поноћног сата. Капетан Деспотоф, заповедник свих петровградских стража које тако устрајно одолеваху чудовиштима и другим ситним зверовима Средњег и Северног Баната, скинуо је своју зелену кожну кабаницу и запалио лулу од ружиног дрвета. (Despotov 2004: 278)

Делић слагалице коју представља Деспотофљева демонолошка природа је и његова згодна лула направљена од биљке која је у фолклору позната као заштитно средство против демона, и која је, по веровању, расла управо између овог и туђег света (Толстој, Раденковић 2001: 590), као што је и петровградски зид на коме је капетан страже служио представљао границу (боље речено: *баријеру*) између Овог и Оног света. Такав поглед војвода, командант градских бедема и последња линија ноћне одбране од натприродних напасти, грађанима Петровграда морао је наликовати на каквог бајковитог, полудемонског Јунака, не на обичног варошког пандура!

Али како је тај Јунак на крају завршио, када се зна да Петровград није одолео? „Пропаст” некад мирног Петровграда је у предању-извештају З. Јовановића нераскидиво повезана са пропашћу Војиславпардон, *капета*на Деспотофа. Те кобне ноћи створења су први пут прошла кроз мистериозно отворену градску капију, а капетан Деспотоф није знао како се то згодило, нити где је нестало шесторо најбољих припадника градске страже који су ту дежурели. Предање из *Петровградског гласника* остаје

¹⁰ „Ноћ је неповољно доба, везана са тамом, мраком, невидљивим присуством предака и демона (...). У одређене периоде ноћи, опасне по човека, препоручује се будност ради заштите животног простора или својих ближњих од нечистих сила. (...) Ноћу се обавља читав низ магијских радњи, што је везано за представе о могућности да се ноћу контактира с оностраним силама” (Толстој – Раденковић 2001: 389–380).

недовршено и, заправо, расконструисано: новински чланак о паду Петровграда нам, на крају, не говори како је Петровград пао, не описује нам тренутак доласка „пошљедњег времена” у Петровград, и не разрешава нам судбину доброг капетана Деспотофа. Уместо конклузије, приповест нам на крају доноси злокобну и тајновиту слутњу:

Његове се црне слутње обистинише, на општу жалост. Петровград није одолео.

Даљих извештаја о уласку чудовишта у Петровград није било.

Али зна се – ушли су. (Despotov 2004: 281)

Доказе, материјалне и нематеријалне, о уласку монструма у град Војислав Деспотов ће пружити у виду каснијег пописа чудовишта, на који одлази већи део *Андрака и јейура*. Новински чланак, дакле, јесте био нека врста предања, будући да се „данас” живи у свету чији је постанак у њему испричан – или макар делимично испричан, пошто сам чин уласка створова у Петровград никад не бива скроз расветљен, па тако текст под називом „Петровград није одолео!” представља, радије, крње предање, као што истовремено представља крњи новински чланак. Окрњеност ових наратива, заправо, јесте још једна играрија Војислава Деспотова. Жанрови предања и новинских чланака свакако не познају концепт отвореног краја (као што га познају серијски петпарачки романи или холивудски филмови у наставцима), будући да они постоје искључиво као средства преношења истинитих, дефинитивних информација о неком догађају или појави. Аутор овога пута њихову комуникациону улогу ставља у запећак како би, пре свега, од пада Петровграда створио добру причу, занемарујући веродостојност у корист *наративно изазовног*. Можда зато, уосталом, и цео тај новински чланак делује стилски богато и јединствено, написан динамично као какав филмски сценарио, а не као шутури и новинарским стилем

укалупљени извештај.¹¹ У питању је ипак Приповест, а не Извештај, а предања су ипак митолошки наративи, а не скуп хладних историографских података!

Но, шта се десило са капетаном Деспотофим? Његова приповест не пружа никакве доказе о његовој судбини, као што их пружа предање о уласку чудовишта у Петровград. Читаоци не знају да ли је он погинуо или преживео, да ли га је акреп (прво створење које је ушло кроз градске капије) ујео или савладао, да ли је мртав или је постао бесмртан па и даље лута својим градом, скривајући се од туђих погледа. Разлог непознавању судбине капетана страже пружиће нам колпортерски минстрел З. Јованоф, и управо у том тренутку решиће нам се још неке ствари:

Даљих извештаја о уласку чудовишта у Петровград није било.

(...)

Када сам од З. Јованофа затражио да ми, без обзира на цену, пронађе и прода још неке новине из 1793. године, нарочито оне које су се штампале одмах сутрадан и преко сутрадан после оних са репортажом о нападу чудовишта, рекао ми је да ти примерци више не постоје, да су распродати – да их је, наиме, некада давно – још 1793, чим су се штампали – покуповао сам Деспотоф, не би ли спречио ширење новинарских неистина. (Despotov 2004: 275)

Тек сада откривамо разлог необичној сличности имена јунака-Деспотофа и писца-Деспотова! Јер, овај први није само демонски Јунак петровградског зида, већ и нека врста метајунака *Андрака и јейура*; то је јунак који се не бори само против чудови-

¹¹ Чак и прва реченица извештаја: „Хладан, готово мрзли новембарски ветар, изрешетан јаким кишним даждом (...)” подсећа на ону „It was a dark and stormy night”, која се у енглеској књижевности сматра клишеизираним почетком причања. Стрипски јунак Снупи, на пример, сваку од својих никада довршених књига започињаће управо том реченицом, ваљда као мали чин пародије у режији његовог творца, Чарлса Шульца (Charles Shultz).

шта, већ и против самог наратива чији је јунак. Док други хероји убијају змајеве, капетан страже Деспотоф је убио причу о самом себи, прикривајући се од ока и слуха носиоца предања попут З. Јованофа. Он, покуповавши сва издања *Пејировградског гласника*, постаје митопоетски шум, црна рупа која једе информације, бајке и предања, чиме – у још једној постмодернистичкој игрици Војислава Деспотова – постаје чак и моћнији од Краљевића Марка или Зигфрида, који никада нису имали толико моћи да сломају све гусле на свету или да пробурасе све дворске бардове. Претпостављамо да се око традиционалних јунака приче плету, док нешто новији јунаци те приче расплићу, а капетан Деспотоф на мегдан за превласт у тексту излази и самом писцу Војиславу Деспотову, јер обојица учествују у његовом стварању – један покушава да га реконструише, а други га је већ давно обрисао. Капетан Деспотоф задржава и ону типску великашку бахатост јунака; он ће своју причу стопирати нимало деликатно. У стилу модерних великаша незадовољних сопственом сликом у масовним медијима, капетан ће покуповати све примерке новина и тиме „спречити ширење новинарских неистина”. На крају, можемо претпоставити, Војислав Деспотов испишује и једну фусноту о културноисторијској децентрираности (пост)модерног, каснокапиталистичког постојања, односно оног времена у којем свако штампано издање ствара нове митове и историје, где је сваки штампар и новинар уједно и рапсод, и где свако, ако се поседује довољно новца (јер капетан Деспотоф *куйовином* убија причу о себи, а не мачем или чаролијом), приче може не само стварати него, што је још важније и страшније, брисати.

II

(О андрацима, јепурима, и осталим чудовиштима Петровграда и средњег Баната)

Описивањем створења званог андрак и причањем о његовој борби са полупочившим и полубесмртним капетаном Деспотофим започиње главница *Андрака и јейура*, коју представља збирка кратких приповести и дескрипција необичних створова, предмета, предметостворова и појава у Петровграду: Банатског сунца, слута, Супрасне Крмаче, Антихриста, Егеде, Змаја Микула, Крпењаче, Незаситих Врабаца, Деда Митиног Магарца, четири коња дебела, Фабрике облака, диња-светљки, вештачког ренесансног града на обали Бегеја, репаца и безрепаца, Певачице из „Филипс-овог” радија, и тако даље. Фрагментарна структура *Андрака и јейура* разликује се, међутим, од расцепканог дечјег дневника *Пејировградске праашине*, духовног и литерарног претходника ове књиге који је, упркос дисперзивности, ипак задржавао јасно јединство кратког романа. Осећај јединствености нешто је другачији у *Андрацима и јейурима*. Фрагменти готово никада нису међусобно повезани, нити творе неки вид јединствене фабуле, или макар обједињеног низа дешавања, што је био случај у *Пејировградској праашини*. Сваки од делова – изузев неколицине нешто пространијих наратива, попут оног о Фабрици облака или сновитом монструму Егеди – углавном је посвећен само једном створењу, и свако од чаробних бића овде заступљених представљено је, уз ретка одступања, физичким описом, причицом у којој се демонстрира начин деловања тог бића, и пропратним илустрацијама које су дате или у облику једноставних жврљотина самог Деспотова (те слике најчешће показују физички изглед створења), или у облику црно-белих тарот карата из Марсељског шпила (које дочаравају сцене из оних пропратних наративних цртица). *Андраци и јейури* могу се онда, једним делом,

читати и као неки *Liber Monstrorum*, прозна фолклорна енциклопедија измаштаних створова.

Погледајмо неке од трагова који сведоче о томе да су Деспотовљеви *Андраци и јейури* текст који је, заправо, притајен али и необично систематичан лексиконски попис натприродних створова. У првих неколико фрагмената дешава се један организациони синхронизитет, па је тако прво описано створење, оно које јесте/није дошло главе капетану Деспотофу – Андрак. Неколико следећих упита у овом баук-каталогу наставља алфабетски ред: Бели пекарски мишеви, Банатско сунце, Деда Митин магарац, Егеда – после тога, устројство се разбија (следе Незасити Врапци, Бегејски сом, Змај Микул), као да је аутор одједном одустао од лексиконског уређивања својих чланака и окренуо се насумичном извлачењу карата из шпила.

Говорећи о *картиама*, вратимо се опет на Деспотовљеве пропратне илустрације и колаже. Већина створења у књизи представљена је, како је споменуто, двома сликама: једном карикатуром коју је нацртао сам Деспотов, обично хумористичном и једноставног облика, и једном картом (понекад двома) из Марсељског тарота. Поступак Деспотовљеве преправке сличица на тарот картама – где се наставља његово занимање фотомонтажом започето у *Пештровградској игралици* – умногоме је занимљивији него његове просте скице. Све карте су овде лишене боја и дате у јаким контрастима, који наглашавају контуре а неутралишу детаље: „Децу привлаче реалистичке, јасне илустрације којима се приказује најбитније, с лако уочљивим контрастима и јасним и једноставним облицима“, као што је о илустрацијама у децијим књигама рекао Тихомир Петровић.¹² Деспотов је, такође, користио безбојност карата како би на њима вршио ситне али значајне интервен-

ције, које би уочио само онај ко у једној руци држи *Андраке и јейуре* а у другој Марсељски шпил. Петнаеста карта Велике аркане, „ђаво“, приложена уз причање о чудовишту званом Антихрист, у Деспотовљевој верзији, на пример, има дугачке црне панталоне које прекривају иначе изузетно уочљив мушки уд који се налази на оригиналној таротслици.¹³ Писац-монтажер ће „својим“ картама брисати – попут вештог и искусног лопова – и серијске бројеве, односно њихова имена и број који заузимају у тарот шпилу, тиме их лишавајући њихове изворне семиотике (њихове *карриносџи*), сводићи их само на стилизоване, старинске сличице које се визуелно поклапају са догађајима у тексту, као што илустрације у сликовницама обично и чине. Причица о кројачу Богнару и његовим брашнастим мишевима осликана је тако отменом приликом Пажа дискова, картом Мале аркане, док уз причање о Банатском сунцу стоји, смислено, деветнаеста карта Велике аркане по имену Сунце.

Остављајући по страни (још једну!) изврсну игру визуелног и семантичког коју Деспотов игра са тарот картама у руци и тексту¹⁴, можемо приметити

¹³ Антихрист је, иначе, једно од ретких створења која су представљена двома тарот картама, уместо једном картом и једном илустрацијом, а чињеница да се у причи о Антихристу суптилно говори о буђењу сексуалности између пишчеве сестре и њеног драгана Фратуца (у које је „ушао антихрист“) говори нам да његово облачење у чакшире није последица Деспотовљеве смерности већ монтажерска одлука која врло довитљиво алудира на „доживљаје“ сестре и Фратуца и реакцију (старијих) суграђана који су њихове љубавне авантуре тумачили запоседнутошћу Антихристом.

¹⁴ Тајна је, заправо, у томе што се карте не подударају са причама само по визуелној репрезентацији, него и по свом магичком значењу. Фрагмент о лепушастом момку из Панчева који се завлачио дамама под сукње и тиме наликовао на створење звано штрк илустрован је, рецимо, Судњим даном, двадесетом картом Велике аркане, на којој се заиста види плавокоса анђелоска фигура, али и чије се значење повезује са преображавањем и уздизањем оног „ниског у нашој природи“; исто тако, ониричка приповест о Егеди осликана је Обешеним човеком, дванаестом картом Велике аркане, која је симбол „утонулости у себе“,

¹² Тихомир Петровић, Књижевност за децу и сигнализам, <http://signalism1.blogspot.com/2009/08/knjizevnost-za-decu-i-signalizam.html>; приступљено 12. VIII 2013.

ти да управо коришћењем таротшпила као једног облика илустровања свог чудовишторијума Деспотов упућује на то да ове приче о чудовиштима нису тек произвољни низ импресија и цртица. Јер, шта је тарот? У самој суштини, то је шпил, односно скуп карата, односно утврђени систем визуелних маркера са јасно дефинисаним редом и распоредом. Управо су варијације између појединих елемената у таквом скупу основа практично сваке картарошке игре (у таблићу, победник је онај ко најуспешније формира микроскупове засноване на сабирању „вредности” које карте носе; у покеру, победник је онај ко формира микроскуп карата којима је додељена највећа вредност у односу на остале микроскупове). Тарот шпил је утолико посебан што варијације између његових карата не доносе бодове или освајају жетоне, већ служе враћању и дивинацији – варијантност тарот карата је магијска (различите комбинације при извлачењу карата значе, у зависности од гатара, и различито предвиђање судбине), па је стога и погодна једном рукопису који се, попут *Андрака и јејура*, бави темом магије и магијских створења. Није онда случајно што за потребу једног на-око разбацаног прозног дела Деспотов користи један детерминисани скуп илустрација који своје магијско такође црпи из привидне неуређености и насумичности комбинација – тиме нам се, слободно претпостављамо, тајновито поручује да и ми читамо једну помешану збрку уноса која, међутим, има неки свој унутрашњи, фантомски механизам, и да се његова структура (која брзо напушта онај алфа-

„живота у стању мировања” и, напослетку, „могућности великог буђења”. Неке пак сличице, попут оних које се јављају у цртици о Сому Бегејском, својом семантиком пружају сасвим ново читање текста који се налази са њихове леве или десне стране (запетљана приповест о фабрикама, облацима, рекама и рибама испраћена је картарошким илустрацијама које, заправо, говоре о младости, лепоти, страсти и девичанству), па је тако јасно да Деспотов са картама у једној а причама у другој руци игра једну занимљиву и на моменте сложену партију текстопасијанса која би морала бити предмет посебног промишљања.

бетски принцип уређења!) не повинује законима логике него некој заумној, мађијској комбинаторији. Тако се пише један блесави лексикон блесавих створења! Војислав Деспотов одлази корак даље (или корак *иза*, попут метајунака Деспотофа) у односу на *Пейровградску прашину*, где се митолошка и полуисторијска створења само понекад спомињу у причама, пружајући у *Андрацима и јејурима* не само подробније описе дотичних монструма него цео текст свесно намењујући њиховој вировитој каталогизацији. Деспотов, краће речено, истовремено и ствара један ауторски folk lore – који се тиче углавном чудовишта и њихове интеракције са људима – и заводи га у Лексикон, ауторски у подједнакој мери.

Неки од тих монструма, међутим, нису сасвим измаштани. Особине које Деспотов уписује, рецимо, Антихристу и Змају Микулу поклапају се са оним што о овим створењима каже народна традиција. Антихрист је, као што је поменуто, повезан са „грешном” љубавничком похотом и младалачком побунном, бежећи и кревелећи се када га добре бабе Петровграда гађају Светим писмом. Змај Микул, осим тога што је очигледно повезан са елементом ватре (будући да се рађа у фуруни биоскопа „Балкан”), прати оно веровање које каже да аждаје могу узимати друге облике, па тако Микула видимо и у змајском, и у облику ујака Берберца, и при дну малих конзерви из Америке. Нешто прикривеније повезаности са елементима традиције видимо у причама о Егеди (која почиње споменом чудноватог петровградског обичаја да сви грађани, негде око половице зиме, сањају исти сан – можда као алузија на културолошко-психолошки феномен колективног несвесног), или о потоку који се десио после једне незгоде у Фабрици облака („Потоп је био тако велик и дубок да су се све банатске реке (...) помешале; на небу се налазио непрегледни кишни облак а на земљи бескрајно банатско језеро” (Despotov

2004: 307) – тренутак у коме се опонаша древно веровање да селестијалне прилике осликавају дешавања на земаљској равни¹⁵). Посебно је упечатљив фрагмент о Банатском Сунцу, који успешно комбинује митолошке представе о календарским променама са модерном потрошачком културом (која ће, ако се једно небеско тело поквари, само купити ново):

У међувремену су стигли ватрогасци и полицајци, на челу са инжењером Шајтинцем који је полицији увек добровољно помагао.

После више часова и много ископане земље, на дубини од неколико метара пронашли су искрзану сферу, лопту која је још увек била млака и зрачила меком светлошћу.

Било је то старо банатско сунце које је своје одслужило још пре рата и било замењено новим. (Despotov 2004: 291)

Деспотов ће још много пута спајати чудовишта и елементе модерне технологије! Када се Ујаку Берберцу (потајно змају) буде покварио мотор на којем је планирао да иде на свадбу у Перлез, он ће позајмити Деда Митиног магарца који се, као чаробни помоћник у бајкама, ноћу претвара у опасног белог коња – остаје непознато да ли је Деда Митин љубимац магарца који се ноћу претвара у ата или ат који се изјутра претвара у магарца; тек, његова обликом нестална природа подсећаће и на самог Берберца, који је, као што смо видели, поседовао

¹⁵ „У народној космологији, небески свет се замишља или као изоморфни (сличан) земаљском, или као огледалски одраз земаљског света. (...) Земаљски догађаји не само да могу бити аналогон небеских догађаја, већ могу и да се дуплирају на небу (или обратно). Рођењем човека на небу се појављује његов двојник – пали се његова звезда, смрћу човека она пада и нестаје” (Толстој – Раденковић 2001: 374). Занимљиво је да Деспотов овај небескоземаљски симулакрум спаја заједничким мотивима воде, која је у народним веровањима и граница између светова и елемент примордијалног хаоса: „Водени простор је осмишљен као граница између земаљског и загробног света (...). У космогонијским митовима, вода асоцира на првобитни хаос, када још није било неба ни земље, него су у васиони једино постојали тама и вода” (Толстој – Раденковић 2001: 87).

неколико облика. Упознаћемо се, даље, и са већ поменутиим биоскопом који је удомљавао једног змаја, са светлећим дуњама које су Петровграђанима служиле као улична расвета, и са певачицом која је за прст угризла морнара који ју је претходно извукао из „Филипс-овог” радио-апарата. Долазећи иза зида, из гробова, из ноћи, из река, из шума, из конзерви, из хаљина, са бандера и са тавана, Деспотовљева чудовишта не разликују се толико од оних бајковитих, будући да и једна и друга долазе из страних предела како би наносили штету заједници; иако та штета, чини се, никада није већа од ситних уједа, угриза и ситних незгодација.¹⁶ Чудовишторијум Војислава Деспотова је, дакле, галиматифас бајковитих, модерних, машинских, меснатих, предметних, животињских и историјских чудовишта која сва обитавају у једном магијско-енциклопедијском рукопису и једном средњобанатском метрополису који је, како се чини, чаролијски имигрантски *melting pot* чудовишта и чудовишних грађана – толико да се, као у правој хибридној заједници, не може знати ко је ко и, што је можда важније, ко је *шћћ*.

ЛИТЕРАТУРА

- Borhes, Horhe Luis. *Nova istraživanja*, sa španskog prevela Biljana Bukvić Isailović, Beograd: Paideia, 2008.
- Vejt, Artur Edvard, *Slikovni ključ za tarot*, Beograd: Metaphysica, 2008.
- Despotov, Vojislav, *Romani*, Zrenjanin: Gradska biblioteka „Žarko Zrenjanin”, 2004.

¹⁶ По томе су *Андраци, јетјури о остћала чудовишћћа Петровграда и средњег Банатћа* слични, по питању плишаности својих монструма, Деспотовљевој *Петровградској ираштини*. Може се приметити, додуше, да неколико створења – Незасити Врапци, Супрасна Крмача, Дебела Кума, Егеда – деле исти начин наношења штете, *прождрљивост*, која је у неким моментима готово раблезијанска и заиста наноси озбиљније проблеме заједници.

-
- Милошевић Ђорђевић, Нада, *Од бајке до изреке*,
Београд: Друштво за српски језик и књижевност
Србије, 2006.
- Петровић, Тихомир, „Књижевност за децу и сигнала-
лизам”, [http://signalism1.blogspot.com/2009/08/
knjizevnost-za-decu-i-signalizam.html](http://signalism1.blogspot.com/2009/08/knjizevnost-za-decu-i-signalizam.html), присту-
пљено 29. VII 2013.
- Толстој, Светлана М. и Раденковић, Љубинко, *Сло-
венска митологија: енциклопедијски речник*,
Београд: Zepter Book World, 2001.

Miloš S. JOČIĆ

CAPTAIN DESPOTOV'S BANATIAN MONSTRORUM
(On folkloristic postmodern variations
in Vojislav Despotov's *Andraci, jepuri i
ostala čudovišta Petrovgrada i srednjeg Banata*)

Summary

This two-part article deals with – tentatively speaking – two parts of Vojislav Despotov's short novel *Andraci, jepuri i ostala čudovišta Petrovgrada i srednjeg Banata*. In first part, we try to point out the formal similarities between Despotov's narrative about the city of Petrovgrad and the traditional genre of folk tale, the latter which the author transforms in an inovative and postmodern way. The second part also analyzes Despotov's formal inventions which this time rely on use of visual elements (tarot cards and hand drawn sketches) mixed with fragmented storytelling, leading us to read the second part of the novel as a kind of folkloristic/postmodern pseudo-encyclopedia of monsters and strange beings.

Key words: Vojislav Despotov, folklore, folk tale, encyclopedia, postmodernism, tarot, visual elements

◆ Валентина В. ХАМОВИЋ
Универзитет у Београду
Учитељски факултет у Београду
Република Србија

КАКО СПАВАЈУ ТРАМВАЈИ, ВЕЛИКА ПИЈАЦА И ДРУГЕ ПЕСМЕ

СТУДИЈЕ И ЧЛАНЦИ

САЖЕТАК: У раду настојимо да укажемо на место и значај Данојлићеве последње збирке децје поезије, *Велика пијаца* (2006), у контексту развојне линије његове наивне поезије. Будући да је одабрани корпус тема и мотива поменуте збирке близак ономе што је Данојлић већ назначио у претходним песничким књигама, *Велика пијаца* се перципира као саставни део једне велике, саборне књиге, коју је песник профилисао у канонском издању збирке *Како спавају трамваји и друге песме* (1998).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: децја песма, наивна песма, канонска књига, *Велика пијаца*

Иако се чинило да је широки развојни лук Данојлићеве наивне поезије заокружен и дефинисан објављивањем збирке *Како спавају трамваји и друге песме* (1998), те да ће се након тога ауторово интересовање фокусирати на корпус лирске прозе о детињству, појављивање наредне (за сада и последње) песничке књиге за децу под називом *Велика пијаца* (2006) указало је на сасвим специфичан континуитет већ давно освојеног песничког и поетичког простора, али и на положај сваке наредне књиге која ће се евентуално појавити унутар тога система. Наиме, збирка песама *Како спавају трамва-*

ји и друге ђесме, објављена на концу 20. века, замишљена је као крунско издање у коме ће аутор након четрдесет година бављења поезијом за децу резимирати своје ставове и дати неке коначне судове о њој. Сабравши у њу скоро целокупни опус своје деце поезије, укључујући притом неколицину песама које су се нашле и у збиркама за одрасле, дајући јој дубљу унутарњу кохеренцију, аутор је уједно показао на који начин је помирио своју књижевнотеоријску мисао и песничку праксу. У осам тематских целина (*Чудни људи, и мудри и луди, Мој зоолошки врт, Моја ботаничка бајина, Тајанствени животи ствари, Послови године, Сторије из историје, Где су почетак и крај света, Деда на продају*), кроз врло педантну систематизацију, назире се циклична структура једног песничког зборника, чијим се устројством наговештава ново читање старих песама.

Оно што се у широком временском распону појављивало независно једно од другог, пронашло је у овом систему своје идеално контекстуализовано семантичко окружење – узмимо за пример неколико уланчаних песама: *Ветрова музика*, првобитно објављена у другом издању збирке *Како спавају џираваји* (1968), надовезује се на песму *Од чега је састављен ветар* из збирке *Фуруница-јогуница*, а обе су блиске песми *Слушање по ветру* из *Родне године*. Такође, већ и сам наслов циклуса из кога су ове песме преузете – *Послови године* – показује Данојлићево несметано кретање кроз хоризонталну и вертикалну раван свога целокупног опуса: песма са истоветним насловом се најпре нашла у збирци *Чистине* (1973), а затим је пренета у збирку *Како живи ђолски миш* (1980), да би сада, својим прегнантним насловом, објединила корпус песама у којима се пева о календарским променама (*Фебруар, Март, Први пролећни дан, Зимски сумрак, Јун, Новембар*) природним феноменима (*Суша, Роса, Олуја, Звезде, Свануће, Муња*), дневним ритмовима (*Среда, После кише, Предвечерје*). Суштина оваквог

уређивачког става садржана је у томе што се њиховим измештањем из дотадашњег песничког простора омогућило сагледавање самог бића *наивне ђесме*, њене окренутости ка сопственој онтолошкој нужности, независно од утицаја времена, друштвених прилика и књижевноисторијских околности, који се дају распознати у дијахронијском следу појединачних песничких збирки.¹

Желећи притом да опише шта је прва, иницијална књига стихова значила за једног младог песника, како је до ње дошао, у којим ју је околностима и у каквом надахнућу написао, Данојлић је у поговору ове књиге рекапитулирао своје песничко деловање, са свешћу о једном значајном јубилеју („На једну четрдесетогодишњицу”). Позајмљени наслов, притом, отвара могућност да се ова књига сабраних песама прихвати као свеобухватна књига која нема свој коначни облик: „Скициравши је у двадесетој (прву збирку *Како спавају џираваји* – В. Х.), ја сам је целог живота употпуњавао и увећавао, да јој ни данас не дадем завршни облик. То важи и за књигу моје лирике [...]; то је применљиво за песнички опус сваког песника који, будући још у животу, пише и дописује” (Данојлић 1998: 405). Посматрајући је у контексту поетике са још недовршеним унутрашњим развојем, која се обликује и заокружује по

¹ Једини искорак унутар ове књиге (мада се и то може узети условно) представља последњи тематски круг под називом *Деда на продају*, чију је жанровску природу аутор дефинисао као *лакрдiju*, додајући да је настала у месецима у којима се спремао распад некадашње заједничке државе. Могућа дилема садржана у питању може ли се једна „лакрдija“ укључити у систем наивне поезије, тим пре што је, према ауторовим речима, „пуна свакојаких алузија, од којих неке ни мени нису јасне“ (Данојлић 1998: 409), разрешена је и пре но што се наметнула као проблем. Смештена у овај контекст, она је још једном потврдила да Данојлићу „није толико стало до дејих читалаца, колико до сопствене песничке слободе.“ (Симовић 1990: XXII). Као љубитељ „права на алузију“, у жељи да понуди аутентичност своје врсте, у овој „поми-лакрдiji“ Данојлић алудира, персифлира, пародира и гротескно изврће један историјско-географско-политички феномен, чија је последица горки, сверазарајући хумор.

мерилима ауторске природе и времена у коме настаје, Данојлић је представља као процес који је још увек у настајању. Из тих разлога избор, редакторски поступци, као и поговор у књизи могу се разумети двоструко: с једне стране, показују се као поетичко самеравање дугогодишњег рада на облику *наивне* песме, али се, с друге стране, тим поступцима изражава намера да се овој књизи придода и канонски смисао: „Не знам када ћу, ни да ли ћу, написаном додати још које поглавље. Ако што и допишем, то неће битно пореметити устројство оног што сам већ написао.” (Данојлић, 1998: 409).

*

Остављање простора за настанак нових стихова који ће попуњавати празна поглавља ове велике, саборне књиге показало се као логично и далековидо устројавање једне ауторске визије. Управо у претходно поменутом контексту треба разумети последњу Данојлићеву књигу за децу – *Велика ђијаца*, која се својим формално-садржинским карактеристикама не може другачије прихватити него као продубљивање једног већ дефинисаног поетског система, и као поступак којим се дописују назначени поетички оквири. Тематско-мотивска структура збирке већ самим насловом сугерише да се песник определио за онај корпус тема које су се појавиле у збирци *Родна година*, што се може тумачити као подсвесно хватање веза са песничким изразом који је на најближи могући начин повезао две сфере Данојлићевог песничког стваралаштва. У то нас уверава и поднаслов ове књиге – „Песме за озбиљну децу и неозбиљне одрасле”, јер дефинисаним рецепцијским хоризонтом потцртава онај међупростор који је запосела *наивна ђесма*. Карактеристична двосмерност у Данојлићевом песништву показала се и овде, кретањем два удаљена пола ка заједничком средишту у коме се налази могући природни савез „одраслог” и „детињастог” сензибилитета.

Негде на пола пута између „озбиљности” и „неозбиљности” налази се и главни смер збирке *Велика ђијаца*. Видљива разлика у односу на претходне збирке јесте у томе што је у овој преовладало *ејско* начело, тако да ће по дужини стихова и развијености сижејне основе ове песме најчешће личити на мале поеме. Лирска језгровитост коју је Данојлић видео као један од два суштинска израза деце песме овде практично не постоји („Чисте моделе поезије, онакве какве их ја схватам, могуће је наћи једино у кратким лирским формама, у голим издасима, или опет у романима за децу, – дакле: или у суштој игри духа или у пуној слободи акције.”, Данојлић 1972: 103). Тако се истоветни мотиви из две хронолошки удаљене збирке (*Родна година* и *Велика ђијаца*), најпре, разликују по песничкој форми: прва је ишла ка наговештају, лирском, „меком штимунгу” са јаким метафизичким набојем, а друга ка распричаности, ка озбиљно-неозбиљним досеткама и врло широко обухваћеној слици света. Примера ради, у *Родној години* један од земаљских плодова попут *дуње* (а у збирци *Велика ђијаца* присутни су и други баштенски актери: цвекла, блитва, купус, целер, шљиве, бундеве, лубенице, црни и бели лук), користи се као симболична представа којом се од појмовног и видљивог света иде ка оностраном. Интуитивност је подстакнута мирисом *дуње*, која се и сама, својим ретким и већ заборављеним присуством у градском окружењу, доживљава као архаично, гранично „биће”.

И док се, дакле, у старијој песми иницира интуитивно досезање пренаталног живота, уз активирање чулно-конкретних слика (мирисне сензације допуњене су мутним сјајем *дуње* у коме се сливају „све месечине”), у песми *Живој дуњи* из збирке *Велика ђијаца* покренут је широки распон асоцијативних веза, мотивисаних песничком интервенцијом на самом почетку песме: „Желим да дуњи и њеном плоду / Испевам једну малу оду...” Певање у славу ду-

ње обухватило је неколико њених димензија: спољашње карактеристике („Кад је убереш – пуна шака! / Крупна, запрегла – велесила!“), митску подлогу („Песме су јој певане кроз генерације, / Момак који цури нуди срећу / шапуће ‘Дуњо моја’...“), социјално-комуникативну функцију („Дуњу унуку у град шаље / Бака из родног села Босута“), њен тајанствени живот у „дивљим“ пределима („Између Митровдана и Благовести / Зиму под снегом зна провести“), практичну применљивост („Скувана, побели, промени нарав / Па можеш правити слатко и компот“), „унутрашњи“ квалитет („Укус јој, да простиш, мало опор, / И док је гутах пружа отпор“), метафизички карактер („Ванземни и свети дах је у ње...“).

У исто време, окупљајући тако велики и опсежни регистар разнородних особина дуње, у песму се увукло и нешто од десакарализоване и детронизоване свакодневице. Тако се дуња коју људи „држе на орманима“, као асоцијативни импулс, претворила у слику песникове „добре баке“ која је „уредна свуд и у свему“, у таквом једном ормару „чувала за укуп спрему“. С друге стране, спољашњи изглед дуње одвео је песника и у сасвим супротном смеру: „Кожа јој обрасла у беле маље / И паперјастим прахом посута / Па на образе личи, малчице / Напудерисане кафанске певачице.“ Иронијски постављене сасвим различите семантичке сфере у исти песнички контекст (између слике *укоја* и слике *кафанске певачице* појављује се емоционално-визуелни зјап²), учинило је да се и жанр ове песме (*ода*) десакарализује и детронизује. Хуморни ефекти у њој управо проистичу из супротстављања дневнополитичке и искуствене подлоге и сугестивне лиричности појединих песничких слика.

² Овакав поступак подсећа на авангардне ствараоце који су песничку слику градили на „приближавању две или више удаљене стварности. Што су односи између две приближене реалности више удаљени и прави, тим ће и слика бити јача, и имаће више емотивне снаге и поетске истинитости“; (Пјер Реверди у: Marino 1998: 132).

Но, чини се да ту равнотежу у исто време и ремети и одржава персону самог песника, који је у овој збирци резонерски присутан. Он се објављује још у првој песми („Док шета измеђ раноранилаца / Песнику се од миља шире груди...“ – *Пијаца-раноранилица*) да би се касније оглашавао каквом пригодном сугестијом, у тренуцима када треба поентирати, учинити ствар веродостојном (у песми *Весели Глиша* показује се као коментатор-сведок: „Док у оближњој крчми пише / Стихове, једним оком и Песник / Прати кретање Веселог Глише / Као потајни саучесник“), или, напросто, када треба разложно појаснити сопствене поступке (на крају песме о дуњи, песников глас открива мотивацију за њен настанак: „Те Песник стихове ове исписа / Под утицајем тог мириса...“). У песмама *Песме за деде*, *Лейосава*, *Просјак*, *Сељак на њијаци* песникова осетљивост за поједине социјалне феномене даје му ауру невидљивог чувара-заштитника, који са емпатишућим разумевањем бди над немоћним и усамљеним људима („А Песник, чија је машта јака, / Па га тај призор у срце таче, / Толико се уживео, да муку сељака / И од њега самог осећа јаче“ – *Сељак на њијаци*). Истовремено, интимно и аутобиографско се на препознатљив начин уплело у доживљај природе који се, кроз своје истурене и видљиве изасланике, попут Мадлениних колачића, појављују као чулно-асоцијативни покретачи. Неретка су места која показују Песникову уздрхталост на тим местима: „Дрхти кукурек, пролећа весник / кад га види, задрхти с њим и Песник.“ – *Буђење земље*; „У Песнику ти румени кромпирићи / (Као прозебли ножни прстићи) / Буде успомене из доба оног / Кад је ходао свуд босоног.“ Позиција лирског субјекта је, дакле, демистификована, односно у њему су се иронијски слила два песничка ентитета: вантекстовна, емпиријска свест самог писца и *лирско ја* као унутарпеснички структурни и конститутивни елемент. Спољашња карактеризација Песника, ко-

ји је у исто време и водич, и коментатор, и сведок и летописац, добар је пример те иронизације: „Песник, који има косу проседу / По пијаци као по свом поседу / шетка, док га лахор по коси / Милује, и до на крај света носи”.³

Средишњи мотив ове збирке – *пијаца* – такође је продужетак кључног мотива из *Родне године*, јер им је метафорична и симболична подлога идентична. „То није пијаца, то је лађа, / барјак развијен сред предграђа, / палуба старе дереглије што / вуче четири среза Србије...” стихови су из песме *Пијаца на крају града* из збирке *Родна година*, на коју се, у истом духу, надовезују стихови из песме *Златна јесен* из збирке *Велика пијаца*: „Вишак летине, рода и плода / На пијацу, као на палубу брода / Земља изручи из свог недра. / У очима јој трепери јесен златна... / Од крме до прове су напета једра / Крвова изнад тезги, од платна.” Доживљена, у свој својој разноликости, као својеврсна Нојева барка, пијаца је средишњи симбол у коме се истовремено пројектују два лица: прво је израз урбане, социјално маркиране средине, која је одавно изгубила везу са властитим коренима, и друго – рурално, огрезло у својој неодвојивости од даха планине, пољских летина, тежачких послова, ћуди годишњих доба и временских услова. Пијаца је, дакле, начин да се укрсте, повежу и комуницирају два облика живота („Тако се у граду држи веза / Са земљом, са народом и са природом.” – *Спомак града*).

Видљив искорак, међутим, у односу на *Родну годину*, садржан је у наговештају оног другог дела метафоричног значења Нојеве барке, а то је слика могућег *појтоа* који се слуги у апокалиптичној рас-

полућености пијаце. С једне стране, дакле, она је обележена као *хранилиште* која је сакупила све што је човеку потребно за опстанак („[...] Све док се на тезге не истовари / Оно што ће град за дан појести... Све што сељаци зором доведу / Ту се преручи ко на трпезу” – *Спомак града*); може се доживети и као *излечилиште* – веза са пределима родних планина, са својеврсним пра-завичајем карактеристично је дата кроз песму *Лековито биље*: „Сто лековитих трава и чајева / Пристиглих из свих наших крајева / У којима народ кроз векове / По ливадама скупља лекове...” С друге стране, међутим, кроз пијацу се назире и *цивилизацијски крах*. У песмама *Цвеће које не мирише*, *Животић илацичичне орхидеје*, *Најезда илацичичних кеса*, *Девизе, девизе...* отвара се жалосна слика човечанства које ће сопственим поступцима уништити само себе:

Око нас на све стране расту ђубриштва,
У граду, на мору и на коину;
Пластична кеса је велико ништва,
Празнина у ирвидну смеиштва оину,
Великосветска стирја Ништвавила
Са свих страна нас је преиштвавила!
На завршетку животића – ише робије! –
Сиромах илацичични ковчеж добије.
(Најезда илацичичних кеса)

У песми *Јушарње новине* тај наговештај апокалипсе дат је кроз „пресек” дневних вести. Садржај је увек исти, хроника састављена од ствари које се вечито понављају: „Муж убио жену, па себе”, „Крађа гласова у Скупштини”, „Цунами од Целебеса па до Јаве”. Стихови песме *Десетерачка ишужбалица* резимирају славни двадесети век кроз актуализовање „најновијих” ратних искустава: „Двадесети век је био буран, / Уништи нам баште и бостане, / А у земљу када уђе уран [С неба што га бацише Амери – прим. В. Х.] / Петсто лета у њојзи остане”. Природне катастрофе, социјална и политичка патоло-

³ Има у овом наглашеном присуству песничког субјекта нечега од поступка *романтичарске ироније*, којом се означава „самосвест и слобода романтичарског стваралачког духа, коме је дозвољено да се игра и разара, да показује ограниченост многих ствари (нације, морала, професија, итд.), да се подсмехује самом себи и сопственој стваралачкој немоћи...” (Rečnik književnih termina 1992: 724).

гија, еколошка неосвешћеност, постепени губитак мере за правду, естетику и лепоту у најширем смислу, све се то прелама кроз оптику градске пијаце, која, попут сеизмографа, мери степен урушавања целокупног човечанства.

И чини се да су управо ови сегменти, који сведоче о колективном удесу, тежишна тачка Данојлићеве песничке опсервације која га га је одвела у сасвим другом смеру у односу на збирку *Родна година*. Мноштво интертекстуалних веза које успоставља са њом, као и сродни тематско-мотивски репертоар, израз су његовог интимног уверења о пијаци као својеврсном *зборишту*, о чему сведоче и наводи из књиге *Сенке око куће*: „Пијаца је изабрано место за упознавање извесних тежњи, схватања и понашања народа. То је једно од ретких зборишта у граду где можеш осетити живу душу племена, његову немоћну доброту, и беду, величину и нискост” (Данојлић 1980: 86).⁴ Али за разлику од старије збирке, у којој је лирски субјект готово епифанијски усредсређен на дарове природе (Петар Пијановић ће приметити како је у Данојлићевом опису човек изузет из пијачног простора, те да пијацу „представљају род и плод, односно деперсонализовани свет”, Пијановић 2013: 276), у овој збирци се топос тржнице употребљава као отржењујући симбол који сведочи „како је све постало роба” (*Коре за ђибаницу*) и како се у тој размени добара понајвише продаје сâм човек. Отуда се метафизичка аура која боји *Родну годину* овде повлачи пред иронијом, скепсом и сатиром.

⁴ *Речник симбола*, сасвим слично, открива старе представе пијаце као места на коме се није само трговало робом „већ су се ондје одржавали и прољетни плесови, брачни договори, обреди за зазивање кише, плодности, небеског утјецаја.” Такође, стари Кинези су у пијаци видели „место сусрета *yina* и *yanga*“, односно пијаца је „слика одређеног духовног стања“ (J. Chevalier, A. Gheerbrant 2003: 720).

*

Закључак који се на крају намеће указује на то да је збирка *Велика пијаца* окупила теме и мотиве које смо већ сусретали у претходних пет песничких књига Милована Данојлића. Кроз средишњи мотив ове књиге преломила се двострука линија којом је обележен претходни, четрдесетогодишњи рад на наивној песми. Епска слика урбаног простора, са светло-тамним предграђем, социјално ниским слојевима, занатским радњама, као и лирски призори пролећних ветрова, зимских сумрака, појила, пашњака, засењених шумских стаза, проговарају кроз амбивалентност градске тржнице. Свест кроз коју се спајају наоко неспојиви моменти пројектована је у назначеном присуству Песника, чија је медијаторска улога сада усмерена на критичко одмеравање друштвених несагласности, рурално-урбаних подвојености, гротескног несклада између глобалних историјских токова и националних прилика. Пијаца је, дакле, у овом случају показатељ социјалних девијација и по томе је читава збирка постала живи израз духа времена у коме је настала.

ЛИТЕРАТУРА

- Данојлић, Милован. *Родна година*, Београд: БИГЗ, 1972.
- Данојлић, Милован. „За одраслу децу” *Кришћанска књижевност за децу. Трибина Змајевих дејих иџара*, Нови Сад: Змајеве дејје игре, Раднички универзитет „Радивој Ђирпанов”, 1972.
- Данојлић Милован. *Senke oko kuće*, Zagreb: Znanje, 1980.
- Данојлић, Милован. *Како сѝавају шрамваји и друџе ѝесме*, Крагујевац, Јефимија, 1998.
- Данојлић Милован. *Велика пијаца*, Београд: Завод за уџбенике, 2006.

- Marino Adrijan. *Poetika avangarde*, Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 1998.
- Пијановић Петар. „Данојлићеве песме са границе”, *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*, Београд, Требиње: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета Београду, Дучићеве вечери поезије, 2013.
- Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992.
- Симовић, Љубомир. „Свете травчице Милована Данојлића”, предговор у: Милован Данојлић. *Тачка ошћора*, Београд: СКЗ, 1990.
- Хамовић Драган. „Веза са земљом. Велика пијаца Милована Данојлића” *Савремени уџбеник*, год. 2, бр. 5, Београд, 2006.
- Chevalier, Gheerbrant. *Rečnik simbola*, Banja Luka: Romanov, 2003.

ed presence of the Poet. This seems to be the way to reconcile all the inconsistencies and the rural-urban discordance, which helps the poet establish his own spiritual balance.

Key words: children's poem, naive poem, canonical book, *The Great Market*

Valentina V. HAMOVIĆ

*HOW THE TRAMS SLEEP, THE GREAT MARKET
AND OTHER POEMS*

This paper highlights the position and importance of Danojlić's latest collection of children's poetry – *The Great Market* (2006) in the context of his naive poetry developmental line. Given that the selected corpus of themes and motifs in the mentioned collection is close to what Danojlić has already indicated in his previous books of poetry, *The Great Market* is perceived as an integral part of a large collection of poetry profiled by the poet in the canonical edition of the collection *How the trams sleep and other poems* (1998). The central motif of this book reflects the dual course which marked the previous, forty-year-long work on naive poetry. The epic image of the urban area, with its light-and-dark suburbia, low social classes, streets and trams and craft shops, as well as the lyrical images of spring winds, winter dusks, watering troughs, pastures, shadowed forest paths, all speak through the ambivalence of the city market place. The conscience through which the seemingly unrelated moments intertwine is projected in the indicat-

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

КОМЕ СЕ КИПЛИНГ ОБРАЋА (О жанровском идентитету Киплинговог књижевног опуса)

САЖЕТАК: Овај рад се бави жанровским одређењем Киплинговог књижевног опуса из аспекта узраста читалачке публике. Узимајући у обзир књижевну рецепцију његових дела, како од стране његових савременика тако и модерних критичара у англосаксонској и српској традицији, показује се да, упркос академском занемаривању, његова дела, а посебно *Књиже о џунгли* и *Кима*, деца и млади читају с изузетним интересовањем, те да приче о белопутим јунацима смештеним у оријентални амбијент настављају и наставиће да генерацијама нових читалаца доносе увек савремену причу о чаробном свету детињства.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Радјард Киплинг, енглеска авантуристичка прича, басна, мит, књижевност за одрасле, књижевност за децу и младе, колонијализам

Радјард Киплинг (Rudyard Kipling, 1865–1936), англо-индијски писац, који је у свету књижевне критике изазивао дебате на политичком, естетском и етичком нивоу, и то у већој мери него иједан писац викторијанског и савременог књижевног канона, ау-

тор је незаборавних прозних дела попут *Књиже о џунгли* (*The Jungle Books*, 1895), *Једноставне приче* (*Just So Stories*, 1902), *Ким* (*Kim*, 1901), *Пук са Пуковог брда* (*Puck of the Pook's Hill*, 1906).

Данијел Карлин (Daniel Karlin), говорећи о Киплинговој каријери, напомиње да је „почео као сензација, готово као скандал, уздигао се као ракета, а очекивало се да падне као штап, али је он изневерио сва ова предвиђања и још увек је ту са нама” (Karlin 1999: XI). Више није популаран као што је био 90-их година XIX века, када га је Хенри Џејмс назвао „генијалним писцем” (Krupsielis 1993: 153), нити одређује укус читалачке публике средњег друштвеног слоја као што је чинио првих тридесет година XX века, али се чини да се Киплингова репутација у свету књижевне критике обнавља последњих година.

Иако је књижевна рецепција Киплинговог књижевног дела изазвала бројне моралне и политичке контроверзе, стављајући критичаре на страну одбране или напада, овај писац, када се говори о жанровском одређењу његових песама, прича и романа, изгледа да се сврстава више у књижевност за децу и младе него у књижевност за одрасле, и то преваходно у књижевност за децке. Још сам Киплинг наводио је да је као инспирацију имао идеју да пише „трактате или параболе за образовање младих” (Carpenter 1999: 195), те је одмах и освојио срце млађе читалачке публике, и то објављујући прво своје приче у часописима, а онда обједињујући их у збирке или романе. Вилијам Гордон (William Gordon), један од сарадника часописа *The Kipling Journal*, који је имао једанаест година кад су се приче *Стоки и дружари* (*Stoky and Company*) први пут почеле објављивати у часопису *The Windsor Magazine* (1898), сећа се како су се „његови родитељи и старије сестре отимали за месечни примерак овог часописа и с великом радошћу читали најновије приче о Стокију” (Carpenter 1999: 495). Пошто су

ове приче засноване на Киплинговом личним средњошколским искуствима, а доносе причу о авантурама групе дечака у колеџу, попут *Школских дана Тома Брауна* аутора Томаса Хјуза, може се рећи да се Киплинг делимично надовезао и на традицију школске приче, прилагодивши је дечацима свог доба. Ј. М. С. Томпкинс (J. M. S. Tompkins), аутор студије *О уметности Радјарда Киплинга*, говори о овом писцу из перспективе одраслог критичара који је као дете читао његова дела, а онда им се поново вратио да их прочита и анализирао из другачије перспективе, притом као припадник, како сам каже, „генерације за коју су ове књиге и написане”, имао је привилегију и предност да му и родитељи као малом дечаку наглас читају *Обичне приче са брегова*, *Изистинске приче*, *Књижу о џунгли*, *Сјоки и другари*, те истиче да му је тада у овим причама најупечатљивија била атмосфера нечег дивљег, непознатог и древног, готово митског. *Обичне приче са брегова* престале су да му буду интересантне када му је било 14 или 15 година, *Књижа о џунгли* нешто мало пре тога. Међутим, *Сјоки и другари*, према његовом личном искуству, преживљавају, те су и у његово доба (60-их година XX века) петнаестогодишњаци уживали у овом штиву, сматрајући га прилично реалистичним (Carpenter 1999: 56–58). Према В. В. Робсону (W. W. Robson), приређивачу *Књиже о џунгли* из 1992. године, ова књига некад је била веома популарна, али се данас вероватно не чита много, и то делимично због разлога којима је сам Киплинг допринео, али и оних који су били ван његовог утицаја. Овај критичар сматра да је имплицитна империјалистичка тема допринела смањеној популарности у савременом добу, али да Киплинг није могао да измени чињеницу да су и други писци писали на исту тему, па привлачили пажњу читалачке публике. Едгар Рајс Бароуз (Edgar Rice Burroughs, 1875–1950) написао је серију прича о *Тарзану краљу џунгле*, сину енглеског аристократе оставље-

ном у џунгли као беба и одгајеном од стране мајмуна, а касније се појавио и Дизнијев цртани филм и прилагођено издање *Књиже о џунгли* (Carpenter 1999: 56–58) који уопште не одговарају суштини оригинала, већ причу чине непотребно сладуњавом (Robson 1992: XXV).

Међутим, Васант А. Шанан (Vasant A. Shanane) сматра да Радјард Киплинг, упркос академском занемаривању и незаинтересованости, наставља да буде изузетно популаран писац – млади читају његову *Књижу о џунгли* са пошудом, а старији ове приче увек изнова читају ради изузетне забаве (Shanane 1973: 5). Уз све то, ако узмемо у обзир да се приче из *Књиже о џунгли*, поред *Алисе у земљи чуда* Луиса Керола и *Вешта у врбаку* Кенета Грејама, могу посматрати и као приче које деци причају одрасле особе, односно приче које родитељи причају својој деци пред спавање, жанровска одредница не би требало да се доводи у сумњу. Наиме, Киплингова млађа ћерка Елси описала је А. В. Јејтсу (A. W. Yeats) 1955. године како је Киплинг својој деци, с пригушеним светлима у полумрачној соби, причао приче из *Књиже о џунгли* и *Изистинских прича*, тако да код њих касније није постојала жеља да их читају или слушају друге док их читају наглас – толико упечатљиво је то чинио овај писац (Steward 1985: 20). Тиме би се ове приче убрајале и у усмену традицију прича за децу.

Књижа о џунгли жанровски припада и баснама и авантуристичкој причи, а о брзини којом су ове приче постале део традиције књижевности за децу говори и напомена Освалда Бастабла (Oswald Bastable) у првом поглављу књиге *Тобожњи богови* (*The Wouldbegoods*), објављене у форми прича, шест година након што се прва *Књижа о џунгли* појавила у штампи: „Хајде да се играмо књиге о џунгли, а ја ћу бити Могли” (Carpenter 1999: 283). Карпентер такође истиче како су Киплингове књиге за децу преживеле све промене укуса читалачке публи-

ке. Розмери Сатклиф (Rosemary Sutcliff), која је велики део инспирације за своје књиге пронашла у Киплинговим причама, записала је о њему следеће: „Свако дете ће свакако заволети Киплинга... свако дете би требало да добије шансу, тиме што ће у правом тренутку добити ове књиге у своје руке, да открије да ли га воли или не. Јер дете које никада није трчало са Моглијевим чопором вукова или бранило северни зид са Парнесијусом и Пертинаксом пропустило је нешто што неће добити ни од једног другог писца” (Carpenter 1999: 297). О његовој популарности говоре и бројна издања прича и романа чак и у Канади, на шта указује Ели Макларен (MacLaren 2006: 139).

Са стилске тачке гледишта, жанровско одређење такође преваже ка књижевности за децу, поготово у *Књизи о џунгли*. Језик је сасвим једноставан. Ефекти се постижу критичким реченицама, достојанственим тоном у коме има и суздржане нежности и мужевности. Музички утисак допуњен је пикторалним причањем, сви призори искрсавају пред читаоца као на слици. Говор животиња није колоквијалан, већ приближан казивању народног приповедача. Народна мудрост присутна је у врло успешним гномским изрекама, а њихов свечани тон подиже многе сцене на ниво епске поезије (Ковачевић 1984: 124). Поред тога, дете читалац не може да се не насмеје благом хумору који боји однос Моглија и његових учитеља медведа и пантера са змијом Каа, при чему се овај хумор уз једноставност и алегоричност стила на тренутке приближава и свифтовској сатири, чиме се ово штиво приближава и књижевности за одрасле, или бар за одрасле који су деца у души. Све ово је могуће зато што се структура света који нуди ова књига састоји од три слоја. Први слој доноси свет деце игре, угодан живот у коме све животиње имају прототипе у децем свакодневном животу; други слој је свет басне, при чему се морална поука постиже репрезентативношћу живо-

тиња за људске особине и црте личности, док трећи слој доноси свет дивљег и чудног, древног и далеког, царство митолошке имагинације – Могли је за животиње попут шумског бога с моћима јунака из бајке (Tompkins 1959: 66–67). Управо због тога ово нису стриктно приче за децу, пошто нуде богатство светова да би младалачка машта могла да досегне и одрасле спремне да се играју, али виде и дубље слојеве приче. Пошто су приче обједињене у слободну целину, могло би се говорити о овој књизи као о роману о животињама, како га карактерише Ново Вуковић (Вуковић 1996: 280). Он говори о томе како се, паралелно са објективистичким усмерењем овог жанра, развило и једно другачије, које књижевни критичари називају романтичним. То усмерење је на плану чисте књижевности било плодносније. Оно настоји да продре у суштину односа човек – животиња и да тај однос посматра изнутра, сматрајући да је објективистичко усмерење посматрало поменути однос споља, неаутентично. Осим тога, писци поменутог правца инсистирају на сликама животиња у њиховом природном миљеу и елементу. Ново Вуковић истиче да је Радјард Киплинг најпознатији представник тог правца, а да је његово дело *Књига о џунгли* изазвало не само велико интересовање код читалаца него и инспирацију и подстицај код низа писаца. Велика тема дивљине, коју је Киплинг маестрално увео у књижевност, изазвала је велики одјек, пре свега у сфери енглеског говорног подручја, у делима Џека Лондона, Џејмса Оливера Кервуда и Едгара Рајса Бароуза (Вуковић 1996: 280–281).

Према Душану Пухалу, „Доживљаји дечака Моглија одраслог међу зверима индијске џунгле, саме те звери (које су у ствари ратнички ликови, једноставних особина, али чврсти и убедљиво извајани), узбудљиви догађаји који настају у вези са спровођењем или кршењем ’Закона џунгле’... све то и данас привлачи дечачку публику, а може се допасти

и одраслима као поетична епско-лирска слика једне примитивне заједнице” (Puhalo 1976: 149).

Кад су у питању Киплингове идеје, које су поодавно окарактерисане као милитантне, колонијалне, ваља имати на уму да, и под претпоставком о њиховој непретераности, те идеје нису у књигама за децу имале онај исти ефекат као у књигама за одрасле. Напротив, постоје мишљења да су управо помињане Киплингове предрасуде и мане у омладинској књижевности постале врлине, јер се ради о животинском свету свету џунгле. У том смислу, истиче се да је он велик само као класик за децу, а да су му до данашњих дана остала верна само деца и то не само у области енглеског говорног подручја, пошто се Киплингова дела могу наћи у преводу широм света (Ковачевић 1984: 122–124). Код нас се из хронологије и списка издавачких кућа и едиција види да овај феномен траје до данашњег дана. Наиме, од првих превода 1924. године па до последњег из 2010, едиције које су несумњиво намењене најмлађим читаоцима – „Плава птица”, „Књига за младе и старе”, „Забавна библиотека”, „Младо поколење”, „Весела дружба”, „Ластавица – избор 100 књига”, Едиција „Златни дечји класици”, Библиотека „Врт добре наде”, „Светска књижевност за децу” и Библиотека „Књиге нашег детињства” – указују на несмањено интересовање издавача, а тиме и младих читалаца.¹

¹ Упор. следећа издања: Радјард Киплинг, *Голишан: приче из Индије*, Никола Цвијановић преводилац, С. Б. Цвијановић, Београд, 1924.; Радјард Киплинг, *Књига о џунгли; Приче из животинског света*, Олга Димитријевић, преводилац, Г. Кон, Београд, Плава птица и Књига за младе и старе, књига 8-а, 1938; Radjard Kipling, *Indijska džungla*, Vladoje Dukat, prevodilac, Zabavna biblioteka, kolo 42, knjiga 5/5, Zagreb 1931; Радјард Киплинг, *Књига о џунгли*, школска лектира за 5. разред основне школе, Републички завод за унапређивање школства, Титоград, 1981; Радјард Киплинг, *Књига о џунгли*, Олга Тимотијевић, преводилац, Младо поколење, Београд, 1960; Волт Дизни, *Књига о џунгли* Ени-Норт-Београд, Библиотека „Весела дружба”, Загреб, 1978.; Радјард Киплинг, *Књига о џунгли*, Нада Ерцег, пре-

Међутим, чини се да је роман *Ким* упућен нешто старијој читалачкој публици, односно адолесцентима, будући да као централну тему узима зrelu дечачку причу о одрастању, уз значајан нагласак на авантурама у реалном свету људи. У том смислу се и Никол Е. Дидишер (Nikole E. Didicher) бави темом адолесценције, идентитета и империјализма (Didicher 2001: 149). Полазећи од хипотезе да одрасли који пишу за адолесценте неизбежно користе империјалистички дискурс да би подстакли сазревање својих читалаца, при чему се као репрезентативни пример за овакву књижевност наводе управо Киплингов *Ким*, који користи постојеће империјалистичко друштво да би приказао процес успостављања психосоцијалног идентитета главног јунака, и роман *Пегаз у лећу* (*Pegasus in Flight*) ауторке Ен Макаффри (Ann McCaffrey), која прилагођава сличан империјалистички модел много деликатнијем политичком контексту. Наиме, током 90-их година XX века неки критичари, анализирајући књижевност за децу, почели су да се баве начинима на које се одрасли односе према деци као према колонијалним потчињеним народима. На пример, Родерик Макгилис (Roderick McGillis) 1997. године у специјалном издању часописа *Аријел* посвећеном постколонијализму и књижевности за децу примећује да „од свих бића на планети, деца остају најподобнија за колонизацију” (McGillis 1997: 775). Пери Ноделман (Perry Nodelman) 1992. године у чланку „Друго: оријентализам, колонијализам и књижевност за децу” јасно и недвосмислено показу-

водилац, Ластавица: Избор 100 књига, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1965; Радјард Киплинг, *Књига о џунгли*, Олга Тимотијевић, Едиција „Златни дечји класици”, Пи-прес, Пирот, 2008; Радјард Киплинг, *Књига о џунгли*, Олга Димитријевић, преводилац, Библиотека Врт добре наде, БМГ, Београд, 1999; Радјард Киплинг, *Књига о џунгли*, Олга Тимотијевић, преводилац, Светска књижевност за децу, коло 3, BookLand, Београд, 2000; Олга Тимотијевић, преводилац, Библиотека „Књиге нашег детињства”, Пчелица, Чачак, 2010.

је да одрасли који пишу за децу увек и неизбежно учествују у репресивној и империјалистичкој активности (Nodelman 1992: 29–35). Пратећи идеје оријентализма Едварда Саида, Ноделман описује до детаља како одрасли децу прво чине „другим”, онда им кажу како да то „друго” буду на прави начин и то кроз књижевност за децу. Као што су западне империјалистичке силе често охрабривале колонијалне народе да постану сличнији „нама” (односно западу), одрасли знају да ће деца на крају постати као „ми” („ми” значи одрасли). Када пишу за читаоце раног адолесцентског узраста, аутори се често залете у парадокс да покушавају да упуте своје читаоце на пут како ће постати „права” деца, друго у односу на одрасле, а да се у исто време и труде да их припреме да постану одрасли, „ми” а не „друго”. Ноделман истиче да „посматрано из перспективе колонизације, књижевност за децу суштински и неизбежно представља покушај да децу учинимо сличнима нама” (Nodelman 1992: 33). Међутим, деца не могу да буду деколонизована, нити да добију глас или аутономију путем прозе коју одрасли пишу за њих. Део припреме коју одрасли писци желе да пружи читаоцима адолесцентима да би ублажили прелаз од статуса колонизованих до статуса колонизатора јесте показивање правилних (односно прихваћених од стране одраслих) стратегија сазревања које ће охрабрити осећај идентитета одрасле особе и самопоузданог независног понашања. Никол Дидишер, поредећи дечака Кима с једне стране и Тирлу и Петера с друге, приказује идилично породично окружење за подизање деце, где образована и богата елита управља необразованом сиромашном већином, и то ради добробити свих, где се тек након обуке нуди јасна улазница за владајућу елиту и где је потребна камелеонска моћ прерушавања и адаптације новонасталим ситуацијама. Ови ликови, иако припадају различитим историјским периодима, уклапају се у општу шему жанра књижевности за децу,

али нешто старијег узраста, односно књижевности за младе. Тиме се јасно показује да Киплинг не само да није анахрон у својим идејама већ доноси вечите теме смештене у културолошки контекст Индије с краја XIX и почетка XX века, које настављају да живе и данас у делима савремених писаца.

У том смислу, надограђујући класичну авантуристичку причу својим животним искуством, културолошко-политичким контекстом, али и изузетним познавањем дечјег и животињског света, Радјард Киплинг заузима значајно место у енглеској књижевности, означавајући врхунац жанра авантуристичке приче као одраза империјалистичких идеала Британске империје, односно велике приче запада о белопутим херојима, али и остављајући иза себе увек савремене приче о чаробном свету детињства.

ЛИТЕРАТУРА

- Carpenter, Humphrey and Prichard, Mary, *The Oxford Companion To Children's Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Didcher, Nicole E, „Adolescence Imperialism and Identity in *Kim* and *Pegasus in Flight*”, *Mosaic*: Vol. 34, Issue 2, University of Manitoba, 2001.
- Karlin, Daniel, *Rudyard Kipling*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Kipling, Joseph Rudyard and Isabel Quigly (Editor), *The Complete Stalky and Co.* Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Kipling, Joseph Rudyard, *Just So Stories*, London: CreateSpace, 2011.
- Kipling, Joseph Rudyard, *Kim*, Melbourne: MacMillan, 1946.
- Kipling, Joseph Rudyard, *Kim*, London: Simon & Brown, 2011.
- Kipling, Joseph Rudyard, *Limits and Renewals*, London: House of Stratus, 2009.

- Kipling, Joseph Rudyard, *Puck of Pook's Hill*, London: Wordsworth Edition, 2001.
- Kipling, Joseph Rudyard, *Rewards and Fairies*, London: Nabu Press, 2010.
- Kipling, Joseph Rudyard, *The Jungle Book*, London: Random House Books, 2012.
- Kipling, Joseph Rudyard, *The Jungle Books*, W. W. Robson, Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Kipling, Joseph Rudyard, *The Second Jungle Book*, London: Wildside Press, 2003.
- Krupsielis, J. K. and Berkley, E. M., *Correspondence of William James*, Vol. II, University Press of Virginia, Charlottesville, 1993.
- MacLaren, Eli, „Against All Invasion”: The Archival Story of Kipling, Copy Right and the Macmillan Expansion into Canada, 1900–1920, *Journal of Canadian Studies*, Volume 40, Issue 2, 2006.
- Mc Caffrey, Anne, *Pegasus in Flight*, New York: Transworld, 2012.
- McGillis, Roderick, „Introductory Notes: Postcolonialism, Children and Their Literature”, *Arial*, 28. 1., 1997.
- Nodelman, Perry, „The Other: Orientalism, Colonialism and *Children's Literature*”, *Children's Literature Association Quartely*, 17.1., 1992.
- Shanane, Vasant A., *Rudyard Kipling: Activist and Artist*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973.
- Вуковић, Ново, *Увод у књижевност за децу и омладину*, Подгорица: УНИРЕКС, 1996.
- Dizni, Volt, *Knjiga o džungli*, Eni Svort-Bedford, priređivač, Mel Kraford, ilustrator, Zagreb: Mladost, Biblioteka „Vesela družina”, 1978.
- Kovačević, Ivanka, „Radjard Kipling”, *Engleska književnost* 3, Sarajevo – Beograd: Svjetlost, 1984.
- Puhalo, Dušan, *Engleska književnost XIX i XX veka*, Beograd, 1976.

Jelena G. SPASIĆ

TO WHOM DOES KIPLING ADDRESS
(Upon genre identity of Kipling's literary works)

Summary

This paper deals with determining the genre of Kipling's literary works from the aspect of the age of his readership. Taking into account the literary reception of his work, as much as by his contemporaries, that much by modern critics in the Anglo-Saxon and Serbian criticism, it is proven that, despite being set aside by academicians for a long time, his work, especially *The Jungle Book* and *Kim*, are read by children and young with an extreme interest, so that the stories of white heroes set in the Orientalist ambience has continued and will continue to bring an evergreen contemporary story of the magical world of childhood to new generation.

Key words: Rudyard Kipling, the English adventure story, fable, myth, literature for children and young, colonisation



Katarina J. ĐAPIĆ
Maja S. VERDONIK
Sveučilište u Rijeci
Učiteljski fakultet u Rijeci
Republika Hrvatska

KLASIČNE BAJKE NA KRAJU 20. STOLJEĆA: DAMJANOVO JEZERO ANTE GARDAŠA¹

SAŽETAK: Rad prikazuje zbirku bajki *Damjanovo jezero* suvremenog hrvatskog dječjeg književnika Ante Gardaša, objavljenu 1996. godine. Osam bajki ove zbirke, s naslovima: *Brončani kotlić*, *Damjanovo jezero*, *Ledendvor*, *Čudo na Kamenitom brijegu*, *Lahorka*, *Kraljica Felicita*, *Zelenkova njiska* i *Krilati Bolem*, građeno je na temeljima klasičnih motiva tradicionalnih bajki. Uvidom u rezultate književnoteorijskih istraživanja, posebno one osječke znanstvenice Ane Pintarić, može se zaključiti da bajke Ante Gardaša predstavljaju iznimno vrijedan doprinos hrvatskoj dječjoj književnosti s kraja 20. i početka 21. stoljeća.

KLJUČNE RIJEČI: bajka, *Damjanovo jezero*, Anto Gardaš, suvremena hrvatska dječja književnost

Radom se predstavlja poetika hrvatskog književnika Ante Gardaša² na primjeru autorove zbirke baj-

ki *Damjanovo jezero*, objavljene 1996. godine. Riječ je o rezultatima istraživanja Gardaševog književnog djela – posebno bajki, u kontekstu suvremene hrvatske dječje književnosti, s naglaskom na istraživanjima osječke znanstvenice Ane Pintarić.

Hrvatska bajka na kraju dvadesetoga stoljeća slijedi dva puta: put klasične bajke Charlesa Perraulta, braće Grimm i Andersena, te put fantastične bajke odnosno bajkovite priče koja se temelji na poetici Lewisa Carrolla (Pintarić 2001: 187). Tema bajki pisaca koji prihvaćaju prvi put tradicionalno je sukob dobra i zla, te pobjeda dobra nad zlom. Kompozicija ovih bajki je petočlana, što znači da imaju uvod, zaplet, vrhunac, obrat i rasplet. Početak bajke ponekad je tipičan, a tada se ne navodi ni mjesto, niti vrijeme radnje – usp.: „U neka davna vremena, u nekom malom carstvu vladao silno debeo car” (Hercigonja 1997, u: Pintarić 2001: 188). Katkad je i netipičan ili slobodan, pri čemu se u uvodu opisuje lik ili krajolik: „Između dva visa usjela voda, stvorilo se jezero. Nitko mu dubine ne zna. Ljudi što žive podno planine zovu ga Damjanovo jezero” (Gardaš 1996, u: Pintarić, isto). Završetci bajki uglavnom su tipični – dobro je nagrađeno dobrim, a zlo kažnjeno zlim. Često se ističe pouka o prijateljstvu, ljubavi, odnosu prema okolini. Radnju pripovijeda ili subjektivan ili objektivan pripovjedač, a ponekad se kao pripovjedač javlja i pisac koji se ne krije – usp.: „Moram vas upoznati sa svojom malom susjedicom, djevojčicom koja sa mnom igra lijepu igru” (Klepac 2000, u: Pintarić 2001: 189). Pojavljuju se i stvarni i nestvarni

¹ Rad je napisan u koautorstvu s Katarinom Đapić, koja je pod mentorstvom dr. sc. Maje Verdonik obranila 2012. godine diplomski rad s naslovom *Bajke Ante Gardaša* pri Učiteljskom fakultetu u Rijeci.

² Suvremeni hrvatski književnik Anto Gardaš (1938–2004) objavio je četrdesetak knjiga, pretežno za mlađe čitatelje. U dječjoj književnosti javio se 1978. godine zbirkom priča *Jež i zlatni potok*. Pisao je pjesme, igrokaze, pripovijetke, novele i romane za djecu. Sudjelovao je kao autor priloga u dvadesetak zbornika

i antologija (Savić 2008: 217–225), a objavio i pet samostalnih zbirki poezije. Gardaševa djela prevedena su na mnoge jezike, a za mnoga je nagrađivan u Hrvatskoj i u inozemstvu. Anto Gardaš bio je predsjednik Društva hrvatskih književnika, odnosno njegovog slavonsko-baranjskog ogranka. Ime Ante Gardaša danas nosi nagrada za najbolji dječji roman ili zbirku priča, koju svake godine dodjeljuje upravo Društvo hrvatskih književnika. Mnoga Gardaševa djela zastupljena su u dječjim čitankama i školskoj lektiri. (Bakota, Majdenić 2008)

likovi, oni dobri i oni zli. Među dobrima nalazimo male čuvaru prirode i domaćeg ognjišta, pri čemu Domaće Ivane Brlić-Mažuranić i male duhove Jago-de Truhelke nasljeđuju novi mali duhovi kao što su Iskra i Plamenčić Jadranke Klepac. Nastavlja se i povezanost dobrote i zloće s izgledom lika. Pišu se i djela u kojima se ne krije nadahnuće klasičnim bajkama i djelima dječje književnosti, pa se kao likovi pojavljuju i dobro nam znani likovi Regoča, Snjeguljice, Stribora i drugih. (Pintarić 2001: 192) Općenito, bajke teže dobroti i skladu, u njima nema grubosti i krvavih scena kojima inače obiluju klasične bajke.

Pisci bajkovitih priča pišu djela u kojima su likovi djeca ili likovi iz mašte (primjerice autorice Maja Gjerek-Lovreković i željka Horvat-Vukelja) ili „priče u čiju je bajkovitu strukturu najviše uronjen stvarni suvremeni svijet pun ironije, gorčine, ostavljenosti, hladnoće” (Pintarić 2001: 194). U potonjima završetak je tragičan jer je čovjek nemoćan u sukobu s globalizacijom koja prijeti, moćnim reklamama, s pomodarstvom, opojnim sredstvima itd. Takve priče pišu Dunja Kalilić (*Kućica*), Kristina Šćukanec i Želimir Hercigonja (Pintarić, isto). U ovom razdoblju zapazena je i zbirka priča Luka Paljetka s naslovom *Priče iz male sobe* (1989), u kojoj Paljetak preoblikuje klasične priče o Crvenkapici i Trnoružici stvarajući priče bez nasilja, pune čežnje za ljubavlju i pripadanjem (Hranjec 2006: 130). Tu su i Joža Horvat i njegov bajkoviti roman *Waitapu* (1984) (Hranjec 2006: 169), te Vjekoslava Huljić koja 1996. godine objavljuje zbirku bajki i priča *Čampro*, u kojoj se isprepliću realni, fantastični i bajkoviti svijet (Hranjec 2006: 276). Anto Gardaš javlja se u ovom razdoblju zbirkom bajki *Damjanovo jezero* (1996)³, a uskoro i zbirkom bajki *Podmorski kralj* (2002) – objema temeljenim na poetici klasične bajke, te zbirkom su-

vremenih bajkovitih priča *Igračke gospode Nadine* (2003).⁴

Smisao za bajkovite motive Gardaš je pokazao već u najranijim tekstovima (Pintarić 1999: 216). Svoje je bajke uglavnom temeljio na klasičnim motivima, a njihova je fabula ustrojena prema ustaljenim stereotipima u kojima obično nakon opširnijega uvođa slijedi sukob, zatim se radnja zanimljivo i napeto kreće prema vrhuncu, u kojemu dolazi do konačnog obračuna dobra i zla. Obrat prepoznatljivo kreće prema pobjedi dobra, a ponekad se u raspletu dodaju informacije o budućnosti. U Gardaševim bajkama glavni su likovi najčešće djeca koja trpe nepravdu, a uglavnom su siromašni, na putu sa zavežljajem ili štapom, u dronjcima, bosih nogu, blaga i lijepa osmijeha, dobrih misli, riječi i djela (Pintarić 2008: 242–243). Kao i u klasičnim bajkama, radnja je „smještena u daleke predjele iza sedam brda, usamljene ili nepristupačne dvorce na oblacima, kraju svijeta ili na dnu jezera, u kolibice, čarobne šume, pećine, čudesne gradove i oronule građevine okružene provalijama” (Pintarić, isto). U Gardaševim bajkama prisutni su čudesni motivi, nadnaravani likovi poput divova, patuljaka, vila, vještica, čarobnjaka, pretvaranja i prurušavanja. Kao što piše Dubravka Zima, njegovi junaci žive u fantastičnom svijetu i većinom su jasno određeni oprekom dobri – zli, fabula odgovara strukturi radnje klasične bajke: „po modelu početna situacija – pojava poteškoće – razrješavanje poteškoće – sretan kraj i nagrada” onim dobrima (Zima 2001: 172).

Analizirajući Gardaševe bajke, uočava se piščeva težnja za naglašavanjem etičke dimenzije bajke (Pintarić 1998). Osim toga, svoja je djela, pa tako i baj-

³ Bajke iz zbirke *Damjanovo jezero* Anto Gardaš preradio je u igrokaze objavljene 2000. godine u knjizi *Ledendvor – bajkoviti igrokazi za djecu i mladež* (Osijek: Matica hrvatska, 2000).

⁴ O ovoj zbirci pisala je Katarina Đapić u tekstu *Intertekstualnost u zbirci bajkovitih priča Igračke gospode Nadine Ante Gardaša*. Tekst će biti objavljen u zborniku radova s Međunarodne studentske konferencije *Veliki dječji književnici/ice kao univerzalni kapital održane u Slavskom Brodu od 18. do 20. travnja 2013. godine*.

ke, Gardaš pisao živim hrvatskim razgovornim jezikom i tek je rijetko koristio regionalizme ili dijalektalizme. Koristio je razgovijetne i jednostavne riječi i rečenice prilagođene dječjem razumijevanju (Vasiljeva, Veinović 2008: 126).

Bajke iz Gardaševe zbirke *Damjanovo jezero* (1996) predstavljene su slijedeći interpretacije koje je u svojim studijama ponudila Ana Pintarić, posebice u tekstu *Zlatna kočija s dvanaest bijelih konja* (Pintarić 1997).

Zbirku bajki *Damjanovo jezero* Ante Gardaša čini osam bajki: *Brončani kotlić*, *Damjanovo jezero*, *Le dendvor*, *Čudo na Kamenitom brijegu*, *Lahorka*, *Kraljica Felicita*, *Zelenkova njiska* i *Krilati Bolem*.

Osnovna tema zbirke je traganje za skladom, pravdom, istinom, srećom, ljubavlju, vjerom i smislom života. Ana Pintarić ističe kao pokretače tog puta likove, koje izaziva motiv tajne što postoji u svakoj od bajki: tajna brončanog kotlića, začaranog jezera, ledenog dvorca, čarobnog brda, bakine kućice, cvjetne livade, stoljetnog groba ili Bosiljkove rane (Pintarić 1997: 10).

Likovi u ovim bajkama dolaze iz stvarnog svijeta i to su uglavnom djeca, primjerice: Marcijan, Blažan, Smiljan, Petar, Lahorka itd., ali i životinje i cvijeće: konji Cvjetko i Zelenko, koza, janje ili različito cvijeće. Gardaševi likovi dolaze i iz bajkovitog svijeta. Tu su: kraljevi, kraljice, vile, divovi, čudovišta, a prisutni su i različiti predmeti kao što su čarobni štap, čarobne gusle, škarje, tamjan i bisage (Pintarić, isto).

Likovi se dijele na dobre i zle. Dobri su likovi ovih bajki djeca, mladići i djevojke prikazani kao skromni, jednostavni, pravedni, bogobojažljivi i neustrašivi u težnji za dobrotom i plemenitošću (Pintarić, isto). Ana Pintarić drži da im je Gardaš nadjenao takve osobine nadahnut „kršćanskim stavom o djeci kao o svjetlosti: ‘Da nekoć bijaste tama, a sada ste svjetlost u Gospodinu. Kao djeca svjetlosti hodite – plod je u svjetlosti za svakoga dobrotu, pra-

vednost i istina – i odlučite se za ono što je milo Gospodinu.’” (Ef 5, 8–10, prema: Pintarić 1997: 30). No, kao što pišu autorice Karol Visinko i Hajdi Matijević-Matešić, ta su djeca prikazana uvjerljivo, „iz određene umjetničke sustavnosti, ali utemeljene u životnom iskustvu” (Visinko, Matijević-Matešić 2000: 73). To je razlog, kao što pokazuje istraživanje provedeno među djecom osnovnoškolske dobi, zbog kojeg djeca prihvaćaju i rado čitaju Gardaševe bajke iz zbirke *Damjanovo jezero* (Visinko, Matijević-Matešić 2000).

Osim djece, dobre likove nalazimo i među bajkovitim likovima. Takav je čovječuljak Šafranko, koji pomaže bolesnoj djevojčici iako zna da će sam nastradati (Pintarić 1997: 11). Nerijetko Gardaš već u opisu likova daje naslutiti koji su likovi dobri, a koji zli. Tako za staricu u bajci *Čudo na Kamenitom brijegu* kaže da joj je „iz pogleda (...) zračila toplina i blagost” (Gardaš 1996: 62), dok je majstor Radan bio „veoma škrt, a osim toga u njega bijaše prijeka narav, a pogled mrgodan i zao” (Gardaš 1996: 61).

Izgled Gardaševih junaka odaje biblijsku skromnost: „Od sve imovine Blažan je imao samo zavežljaj s nešto hrane i jedan štap” (Gardaš 1996: 26, prema: Pintarić 1998: 90). No, kad se radi o moralnoj ljepoti tada Gardaš ne štedi riječi, i ističe ju različitim književno-estetskim postupcima: smišlja najljepše krajolike, vidne, mirisne i zvučne motive, traži najljepše poredbe (Pintarić, isto). Pritom često koristi cvijeće kao simbol i sliku duševnih vrлина koji upućuju na sklad što je vladao u praiskonskoj prirodi (Pintarić 1998: 92). Tako je opisana naslovna junakinja u bajci *Lahorka*: „Čim je Lahorka plesnim korakom zalahorila livadom, cvijeće joj se uzradovalo, pa se sve čini da bi i ono rado zaplesalo s njom. Ljepotice-posestrime, bijela i crnoooka ivančica, ljupko joj se priginju, ma baš joj koljena ljube, rad bi je zadržati u svojoj blizini; divlji zvjezdani udivljeno se zagledao u nju krupnim smeđim okom ispod ljubiv-

častih trepavica; rascvala zlatnica stala joj domahivati grančicama osutim grozdastim cvjetićima; i divljaka ispružila vrat preko tratine, želeći na sebe svratiti Lahorkinu pozornost; zlatasta grančica, slična ljiljanu, prignula se i prepriječila joj put, kako bi djevojčica i nju zamijetila” (Gardaš 1996: 94).

Anto Gardaš koristi i glazbeni motiv, kojim opisuje raspoloženje lika, a u nekim slučajevima pokazuje i put dobra. Primjerice, oko Bosiljka su se, u bajci *Krilati Bolem*, „ptice rascvrkutale, mili Bože, lijepo li ih je slušati! Ma i ne vidi ih na granama, ali mu njihova pjesma to bliža: sve mu neku milinu i dragost u dušu unose, te mu se čini da je na tom svijetu sve na njegovu radost stvoreno” (Gardaš 1996: 147).

Kako bi što izrazitije opisao etičku pravdu, pisac svoje likove dovodi pred gotovo nesavladivo zlo, koje oni svladavaju snagom kršćanskog morala (Pintarić 1998: 94). U bajkama uvijek postoji uvjet koji moraju izvršiti dobri likovi da bi se ukinulo neko zlo ili prokletstvo kao što je, primjerice, samo „riđast konj s bijelim biljegom na čelu” (Gardaš 1996: 21) mogao izbaviti kraljevnu iz kotlića u bajci *Brončani kotlić* (Pintarić 1997: 12).

U zbirci *Damjanovo jezero* razlučuje se vanjsko i unutrašnje vrijeme radnje bajki. Vanjsko vrijeme pripada svagdašnjosti, te nije povijesno određeno osim godišnjim dobom i blagdanima. Nalazi se na početku ili na kraju bajke i svi se likovi, osim Marcijana u bajci *Brončani kotlić*, na kraju u takvo vrijeme vraćaju (Pintarić 1997: 13). Unutrašnje vrijeme određeno je trajanjem noći: počinje uvečer i traje do zore kada bajkovito vrijeme prestaje (Pintarić, isto).

Mjesto radnje Gardaševih bajki također je na početku i na kraju stvarno, a likovi prihvaćaju bajkovita mjesta, kao što su podvodni ili podzemni svijet, kao zbiljska, ne čudeći im se. Često mjesto radnje Gardaševih bajki je dvorac, pa se u bajci *Damjanovo jezero* nalazi čak šest dvoraca (Pintarić 1997: 15).

Počeci Gardaševih bajki su nestereotipni, no završetci su stereotipni pa tako bajke najčešće završavaju vjenčanjem ili kakvim drugim sretnim događajem (*Brončani kotlić*, *Damjanovo jezero*, *Ledendvor*, *Lahorka*), ili povratkom obitelji (*Čudo na Kamenitom brijegu*, *Kraljica Felicita*) (Pintarić 1997: 15–16).

Ana Pintarić opisala je Gardaševe bajke kao bajke slikovite, maštovite, zanimljive, uzbudljive, skladne kompozicije (Pintarić 1997: 16). Slikovitost se očituje u florealnom stilu, posebice pri opisivanju likova, ali i stvari i mjesta događaja. Gardaš često koristi pozlatu za, primjerice, opis dvorca u *Brončanom kotliću*, prijestolja u *Damjanovom jezeru* ili Lahorkine kose: „Kosa joj sva u zlaćanim uvojčićima, oči plave poput različka, obrašćići bijeli tek malčice rumeni, kao da je kap soka od jagode kapnula u mlijeko” (Gardaš 1996: 94, Pintarić 1997: 16).

U skladu sa zahtjevima žanra klasične bajke pisac se služi ponavljanjem radnje, brojeva, riječi te nekih stilskih sredstava. Najčešće rabi broj tri, pa je tako Marcijan tri puta u bajci *Brončani kotlić* prodavao konja, a Damjan je, u bajci *Damjanovo jezero*, imao tri ovce. Javljaju se i brojevi sedam, dvanaest, devedeset devet i sto (Pintarić 1997: 17–18).

Gardaš je volio u svoje bajke utkati mudre izreke i narodne poslovice (Pintarić 1997: 18). Primjer za to je bajka *Čudo na Kamenitom brijegu*, u kojoj dječak Petar zna da „zlato nikoga ne čini sretnim” (Gardaš 1996: 88), da je čovjek „najsretniji s onim što svojim rukama stvori, a kruh bez motike gori je od nikakva” (Gardaš 1996: 89) te da se „bogatstvo (...) ne mjeri po onome koliko imaš, već po onome s koliko si zadovoljan” (Gardaš 1996: 89).

Kako bi bajka bila uvjerljivija, pisac često koristi pučko pamćenje kao dokaz da se nešto uistinu dogodilo, a to izriče sjevremenskim glagolima kao što su: kažu, govorahu i pričahu (Pintarić 1997: 19). Usp.: *Damjanovo jezero* „nije oduvijek bilo tu. Kažu da je ondje u davno doba bio proplanak s obiljem

sočne trave kamo pastiri dolažahu s ovcama na ispašu” (Gardaš 1996: 25). „Govorahu stari ljudi da je taj brijeg čarobno brdo i da se na njemu događahu svakojaka čuda. Jer da tamo žive čarobnice, koje razlučuju pravdu od krivde, kažnjavaju ili nagrađuju, svakome po zaslugi” (Gardaš 1996: 60). „A pričahu da se u Ledendvoru svakojaka čuda događahu. Neki koji su u njega ušli zavazda tamo i ostadoše, neki se pak sretni iz njega vraćahu – tako su stare priče kazivale” (Gardaš 1996: 39).

Zanimljiva je i Gardaševa potreba za kontaktom s čitateljem (Bakija 2008). Na nekim mjestima pisac različitim komentarima izražava svoje stavove i osjećaje. Usp.: „Kralj na licu mjesta kraljicu osudi nemilosrdno (a milosrđa nije ona ni zaslužila) (...)” (Gardaš 1996: 23).

U zbirci bajki *Damjanovo jezero* prevladavaju bajkovita vremena prezent i imperfekt jer bajke pričaju o svesremenskoj sadašnjosti i nesvršenoj prošlosti (Pintarić 1997: 19). Često uz prezent Gardaš upotrebljava oznaku vremena: „Jezero je i sada gore, u brdu” (Gardaš 1996: 35).

Imperfekt se najčešće pojavljuje kako bi opisao radnju, istaknuo arhaičnost, a sve to odiše nekim svećanim tonom (Pintarić 1997: 20): „Prva odaja u koju je Smiljan ušao bijaše obložena hrastovinom i sve u njoj plivaše u svjetlosti. Tu on zatekne ženu što sjedaše na sofí, a udno njezinih nogu klečaaše djevojčica lijepa poput ljljlana (...)” (Gardaš 1996: 39).

Aoristom se izražava pokretljivost, brzina radnje, prošlost koja djeluje kao da se događa u sadašnjosti (Pintarić, isto), pa se tako patuljci pred vilom Svilenkom, u bajci *Lahorka*, „posakrivaše kud koji. Neki se skloniše u svoje izbice pod panjevima, neki se zavukoše u lisičje rupe, neki se pokriše suhim lišćem, a neki zakloniše grančicama s bodljikavim lišćem (...)” (Gardaš 1996: 95–97).

Gardaš voli koristiti onomatopejske glagole (Pintarić 1997: 20), kao u rečenicama: „Najprije studeni

zastudio studenim vjetrovima (...)” (Gardaš 1996: 36) ili: „Snijeg zasuo polje, mjesečina ga srebrom se posrebrila” (Gardaš 1996: 37).

Ponekad pisac stavlja glagol na kraj rečenice kako bi iznenadio ili začudio čitatelje, ili pak istaknuo radnju: „Isplovio mjesec ponad brda, mjesečinu bijelu po obroncima rasuo, večernju maglu po prodolima posrmio” (Gardaš 1996: 133). Glagol posrmio na kraju rečenice ističe učinak čarobnosti koju je izazvao mjesec svojom pojavom (Pintarić, isto).

Za dobre i njemu drage likove Gardaš koristi umanjenice i nježne riječi, kao što su: bakica, kišica, ručice, uvojčići, obraščići, a za zle uvećanice i crnu boju: rugoba, baba crna kao prokletstvo šumetine itd. (Pintarić 1997: 21).

Prema riječima Ane Pintarić, pučki duh u Gardaševim bajkama osjeća se i u rečenicama ustrojenim u ritmu epskog deseterca (Pintarić, isto): „Glazba trešti, kolo se igra; bas-prim tuče, podcikuju snaše, zvekom zveče okićene čaše” (Gardaš, 1996: 139), s ponekad uključenom rimom: „Ponoć prošla, usitnili sati, pošli svati mladu darivati” (Gardaš, isto).

Humor je u zbirci *Damjanovo jezero* blag i rijeđak (Pintarić 1997: 22). Uz bajku *Lahorka* Ana Pintarić donosi primjer Gardaševe uporabe glagola kao eufemizama u funkciji stvaranja humornog tona u bajci *Damjanovo jezero*: „Uto divovi, koje je Blažanov štap upokojio, počeeše dolaziti sebi. Blažan ga još jednom upotrijebi i oni iznova utonuše u san” (Gardaš 1996: 34, prema: Pintarić, isto).

Zbirka bajki *Damjanovo jezero* sadrži motive klasičnih bajki, te u njima možemo prepoznati likove poput Trnoružice, Snjeguljice, Crvenkapice ili pak epizode i događaje iz *Šume Striborove* i *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića* Ivane Brlić-Mažuranić, te *Gulliverovih putovanja* Jonathana Swifta. U bajci *Brončani kotlić* susrećemo lik zločeste maćehe, a u *Damjanovom jezeru* vođeno čudovište. Djevojčica Felicita ubola se na ružin trn, poput Trnoružice koja se

ubola na vreteno. Ista se djevojčica kasnije osjećala kao Snjeguljica kad je vidjela čovječuljke koji su nalikovali patuljcima što „kao da se s nekog posla vraćaju. Nekima na ramenu motičice, nekima lopatičice, pa kako ulaze, tako alat uza zid odlažu” (Gardaš 1996: 118). Intertekstualnost s mnogima poznatim bajkama iz djetinjstva budi osjećaj bliskosti pa su Gardaševe bajke, osim djeci, zanimljive i odraslima, zaključuje Pintarićeva (Pintarić 1997: 2326). Moguće je uočiti i poveznicu s poezijom Dragutina Tadijanovića. Osim što priziva u čitateljsko sjećanje Andersenovu priču *Djevojčica sa žigicama*, prvo poglavlje Gardaševe bajke *Ledendvor*, s naslovom „Stope u snijegu”, započinje riječima: „Najprije studeni zastudio studenim vjetrovima” (Gardaš 1996: 36). Kao što je razvidno iz Tadijanovićeve bilješke nakon stihova, pjesnik je istoimenu pjesmu napisao u studenom 1921. godine – usp.: „Brod, Berislavićeva ulica 7, 18. studenog 1921” (Tadijanović, 2003: 22).

Prema riječima Dubravke Težak, sva Gardaševa djela povezuje topla i iskrena humanost, a iz njih zrači čovjekoljubivost, dobrota i plemenitost (Težak 2008: 24). Klasične bajke, pa tako i Gardaševe, potrebne su još uvijek čitateljima svih generacija. Ana Pintarić zaključuje: „U ovom zahuktalom svijetu prema tzv. visokoj civilizaciji Gardaš odlazi na početak, u vrijeme kada je bajka bila usmena predaja, i kada je hranila vjerom u pravdu, poštenje i dobrotu; kada se obitelj uvečer okupljala da bi čula što je bilo jednom u jednoj zemlji” (Pintarić 1999: 217). S obzirom na recepciju Gardaševih bajki kod čitatelja i književnih kritičara, za očekivati je da će njihova popularnost i dalje trajati.

LITERATURA

- Bakija, K. „Anto Gardaš – autoritativni pripovjedač s odmakom”, u: A. Pintarić (ur.), *Zlatni danci 9, život i djelo(vanje) Ante Gardaša*. Osijek: Filozofski fakultet; Matica hrvatska; Pečuh: Filozofski fakultet, 2008. (str. 189–195).
- Bakota, L., Majdenić, V. „Gardaševa djela u čitankama i lektirama za osnovnu školu”, u: A. Pintarić (ur.), *Zlatni danci 9, život i djelo(vanje) Ante Gardaša*. Osijek: Filozofski fakultet; Matica hrvatska; Pečuh: Filozofski fakultet, 2008. (str. 169–180).
- Hranjec, S. *Pregled hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2006.
- Pintarić, Ana. „Zlatna kočija s dvanaest bijelih konja, Bajke *Damjanovo jezero* Ante Gardaša”, u: *U potrazi za skladom, jezično-metodičke studije i modeli*. Osijek: Pedagoški fakultet, 1997.
- Pintarić, Ana. „Etika i estetika u bajkama *Damjanovo jezero* Ante Gardaša”, u: R. Javor (ur.), *Odrastanje u zrcalu suvremene književnosti za djecu i mladež*. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 1998. (str. 82–94).
- Pintarić, Ana. *Bajke. Pregled i interpretacije*. Osijek: Matica hrvatska, 1999.
- Pintarić, Ana. „Hrvatska bajka na kraju tisućljeća – posljednjih deset godina”, u: A. Pintarić (ur.), *Zlatni danci 3, Bajke od davnina pa do naših dana*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet, 2001. (str. 187–196).
- Pintarić, Ana. *Umjetničke bajke – teorija, pregled i interpretacije*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Filozofski fakultet; Matica hrvatska, 2008.
- Savić, M. „Bibliografija Ante Gardaša”, u: A. Pintarić (ur.), *Zlatni danci 9, život i djelo(vanje) Ante Gardaša*. Osijek: Filozofski fakultet; Matica hrvatska; Pečuh: Filozofski fakultet, 2008. (str. 217–225).
- Težak, Dubravka. „Gardaševo mjesto u hrvatskoj dječjoj književnosti”, u: A. Pintarić (ur.), *Zlatni danci 9, život i djelo(vanje) Ante Gardaša*. Osijek: Filozofski fakultet; Matica hrvatska; Pečuh: Filozofski fakultet, 2008. (str. 217–225).

Vasiljeva, Lj., Veinović, N. „O jeziku Gardaševih bajki”, u: A. Pintarić (ur.), *Zlatni danci 9, život i djelo(vanje) Ante Gardaša*. Osijek: Filozofski fakultet; Matica hrvatska; Pečuh: Filozofski fakultet, 2008. (str. 121–128).

Visinko, K., Matijević-Matešić, H. „Dječje priče Ante Gardaša”, u: A. Pintarić (ur.), *Zlatni danci 2, Prinos Osijeka dječjoj književnosti*. Osijek: Pedagoški fakultet, 2000. (str. 66–78).

Zima, D. „Moderna bajka u hrvatskoj dječjoj književnosti”, u: A. Pintarić (ur.), *Zlatni danci 3, Bajke od davnina pa do naših dana*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet, 2001. (str. 165–176).

contribution to the Croatian children's literature at the end of the 20th and the beginning of the 21st century.

Key words: fairy tale, *Damjan's Lake*, Anto Gardaš, contemporary Croatian children's literature

IZVORI

Gardaš, Ante. *Damjanovo jezero*, Zagreb: Znanje, 1996.

Tadijanović, Dragutin. *Srebrne svirale*, Zagreb: Školska knjiga, 2003.

Katarina J. ĐAPIĆ
Maja S. VERDONIK

CLASIC FAIRY TALES
AT THE END OF THE 20th CENTURY
DAMJAN'S LAKE BY ANTO GARDAŠ

Summary

The paper presents book of fairy tales entitled *Damjan's Lake*, written by contemporary Croatian children's author Anto Gardaš and published in 1996. The structure of eight fairytales in the book is based on the classic motives of the traditional fairytales. In the analysis the paper follows the results of the contemporary researches, especially those of Ana Pintarić. According to those results the fairytales written by Anto Gardaš are proved to be extremely valuable



Анико Ч. УТАШИ

Висока школа струковних студија
за образовање васпитача Нови Сад
Република Србија

МАГИЧНЕ ЛИНИЈЕ ЛАСЛА РЕБЕРА (Илустратор књига за децу Еве Јаниковски)

САЖЕТАК: Рад се бави графикама Ласла Ребера, једног од најзначајнијих илустратора мађарских књига за децу у протеклим деценијама. Ауторка жели да прикаже део овог богатог опуса: анализом његових цртежа, са тежиштем на илустрацијама сачињеним за „сликовнице“ Еве Јаниковски, она даје комплетну слику цртачког стила овог уметника, начина стварања и дизајнирања књига за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ласло Ребер, Ева Јаниковски, „сликовница“, књиге за децу, илустрација

Ласло Ребер (Réber László), иначе мајстор апсурдне карикатуре, прославио се првобитно као илустратор књига за децу. Дизајнирао је и илустровао више од четири стотине издања (било за децу, било за одрасле), а његови радови су најпознатији по делима Еве Јаниковски (Janikovszky Éva).

Илдико Д. Удвари (D. Udvary Ildikó) карактерише цртачки стил Ласла Ребера као пуритански, без сувишних детаља, сведен само на тачке и линије. Радови овог уметника су планарни, понекад геометријски тачни и прегледни. Користи живе боје, а линије и мрље комбинује у црно-белим, позитивно-

негативним контрастима. Његова спонтаност и једноставност подсећа нас на непосредност дејчјих цртежа (D. Udvary 2013: интернет).

Кад посматрамо илустрације Ласла Ребера, направљене за књиге за децу, можемо у ствари да уочимо два стила. С једне стране, код њега имамо „класичан“ линијски цртеж у тушу: на пример, такве су илустрације у „туфнастим“¹ књигама издавачке куће „Ференц Мора“, затим у тетралогiji о Чутку Ивана Мандија (Mándy Iván, издавачка кућа „Холнап“, 1999–2002), или пак у књизи Еве Јаниковски *Трава до неба* (*Égig éro fu*, „Мора“, 2011). С друге стране, линијски цртеж је употпуњен бојама, али графичар никад неће у потпуности да обоји цртеж, већ само његове поједине детаље, тако да увек остају непокривене, беле површине. Овако ствара један посебан ритам, а стиче се и утисак да су његови радови незавршени.

Ласло Ребер, дакле, само ту и тамо осликава своје цртеже у тушу, али не осећамо да су они мањкави. Николас Бурио (Nicolas Bourriaud) у *Релационој естетичности* говори о томе да је уметничко дело, заправо, један незавршен и непрекидан процес настајања. Буриоова релациона уметност установљава такве међусобне односе који се рађају приликом уметниковог стварања дела или у посматрачевом оку, или су пак условни, постоје као пука могућност блиског додира дела и посматрача (Bourriaud 2007).

Реберове обојене цртеже можемо, према томе, сматрати и двоструко незавршенима, јер с једне

¹ Издавачка кућа из Будимпеште „Ференц Мора“ (Móra Ferenc Könyvkiadó) покренула је ове своје серије „туфнастих“ и „пругастих“ књига још педесетих година прошлог века, а издају се још и дан-данас. Популаран назив су добиле по корицама, наиме на омоту у живим бојама одштампане су ситне беле тачкице, односно нацртане су шарене, разнобојне вертикалне пруге. А на оваквој подлози на насловници стоји, у белом оквиру, и цртеж у колору, а у самој публикацији илустрације су увек у тушу. „Туфнасте“ књиге су намењене девојчицама од десет до дванаест година, а „пругасте“ књиге нешто старијем узрасту, од дванаест до четрнаест година.

стране уметник их је, као резултат свог добро промишљеног концепта, оставио тако, а с друге стране они су незавршени и за посматрача, који их види таквима, и који покушава да их тумачи кроз дијалог са њима. Бурио у *Постпродукцији* пише о улози публике у стварању значења уметничког дела и тврди да „увек ми треба да проценимо уметничко дело узимајући у обзир и релације које стварају унутар посебних контекста које настајују” (Bourriaud 2000: 88). Ханс Белтинг (Hans Belting) у својој књизи *Крај историје уметности* као да се надовезује на размишљање Буриоа кад каже да се у процесу разумевања једног уметничког дела увек подразумева и то да и тумач треба да рашчисти са самим собом, дакле – тумачење није такав задатак који би се, са пронађеним решењем, једном засвагда завршило (Belting: 2006: 217). Значи, није само уметничко дело незавршен процес, него је то и његово тумачење.

Рене Берже (René Berger) линијски цртеж одређује као прастари начин апстракције. Према њему линија има магичну снагу, „она ставља предмет у наш посед, и оног ко га стави на папир, баш због тога што користи ту моћ, испуњава свешћу о постојању”. Овај историчар уметности разликује граничну линију (којом уметници, једним потезом, издвајају фигуре из позадине и њом раздвајају поља једно од другог, а у која потом, у истој равни, стављају боје без нијанси) од контурне линије, која већ поседује и неке просторне димензије. Гранична линија више се повинује дводимензионалном, а контурна линија тродимензионалном простору. Надаље, гранична линија према Бержеу није само једна пука варијанта линије, већ заправо означава целокупан уметников приступ, она је та замисао која руководи целим процесом уметничког дела. Тако су стварали и древни Египћани, Етрурци, па и уметници средњег века; заправо, тако цртају и деца (Berger 1984: 231, 249, 253, 257, 267). А додаћемо: у

ствари и Ласло Ребер углавном користи граничну линију.

Ласло Ребер, дакле, осваја простор својим магичним линијама. Како смо већ споменули, код њега имамо и чист линијски цртеж, јер овај уметник може све да изрази чак и једном једином линијом у тушу. Сетимо се само његових минималистичких илустрација уз *Једноминућине новеле* Иштвана Еркења (Örkény István: *Egyperces novellák*, издавачка кућа „Магвете”, треће, проширено издање, 1979). Линијски цртеж, иначе, још увек може бити актуелан и изражајан и код илустрација у књигама за децу – и поред врхунских техничких могућности данашњице и за деце око навикнуто на бујицу боја – наравно, само у случају да их нацрта врхунски уметник. Рецимо, и Роберт Березњеи (Bereznyei Róbert) је направио линијске цртеже у тушу за песмарицу *Мисли-на-мене-цвети* Агнеш Немеш Нађ (Nemes Nagy Ágnes: *A gondok-rám-virág*, „Oziris”, 1999). Помало гротескне илустрације веома добро истичу атмосферу ових песама.

Кад користи и боје поред линијског цртежа, Ласло Ребер их узима из нешироког спектра. Обично то су основне боје: црвена, плава, жута, понекад мало зелене, лила и браон боје. Омиљено решење уметника у дизајнирању књига јесу беле, тврде корице, пошто на њима лепо могу доћи до изражаја црне линије и жив колорит.² Унутрашњи цртежи понекад су обојени само једном, евентуално двама бојама. Примера ради, на предњим корицама књиге Кароља Тамка Ширата *Тенгерецки лејли кући* (Tamkó Sirató Károly: *Tengercki hazaszáll*, друго издање, „Мора”, 1975) видимо песниковог главног јунака, Пала Тенгерецкија, како весело језди на свом омиљеном, чудноватом коњу, а детаљи слике су обојени у жуто, лила, зелено и браон. Међутим, илустрације у овој књизи употпуњене су само љубичастом и цр-

² И у случају да у књигама за децу користи само линијски цртеж, омот је код Ребера увек у колору.

ном бојом. Ребер бира слично решење и код књига за децу Еве Јаниковски *Велики њљусак* и *Седми Бе* (*A nagy zuhó*, шесто издање, 2011; *A Hét Bor*, 2011; оба издања су издавачке куће „Мора”). На предњим корицама *Великог њљуска* доминира боја вишње, ово моћно, монолитно црвенило прелама само једна шљивастоплава линија и дашак смеђе. Унутрашњи линијски цртежи обојени су истом црвеном, уз мало црне боје. А на омоту *Седмог Бе*, на белој подлози, видимо ситне, расуте мотиве³ у нијансама окера, зелене, црвене, браон и плаве боје. Но, илустрације Ребер у овој књизи допуњава искључиво светлоплавом.

Цртежи пак у књизи песама за децу *Медведи у свим количинама* (*Ha joi и врайци*) Дежеа Тандорија (Tandori Dezso: *Medvék minden mennyiségben* (*és még verebek is*), „Мора”, 1984) сачињени су углавном од жутосмеђих, малинастоцрвених и светлоплавих мрља. Овај пут графичар ограничене делове неће да обоји од линије до линије, тако да између црне линије у тушу и обојене површине остаје бела штрафта. Основна боја је прошарана њеном светлијом нијансом, одлично се виде потези четкицом, призивајући тако „текстуру” плишаних медвеђа.

Илустрације сликовнице *Једном је краљевић*⁴ (*Egyszer egy királyfi*, треће издање, „Мора”, 2006), у поређењу са досада споменутим цртежима Ласла Ребера, делују изненађујуће шаролико. Уметник ни ту не користи другачије боје, него само оне на које смо већ навикли код њега: жуту, црвену, плаву,

зелену, смеђу и љубичасту. Али овом приликом обојиће веће површине него иначе. Мање је белих детаља, те због тога имамо утисак да посматрамо шареније цртеже.

На рамену кракатог краљевића Ласла Ребера ви- си торба, а кад корача, под његовим стопама ничу лале; пронаћи ћемо и остале мађарске народне мотиве: ту су и паун, и сунце, па звезде, изрезбарене клупе, чутуре, роље и сандуци са насликаним тули- панима. Ребер, значи, исто тако добро разуме језик фолклора као што разуме и језик модерних писаца. Уз бајке у стиховима Иштвана Кормоша, које су заправо препев познатих мађарских народних при- ча (Kormos István: *Ejhaj, csibekas*⁵, друго издање, „Мора” 1980) уметник ствара надахнуте, хумори- стичне цртеже. Сакрива ситније, смешне детаље на илустрацијама, које поглед површног посматрача можда неће ни уочити. На насловници на две ноге надмено корача краљ Каџор⁶, у руци, попут скип- тра, носи жуту лалу, а иза њега, држећи мачоров реп као да је шлеп на хаљини, иде лија. Они се кре- ћу између две траке од траве (Ребер траву увек цр- та као низ зелених, шиљатих троуглова), а поред зелене и жуте видимо још уобичајену плаву, црвену, и љубичасту боју. Унутрашњи цртежи су у тушу, обојени са мало сиве, смеђе и ружичасте. Не откри- вају нам само предње корице ове књиге која је оми- љена бајка графичара. На унутрашњој илустрацији уз ову причу, краљ Каџор Ласла Ребера лешкари на сандуку на којем је поред лале насликан и моно- грам Р Л⁷! Игру са почетним словима имена нала- зимо и на страници поред унутрашње, насловне. Ов-

³ Исти стил са „шаром ћилима“ примењује графичар и на корицама *Траве до неба* Еве Јаниковски и *Седмоглаве Виле* Ервина Лазара (Lázár Ervin: *A Hétfeju Tündér*, „Озирис“, пето, проши- рено издање, 2003). Ситни детаљи су жути, црвени, светлоплати, зелени, бледољубичасти и ружичасти. У оба издања, унутрашњи цртежи су само у тушу.

⁴ Позната песма за децу мађарског фолклора. Краљевић би да се жени, па посеђује и богату и сиромашну девојку. Наравно, на крају ће његов избор пасти на ову потоњу.

⁵ Наслов је непреводив. Он је заправо рефрен бајке *Охили кеџилић* (*A kevély kiskakas*), прим. А. У.

⁶ Краљ Каџор је главни лик из истоимене мађарске народне приче. Овог прождрљивог мачка газдарица ће отерати од куће, па ће мачор завладати шумом. Бајка прича о томе како он над- мудрује остале животиње.

⁷ У мађарском језику презиме стоји на првом месту: Р(ебер) Л(асло), прим. А. У.

де на сандуку са тулипанима видимо слова К И: овако графичар искључује сваку сумњу у идентитет аутора текста ових бајки у стиховима.

Уз причу о близанцима јазавичарима Еве Јаниковски, *Вартоломеј и Варнава* (*Bertalan és Barnabás*, пето издање, „Мора”, 2011) уметник ствара fine аквареле. Илустрације у овом издању такође припадају „шареном” Реберу. Овде линијски цртеж готово да нестаје. Само неки детаљи нацртани су танким, деликатним линијама: лице и руке бабе Барбаре и деде Балтазара, шаре на столњаку и јастуцима, кутија за шешире или зекин репић. Међутим, сада Ласло Ребер не попуњава бојом веће површине ограничене линијом у тушу, него их одмах осликава воденим бојама. Но, његов колорит је уобичајен: користи зелену, љубичасту, браон, жуту, плаву и црвену боју.

У опусу Ласла Ребера *Знаш ли и ти?* (*Te is tudod?*) је прва илустрована књига Еве Јаниковски. Заправо, можемо говорити о рађању стила ових „сликовница”⁸, јер уметник овде још тражи свој начин изражавања (заједно са списатељицом), који ће достићи свој врхунац у *Са мном се увек дешава нешто* (*Velem mindig történik valami*) и *На кога се уметнуло ово дете?* (*Kire ütött ez a gyerek?*).

На цртежима у тушу „сликовнице” *Знаш ли и ти?* стоје углавном још ситне, мале фигуре. Уметник користи црвене, плаве, зелене, жуте и сиве оловке у боји да би нагласио поједине детаље. Него, формат „сликовнице” већ је смишљен, правоугаона књига са сјајним, белим, тврдим корицама, величине двадесет пута двадесет и три центиметра; овај об-

лик карактерише и остале књиге ове серије.⁹ А рођена је и фигура главног лика – дечкића у кратким панталонама, округле, скоро ћелаве главе (има само неколико власи косе на темену).

У „сликовници” *Знаш ли и ти?* дете носи црвену блузу и плаве панталонице, док у *Веровала или не* (*Akár hiszed, akár nem*), у *Одговори лејо кад те питају!* (*Feleq szépen, ha kérdeznek!*) и у *Благо мени!* (*Jó nekem!*) оно ће се „пресвући”, уместо плавих носи смеђе панталоне. А истог овог момчића видимо и у „сликовници” *да сам ОДРАСТАО*.

Заједно иду, према томе, „сликовнице” *Веровала или не*, *Одговори лејо кад те питају!*, *да сам ОДРАСТАО* и *Благо мени!* – оне показују и стилско јединство: фина, танка линија у тушу у њима употпуњена је „жврљотинама” нацртаним дрвеним бојицама у црвеној, плавој, зеленој, жутој, браон и сивој. Потезе оловком најбоље можемо да пратимо на крошњама дрвећа, на крововима кућа и на одећи фигура. И ликови су стилски уједначени, они се селе из једне књиге у другу. Поједини типови – мајка у црвеној хаљини са ниском бисера на врату; отац, скоро ћелав попут сина, у оделу са краватом; бака у зеленој хаљини, са наочарима и пунђом; дека са брковицама и такође са наочарима – у зачецима су присутни већ и на илустрацијама „сликовнице” *Знаш ли и ти?*

У *Веровала или не* Ласло Ребер поред цртежа користи и старе, црно-беле фотографије. Овај његов поступак, са нашим најновијим сазнањима о уметности, не бисмо више означили као колаж, него радије (изразом коришћеним у постмодерном дискурсу) као *ајроуријацију*.

И *Са мном се увек дешава нешто* и *Зар ојетт* (*Már megint*) припадају једној целини међу „сликов-

⁸ Ева Јаниковски је са својим сарадником, илустратором Ласлом Ребером, створила један посебан и јединствен жанр у мађарској књижевности, где је текст потпуно испреплетен са илустрацијом. У њеном случају не ради се о пуким сликовницама, зато и користим ову реч у наводницима. О томе сам писала у студији *Велики и мали (однос одраслих и деце и однос сјарије и млађе деце у књигама за децу Еве Јаниковски)*, *Детињство* 2/2013, 89–95.

⁹ Изузетак чини само „сликовница” *На кога се уметнуло ово дете?* Она је у меком повезу, правоугаоног облика (петнаест пута двадесет три центиметра), и овом формом привидно штрчи из низа осталих „сликовница”. Графичар је вероватно одабрао овај формат, по облику ближи књигама за одрасле, пошто ово дело није намењено малој деци него тинејџерима.

ницама". Обе књиге су дело „шареног” Ребера; уметник цртеже у тушу осликава моћним, живим нијансама, а користи и даље уобичајени колорит. Стилско јединство повезује и ова издања: илустрације су направљене истом техником, а и ликови си идентични. У овим књигама ради се већ о некој другој породици. Главни јунак, дечкић, овде има нешто више косе него у претходно споменутим „сликовницама”, можда зато јер је мало веће дете. Он носи зелену блузу са шљивастоплавим, кратким панталонама и црвеним, дугачким чарапама и дубоке ципеле на пертлање. Лик мајке има хаљину боје фуксије, уз то плаве чарапе и црвене ципеле. Кракати отац сад не носи одело већ браон џемпер са плавим панталонама, док је Борка, дечакова сестра, у црвеној хаљини, плавим чарапама и зеленим ципелама. Дакле, ликови су и овде типови, одмах их можемо препознати и идентификовати.

„Сликовница” *На кога се уметинуло ово дете?* такође припада делима „шареног” Ребера. Са стране графичара узбудљиво, маштовито и игровно решење јесте оквир окер жуте боје, који се појављује већ на омоту, мото на почетку књиге стоји у оваквом оквиру, а после га пратимо кроз илустрације целог издања. Понекад има функцију рама за слике, може да се претвори у дечји креветић, другом приликом претвара се у дебљу линију и представља зид, или је пак декоративна пруга поред текста (у књизи имамо само једно место где нема цртежа, само се ова жута вертикала – попут неког узвичника – простире преко целе странице). Главни јунак је један плав, висок и мршав тинејџер. Ликови мајке, оца, баке и деде видно се разликују од фигура осталих „сликовница”. Можемо закључити напослетку да Ева Јаниковски заправо има три различита јунака; сви су они дечаци, а занимљиво је да сви имају сестре!¹⁰ Наравно, ови јунаци имају и три различите породице.

¹⁰ Значи, „сликовнице“ Еве Јаниковски, према главном јунаку, можемо поделити у три групе. У прву спадају књиге *Знаш ли*

Док смо код „сликовнице” *Знаш ли и ти?* говорили о рађању стила илустрованих књига Еве Јаниковски, дотле *Цвикераи* (*Cvikkedli*), последња књига за децу ове ауторке коју је илустровао Ласло Ребер, сведочи о дезинтеграцији овог стила. Прво издање *Цвикераи* („Мора”, 1999) садржи цртеже у тушу већ временског мајстора. Као да из ових илустрација, нацртаних каткад дрхтавим линијама, помало недостаје она огромна реберовска снага која је избијала из његових ранијих радова. А у најновијем, петом издању *Цвикераи* („Мора”, 2011) линијски цртежи у тушу су већ обојени. Уметникова ћерка Кристина Виденгерд (*Widengård Krisztina*) их је накнадно обогатила акварелом, у стилу свог оца. Штета. Јер, с једне стране, види се рад двеју руку, а са друге – није сигурно да би Ласло Ребер обојио баш те детаље. Колорит да и не споменемо – он додуше покушава да прати реберовске боје, али никако не може да их достигне. И решење омота првог издања много је оригиналније и успешније, а и више карактерише Реберов дизајнерски рад. Графичар ће увек за корице нацртати посебну илустрацију, која није присутна у самој књизи. Са омота првог издања *Цвикераи* из отвореног прозора сањиво нас гледа плава, дугокоса Амалија, грлећи своју пегаву мачку. Уметник користи жуту, љубичасту, браон и плаву боју. Јарка травастозелена боја, која обухвата цртеж на белом правоугаонику (а ова зелена се понавља и на самом цртежу, на кавезу за птице) просто усмерава, вуче наш поглед на цен-

*и ти? Веровала или не, Одговори лејо кад ће тишају!/, Благо мени!/, а овде смо, на основу илустрација, сместили и „сликовницу” да сам ОДРАСТАО. Дечкић у овим делима је најмлађи, има можда четири-пет година и има млађу сестру, Мицику. Другој групи припадају *Са мном се увек дешава нешто* и *Зар ојей*. Главни јунак овде има шест, односно десет година, док му се старија сестра зове Борка. У трећој групи је *На кога се уметинуло ово дете?* – како смо већ споменули, дечак је овде тринаестогодишњак; опет има млађу сестру, чије име се, додуше, не спомиње. У овим књигама очигледно можемо пратити и један развојни процес, одрастање детета.*

тралну илустрацију. Код новијег издања ликовни уредник, задржавајући нешто тамнију зелену подлогу, ставља на насловну страну, доста немаштовито, илустрацију из књиге, са 24. странице.

Ласло Ребер дизајнира илустроване књиге према веома пажљиво и темељно промишљеном концепту. У случају „сликовница” Еве Јаниковски уклапа и сам текст у илустрацију.

Графичар ће увек направити више варијанти једног цртежа, а објавиће ону за коју мисли да је најадекватнија. На верзији за једну страницу „сликовнице” *Веровала или не*¹¹ у левом горњем углу стоји главни лик, дечак, и са подигнутим кажипрстом нешто објашњава сестрици, Мицики. Поред њих је стара, црно-бела фотографија са девојчицом светле косе у белој хаљиници, она у руци држи корбач, на слања се на плишаног магарца, а код њених ногу су корпа и мала куца, играчка. Испод ове је друга фотографија: на њој дечачић у матроској блузи и плисираној сукњици, у дубоким ципелама које се закопчавају дугмићима, а у руци држи ваздушну пушку. Цртач је на вицкаст начин продужио цев пушке линијом у графиту, која сад вири изван оквира фотографије. Врх цеви се пуши, као да се управо пуцало из пушке. Последице великог праска се могу видети и на цртежу: на десној страни бака у зеленој хаљини диже руке увис, њен црвени кишобран и црна торбица падају на земљу, а шешир лети увис са њене главе; са леве стране шарена маца се баца на леђа од страха. Према положају фигура можемо претпоставити да је овај план цртежа направљен за десну страницу књиге. У штампаној, коначној верзији бака у зеленој хаљини померена је на леву страницу. Овог пута није уплашена, весело се смеши, шешир јој мирно седи на глави, а у руци држи кишобран и ташну. Поред ње су три потпуно другачије фотографије, а шарена маца је у десном доњем углу слике, са повијеним леђима мјауче на пса са

¹¹ Илустрацију види у: *Réber antológia* (Widengård 2003: 37).

суседне странице (који је опет окренут према њој и лаје). Поред пса, са истог места као и у горепомекутој варијанти, поздравља нас фотографија дечака са пушком (само овај пут не пуца), као и фигура деде (на десној ивици цртежа стоји као пандан баки) у плавом оделу и полуцилиндру, са палицом за шетњу у рукама и завежљајем. На овој илустрацији у десном горњем углу угледаћемо још једну старинску фотографију детета, смештену у цветни оквир.¹²

Знамо колико је с тачке гледишта композиције важна подела сликовног поља. Реберовска илустрација је увек добро компонована органска целина. Специфичан графички језик и јединство уметничког изражаја увек нам чини јасним унутрашње узајамне повезаности, које обезбеђују кохерентност дела.

Ото Мезеи (Mezei Ottó) указује на то да се разни аутономни цртежи, карикатуре и илустрације Ласла Ребера неретко стилски преклапају, често не можемо са тачношћу да одредимо која је илустрација у књизи намењена деци, која омладинском узрасту, а која пак одраслима (Widengård 2003: 33). Заправо, Ребер не користи посебан графички језик ни кад црта за децу, нити кад то чини за одрасле. Ако, рецимо, прелистамо књигу Еве Јаниковски написану за одраслу публику, под насловом *Обе стране њлоча* (*A lemez két oldala*), приметимо да би велики број илустрација могао бити објављен и у неком дечјем издању.

Наравно, не треба да заборавимо да Ласло Ребер првобитно посматра свет оком карикатуристе, а овај његов поглед оставља трага и на његовом целокупном уметничком стваралаштву.

Мада Реберове илустрације за књиге, осим неколико изузетака, првобитно нису направљене са намером да буду карикатуре – каже Ото Мезеи – цело његово цртачко приступ који се манифестује у њима – и контуре фигура, и гесте, и ситуације, па „пре-

¹² Иначе, фотографије су из породичног албума Еве Јаниковски.

форсирање” сцена, његови ликови, предмети, природна околина, стилизовање необичних бајковитих бића (што је основна црта реберовске илустрације) – *mutatis mutandis* бива доведен у везу са проширењем појма карикатуре (Widengård 2003: 36). Дакле, у Реберовим илустрацијама увек има и једне врсте „карикатуралности” (Исто: 59).

Јер – уметник ће искористити идеје са својих карикатура и приликом илустровања дечјих књига! На пример, на једној илустрацији из албума (који садржи карикатуре у тушу, без речи) *Пљунути родитељи* (*Ganz die Eltern*, 1964, „Бермајер и Никел”) ¹³ видимо једну охолу даму (са шеширом са перјем и троструком ниском бисера, са малом торбицом у руци) како убацује бомбону у уста ћелавом дечкићу у кратким панталоницама (!); дете стоји крај њених ногу са забаченом главом и, попут неког гладног птића, широм је отворило уста. Овај приказ се понавља потом у *Веровала или не* Еве Јаниковски. „Док сам био мали, мислио сам, // да је РОЂАК тај, // који недељом долази код нас у посету, // и доноси бомбоне” – на Реберовој илустрацији уз овај сегмент текста видимо госте, на челу са дамом са бисерима која весело улази са испруженом руком, а у пролазу убацује детенцету слаткиш у уста.

Ласло Ребер је искључиви илустратор скоро свих књига Еве Јаниковски. Колико се преплићу и допуњавају цртежи графичара са текстовима списатељи-

¹³ На корицама албума *Ganz die Eltern*, чији цртежи су настали „на основу посматрања природе“, читамо следећи текст, исписан руком цртача, на стомаку оба родитеља, на немачком језику: „Ein Buch für solche, die an das Gute im Kinde glauben. Beobachtungen nach der Natur von László Réber“ (Réber 1964). Фигура мајке са ниском бисера око врата и фигура оца у оделу и кравати појавиће се касније и на илустрацијама књига Еве Јаниковски. Можда их можемо сматрати и неком врстом прототипа! Овде, на омоту овог албума, из руке одраслих висе њихова деца попут неког цака, ћелави дечкић у кратким панталоницама и девојчица са огромном машном у коси. Деца понављају покрете својих родитеља: из руке дечака visi један плишани медвед, а из руке девојчице лутка, са идентичном машном.

це ¹⁴ схватићемо кад узмемо у руке њено последње дело, књигу за одрасле *Додаџак* (*Ráadás*). Ово издање, нажалост, Ласло Ребер није био више у могућности да илуструје. Издавач је зато овај задатак поверио другом врсном мађарском уметнику, илустратору и карикатуристи Ференцу Шајдику (Sajdik Ferenc). Мишљења смо да се, без обзира на то колико иначе волимо и ценимо Шајдиков рад, његови цртежи не уклапају у свет Еве Јаниковски. Она концентрована снага која избија из заједничких књига списатељице и Ласла Ребера овог пута у овој публикацији – недостаје. Можда би било боље да су *Додаџак* објавили потпуно без цртежа.

Тибор Венер (Wehner Tibor) нас опомиње да све до дана данашњег није урађена историјско-уметничка обрада опуса Ласла Ребера (Widengård 2003: 86). У склопу тога, наравно, још увек недостаје и приказ целокупног илустраторског стваралаштва дечјих књига овог уметника. Надамо се, не задуго.

БЕЛЕШКА

ЛАСЛО РЕБЕР (Réber László), 1920, Будимпешта (Budapest) – 2001 Будимпешта.

Графичар, илустратор, карикатуриста. Првобитно спортиста, бацач копља. Самоук. У руском заробљеништву се упознао са графичким техникама. После радио као карикатуриста, правио плакате и цртане филмове, илустровао књиге. Прославио се као илустратор дечјих књига. Био је члан Мађарске академије уметности (1999). Учесник бројних групних, те самосталних изложби. Добитник је двадесетак уметничких награда. Најзначајније су: Мункачијева награда (1967, 1993); Андерсенова диплома (IBBY), Кембриџ (1982); Илустрација за Дечју

¹⁴ Андраш Секел (Székely András) констатује да се у заједнички направљеним књигама ауторке и графичара тешко може заправо одредити „ко кога илуструје“ (Widengård 2003: 26).

књигу године, мађарски огранак IBBY-ја (1984); Плакета (IBBY), Севиља (1994).

ИЗВОРИ

[...] *Egyszer egy királyfi* (треће издање, илустрације: Réber László), Budapest: Móra Kiadó, 2006.

Janikovszky Éva. *Velem mindig történik valami* (илустрације: Réber László), Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1972.

Janikovszky Éva. *Kire ütött ez a gyerek?* (друго издање, илустрације: Réber László), Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1977.

Janikovszky Éva. *A lemez két oldala* (илустрације: Réber László), Budapest: Magyar Nok Országos Tanácsa – Kossuth Könyvkiadó, 1978.

Janikovszky Éva. *Cvikkedli* (илустрације: Réber László), Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1999.

Janikovszky Éva. *Jó nekem!* (пето издање, илустрације: Réber László), Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 2004.

Janikovszky Éva. *Akár hiszed, akár nem* (четврто издање, илустрације: Réber László), Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 2006.

Janikovszky Éva. *Felelj szépen, ha kérdeznek!* (пето издање, илустрације: Réber László), Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 2007.

Janikovszky Éva. *Már megint* (четврто издање, илустрације: Réber László), Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 2007.

Janikovszky Éva. *Ráadás* (четврто издање, илустрације: Sajdik Ferenc), Budapest: Móra Könyvkiadó, 2007.

Janikovszky Éva. *ha én FELNŐTT volnék* (илустрације: Réber László), Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 2008.

Janikovszky Éva. *Te is tudod?* (четврто издање, илустрације: Réber László), Budapest: Móra Könyvkiadó, 2010.

Janikovszky Éva. *A Hét Bőr* (илустрације: Réber László), Budapest: Móra Könyvkiadó, 2011.

Janikovszky Éva. *A nagy zuhó* (шесто издање, илустрације: Réber László), Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 2011.

Janikovszky Éva. *Bertalan és Barnabás* (пето издање, илустрације: Réber László), Budapest: Móra Könyvkiadó, 2011.

Janikovszky Éva. *Cvikkedli* (пето издање, илустрације: Réber László, цртеже у тушу обојила: Widen-gård Krisztina), Budapest: Móra Könyvkiadó, 2011.

Janikovszky Éva. *Égig érő fű* (девето издање, илустрације: Réber László), Budapest: Móra Könyvkiadó, 2011.

Lázár Ervin. *A Hétfejű Tündér* (пето, проширено издање, илустрације: Réber László), Budapest: Osiris Kiadó, 2003.

Kormos István. *Ejhaj, csibekas! Verses mesék* (друго издање, илустрације: Réber László), Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1980.

Mándy Iván. *Csutak színre lép* (илустрације: Réber László), Budapest: Holnap Kiadó, 1999.

Mándy Iván. *Csutak és a szürke ló* (илустрације: Réber László), Budapest: Holnap Kiadó, 1999.

Mándy Iván. *Csutak a mikrofon előtt* (илустрације: Réber László), Budapest: Holnap Kiadó, 2001.

Mándy Iván. *Csutak és Gyáva Dezső* (илустрације: Réber László), Budapest: Holnap Kiadó, 2002.

Nemes Nagy Ágnes. *A gondolj-rám-virág* (илустрације: Bereznyci Róbert), Budapest: Osiris Kiadó, 1999.

Örkény István. *Egyperces novellák* (треће, проширено издање, илустрације: Réber László), Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1979.

Tamkó Sirató Károly. *Tengerecki hazaszáll* (друго издање, илустрације: Réber László), Budapest: Móra Könyvkiadó, 1975.

Tandori Dezső. *Medvék minden mennyiségben (és még verebek is)* (илустрације: Réber László), Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1984.

ЛИТЕРАТУРА

- Belting, Hans. *A művészettörténet vége* (превела: Teller Katalin), Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2006.
- Berger, René. *A festészet felfedezése I. – A látás művészete* (превео: Vajda Endre), Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Stenberg, 2000.
- Bourriaud, Nicolas. *Relációesztétika* (превели: Pálfi Judit, Pinczés Bálint), Budapest: Mucsarnok, 2007.
- D. Udvary Ildikó: *Kortárs magyar illusztrációművészet*, www, 25. VII. 2013.
- Mezei Ottó. Az illusztrátor, u: *Réber antológia* (приредила: Widengård Krisztina) Budapest: Holnap Kiadó, 2003, 31–66.
- Réber, László. *Ganz die Eltern (Ein Buch für solche, die an das Gute im Kinde glauben. Beobachtungen nach der natur von László Réber)*, Frankfurt am Main: Verlag Bärmeier und Nikel, 1964.
- Székely András. A vonal filozófusa (Réber László karikatúráiról), u: *Réber antológia* (приредила: Widengård Krisztina), Budapest: Holnap Kiadó, 2003, 930.
- Уташи, Анико. *Велики и мали (однос одраслих и деце и однос стваријеж и млађеж дејтеија у књиџама за децу Еве Јаниковски)*, Детињство 2/2013, 89–95.
- Wehner Tibor. Rajzok a „valóság” és a képzelet határán, u: *Réber antológia* (приредила: Widengård Krisztina), Budapest: Holnap Kiadó, 2003, 83–104.

Anikó Cs. UTASI

LÁSZLÓ RÉBER'S MAGIC LINES
(An illustrator of children's books of Éva Janikovszky)

Summary

This paper deals with graphics of László Réber, one of the most significant Hungarian illustrators of children's books in recent decades. The author wants to show us a part of this rich œuvre: with analysis of his drawings, a focus is on illustrations made for “picture books” of Éva Janikovszky, she gives a complete picture of the drawing style of this artist, and also presents how Réber created and designed books for children.

Key words: László Réber, Éva Janikovszky, “picture book”, children's books, an illustration

◆ **Мирјана Б. МАТОВИЋ**
*Висока школа струковних студија
 за образовање васпитача Нови Сад
 Република Србија*
Александра М. СТАНКОВИЋ
*студент МА
 Универзитет у Шефилду
 Велика Британија*

„МОГУ ДА ОСЕТИМ МОЋ МУЗИКЕ!” (Улога заједнице и оперске продукције у изградњи дечјег музичког идентитета)

САЖЕТАК: Овај рад је део сложеног истраживања које се ослања на научне методе којима се користи психологија музике. Циљ целокупног истраживања, усмереног на најмлађу популацију, јесте да се испита утицај уметничке музике приликом ангажовања деце у оперској продукцији, али и њихова перцепција те музике и однос са понашањем изван музичке сцене. Посебна пажња усмерена је, најпре, на могуће последице које се односе на отвореност ка опери као комплексном жанру који је најмлађима далек и неразумљив. Важан аспект је и развој дечје естетске свести, али и мотиви који покрећу развој самосталног дечјег музичког понашања. На крају је издвојен проблем очувања и заштите изграђеног музичког идентитета адолесцената од свакидашњег друштвеног притиска. Резултати су показали да су деца која певају у оперском хору отворена према том жанру и његовој естетској перцепцији, што указу-

је на чињеницу да је спремност деце да учествују у професионалном амбијенту опере интерно мотивисан. Трајни ефекат искустава стечених у детињству потврђен је резултатима добијеним из млађе групе хора, од деце која активно певају у њему, као и из старије групе, од адолесцената који прерастају захтеве дечјег узраста у оперском певању. Истраживање јасно показује разлоге који мотивишу децу као младе музичаре да издрже озбиљне захтеве професионалног ангажовања на сцени уметничке музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музички идентитет, „самоопредељење” у музици, аутономија, естетски и физички параметри у музици, родитељски подстицај

Зашто је музика важна? „Учешће у музици и њеним стваралачким процесима захтева од људи да у потпуности користе своју емоционалну, менталну и физичку енергију” (Pitts 2005, 1).

Савремена музичка индустрија конципирана је тако да одговара захтевима модерне технологије и истовремено иде корак напред у развоју сопственог потенцијала. У масовној продукцији уметничког материјала граница између елитног и популистичког нестаје, дозвољавајући међусобно уплитање и мешање елемената различитих жанрова. Захваљујући томе доступност појединих сложених уметничких форми постаје лакша и разумљивија. Тако се њихова употреба не ограничава искључиво на музички образовану публику, већ се креће ка свим потенцијалним потрошачима, независно од узраста и друштвеног статуса.

„Гламурозно је!” (дечак, 11 година)

„Могу да осетим моћ музике!” (девојчица, 12 година)

(Цитати деце сталних чланова хора (од седам до четрнаест година) која активно учествују у операма које се одржавају на уметничкој музичкој сцени Народног позоришта у Београду.)

Формирање естетске свести код деце

Деца која имају привилегију да буду део сложене уметничке продукције свесно и самостално учествују у извођењу опере и јасно показују отвореност и сензибилност према том жанру. Тако се њихова естетска свест приметно развија у складу са естетским захтевима које поставља модерна оперска сцена. Њихова посвећеност, напоран рад и пажња трају онолико колико то једна представа подразумева. У периоду адолесценције изграђени музички идентитет не нестаје, али се надограђује другим усвајаним елементима различитих музичких жанрова. Захваљујући снажној уметничкој енергији коју су том приликом могли да упознају, најмлађи су у могућности да направе успешну селекцију квалитетног материјала који долази из масовне производње културне индустрије.

Естетско искуство које најмлађи добију на сцени утиче на стварање индивидуалних естетских критеријума који утичу на развој комплетног музичког идентитета. Ово питање је често заобилажено од стране истраживача, вероватно из разлога који се тичу његове комплексности. Међутим, развој естетске свести детета важно је посматрати у спрези са музичким идентитетом и пратити га паралелно са социјализацијом појединца у физичком свету. Фактор који веома значајно утиче на развој критичког размишљања код деце, а који се даље одражава на развој њиховог укуса, јесте чисто практичне природе и односи се на изградњу њиховог визуелног идентитета.

Важну улогу у испуњавању поменутих задатака имају родитељи, који учествујући у најранијим музичким искуствима своје деце утичу на то да она усвоје адекватне моделе понашања и деловања. Неопходна подршка у реализацији комплексних уметничких захтева може да утиче на јачање међусобног поверења, али и на развој свести о томе да као при-

падник друге групе истомишљеника дете може развијати и остале способности, у овом случају музичке (Pitts 2008).

Посматрањем учествовања деце у оперској индустрији може се уочити да ће она која у њој активно учествују показати значајно виши ниво процене тог жанра него чланови хорова без истог искуства. Естетска свест најмлађих учесника свакако је на вишем нивоу него код деце са мање сценских наступа. Напоран рад и посвећеност комплексном уметничком жанру у најранијем добу утицаће на развој свести о аутономији, усвајању компетенција и међусобном повезивању. Раније усвојени елементи који у фази адолесценције функционишу као кодови тешко су променљиви и често се не поклапају са генерацијским мејнстримом, што не мора нужно да се тумачи као искључиво позитивно.

Генерална је претпоставка да школска деца не воле уметничку музику и због тога се опера као уметнички жанр међу најмлађима не цени довољно (упореди: Greer 1974; Hargreaves 1995; Lamont 2003). Ипак, они који имају прилику да се појаве у оперским поставкама разумеју значај и уживају у музици коју са великим ентузијазмом изводе на сцени. Поред бројних арија које се певају соло, или са солистима и хором опере, ова деца су упозната са готово целокупним репертоаром опере у којој се појављују.

Подршка појму лепог који је једнак уметнички вредном и изазива адекватну естетску реакцију може се наћи у филозофској, психолошкој и социолошкој сфери проучавања (види: Barrett 2006). У области музике, сигурна отвореност ка одређеном музичком жанру указује на то да је естетски одговор довољно развијен и може да послужи као поуздан инструмент када се квалитет и лепота музичког садржаја процењује и оцењује. Литература која се односи на ово питање често користи разне сродне појмове и концепте естетског одговора: естетски до-

живљај, естетски суд, естетски избор, афективно реаговање, музичко признање, музичке преференције и музички укус (Barrett 2006). Терминолошка разноликост само потврђује претпоставку да се узроци и механизми за препознавање лепоте уметничког дела могу посматрати са различитих аспеката. Харгривс и сарадници (2006) препознају области експерименталне естетике, развојних приступа и теорије социјалног идентитета као три основна приступа.

Експериментална естетика, поддисциплина експерименталне психологије, фокусира се на карактеристике музичког стимулуса, али и на начине на које она утиче на различите врсте личног одговора слушаоца. Према Барету (2006), развој естетске реакције код деце огледа се у томе да се „она идентификују и ангажују у складу са формалним карактеристикама музичких дела” (стр. 180). Ова способност, према налазима експерименталне естетике, ослања се на: а) ниво узбуђења који поједина музичка дела подстичу код слушаоца, или б) наклоности ка „прототипу” који се тумачи као посебан музички подстицај (Hargreaves 1986; Hargreaves 2006).

Харгривс и сарадници (2006) указују на сопствени модел, према којем је музичке преференције могуће променити у односу на повећање изложености музици иа културације током животног века на широк спектар музичких стилова. Према моделу „боље чујемо одређени део музике или музички стил, па је тако лакше и разумемо” (стр. 140). Музика тако постаје позната и мање непредвидљива за ухо, а самим тим се и доживљава као мање сложена. Слично томе, Халам (2006) тврди да смо боље упознати са одређеним врстама музике које стално слушамо, а понављајући слушање музике подстичемо развој интерне звучне репрезентације, исти онај који утиче на развој критичког мишљења у погледу одређене врсте музике.

Поред тога, она наглашава континуитет учења као још једну важну компоненту музичке енкулту-

рације, тврдећи да „док се мождане структуре брзо прилагођавају новим музичким искуствима у кратком року, ово учење се губи уколико се изнова редовно не подстиче” (стр. 26). Њен став је, такође, да млађи мозак показује већу пластичност и лакоћу у прилагођавању у односу на старији, што наглашава значај раног музичког искуства у формирању музичких преференција деце (Hodges 2006; Trehub 2006; Temmerman 2000; Lamont и сар. 2003).

Разумевање естетских и физичких параметара

Нема сумње да музика као уметничка категорија носи снажан естетски садржај. Крећући се у том правцу, два питања проистичу из покушаја да се кроз ову призму анализира утицај сценског искуства на развој естетских критеријума код деце. Прво, на који начин на децу естетску свест утичу физичке карактеристике амбијента у којем се налазе? Друго, у логичкој вези са претходним, тиче се позитивне промене нивоа естетске перцепције када су деца извођачи или седе у публици. У најбољем случају, ова питања су само занемарена од стране литературе о психологији музике.

Прошански (1983) даје теоријску дефиницију „места-идентитета”, описујући га као подструктуре самоидентитета особе, које се састоје од широко замишљене когниције физичког света у којем појединци живе. Ове спознаје представљају „сећања, осећања, идеје, ставове, вредности, склоности, значења, као и спознаје понашања и искуства која се односе на разноврсност и сложеност физичких параметара који дефинишу свако људско постојање бића” (стр. 59).

Још један вредан концепт људске перцепције физичког света предложио је Гибсон (1954, објављено у: Greeno 1994). У њему је дефинисан процес перцепције као двосмерна интеракција, где је један пра-

вац перцепција, односно прилив информација око нас, а други се односи на стварање објекта свести. Другим речима, то значи да је објекат, што указује на музичку сцену у овом случају, не подразумева естетску информацију; свест, или разумевање објекта, добија се кроз акцију коју доживљавају извођачи.

Музичко „самоопредељење” у дечјем понашању

Нема сумње да деца имају снажна искуства приликом учешћа у извођењу музичког дела, што доприноси њиховом уживању у одређеној активности. Међутим, спољни фактори, као што су награде, могу се користити за мотивацију деце која ће трајати до одређеног нивоа. Да би се покренула унутрашња мотивација, мора да постоји тачка у којој дете има интерес или разуме вредност предложене активности (Joussemet и др. 2004). Аутономија, компетенција и повезивање истичу се као кључни за суштински мотивисано понашање деце у циљним занимањима. Аутономија значи да се дете спонтано бави акцијама које ће му омогућити да се осећа слободно и прати своје унутрашње интересе. Од суштинског је значаја, затим, да се дете осећа компетентним и да увиди да је резултат његовог рада потврђен и позитивно вреднован од припадника најближег окружења, посебно родитеља, вршњака и наставника.

Мекферсон (2009) тврди да родитељство и емоционална клима имају важан утицај на подстицање деце у музици. Родитељи који подржавају и развијају аутономију код детета вероватно ће код њих достићи ниво саморегулисаног понашања (Grolnick 2002). Осим тога, позитивне повратне информације родитеља у раним годинама помажу деци да одреде контуре самосталног концепта компетенција (Wigfield 1997). На крају, док одрастају у афирмативној средини у којој је њихов рад запажен од

стране родитеља, најмлађи постају интерно мотивисани на стицање што вишег нивоа личног постигнућа (McPherson, Davidson 2006).

У области музике, подршка у кућном окружењу доказује да је за децу основно да уживају и да постигну успех у музичкој активности, али неки од вредних спољних фактора могу се наћи и изван куће (нпр. Pitts 2001). Недавни докази показују да је за децу важна популарност, односно да присуство познате личности појачава њихов ентузијазам за музику (Pitts 2001). Они се диве тим личностима и идентификују се са њима, пре него са онима који то нису (Ivaldi & O'Neill 2008). Наравно, није могуће стећи осећај славе у свим музичким дешавањима, али резултати служе да усмере просветне раднике и психологе да обрате пажњу на оно у чему деца, између осталог, могу да пронађу подстицај.

Друштвени утицај на музички идентитет у доба (ране) адолесценције

Учешће у музичким активностима кључно је у формирању музичког идентитета. Без обзира на то да ли је појединац само слушалац или има активну улогу у музичком стваралачком процесу (Pitts 2005), доживљава музику у школи или ван ње (Lamont и др. 2003), учи музику формално или неформално (Folkestad 2006), као мушко или женско (Dibben 2002), у детињству (Trehub 2006) или одраслом добу, у скоро свим свакодневним друштвеним системима (DeNora, 2000) лични доживљај музике ствара музички идентитет.

Постоји значајан број емпиријских доказа о томе како учешће у музичким активностима доприноси музичком и социјалном развоју младих, посебно кроз области ваннаставних активности (Pitts 2007/2008). Раст међусобног поверења, развој вештина и осећаја припадности групи истовишљени-

ка само су неке од реакција учесника који су били ангажовани у школској ваннаставној продукцији (Pitts 2007).

Музички идентитет је, међутим, перманентно изложен спољним утицајима. У периоду адолесценције, неопходност да се прате модерни токови појачана је у односу на ранији период одрастања. Проучавајући реаговање младих на популарну културу, група научника (нпр. Vulliamі 1977, објављено у: Hargreaves 1986) тврди да су културни процеси „прилагођени захтевима масовних медија, што доводи до раздвајања оних који стварају масовну културу и оних који је конзумирају” (стр. 184). Као резултат тога, масовно тржиште производи масовну културу, са очигледном тенденцијом да хомогенизује музички укус циљне популације.

Дефинишући културу укуса, Ганс (1974, објављено у: Hargreaves 1986) идентификује пет главних укуса култура: високу културу, више-средњу културу, ниже-средњу културу, некултуру и квазинародну културу. Све су оне „укорењене у друштвеној структури појединца” (стр. 185).

Имајући у виду тржишну вредност културе, важно је указати на факторе који стимулишу адолесцента да заштити сопствени музички идентитет, свесно прихвати музичке трендове и склони се од оних који би могли лоше утицати на очување стечених вредносних параметара. Као члан одређене друштвене групе, појединац подстиче сопствени осећај припадности и промовише себе и своје понашање у складу са очекивањима припадника своје групе.

У области музике такво понашање је типично за младе особе и вршњачке групе (нпр. Finas 1989; Tarrant 2000; Tarrant и сарадници 2001а; Tarrant и сарадници 2001б). Tarrant и сарадници (2002) тврде да адолесценти пролазе кроз време криза, које се само привидно реше када појединац постане члан групе. Они тврде да „главна улога музике за адолесценте лежи у њеној способности да им помогне да

формирају позитивне друштвене идентитете” (стр. 139). Финас (1989) тврди да би адолесценти требало да другачије изразе своје музичке преференције, што ће зависити од тога да ли се то реализује у приватном окружењу или у друштву вршњака. Ова друга опција озбиљно утиче на стечена уверења адолесцената у вршњачкој групи, и то у оној мери у којој се одређена музика односи на друштвени статус.

Према Давидсону и Бурланду (2006) „самовредновање у складу са спољним бихевиоралним факторима, перцепцијом понашања и ставовима заједнице, уз позитиван поглед на изабрану музику, кључна су детерминанта изградње личног музичког идентитета” (стр. 479). У периоду „транзиције” адолесценти би требало да развију сопствене стратегије за суочавање са социјалним притисцима тако што ће да усвајају позитивна искуства са другима како би доживели музику као део концепта личности” (стр. 480).

* * *

Улога музичких педагога је не само у томе да усмеравају децу на белешке о музици и музичким достигнућима већ да покушају да створе погодно окружење за њихово музичко образовање. Укључивањем у музичке активности, најјаче покретаче креативног размишљања, најмлађи би успели да достигну свој максимални потенцијал. Дечја радозналост је основа њиховог развоја, који би требало успешно да буде вођен од стране компетентне личности. Учествовање у музичким активностима, као што је певање у опери, дефинитивно може да подстакне развој уметничких компетенција, јер поред музичког подразумева и немурички контекст.

Неки од ефеката укључивања деце у оперску продукцију су: њихова отвореност према опери – традиционално занемареном жанру у основном му-

зичком образовању, развој њихове естетске свести, покретање њихове унутрашње мотивације за истрајност у раду и одлучност да бране свој музички идентитет. Сви ови ефекти се могу посматрати као део социјалног развоја појединца и заједнице. Надоградња културног идентитета кроз музику може бити значајна у музичком, али још више у социјалном контексту, јер је довољно снажна да покрене промену из једне друштвено-културне категорије у другу.

ЛИТЕРАТУРА

- Barrett, M. S. Aesthetic response. In: McPherson (ed.), *The child as musician*, pp.173–191. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Clark, C. & Uzzell, D. L. The socio-environmental affordances of adolescent's University Press, 2002.
- Davidson, J. W. & Burland, K. (2006) Musician identity formation. In: McPherson (eds.) *The child as musician*, pp. 475–490. Oxford: Oxford University Press.
- Dimaggio, P. & Useem, M. Social class and arts consumption: the origins and consequences of class differences in exposure to arts in America. *Theory and Society*, 5, (1978) pp. 141–161.
- Finnas, L. A comparison between young people's privately and publicly expressed musical preferences. *Psychology of Music*, 17, (1989) pp. 132–145.
- Folkestad, G. Formal and informal learning situations or practices vs. formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23 (2), (2006) pp. 135–145.
- Greeno, J. G. Gibson's affordances. *Psychological review*, 101 (2), (1994) pp. 336–342.
- Greer, R. D., Dorow, L. G. & Randall, A. (1974) Music listening preferences of elementary school children. *Journal of Research in Music Education*, 22 (4), pp. 284–291.
- Grolnick, W. S., Gurland, S. T., DeCoursey, W. & Jacob, K. F. Antecedents and consequences of mothers' autonomy support: An experimental investigation. *Developmental Psychology*, 38 (1), (2002) pp. 143–155.
- Hallam, S. *Music psychology in education*. London: Institute of Education, University of London, 2006.
- Hargreaves, D. J. *The developmental psychology of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Hargreaves, D. J., Comber, C. & Colley, A. Effects of age, gender and training on musical preferences of British secondary school students. *Journal of Research in Music Education*, 43 (3), (1995) pp. 242–250.
- Hargreaves, D. J., North, A. C. & Tarrant, M. Musical preference and taste in childhood and adolescence. In: McPherson (ed.), *The child as musician*, pp. 135–154. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Hodges, D. A. The musical brain. In: McPherson (ed.), *The child as musician*, pp. 51–68. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Ivaldi, A. & O'Neill S. A. Adolescents' musical role models: Whom do they admire and why? *Psychology of Music*, 36 (4), (2008) pp. 395–415.
- Joussemet, M., Koestner, R., Lekes, N. & Houliort, N. Introducing uninteresting tasks to children: A comparison of the effects of rewards and autonomy support. *Journal of Personality*, 72 (1), (2004) pp. 139–166.
- Kopiez, R. & Lehmann, M. The 'open-earedness' hypothesis and the development of age-related aesthetic reactions to music in elementary school children. *British Journal of Music Education*, 25 (2), (2008) pp. 121–138.

-
- Lamont, A., Hargreaves, D. J., Marshall, N. A. & Tarrant, M. Young people's music in and out of school. *British Journal of Music Education*, 20 (3), (2003) pp. 229–241.
- LeBlanc, A., Sims, W.L., Siivola, C. & Obert, M. Music style preferences of different age listeners. *Journal of Research in Music Education*, 44 (1), (1996) pp. 49–59.
- McPherson, G.E. & Davidson, J. W. Playing an instrument. In: McPherson (ed.), *The child as musician*, pp. 331–351. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- McPherson, G. E. The role of parents in children's musical development. *Psychology of Music*, 37 (1), (2009) pp. 91–110.
- Pitts, S. E. Whose aesthetics? Public, professional and pupil perceptions of music education. *Research Studies in Music Education*, 17, (2001) pp. 54–60.
- Pitts, S. E. *Valuing Musical Participation*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2005.
- Pitts, S.E. Anything goes: a case study of extra-curricular musical participation in an English secondary school. *Music Education Research*, 9 (1), (2007) pp. 145–165.
- Pitts, S. E. Extra-curricular music in UK schools: Investigating the aims, experiences and impact of adolescent musical participation. *International Journal of Education & the Arts*, 9 (10), (2008) pp. 119.
- Proshansky, H. M., Fabian, A. K. & Kaminoff, R. Place-identity: Physical works socialization of the self. *Journal of Environmental psychology*, 3, (1983) pp. 57–83.
- Tarrant, M., North, A. C. & Hargreaves, D. J. Social categorization, self-esteem, and the estimated musical preferences of male adolescents. *The Journal of Social Psychology*, 141 (5), (2001) pp. 565–581.
- Tarrant, M., North, A. C., Edridge, M. D., Kirk, L. E., Smith, E. A. & Turner, R. E. Social identity in adolescence. *Journal of Adolescence*, 24, (2001) pp. 597–609.
- Tarrant, M. (2002) Adolescent peer groups and social identity. *Social Development*, 11 (1), (2002) pp. 110–123.
- Tarrant, M., North, A. C. & Hargreaves, D. Youth identity and music. In: McDonald, A. R., Hargreaves, D. & Miell, D. (eds.) *Musical Identities*, pp. 134–150. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Temmerman, N. An investigation of the music activity preferences of pre-school children. *British Journal of Music Education*, 17 (1), (2000) pp. 51–60.
- Trehub, S. E. Infants as musical connoisseurs. In: McPherson (ed.), *The child as musician*, pp. 33–49. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Wigfield, A., Eccles, J. S., Yoon, K. S., Harold, R. D., Arbretton, A. J. A., Freedman-Doan, C. & Blumenfeld, P. S. Change in children's competence beliefs and subjective task values across the elementary school years: A 3-year study. *Journal of Educational Psychology*, 89 (3), (1997) pp. 451–469.

Mirjana B. MATOVIĆ
Aleksandra M. STANKOVIĆ

"I CAN FEEL THE POWER OF MUSIC!"
(The role of community and opera production
in development of childrens' music identity)

Summary

This paper is a part of a reasearch project which deals with development and protection of music identity of the youngest ones. Active inclusion into music and non-music projects is one of the basic ways to stimulate proper music education, irrespective of whether it concerns formal or non-formal adoption of music contents.

Participation in realization of music contents such as

opera influences development of both musical and aesthetic and social competence, which affects the building of the total social and cultural basis in an early developmental period.

The permanent effect of the experiences acquired in childhood has been confirmed by the results obtained in the younger group of the choir, which is still participating actively, as well as the adolescent group, which outgrow the demands of the children's age in opera singing. Thanks to that, we can clearly see the reasons that motivate children, as young musicians, to meet serious requirements of the professional engagement on the scene of artistic music.

Key words: music identity, "self-determination" in music, autonomy, aesthetic and physical parameters in music, parents' stimulation

UDC 821.163.41–93–31.09 Petrović U.

◆ **Гордана С. ГЛАВИНИЋ**
Радио телевизија Србије
Београд
Република Србија

ОДА СЛОБОДИ УРОША ПЕТРОВИЋА

САЖЕТАК: Рад показује елементе фантастике, односно епске фантастике, у роману *Деца Бесџирагије* Уроша Петровића, указујући и на ауторову слободу да прошири постојеће жанровске границе и створи „свој жанр”. Комбинујући своје претходне жанровске моделе – роман епске фантастике, хорор роман, загонетне приче, мозгалице – Петровић креира вишеслојно дело, које особеном симболиком и значењским богатством интригира читаоца. Маштовито и духовито обликована пустоловина за децу и младе у којој уживају сви, без обзира на године, може бити схваћена и као својеврсна социјална визија која садржи потенцијалне васпитнообразовне моделе за нове међуљудске односе у нашем времену. Прошлост је немогуће променити, али је неопходно човека ослободити њеног терета, зарад бивствовања са сврхом и будућности. Урош Петровић, кроз ликове и свет свога романа, преображавајући и исцељујући (и уз помоћ чуда васкрсавајући) човека, заправо симболично у прошлости прави „новог” и „здравијег” човека, у нетакнутој природи, у оази званој Бестрагија. Слобода у универзалном значењу намеће се као могућа основна мисао и мисија и аутора и његовог дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман, фантастика, пустоловина, симболика, преображај, исцељење, природа, васпитнообразовни модели, живот са сврхом, слобода

За човека са турског и ломљивог Балкана, ослободити се бремених историје, баталити предрасуде и излечити неизлечиво... равно је пустоловини без краја и конца. Бити слободан, срећан и свој, звучи

бајковито, фантастично и, наравно, духовито. Ипак, само верујући и надајући се да је то ипак достижно и изнова покушавајући да пронађеш начин да се чудо догоди, „време које трошиш има смисла”. Књижевност је простор који то омогућује и Урош Петровић, први писац српске епске фантастике и аутор првог хорор романа за младе, вешто то користи, поновно испитујући границе, не плашећи се да сваким новим литерарним остварењем изнова искорачи. И то јесте слобода стварања која награђује и писца и читаоца.

Књига *Деца Бестрагије* јесте својеврсна комбинација епске и мистичне фантастике, а на њу се може гледати и као на псеудоисторијски роман. Она јесте и роман загонетка, а и специфична едукативна пустиловина, односно образовни роман. Поједина места у овом делу проткана су елементима хорора, али оно што књигу чини магнетом за читаоца јесу ауторова маштовитост и препознатљива духовитост.

Овога пута Урош Петровић фантастичну приповест гради на простору Србије у време Турака. У средишту приче је тајна васкрсења, бесмртности или пак новог живота. Њен носилац јесте несавршено биће природе – бели јеж без једног увата. Његов ујед „подиже из мртвих” и то је тајна коју чувају уједињени припадници различитих вера, а да је поседује жели и сурово и дивље азијско племе Неура. Бестрагија је станиште за уједену децу, ону којој су зуби једноухог бића омогућили други живот. То место тајне налази се усред ветрометине и заправо је синоним за заветрину. Иза имена је скривен првобитни назив места Зли до (читалац тако открива и ко су заправо Злодолци из претходног Петровићевог романа *Петли лејтиир*). Петровићева оаза дивља је и непокорена и у први мах изгледа неприступачна, али до ње ипак постоји пут, а знају га само одабрани. Ти одабрани су у својим зрелим годинама препознали своју мисију и определили се за живот са сврхом, одлучујући се за хуманост и

племенитост, да се у мраку боре и изборе светлију будућност деце. Бестрагија је парче слободног неба, простор где деца уче да мисле и да максимално искористе своје могућности, да одрастају као слободна бића. Било да пут до Бестрагије води са Букове планине да би се у њој нашла заштита, било да се до ње стиже са азијских простора да би се претело њено благо, пробијање до ње јесте пустиловина, као што је пустиловина и сам живот у њој. То је сиже Петровићевог узбудљивог штива.

Ово јесте роман о одрастању, али не само детета већ и човека током целог живота. Без обзира на којој су степеници свога развоја, било да су деца или људи у зрелим годинама, Петровићеви јунаци доживљавају неку врсту преображаја.

За откривање магичног јежа заслужан је Рафајло. Неуки Србин али добар познавалац тајни природе, шумокрадица али мудар и разложен човек великог срца, човек чије би име, с обзиром на његову мисију, могло бити изведено од имена једног од Архангела који је примио дар од Бога да исцељује болести и излечи људима неизлечиве ране.

Међу одраслим јунацима свакако је најзанимљивији Ибрахим Баја. Турчин другачији од осталих, првобитно харачлија коме ће губитак перчина приликом сусрета са Рафајлом у сеоском млину променити биће, па тако и живот. Ибрахим Баја постаће суфија, духовник, коме ће самоспознаја изнедрити нову животну филозофију сажету у једну реченицу: „Вера није наша или њина, она или ова, већ врлина човекова!”. У складу са том мишљу и својим новим редом, „Дервиш који се врти”, проналазач Бестрагије, заједно са пријатељем Србином, Рафајлом, брине о необичној деци, али и лепрознима.

Шпански језуита Валтазар Грецијан (за живота хришћанин језуита из Белмонтеа, по смрти Празногроба), слепи старац дуге косе, учењак са Запада, живи други живот захваљујући белом једноухом јежу и Ибрахиму Баји, бирајући друштво шишиша

и станиште испод каменог поклопца. Заједно са Бајом смислиће правила за живот у Бестрагији „поштујући једнако богата искуства прикупљана широм истока и запада”. Његов задатак у Бестрагији јесте да децу која су у њој припреми за живот и научи их да буду мудра бића. Име је могао добити по једном од три библијска мудраца који су даривали Исуса по рођењу.

Таса С Лопатом, оживели млинар (скраћено од изворног „athanatos”, бесмртан) наизглед без моћи говора и лево сметало које се прекрива лишћем док спава, заправо има и те како важну улогу – да настави Рафајлов и Бајин сан, да оживи Бестрагију и сачува је за будућност. Таса С Лопатом је загонетка коју читалац открива на последњој страници романа.

А ко су деца Бестрагије? Свакако најзанимљивије обликована/обликовани јунакиња/јунак јесте Срна/Безимени/Облак. Попут Авена, још један је носилац новог доба. То дете у најранијем детињству скривеног је идентитета, дечак прерушен у девојчицу. Ништа необично за живот раје под Турцима, ипак изненађење за читаоца колико и за самог јунака. Неочекивано одсецање плетенице (косе уплетене у кику), одвајање од старатеља Рафајла и прекидање наоко безбрижног живота на Буковој планини тренутак је када почиње брзо одрастање јунака, његов и физички и ментални преображај. Пут до Бестрагије је међустаница, простор Безименог, у коме ће јунак морати да преузме нови идентитет и изабере ново име. Тај прелаз из старог у нови живот подсећа на неку врсту обреда или ритуала. Уместо каменчића посутих по стази, дечак до праве куће стиже бацањем куглица од блата у троугласту рупу, тзв. Врата планине. Потом у Бестрагију, свој прави дом, симболично улази возећи се у глоббрану, увлачећи се у „змијурину”, напреду од уштављене тврде коже која подсећа на огромног гмизавца разјапљених ноздрва. Петровићев јунак са вијаком

другачији је од остале деце Бестрагије јер је једини дечак кога је једноухи бели јеж живог ујео, па се може само претпостављати какве то последице оставља на његову будућност.

Други дечаци из дружине су уједом чаробног бубоједа после смрти добили на поклон други живот. „Васкрсли” дечаци имају необична имена. Јауд, змијино дете, дечак крупних очију и загасито сивих зеница, име је добио по бићу мрака што плаши се љаке. Чаратан би, према предању, могао бити назван по човеку рођеном у ноћи без месечине, преко кога је прешла мачка или нека друга нечиста животиња, због чега се он целог живота не прихвата озбиљног посла већ лута од места до места, забавља народ и мами паре, које како дођу – тако оду. Дечак Цикавац носи име по некој птици с дугим кљуном и кесом, која по народном веровању сиса мед из туђих кошница и млеко туђе стоке.

У односу на претходне пишчеве романе, новина у овом је јасно обликовани женски лик (писац га уводи од самог почетка приповести) – лик лепрозне девојчице која ће одиграти важну улогу у Облаковом животу. Сусрет и познанство са њом биће пресудни за његово потпуно прихватање и схватање сопственог бића. Осећај празнине због губитка женског дела себе, настао одсецањем плетенице, нестаће појавом Безимене. Плавокоса девојчица очаравајућег гласа, а болешћу наруженог лица, уз помоћ бестрагијског чуда добиће нови живот, а од Облака и његово првобитно име – Срна. Тако ће обоје постати испуњено и целовито биће, управо као слика облака који је обликом подсећао на главу детета са дугачком плетеницом. Тај приказ јунака посматра лежећи на трави са својим старатељем, док у једном тренутку муња не располути облак, стварајући нову слику на небу, којом Петровић најављује почетак дечаковог преображаја. Иако су јунаци деца, преображај попут њиховог може задесити човека у било ком добу. Дечаци се још увек ва-

спитавају да буду снажни, челични, да не плачу јер је то одраз слабости, да не показују осећања, девојчице се одгајају као нежна бића па су сузе дозвољене, чак и пожељне, али им се не признаје јачина и мушка воља јер их то чини мање женственим. Тако сазревају у непотпуно исказана бића, а дођу године када оно потиснуто женско или мушко у њима вапи да изађе на видело. То је тренутак кад се човек пење за степеницу више у свом духовном развоју или заувек остаје ту где јесте, страхујући од промене. Све док човек не загледа у себе и не прихвати себе онаквог какав јесте, без стида, мушкарац онај свој ушушкани женски део себе а жена свој мушки део, они не могу у потпуности бити испуњени, нити слободни, па тако ни њихов живот не може у пуној мери бити остварен. Само једнаковредношћу двоје људи долази и до препознавања два бића и љубав добија пуни смисао. То јесте порука Петровићевих јунака, малих а великих Срне и Облака, који без обзира на године старости кроз свој нежни сусрет ипак стичу спознају о љубави у њеном универзалном значењу.

И остали ликови, ма колики да је њихов утицај на ток приче, маштовито су креирани, живи су и упечатљиви: Петровић на сликовит и духовит начин представља немирни дух Бајиног брата Дауда. Он је пустилов који се рано отискује у свет у јаворовом кориту, има истетовиране точкове на табанима, турски путописац који ће цео свој живот правити невоље, али који ће у једном тренутку ипак доживети просветљење. Ту је и Аврам судбочатац, који ће нехотице открити место где се чува тајна вечног живота и платити главом. Петровић гради занимљиву причу и о младићу Клепалу, који је после ломљења крста одлучио да постане калуђер, али је на том путу нехотице отровао ирског ходочасника Ејдана Хикија (обојица су риђокоси јер имају истог претка који се задесио баш на Балкану), потом је радио ливачке послове све док није упознао Ибрахима

Бају, што ће бити пресудно за спровођење младићеве одлуке. Ипак, чезнући за великим делима, монах ватрене косе страдаће од велике ватре. Од црвенокосог претка и Ирца Ејдана Хикија остаће пас ватрене боје Рес Медај, који ће од првобитног власника Хикија стићи јеврејском бродару, човеку са ватром у очима, а потом ће бити дарован слепом Валтазару и остати са децом Бестрагије. И крадљивац точкова Јаро Брадан пронаћи ће себе, мада тек у болести. Тај лепром наружени човек-лав постаће главешина колоније губаваца која би могла представљати и слику људи данас, односно човека чија чула под притиском модерног ужурбаног живота полако отупљују, а он постаје биће без емоција. Насупрот добрим чуварима тајне бесмртности стоје Неури, племе са Истока које жуди за вечним животом, сирово, сурово и дивље у својој намери да открије тајне науке против смрти, спремно да истреби све да би спречило своје ишчезнуће. Централни лик свакако јесте вођ племена, Кабар, који, ма колико имао све одлике хладнокрвног војсковође, има и нешто од људскости, невероватну чежњу за мушким потомством.

Осим Неура, које ће њихова жеља за бесмртношћу одвести у смрт, сви актери мање или више доживљавају неку врсту преображаја, било да васкрсавају и тиме добијају нове животе, било да лагану смрт мењају за брзу као колонија лепрозних, или су на прекретници, када њихов живот мора променити правац како би се одживео са неком сврхом. Тако девојчица Срна и сви дечаки осим Облака, захваљујући једноухом белом јежу, оживљавају и њихов се живот наставља. На исти начин васкрсавају шпански језуита и Таса С Лопатом, чија мисија је да одгаје ту исту васкрслу децу. Најистинскији преображај међу одраслим јунацима проживљава Ибрахим Баја, који ће дубоким загледањем у сопствено биће, а не уз помоћ једноухог белог јежа, доживети просветљење и од обесног Турчина с перчином по-

стати духовни човек с турбаном. Најупечатљивију иницијацијску причу од свих дечака има Облак.

Петровић је мајстор за живописне сцене. Једна од њих (толико уверљива као да је сам писац учествовао у њој) јесте сцена у крчми „Код напукле потковице”, на Цариградском друму. То је место обесне забаве, стециште сецикеса, кријумчара, гиздавих удовица, вашарских наказа, путописаца, ту седе припити Копти и све пршти од клетви. Ту пишчева машта бива разиграна: папагај сочно псује на српском, турском, грчком и арапском, а госте забавља чак и зебра док не остане без живота, а њено месо бива послужено гостима.

И у овом роману има застрашујућих елемената: Облаков сан о обешеном Баји, његово сазнање да девојчица очаравајућег гласа има губу, затим и даљење умируће девојчице да би се над њом извео ритуал са јежом, као и сцена последње битке Неура и губаваца у којој умирућа старица грозно унакаженог лица забада Неуру дугачко дрвено вретено у врат.

Ово је роман двојних симбола. Као што свет није ни мушки ни женски, истина није ни црна ни бела, ниједан човек потпуно добар или потпуно лош, као што је дан саткан од видела и од мрака, тако и у Петровићевом делу одабрана бића или предмети носе у себи и светло и таму. Писац и у овом роману, сходно причи о добру и злу и за њега вечито инспиративној теми живота и смрти, те и приповести о исцељивању живота, твори сопствене симболе. Док је за бајку неопходан чаробни штапић, у овој фантастичној приповести то је бели јеж без једног увета. Могуће опште значење за јежа јесте недужност, обнова осећаја за чудеса и чуда у животу, и поверење у дух. Он се може разумети као симбол сопственог пута у животу, способности да се другима дозволи да иду својим путем, као симбол духа толеранције. Будући да се јеж склупчава у бодљикаву лопту, сматра се и симболом чувања граница и способности човека да се одбрани од претњи.

Ипак, у хришћанству му је дата негативна симболика, оптужен је да штети виноградима, те означава неваљалог злотвора, пљачкаша грожђа, као што је нечастиви пљачкаш душа. С друге стране фосилни морски јеж, поистовећен са првобитним јајетом, симбол је васкрсења. Петровићев бели јеж ипак је другачији од своје врсте, са белим иглицама које светlucaју у мраку, издваја се и по недостатку једног увета, које се надомешта чаробним уједом и тиме је гласник добра (његова моћ је ипак ограничена, јер не враћа у живот посечена тела). Свети Василије каже: „Човече, само подражавај јежа! Ако је и нечиста животиња, он ипак води ка преображењу пуном љубави и на радост деце... Поштуј грожђе са праве винове лозе, наиме речи нашег Господа Исуса Христа и учини их доступним својој деци да би она, васпитана у добром духу, хвалила ова на небесима.”

Необична играчка или оружје Срне/Облака јесте вијача са изрезбареним дршкама. На једној је соко, на другој поскок. То је заједничко дело Србина и Турчина. Соко је симбол победе, амбиције, прелетања свих равни, учења покретљивости и хитрости, контролисања брзине и покрета, учења животних трикова и разумевања магије. Соко помаже да душа зацели и прати је натраг у свет душа. Симбол је слободе и стога представља наду свима онима који су у оковима, били они морални, емотивни или духовни. Лик змије је одувек коришћен да би се приказало и најбоље и најгоре: стварање, обнова и бесмртност, али и дволичност, апсолутно зло и смрт. Змија, у исти мах и отров и исцелитељ, атрибут је Асклепија, бога медицине. Дете у игри с гујом приказује поново задобијени рај, безраздорност и крај привременог света, и има исту симболику као лав и јагње на заједничком легалу.

У ткиво приповести уткана су и народна веровања и предања, па се у њој појављује и Роми Даба, односно Хроми Даба, који је према казивањима лик

настао из имена словенског бога Дабога, Даждбога или Дажбога, а даје живот на Земљи, јер је истовремено бог Сунца и кише, најважнијих услова за опстанак људи, и бог подземног света и родоначелник Словена, а према Веселину Чајкановићу био је врховни бог Срба. Хроми Даба означава злог човека или ђавола.

И кроз ово дело Урош Петровић провлачи загометке. Неке од њих, постављене на самом почетку, читалац ће до краја романа одгонетнути, а неке пак, представљене цртаним симболима уметнутим између пасуса, чини се, дуго неће добити решавача. Тако и прича о тајни, давно зачетој и никада раније испричаној, неће скоро добити свој дефинитивни крај и вероватно неко коначно разрешење читалац може очекивати у некој наредној књизи, можда и због тога што је живот и сам једна велика непознаница и нико од нас не зна како ће он до краја изгледати.

И у овом Петровићевом штиву налази се немали број савета, поука и порука за младог читаоца, попут: „Упамти да много тога можеш од људских очију сакрити тако што ћеш на другој страни понудити примамљивији, блештавији мамац.” „У осами се често неодређене, нејасне мисли нагло разбистре.” „Када хоћеш нешто живо да сачуваш, ником његово право име не казујеш, зовеш га лажним именом а правим га ћутиш...” „До нечега што завређује радост, пут никада није лак... Одговори ће доћи. Постарај се само да им пут буде отворен.” „Срце и глава два су пола нечијих способности...” „Нема веће власти од оне над самим собом и својим слабостима...” „Не поступај увек на исти начин, рањиво је и прозирно једнолико живљење...” „Обуздај бурна усхићења, и у вољи и у невољи...” „Немој никада употребљавати више снаге него што је нужно... човек се ничим не сме сасвим заситити... прикривај макар део својих способности.” У Бестрагији је школа за посвећене коју је смислио Ибрахим Баја, простор спреман за здраво семе и доброг човека.

На трону Бестрагије је мудрост, најбоље мисли узете од Истока и Запада... зарад деце слободног ума и срца и игре вијачом и дрвеним моткама... и откривање живота у природи. Више него у претходним Петровићевим романима примећује се пишчево залагање за другачији начин одгајања деце (што је у складу са новим системом учења названим „Никола Тесла Центар систем учења”, чији је писац коаутор, а који подстиче развој функционалног знања и помаже рано откривање и анимацију даровите деце. Основу програма чине Петровићеве *Загонетне приче*).

И док читалац активно учествује у Петровићевој авантури, истовремено може да доживи Игру дрвиша или Хачатуријанову *Игру сабљама*... на моменте му искрсава лик Виљема Тела, или филмских/књижевних или стрип-јунака, попут Тарзана или Робина Худа. Понека игра дечака, кад зазвече дрвенарије, подсети на авантуре Тома Сојера и Хаклбери Фина, понекад на индијанце и каубоје или јахаче апокалипсе, читалалац се присети бајке о ружном пачету или призора из филма *Виџина*. Међу природним звуцима из пећина и дрвећа, па и шумовима водопада, могу се чути мелодије попут оних које изводе ирска група Ења или ирско-норвешки двојац Secret garden, односно Тајни врт. Свега ту од уметности има у Петровићевој Србији под Турцима, из времена и пишчевог и читаочевог, прошлости у садашњости и садашњости у прошлости.

И оно најважније што обједињује и уједињује Петровићево стваралаштво јесте природа. Природа је исцелитељ душе, идеално место за размишљање и проналажење одговора на многа животна питања. И у овом роману, као и у претходним (првенствено у роману *Авен и јазојас у земљи Ваука*), приказан је пишчев доживљај лепоте и благодети природе.

Роман *Деца Бестрагије* јесте својеврсна прича о слободи односно неслободи човековој, и то не само у контексту историје. Без обзира на околности

и на то да ли се ради о поробљеној земљи, у овом случају Србији у доба Турака (јер могао би то бити било који простор у вихору рата), Урош Петровић говори пре свега о унутрашњој неслободи сваког од нас, о кочницама које нас формирају још у детињству и спутавају нас да остваримо оно што нам је рођењем дато да испунимо. Као и у претходним романима, тако и у овом, можда чак највише, у наизглед само авантуристичку причу он транспонује проблеме данашњег друштва. Овде се пре свега мисли на одрастање деце и њихово формирање у укалупљене личности, а с друге стране на отуђивање човека од човека, у времену када је најмање важно бити човек у изворном смислу речи, бити хумано биће. Оно на шта указује Урош Петровић јесте да је за доброг човека небитно „од којих је” или „од чијих је”, да је неважно које је вере и са којег простора долази, такође и то да свако од нас, без обзира какав човек био, може изнедрити бољег себе, загледајући се унутар свога бића, без страха од тога шта ће тамо угледати. Само човек који се приближава свом извору може бити извор другима, само човек који прихвати себе може прихватити друге и то је једини исправан пут до слободног бића. Пут је трновит, али је „Бестрагија” ипак достижна.

Роман *Деца Бестрагије* у својој основи јесте фантастична пустиловина (изузетно филмична) коју ће без даха читати и деца и одрасли. Ипак, он је много сложенији за млађег читаоца, јер његова литерарна слојевитост, и инспиративна и интригантна, захтева зрелог и озбиљног читаоца. Одраслог љубитеља књижевности читање овог Петровићевог романа мора подстаћи на размишљање и на преиспитивање самога себе: Ко сам? Како живим? Да ли живим или само преживљавам? Живим ли по својој мери или туђим аршинима? Да ли ме спутавају околности у којима живим и свет у којем обитавам, или спутавам сам себе? Шта је сврха мог живота и с каквом мисијом сам дошао на овај свет?...

Поента Петровићевог приповедања јесте да је живот леп и да наш сопствени живот не зависи од других него од нас самих. Не можемо од света да очекујемо да се промени, али оно што можемо да урадимо јесте да мењамо себе, да свако од нас крене пут унутрашње промене, загледавши се у сопствено биће. То је једини прави пут до њега самога, истине и слободе. Бестрагија јесте спој природе и мудрости, здрав дух у здравом телу. Њен циљ јесте живот са сврхом, а управо то значи – слободан, срећан и свој.

ЛИТЕРАТУРА

- Petrović, Uroš. *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna, 2013.
- Petrović, Uroš. *Priče s one strane*. Beograd: Paramecijum, 2004.
- Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Beograd: Laguna, 2005.
- Petrović, Uroš. *Slova*. Znak Sagite, br. 15, 2005.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*, knj. 1. Beograd: Laguna, 2006.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*, knj. 2. Beograd: Laguna, 2006.
- Petrović, Uroš. *Peti leptir*. Beograd: Laguna, 2007.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*, knj. 3. Beograd: Laguna, 2007.
- Petrović, Uroš. *Misterije Ginkove ulice*. Beograd: Laguna, 2008.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*, knj. 4. Beograd: Laguna, 2009.
- Petrović, Uroš. *Mračne tajne Ginkove ulice*. Beograd: Laguna, 2011.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*, knj. 5. Beograd: Laguna, 2012.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. „Neugasla čarolija pustolovine“ – pogovor u knjizi Uroš Petrović, *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna, 2013.

- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. „Mudrost belih kopnenih kitova“. *Znak Sagite*, br. 14, 2004.
- Пешикан Љутановић, Љиљана. „Епска фантастика за децу и одрасле проширење граница жанра.“ *Mons Aureus*, 56, 2004.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. „Krhki vodič kroz tamu“, pogovor u knjizi Uroš Petrović, *Peti leptir*. Beograd: Laguna, 2007.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Фантастични свет у стваралаштву Уроша Петровића – између хорора и хумора“. Зборник: Моћ књижевности. Београд: САНУ – Балканолошки институт, 2009.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Сироче међу духовима. *Петти лејптир* Уроша Петровића и *Књига о гробљу* Нила Гејмена“, *Детинство*, година XXXVII, бр. 12 (пролеће–јесен, 2010).
- Rečnik književnih termina. Beograd: Institut za književnost i umetnost – Nolit, 1986.
- Popović, Tanja. Rečnik književnih termina. Beograd: Logos Art, 2007.
- Todorov, Cvetan. Uvod u fantastičnu književnost, Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Ван Генеп, Арнолд. Обреди прелаза. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- Кулишић, Шпиро, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић. Српски митолошки речник. Београд: Нолит, 1970.
- Словенска митологија. Београд: Zepter Book World, 2001.
- Chevalier, Jean – Alain Gheerbrant (приредили). Rječnik simbola: mitovi, simboli, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi. Banja Luka: Romanov, 2003.
- Kamings, T. Endru. Sve o simbolima. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2004.
- Kuper, Xin Kembel. Ilustrovan enciklopedija tradicionalnih simbola. Beograd: Prosveta – Nolit, 1986.
- Garden, Nanon, Rober Olorenšo, Žan Garden, Olivije Klajn. Larousse Mali rečnik simbola. Beograd: Laguna, 2011.
- Главинић, Гордана. *Елементи фантасије и хумора у романима за децу Уроша Петровића* (мастер рад). Нови Сад: Филозофски факултет, 2012.
- Главинић, Гордана. „О фантастичним романима за децу Уроша Петровића“. *Детинство*, година XXXVIII, бр. 34 (јесен–зима, 2012).

Gordana S. GLAVINIĆ

UROŠ PETROVIĆ'S ODE TO FREEDOM

Summary

The paper shows the elements of fantasy, namely epic fantasy, in the novel *Deca Bestragije* by Uroš Petrović, pointing also to the author's freedom to widen the existing genre boundaries and to create his own "genre". Combining the previous genre models he used – epic fantasy novel, horror novel, enigmatic stories, puzzles – Petrović creates a multilevel work, which, by its distinctive symbolism and the richness of meanings, intrigues a reader. This imaginatively and wittily shaped adventure for children and young people, which offers enjoyment to all, regardless of age, can be understood also as a particular social vision, which contains potential educational models for new interpersonal relations in our time. It is impossible to change the past, but it is necessary to relieve a man of its burden, for the sake of the purposeful existence and the future. Through the characters and the world of his novel, transforming and healing a man (and resurrecting him through a miracle), Uroš Petrović, in fact, symbolically creates a "new", "healthier" man in the past, in the intact nature, in an oasis called "Bestragija" ("End of the Earth", "Without a Trace"). Freedom in its universal meaning imposes itself as a possible basic thought and the mission of the author and his work.

Key words: novel, fantasy, adventure, symbolism, transformation, healing, nature, educational models, purposeful life, freedom

◆ **Ана К. РАДОНИЧИЋ**
Мастер учитељ
незапослена
Република Србија

ПОЕЗИЈА ИГРЕ

САЖЕТАК: Рад се бави изучавањем феномена игре у савременој поезији за децу на примеру песника средње (Драгомир Ђорђевић, Поп Д. Ђурђев, Бранко Стевановић) и млађе генерације (Дејан Алексић) који су објавили песничке збирке у последњих двадесет година.

Свеприсуство игре као једне од најважнијих одлика савремене поезије за децу утврђује се кроз: однос традиционалне и савремене поезије за децу; посебан начин комуникације коју савремени песници остварују са својим читаоцима; преглед различитих тематских садржаја блиских децем појмовном одређењу стварности; анализу песама које третирају језик као подручје за игру, забаву, учење и изражавање креативности. Циљ рада је да укаже на подстицање активног односа детета према свету и животу посредством игре у савременој (постмодерној) поезији за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: савремена поезија за децу, дејчи доживљај света, дејча игра, песничка игра, игра речима, значењима и смислом

У игри деце песници виде моћ живота и сву слободу у њеном најприроднијем и најискренијем облику. Као најизразитији вид дејче активности, игра је спонтана и добровољна, а њен значај у физичком, спознајном и социјално-емоционалном развоју детета је огроман. Дете се кроз игру афирмише, властитом активношћу стиче нове спознаје о себи и свету око себе, а прерађивањем и претварањем стварности у игровну стварност оно развија и другу страну личности, ону стваралачку. Кад се на тај начин сагледава, дејча игра представља својеврсну уметност у којој се не опонаша већ креира нова ре-

алност, а управо то творење нове реалности у игри јесте и делатност песника који стварају уметност за децу. Као добри познаваоци дејче природе и њеног духовног поимања света, сви истакнути песници за децу свој поетски (уметнички) свет граде управо на том терену заједничког стваралаштва.

Лудички концепт има значајно место у поезији за децу још од њених почетака у наивној песми народног стваралаштва. Од тренутка када се роди, дете је окружено песмом; у колевци слуша успаванке, а врло брзо, пошто се усправи у седећи положај, певају му се и цупалке, ташуналке и лазалке, које се све одликују музикалношћу и ритмичношћу, али и игром као доминантним обликом успостављања комуникације између детета и одраслог. Касније, када овлада говором, дете слуша и учи оне творевине које се везују за подручје језичких игара, као што су загонетке, пословице, брзалице, бројалице, ређалице, ругалице и шаливе песме, које подстичу социјални и морални развој, као и развој сазнајних, језичких и духовних способности. Игре загонетања и одгонетања, које „буде радозналост, досетљивост детета и подстичу га на проницљиво трагање за одговором” (Требјешанин 2007: 269), у форми пријемчивој детету данашњице користе и савремени песници.¹ Ни игре брзалица, бројалица и ређалица временом нису изгубиле своју драж, те их већина песника и данас користи у својим делима. Фантастика, нонсенс, експериментисање језиком, синкретично мишљење, етички и естетички смисао, ритам и мелодија који прате игру, све су то одлике дејче песме, које су из усмене књижевности намењене свету детињства стигле и у модерно стваралаштво.

Игру као средство приближавања песника децем поимању и доживљају света налазимо још у зачеци-

¹ Нарочито је ова врста игре присутна у сигналистичкој поезији Попа Д. Ђурђевог, који своје песме-загонетке прилагођава савременим условима живота, визуелизацији, дигиталној писмености и медијској култури.

ма писане књижевности за децу, у песмама предзмајевског периода.² Иако, под снажним утицајем педагошке идеологије свога доба, у Змајевој поезији интересовање за дете постоји првенствено као за објект воспитања, у појединим његовим песмама ипак наилазимо на разумевање дечје потребе за игром као спонтаним начином изражавања себе и свог живљања света. Шалозбиљност као посебну одлику Змајеве дечје песме, а која произилази из игре речима и нонсенсним значењима, налазимо и у савременој поезији, која је у тој врсти игре препознала квалитет и уметничку вредност. Дете савремене песме ослобођено је моралних придика, њему су дозвољене све врсте игара, а сваки несташлук оправдава се заносом игре. У савременој поезији, посредством игре деци је пружена слобода да буду оно што јесу, да следе сопствене инстинкте и истражују пределе који су им у стварности недоступни, на себи својствен начин. Овакав однос према детету започиње поемама Александра Вуча, а кроз поезију његових следбеника, од педесетих година двадесетог века па све до данас, задржава се и даље негује кроз принцип уважавања и разумевања личности и потреба детета. Песници данашњице граде пријатељски однос са својим читаоцем, а тај однос учвршћује се у интерактивној поезији игре у којој се педагошки утицаји остварују посредством хумора и обрнуте поуке. Игра као стваралачки чин преобликовања стварности остаје стална одлика дечје песме, а оно што се мења јесу начини њене реализације у стиховима прилагођеним сензитивитету модерног детета.

² Песма *На књижицу за новољетни дар* Луке Милованова спада међу прве песме које у себи садрже позив на игру и тиме освешћују доживљај детета и његове потребе за игром. О томе да је Милованов био добар познавалац дечје психологије сведоче стихови прве две строфе: „Дјечици младој / играт се радој / рад сам да знадем / какву да дадем / лутчицу. // Дјетенце младо / знам да све радо / мало што прима, / тиме да има / игрицу”, у којима он размишља којим би поклоном могао да обрадује дете и закључује да тај поклон свакако мора садржавати игру као императив који дете најрадије прихвата.

Како се у раду изучава феномен игре у савременој поезији за децу, основни критеријум при одабиру песника је да то буду они ствараоци чија су дела објављена у последњих двадесет година, као и да је њихова поетика заснована на начелу игре. Према овом критеријуму определили смо се да за предмет проучавања узмемо поезију Драгомира Ђорђевића, Попа Д. Ђурђева, Бранка Стевановића (као припадника средње генерације) и Дејана Алексића (као водећег представника млађе генерације савремених песника), који су бројним књижевним наградама и признањима етаблирани у српској књижевности за децу. Оно што непобитно повезује стваралаштво ова четири песника јесте доследно изграђивање дистанце према традиционалном песништву, односно залагање за нов песнички израз који ће задовољити естетске, интелектуалне и духовне потребе детета с почетка новог миленијума. Према схватању бројних проучавалаца књижевности за децу – игра, као главна покретачка снага дечјег сазнања света, представља најмоћније средство увођења детета у живот, али и посебан облик интеракције који савремени (постмодерни) песници за децу теже да остваре са својим читаоцима. „Модерна поезија за децу односи се према игри – најзначајнијем и свакако свевременском конституенту феномена детињства – са дубоким уважавањем и поштовањем, прихватајући је као своју велику стваралачку шансу” (Pražić 1971: 82). Ослањајући се на богату традицију с једне стране и ослушкујући потребе модерног детета с друге стране, савремена поезија за децу својом поетском особеношћу пружа свом читаоцу јединствен и (попут игре) непоновљив доживљај.

Игром против досаде (Песма као позив на игру)

Модерно доба инвазијом готових идеја, техничких достигнућа, ширењем утицаја глобалне културе

и масовних медија врши свакодневни атак на сва чула савременог човека, којег одликује емоционална површност, ниска толеранција на одлагање задовољства, убрзани стил живота, нагомилани стрес итд. Пресије масовне производње и потрошње, у којој вредности нестају готово у истом дану у ком су и створене, нису поштеђени ни најмлађи чланови друштва. Одрастање у епохи постиндустријске фазе капитализма одликује губитак воље, недостатак ентузијазма, хаотичност и неусклађеност жеља, импулса и креативних порива. Као феномен данашњице јавља се синдром досаде, апатије и отуђености савременог детета, које уместо са својим вршњацима најчешће проводи време у интеракцији са роботизованим играчкама, телевизијском и компјутерском пројекцијом живота. Осим тога, сурфовање по сајбер простору и играње видео-игара доводи до тога да деца доживљавају свет из друге руке, што намеће тешкоће у реалном свету. Продор медија у свакодневни живот, односно телевизијска и компјутерска интерпретација живота, сужавају простор за деचे игре претварања, замишљања и маштања, јер нуде готове (већ измаштане) производе које (у име деце) креира неко други. Бројни проучаваоци детињства слажу се да постмодерном детету недостају машта и креативност (Ненадић 2010: 276). Стога се у савременој кризи духовних вредности као (један) могући вид спаса јавља другачија врста игре, која буди стваралачки порив и детету враћа изгубљену спонтаност и имажинативност, а то је игра – поезије.³

Песник треба да охрабрује и подржава дете како би исплутао на површину живота као потпун човек,

³ Да би деловала примамљиво, савремена песма мора да одигра игру која дражи чула, нуди узбуђење и забаву, авантуру и смех, да буде корисна и делотворна. У том смислу песници данас имају тежак задатак да своју поезију прилагоде сензибилитету, интересовањима и очекивањима модерног детета, а истовремено та иста поезија својим благотворним моћима треба да исцели оžilје којима глобална култура оставља свој залог детињству с краја двадесетог и почетка двадесет првог века.

а не као точкић у механизму цивилизације. У веку смо стројева, атома и компјутера, у веку скучености људског говора. Говор нема довољно простора око себе. Потребно је стога вратити човеку оно што му је цивилизација отела.⁴

У поезији Д. Ђорђевића наилазимо на бројне песме у којима се наглашавају песимистички погледи на свет и једна врста параноје коју рађа савремено доба. Незадовољство детета које живи у таквој средини исказано је у песми *Песма некад и сад*. Истичући разлике у некадашњем и данашњем начину живљења, поетски глас завиди својим прецима који су живели у еколошки здравијој средини, без буке сирена, трола, зграда и лифтова који не раде, и који су се више међусобно дружили јер није било телевизора.

*Пошљок шума где год да се крене
Нигде бука и аудио сирене
Нигде сквера солићера зграде
И лифтова шљо никад не раде
(...)
Баш завидим некадашњој деци
Коју данас сви зовемо ПРЕЦИ
чини ми се да је само фама
Да би они завидели нама*

Хумористички ефекат у песми остварује се наглашавањем оних ствари којима се из деचे перспективе придаје нарочит значај, као што је нпр. ређе добијање батина: „Пуна кућа браће и сестара / И на пруту мора да се шпара”, ретко купање: „По угледу на бркате тате / Купало се ретко и на рате”, женска послушност: „Нашао сам и овај податак – / Цурама је језик био кратак”, али и знатно мањи обим градива у школи: „Да постанеш уважени чова / Ниси моро да знаш баш сва слова // Историја би-

⁴ Богојевић, Дејан. „Александар Вучо – оснивач надреализма у дечејој поезији”. *Књижевни преглед* <<http://www.alma.rs/knjizevni-pregled/broj03/kp03.html>> 21. 9. 2012.

ла им је лака / Милош Марко и нешто Турака / Све набубаш за мање од сата / Ни говора о два светска рата". Дидактички карактер песме испољава се буђењем радозналости и подстицањем читалаца на истраживање разлика између живота у садашњости и прошлости.

Проблему досаде Ђорђевић посвећује чак две своје песме. Први пример је *Свакодневна њесма*, у којој се рефреном „Баш ми је досадно” наглашава мотив усамљености детета коме су ускраћени не само љубав и брига родитеља – „На службеном путу / И мама и тата / Полазим у школу / Тек за пола сата” – већ и дружење са вршњацима и пажња девојчице према којој гаји симпатије: „У дворишту никог / А у срцу рана / Тања ме не гледа / Већ четири дана”. Сличан доживљај налазимо и у песми *Досадна њесма*, у којој понављање речи *досадно је* на почетку готово сваког стиха – „Досадно је корито / Кад је пуно воде / Досадан је комарац / Кад ме ноћу бode // Досадан је и зубар кад почне да вади / Досадан је и фризер / Кад и данас ради” – има улогу да нагласи духовну празнину какву не би требало да осећа једно младо биће.

Као светло на крају тунела, усамљеном и отуђењем детету јавља се песник, који својим другарским обраћањем и позивом на игру често проналази најневероватнија решења да досаду ублажи и сузбије. Попут магичних речи које, пошто бивају изговорене, отварају врата чудима, тако и стихови Ђорђевићеве песме *Ми имамо машину* отварају врата чудног света игре и поезије:

*Можемо до Рима
Можемо у Беч
Не треба нам картица
Летимо на реч
(...)*

*Видећемо чуда
Доживећемо свашта*

*Ми имамо њасош
Име му је машина*

Позивајући децу да маштају, поетски глас открива и највећу тајну уметности, а то је полет духа и способност имагинације, односно претварање стварности у замишљену стварност.

Сва од игре, имагинације, чудесних приказа и авантуре, савремена поезија за децу нуди се младом читаоцу као решење за излаз из депресије. Песме са мотивом досаде и незадовољства савременим условима живота имају за циљ да освесте код детета то незадовољство и у њему покрену иницијативу да трага за оним активностима које ће му омогућити здравији, осмишљенији и испуњенији живот.

Како би остварио што већу блискост са својим читаоцем, поетски глас често заподева игру директним питањима у дијалошкој форми. Понекад песник унапред претпоставља шта његов читалац мисли или жели рећи поводом неке теме или идеје, као у песми *Сумњиви извештај о једној незгоди* Д. Алексића. Садржај песме заснован је на семантичкој (хомонимној) игри речима, па нас тако поетски глас обавештава да су једном раку зарђала клешта, јер „сви знају да су клешта од гвожђа”. Истовремено, изразом „Ви ћете рећи” (који се јавља као рефрен после сваке строфе):

*Ви ћете рећи: „Ма, којешина!
Како да раку зарђају клешта?!”
(...)*

*Ви ћете рећи: „То је лаж њврђа!
Само на гвожђе хваћена се рђа!”
(...)*

*Ви ћете рећи: „То је безвезе!
Твоја се прича без циља везе.”*

остварује се комуникативност, тј. укључује се детекталац као неко ко се не да тако лако обманути и чије се мишљење поштује и уважава. Идеја песме

и није обмањивање, већ позив деци да се чуде, играју и изражавају своје мишљење.

У циљу поетског разигравања често се од читаоца очекује да реши неки задатак или открије неку мистерију, али и да сам искаже креативност тако што ће дати предлог за наставак песме или допунити песму садржајима који недостају – или се само наслућују. У дијалогу који се води између ствараоца и реципијента, глас песника понекад има призвук добродушног зачикивања, као нпр. у песми *Фока из јојшока* Б. Стевановића. Авантура једне фоке коју читалац најпре затиче у потоку, а потом прати њен пут *од јојшока до јојшока* преко реке, док се најзад није задесила у језеру, не завршава се на крају песме. Завршним стиховима поетски глас поручује свом читаоцу:

*(Пуш дугачак, земља тврда,
Нађеш ли је да шеврда,
Пренеси је преко брда!)*

Откривајући у претходној строфи да фоки *више пријају слане воде*, аутор оставља могућност својим читаоцима да сами осмисле крај песме. На сличан захтев наилазимо и у песми Д. Ђорђевића *Стигла баба*, која нас на духовит и забаван начин уводи у свет дечјих несташлука. Двојица *мусавих* дечака у покушају да избегну купање траже одговарајуће склониште. Схвативши каква је судбина затекла његовог брата који се сакрио испод стола, дечак – лирски субјекат – од насртљиве бабе (којој у помоћ пристижу још и деда и стрина) бежи на крушку, одакле се заверенички обраћа читаоцу:

*Јављам вам се
С једне гране
Док ојасност
Не престаје*

*Не причајте
Ником ништа*

*По ишћању
Моћ скровишта*

И у овој песми читаоцу је остављена могућност да сам осмисли шта се даље догађало са дечаком у песми. За разлику од Змајевих песама (*Кућање, Прљаве руке* и сл.) које садрже поуке о важности купања и одржавања хигијене, савремена песма даје поучност у хумористичном кључу. Виталистички однос према животу као суштинска одлика поезије за децу присутан је и у најновијем стваралаштву. Непосредност у обраћању, поверење, разумевање и блискост као особине које красе искрен другарски однос савремени песници за децу остварују између осталог и посредством хумора, формирајући на тај начин неку врсту завереничког односа са својим читаоцем-саиграчем.

Хумор је стална склоност дечје песме; али и када га не користи на непосредан начин, дечја песма изазива у нама смешак. Има дрскости и неочекиваности у самој њеној појави, има нечег смешног, пародијског у њеном изгледу (Данојлић 2004: 60).

Исмевањем сопствених невоља човек добија моћ да влада ситуацијом која му више не представља претњу. Дете-читалац, у потрази за сопственим идентитетом, идентификује се са дететом-лирским субјектом, које се бори за своју аутономност и истрајава у наметању своје воље западајући у нерешиве ситуације и проблеме са самим собом и околином (породицом, школом, пријатељима, првим љубавима). Овакво дете, које би истовремено да што пре одрасте и побегне из „окова“ детињства, али и да никад не одрасте и не постане део досадног и суморног света одраслих, представља карактеристичну поетску фигуру бројних песама Д. Ђорђевића.

У новим условима живота у којима се време пребрзо троши, популарност стичу оне књижевне форме које остварују најбржу комуникацију. Стога у

најновијој поезији за децу наилазимо на немали број песма чији је садржај сведен на свега неколико стихова. Примере песама које својим кратким и јасним изразом и лепотом представљања слика из природе неодољиво подсећају на хаику поезију, као што је рецимо *Љубичица* – „Јутарња роса / умива лице / тек рођене / љубичице”, можемо срести у поезији Б. Стевановића. Садржајно сведене песме понекад добијају форму огласа или призиву рекламе. „Подстакнути поезијом Радовића и, у још већој мери, Ршумовића, данашњи песници користе елементе медијског израза као саставни део данашњег урбаног животног стила и, такође, изражавања савременог детета” (Опачић 2011: 33). Певање о храни у облику рекламног огласа, а у циљу промовисања важности здраве исхране, налазимо у поезији Љ. Ршумовића (*Ойкуд мени ова снага, Ако желиш мишице ко звожђе* итд.), али и у песми Д. Алексића *Мали оџлас*: „Зовемо младе, згодне кромпире / На луду журку у кафић ‘Пире’! // Гарантовано до врућег стања, / Води их ритам ди-џеј Тигања.” Слика атмосфере у дискотеци у којој се игранка вођена вештим ритмом ди-џеја претвара у одличан провод духовито је представљена кроз метафору у којој се згодним кромпирима обећава *луда журка* и гарантује *вруће сјање* у кафеу „Пире” (Исто: 34).

У својој минималистичкој игри песници понекад иду дотле да потпуно изостављају симболички запис. У таквим песмама садржај се само наслућује, док је читаоцу препуштена улога творца. Такав је случај са песмом Б. Стевановића *Имам једну ѿајну*, која садржи само један стих: „Нећу да ти кажем!”, чиме је читаоцу остављено да сам докучи о каквој тајни је реч. Још екстремнији пример је *Невидљива песма* Д. Алексића, чији реални приказ чини белина странице без иједног слова. Тиме се читање „непостојеће” песме претвара у савршени спој игре и имажинације.

Полазећи од дејих интересовања, не само у поезији већ у животу уопште, савремени песници за

децу стварају своја дела у форми која ће детету-читаоцу бити најпријемчивија. Тако настају нови слојеви у песми за децу који се базирају на игри скривања, тражења и проналажења у виду нових поетских решења, помоћу којих ће се дете приволети на читање поезије. Пут до спознаје сопствене битности води кроз игру која обезбеђује емоционално пражњење, интелектуалну задовољеност и духовну испуњеност, помоћу чега дете учи да контролише самог себе и свет око себе. У таквој игри дете је креатор нове реалности, која није наметнута као готов производ већ произлази из ослобођене дејче маште и потребе да испроба, истражи и изрази сопствене ставове, осећања и креативност. Препуштајући читаоцу улогу творца, песник не само да позива на игру, већ игру као развојну активност која подстиче машту и покреће стваралаштво, а самим тим и активан однос према животу, у њеном изворном облику враћа детињству.

Игра као мотив у савременој поезији за децу

Кроз обрађивање различитих тема, блиских дејчем вредносном систему, савремени песници за децу користе најразличитије облике игре као средство уметничког обликовања и презентовања слика из живота детињства, односно као основни покретачки мотив у стварању игровне атмосфере.

Бројне су теме које припадају подједнако и традиционалној и најновијој поезији за децу, а које својим игровним појавама и мотивима блиским дејчем појмовном одређењу ствари никад не престају да буду актуелне у свету детињства. То су пре свега *теме из ѿродичног животића*, у којима су главни поетски субјекти особе најближе деци: родитељи, браћа, сестре, бабе, деде, па и остали чланови многобројне фамилије који у модерној српској породици (у којој се умногоме још увек огледају остаци патри-

јархалне културе) имају посебну улогу у животу дечета. Мотив игре у тематском кругу песама породичног живота произилази из природне везаности и блискости коју дете остварује са појединим члановима породице, првенствено бабом и дедом, којима у савременим условима живота (када родитељи већину свог времена проводе на послу, у борби за опстанак) припада улога чувара, старатеља, али и аниматора. У збиркама Д. Ђорђевића бабе и деде постају најбољи другари којима, за разлику од уморних и мрзовољних родитеља, срећом никад није тешко да са унуцима прошеташу и потрче (*Бабе су нам сјајне*) или да се са њима глупирају изигравајући раге (*Свршена песма*) и да троше своје драгоцене време на оправљање играчака (*Мој друг дедо*).

Игра је најслободнија када је лишена присуства одраслих. Стога и песме у којима је најсликовитије представљен мотив игре налазимо у тематском кругу у ком се третирају вршњачки односи. У песми *Грудви осам*, која својом формом подсећа на некадашње бројалице, наилазимо на мотив игре и надметања кроз опробавање личне снаге и доказивање доминације у друштву. Кроз набрајање кога ће све погодити са спремних осам грудви снега – *Једног Рајка, Нешу, Ацу слона, Симин качкећ, Ђофана, џанџризавог чика Фићу и џејџика Секу*, лирски јунак нам у жару игре показује своју самоувереност, изазивалачку и мангупску природу, али и нежна осећања која гаји према једној девојчици – „А осмом ћу чим се машин / Тебе Бранка да промашим”. Исти мотив налазимо и у песми *Рајкоборна зимска песма*:

*Сићи доле испред зграде
Покажи се сада Раде (...)
Нисам оран да се свађам
Буди спреман одмах ђађам*

*Нема дана за междана
Ко победи њему Ана*

Нагласак је на самоуверености и одважности као друштвено пожељним особинама које се очекују од дечака, а позив на мегдан грудвама подсећа на некадашње витешке двобоје у којима победник осваја девојку. Хумор избија из чињенице да се дечја игра претвара у покушај да се на частан и „мужеван” начин приступи решавању сукоба.

Нарочиту инспиративност за своју игру песници свих епоха налазе у животињском свету, у њиховој борби за опстанак, прилагођености условима у којима живе, њиховим особеним карактеристикама и оним људским особинама које им приписујемо и у којима се препознајемо. У збирци *Зоолошка песмарица* Б. Стевановића можемо срести најразноврсније животињске врсте (*Мађарци, Бизони, Мрки медвед*), па и оне мање познате (*Меркајџи, Мармозетџи*), као и уметничке портрете неких становника београдског Зоолошког врта (*Лејли Јова, Моша сјава у Зоо скупштини*). Посредством интертекстуалности⁵ Стевановић омогућава својим читаоцима поновни сусрет са препознатљивим ликовима из бајки и басни (*Цврчак и мрави, Лабудово писмо*), али и из народне поезије (*Ушва златокрила, Два ђаврана*).

Већина песника за децу зна да рецепт за добру песму подразумева залазак у просторе дечје логике и познавање психологије развоја мишљења. Облике прелогичног и анимистичког мишљења у својству игре налазимо још у Змајевим песмама (*Мали браћа, Мали коњаник* итд.), али и у савременој поезији која не напушта овај облик комуникације са

⁵ Интертекстуалност, као једна од битнијих одлика савремене поезије за децу, такође настаје на подручју неомеђеног простора игре, пружајући безбројне могућности савременом песнику да на основу постојећег модела обликује нови текст, који ће бити инспирисан претходним и од којег ће зависити доживљавање и тумачење новонасталога текста. Оригинале књижевне творевине, које су у датом тренутку имале свој уникатни смисао и јачину, постају обрасци за фрагментисање, моделовање и контекстуалну рециклажу, односно стварање нових модела на бази постојећих и познатих предлога.

малим читаоцем жељним игре. Читава збирка песама *Дуџме без кайуџа* Д. Алексића настала је управо у чудесној игри оживљавања појмова и предмета. Ствари и предмети не само да оживљавају и попримају људске особине (мане и врлине) већ и њихове емоције и чулност. Тако је у песми *Био једном један ексер* пољуљано достојанство једног ексера који је приморан да свој век проводи у кутији са „неозбиљним” предметима – шналама и иглама. Овај ексер показује све особине сложене људске природе. Он исказује жудњу да постане значајан и да као сваки други клин буде закуцан у зид, али страх од чекића спречава га да оствари своје амбиције. Инхибираност ствара комплекс ниже вредности, односно осећај срамоте и бескорисности, што даље води у безнадежност: „Овако је, заборављен, с надом ни за лек, / На дну неке кутијице проводио век”. Посредством алегорије ове песме подстичу читаоце да препознају и вреднују различите истине о људима, њиховим наравима и међусобним односима.

Поред ових мотива, за које смо већ рекли да су подједнако присутни како у традиционалној тако и у савременој поезији за децу, битно обележје најновије дечје поезије чине и они тематски кругови у којима се обрађују мотиви везани за популарне догађаје и истакнуте личности из света историје, науке, културе, уметности и књижевности. За разлику од енциклопедијског знања и података које ученици гомилају посредством наставних садржаја, у поезији за децу нуди им се другачији прилаз. Надахнути ведрином дечјег духа, у стиховима савремених песника васкрсавају бројни научници (Њутн, Тесла, Дарвин), сликари (Пикасо, Леонардо), различите историјске личности (Краљ Вукашин, Милош Обилич, Војвода Момчило), као и бројни ствараоци из националне (Јован Јовановић Змај, Александар Вучо, Душан Радовић, Љубивоје Ршумовић) и светске књижевности (Петрарка, Шекспир, Жил Верн, Толстој).

Поигравање језиком и формом песме

Изналазећи стално нове и јединствене начине да искаже своје мисли, осећања и запажања о свету, кореспондирајући са читаоцем отворено и спонтано, непрекидно балансирајући на разини дечјег мишљења, дечји песник постаје мајстор игре, а речи као основни материјал за игру постају његове играчке. О поетском језику у стваралаштву за децу В. Миларић каже:

Тако ослобођени језик одваја се од своје рационалне основе и улазећи у свет имажинације поприма своју лудистичку природу: више му је стало до весеља него до значења, више до авантуре, него до правила. Вођен логиком маште, језик улази у медиј дечјих игара, не приказујући их већ суделујући у њима својим сопственим преобразбама (Milarić 1977: 47).

Многи теоретичари истичу да између разиграног детета и песника ствараоца постоји присна веза по природи односа које они успостављају са стварношћу. Пишући своју поезију, савремени песници непрекидно се поигравају језиком и формом песме, стиховима, ритмом и римама, обликом и значењем речи, неправилним граматичким облицима речи, стилским фигурама итд., а то су заправо исте оне игре које препознајемо већ у спонтаним језичким творевинама деце у процесу усвајања говора и развоја комуникативних способности.

У књизи *Дечје језичке игре* А. Марјановић разврстава и анализира дечје језичке творевине чији се настанак везује за игру речима у различитим фазама развоја говора. *Игре гласовима, слоговима и речима (фонолошке игре)* започињу већ на најранијем ступњу развоја говора. Убрзо по рођењу, са свих страна окружено разноврсним звучним подстицајима, дете почиње да производи гласове (фонеме) који се манифестују тзв. гукањем. Први доживљај језика дете остварује кроз интеракцију са блиским од-

асоцирају и на Далај Ламу, духовног вођу тибетанског народа и на ламу, животињу). Примере *проширивања основе ради добијања новог облика речи* како би се остварила двозначност исказа налазимо и у самим називима збирки песама Попа Д. Ђурђева: *Блудилник*, *Слик ковница*, и насловима песама: *Добри цин(с)*, *Лујка Вања* итд. Неретко се овај песник служи и додавањем префикса, инфикса или суфикса на творбену основу страних речи и скраћеница: *I love av av you*, *Крај love you*, *Змај love you*, *Нова LP-ла* итд.

Скраћивање речи, првенствено у писању, али и у говору, одавно се примењује у саопштавању мисли и осећања. Иако њихова употреба првенствено припада административном стилу, скраћенице налазимо и у разговорном стилу у жаргонским облицима (*профа* уместо професор, *факс* уместо факултет), а нарочито је у последње време њихова употреба проширена применом електронских средстава комуникације, мобилних телефона и интернета (*џоз*, *љуб*, *лол*). У књижевноуметничкој употреби језика скраћенице налазимо у поезији романтизма (*кам* – камен, *сев* – севање, *џев* – певање), али и у савременој поезији за децу.

Песма Д. Ђурђевића *Скраћена ђрасећа ђесма* – „На обали рек / Ја проводим век / Никад нисам сит / Крив је апетит” – представља исповест једног прождрљивог прасета, које на крају и само треба да заврши у нечијем тањиру. Песничким поступком *изостављања гласова на крају речи*⁷ остварује се доследност риме, али и појачава ефекат хумора. Сликовитим дочаравањем прасећег апетита стиче се утисак да је поетски субјекат услед своје „неизбирљивости” по питању хране појео и сама слова која

⁷ Овај песнички поступак усталио се у српској поезији за децу након објављивања збирке *шћихови* америчког песника Огдена Неша 1972. године у преводу Драгослава Андрића. Истим поступком служи се и Д. Алексић у песми *Цин и син*: „Иде путем један цин / И за цином цинов син / А тај син је не баш фин / Јер рукавом брише слин”.

недостају: „Гутам све што стиг / Јер ме није бриг / Кад угледам жир / Ја изгубим мир / А кад спазим трав / Изгубим и глав”. Овако преобликоване, скраћене речи за дете читаоца представљају изазов и позив на игру јер, читајући, они уједно и одгонетају граматичке наставке који недостају (нпр. у скраћеници „рек” – генитив од именице „река”).

На одређеном ступњу језичког развоја деце можемо препознати употребу језика у поетској функцији. То се догађа јер дете открива да језик може да користи не само као средство за остваривање комуникације већ и као материјал за играње, обликовање и стварање. Експериментисање морфолошким облицима различитих врста речи и проналажење асоцијативних веза у роду, броју и падежу јесу прве вежбе у развијању језичких способности. Нове изражајне могућности језика и необичне кованице добијене у зачараној игри значења и звучања дете доживљава као извор ужитка. Аутори који се баве проучавањем развоја говора истичу да се сличан процес одвија и код песника, али да ипак постоји битна разлика будући да новооткривене речи код детета представљају последицу синкретичног поимања ствари и света око себе. „Оно једноставно следи свој начин поимања језика, па према властитим претпоставкама и мерилима проналази најбољи израз за оно што жели да саопшти” (Marjanović 1990: 30).

Водећи се поступком у ком доминирају *иђре ђрамајћичким формама и ђправилима*, савремени песници за децу стварају нову поетску реалност блиску децијим имагинативним представама. Неправилне граматичке облике речи користи и Д. Алексић у песми *Наши ђреци човеци*. Ради доследности риме и остваривања хумористичког ефекта, именица мушког рода (*човек*) употребљена је у неправилној множини (*човеци*) и из истог разлога изведен је облик женског рода (*човекиња*), а обе именице се даље кроз песму мењају по падежима (*човекиње*, *човеке* итд.). У песми је на духовит начин изведена

паралела између некадашњег и данашњег начина живота у заједници, при чему се стиче утисак да рад, као активност која је „створила човека”, у савременим условима живота губи на значају. Док су праисторијске жене већину времена трошиле да „среде пећину”, а мушкарци одлазили у лов због хране – „Данас су друге прилике неке / За човекиње и за човеке. // Човекиње се дамама зову, / А човеци су ретко у лову” – савремене жене много више времена посвећују свом изгледу, док савремени мушкарци одлазе „у лов” на пиво (Опачић 2011: 33–41).

У процесу развоја говора, *семантичке игре* или игре откривања значења речи (израза, реченица, говорних фраза) и њиховог смисла за дете представљају посебан језички изазов.⁸ „Дете нарушава утврђене односе међу значењима, доводи у везу или противставља семантичке категорије које су или врло удаљене, или се чак искључују” (Marjanović 1990: 39). У току играња оно врши замену појединих речи искључиво према њиховом значењу, приписујући неком предмету функционална својства другог предмета и обрнуто. На тај начин дете илузију претвара у предмет играња, отварајући врата машти. Семантичке језичке игре у поезији за децу присутне су првенствено због остваривања фигуративности језика, али истовремено оне представљају и покушај песника да се што искреније приближи децем искуству.

Прве две строфе песме Д. Ђорђевића *Шта волим, а шта ми се догађа* у потпуности су прилагођене семантичкој игри у којој се нонсенсним сликама дочарава наизглед наивна деча радозналост.

⁸ На пример, у познатој емисији *Кефалица*, на питање „Шта је народ?” дете одговара – „Народ је кад се окупи пуно људи на гомили” или „То су људи који имају пријатеље”. У оба случаја дете повезује значење речи са оним што већ зна и што је део његовог искуства, с тим што у другом случају проширује значење – скуп више људи на једном месту подразумева да су ти људи међусобно пријатељи.

*Обожавам сва шипања злуца
Да ли киша воли да се куца
Да л ујамити шипа школска клупа
Да ли икад реца деду чуца*

*Обожавам шипања безвезе
Да ли зима болује од језе
Да л постоји школа за принцезе
шипа ће шеча поново у ЦЗ*

Наглим прекидом наивних питања и преласком на озбиљне теме, које нарочито копкају децу зна-тижељу, као што је занимање поетског субјекта за течу који је „поново у затвору”, остварује се хумористички ефекат у песми. Виспреност, али и манипулативна природа детета (које покушава да управља одраслима како би остварило сопствене потребе, односно играјући се испитује границе до којих може ићи са својим захтевима) огледају се у чињеници да поетски субјекат, иако зна да су питања *злуца* и *безвезе*, а одговори *леви*, ипак не одустаје да њима „мучи” своје укућане: „Сви се кућом шуњају ко мачке / Свако некуд својим послом хита / чим ме спазе беже наглавачке / Нико ништа не сме да ме пита”.

У подручје *семантичких игара* спадају и језичке игре у којима се асоцијације творе на основу везе која постоји између спољашњег (фонемског и графичког) облика речи и њиховог значења, односно игре у којима долазе до изражаја лексичке појаве као што су *хомонимија* и *синонимија*. Песничке слике којима се дочарава падање кише у песми Д. Ђорђевића *Киша* произилазе из игре чији је циљ да се пронађе што више синонима (*љубишћин, пада, сипа, прска, капље, лије, кваси и шера*), односно глагола који имају исто значење и којима се објашњава збивање кише у природи.

Појаву хомонимије налазимо у бројним примерима поезије за децу. У стварању песама према асоцијативној значењској вези Поп Д. Ђурђев показује право мајсторско умеће. У његовој поезији готово да

нема песме која у себи не садржи неку врсту семантичке игре.⁹ У поступцима конструисања и деконструисања речи и израза овај песник нас константно изненађује својом оригиналношћу. Несталност младачких љубави, које брзо плану али исто тако брзо и прођу, опевана је у песми *Tutti frutti i fiori*. Буквалан превод са италијанског наслова ове песме гласио би „Све воће и цвеће”, али у песми нема ни трага воћу и цвећу, већ се ове ознаке приписују девојкама „Волео сам био белу Раду / лепу Катку Ружу и Босилку / јер никада ја не губим наду / већ је гајим као сваку биљку // волео сам Малину и Дуњу / једну Вишњу и чак две Јагоде / чекао сам сакривен у жбуњу / међусобно док се не нагоде // па ако се нека цвећка нећка / можда има воћка да се оћка”. Од глагола (*χτίζειν*) изведен је неправилни граматички облик (*оћка*), чиме се прати доследност риме и појачава хумористички ефекат песме који се одражава у решености поетског субјекта да због љубави не пати и не губи наду, већ да увек има неку симпатију у резерви.

Језичка игра раздвајања једне речи у две нове, коју налазимо у песмама Душана Радовића (нпр. у песми *Прича о Дил Бери*¹⁰), песнички је поступак којим се служе и песници најмлађе генерације. У песми *Убрус* Д. Алексића мења се основно значење речи из наслова (*убрус* – *џешир*) њеним рашчлањивањем на сугласнике (*Уб* – град у близини Београда и *Рус* – човек руске националности). На тај

⁹ У песми *Дечје болести* богиње из грчке митологије поступком детронизације доводе се у везу са овчијим богињама, чиме се остварује пародија; руж за усне постаје ружа која цвета и вене на реверу у песми *Руж на реверу*; собна украсна биљка адам доводи се у везу са Гетовим Вертером, али и са првим библијским човеком Адамом у песми *Јади младог Адама или камо среће да сам цвеће – ал добротворе* итд.

¹⁰ Раздвајањем речи (*дилбер* – заводник), хомонимном игром добијају се две нове речи (*Дил Бер* – име и презиме), на основу којих се даље твори необична (двострука) личност јунака песме „Ово је прича о Дилу Бери / који је био каубој-коњ, / због ког су даме у несесери / практиковале о д колоњ. // Дил Бер је био пола и пола: / најлепших ствари најбољи спој. / Бер Дил – слика коњског идола, / Дил Бер – комплетни каубој.”

начин је реч (*убрус*) добила свој хомонимни пар у виду измишљене речи чије се значење повезује са „новом” зубном болешћу од које је патио Рус који је свратио у Уб да се излечи.

*У градић Уб
Да вади зуб
Свратио једном један Рус*

*Дубок је корен
А Рус је сморен
Јер оћекао зуб је џлус
(...)*

*Оћкада знају
У сваком крају
За болести зуба џоћуно нову*

*По малом Убу
И Руском зубу
Ту муку честио убрусом зову*

Језичке игре овог типа су и *анаграми*, *џалиндром*, *дојуњаљке* и *ребуси*, који имају за циљ развој мишљења, памћења, упорности, трагалаштва и креативности. Као и набројане, и ове игре имају интелектуално-забављачки карактер. Песме које настају на бази ових језичко-логичких игара остварују највећу комуникативност и интеракцију са дететом, коме је омогућено да истовремено буде и читалац и стваралац. Одгонетањем стихова који недостају у *песмама дојуњаљкама*, непосредно вођен песниковим идејама и својим осећајима, пратећи логички смисао постојећих стихова, риму, мелодију и ритам песме, као и ознаке у виду звездица којима се указује на број слова у речи која недостаје, читалац постаје креатор и стихотворац. Пример овакве игре налазимо у песми Д. Ђорђевића *Недовршена џесма* – „Чим у море крочиш згазиш / **** / За хватање рибе служи / ***** / Главу краси таласаста / **** / Убола се јер је ишла / *****.”

Обрнуте пропорције графема, сликовни прикази, асоцијативне формуле, експериментисање лексиком¹¹ – саставни су део песничког манира Попа Д. Ђурђе-ва и његов начин остваривања посебне интеракције са младим читаоцем, који мора бити спреман да се провлачи кроз језичке лавиринте и решава логичке изазове које овај песник пред њега поставља.

Посматрајући свет очима савременог урбаног де-тета окруженог шумом светлећих билборда, мар-кетиншких трикова, амбалажа и логоа реномираних брендова, Поп Д. Ђурђев као визуелни истраживач и одличан познавалац потрошачке психологије облачи своје песме у рекламна одела и тако дотера-не ставља их пред своје читаоце (конзументе). Сти-хови песама-реклама добијени су колажирањем гра-фема, лексема и слогова графичких ознака комер-цијалних предузетника као што су Nokia, Coca-Co-
la, Bata итд. Један од примера колажираних стихо-ва налазимо у сатиричној песми *Народна ђесма*:



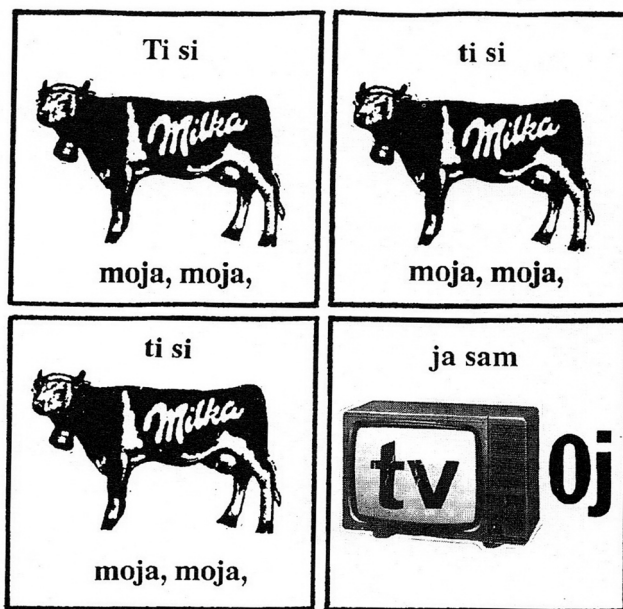
¹¹ Туђице и позајмљенице често се појављују у поезији Попа Д. Ђурђева чак и у насловима песама: *I love av av you*, *Per aspe-ra ad Ружице*, *Баскеј бол*, *Ди ђеј сет* итд. До које мере поет-ски занос у језичкој игри може бити „ишчашен”, ослобођен свих утврђених норми и правила указује и чињеница да у бројним ње-говим песмама наилазимо на константно мешање латиничног и ћириличног писма, која су понекад раздвојена стиховима и стро-фама, а понекад буквално зглобљена унутар исте речи.

Међутим, песник се овде не поиграва само спољ-ном формом песме која се базира на визуелном до-живљају, већ и унутрашњом. Спајањем графичких ознака „НИВА” и „ДЕ” у последњем стиху добија-мо једну реч „НИВАДЕ” која нас због природе „на-родњачког текста” аутоматски асоцира на реч „ли-ваде”. По истој логичкој основи врши се и асоцира-ње у другом стиху. Графичка ознака „ВЕРДИ” за-право је *анаграм* тј. реч која заменом места графе-ма Е и Р добија ново значење „ВРЕДИ”.

У поступцима конструисања песме Ђурђев про-налази непрекидно нова и свежа решења којима за-чикава, искушава и преслишава своје читаоце. У појединим песмама речи у потпуности замењују сли-ке, те стихови неизбежно подсећају на сликовнице, а неретко задобијају и изглед омиљених производа са којима се читаоци-потрошачи аутоматски иден-тификују.

ОЈКАЧА

Nenadu Grujčiću



Цитирајући рефрен познате староградске песме у песми *Ојкача*, посвећеној Ненаду Грујичићу (аутору истоимене збирке записа народне поезије), уместо имена Милка Ђурђев умеће слику краве на којој пише дата реч, а која представља препознатљив симбол швајцарске чоколаде Милка. Последњи стих дат је у форми *ребуса*, растављањем речи *иивој* на скраћеницу ТВ (представљену сликом телевизора) и узвик Ој, типичан за оригиналне ојкаче (Панковић 1999: 67–70).

У неким песмама наилазимо и на поигравање њеним изражајним вредностима – *дикцијом*, *интонијацијом* и *ритмом*. На пример, *Најтешија песма* Д. Алексића својом свађом међу знаковима интерпункције:

*Наста и туча а туча, њихова
Најрави, хаос између стихова*

*Узвичник! збуњен а зарез виче му
Ту где: си стјао не вредиш. ничему*

у потпуности нарушава форму, а тиме и логичност и изражајност песме, али је управо то чини колико игровом и забавном, толико и дидактичном, јер де-те неће прихватити тако оскрнављену песму, већ ће застати да размисли како да „измири” знаке интерпункције тако што ће сваки поставити на право место.

Богатство језика у савременој поезији за децу огледа се и у *ширењу лексичког фонда*. У збиркама савремених песника наилазимо на широку лепезу страних речи, позајмљеница, архаизама, стручних речи, жаргонских и народских израза, фраза, али и на измишљене речи и тзв. забрањене речи. У „најновијој” поезији за децу приметан је све већи продор тзв. *забрањених речи*, тј. оних речи које, када их деца гласно изговоре, провоцирају грдње и забране одраслих, али зато, изговорене у друштву вршњака, често изазивају напад смеха. Комичност у песми Д. Алексића *Шта све мучи мраве* оствару-

је се приписивањем људских особина (јед, стрес, осећај запостављености, потреба да се чују њихова права и сл.) сићушним и наизглед безначајним створењима као што су мрави. Кулминација хумора остварује се у последњој строфи, у којој је мрављи „понос” нарочито погођен чињеницом да их људи често помињу у увредљивом контексту.

*Може дуго да се ређа
Шта све мраве често вређа,
Ал’ највише мрав се вајка
Када једна брижна мајка
Грди сина из прикрајка:
„Само правиш лом и штећу,
Имаш мраве у ду....!”*

О богатству језика, слободи изражавања, ружним и лепим речима које представљају ствар укуса говори и песма Попа Д. Ђурђевог *Дејустација*:

*Широк избор ружних речи
нек изволи ко год воли
ко зна речи да излечи
јер ружне су све их боли*

Ђурђев не моралише нити критикује оне који говоре ружне речи, а васпитност у обрнутом смеру остварује се персонификацијом. У својој грозоти ти *акреји* од речи уништавају све пред собом („а те речи те ругобе / тако грозне тако гадне / само дробе дробе дробе / све што им на памет падне”), па их се чак и сам језик плаши и од њих се крије *за зубима*. Позив на лечење болних (ружних) речи, као и наглашавање њихове одвратности, има за циљ да код читалаца пробуди критичку свест и развије осећај за „лепо”.

Играјући се језиком, речима и смислом савремени песници достижу логику дејег света у којој правила постоје да се крше, све немогуће постаје могуће, а слобода, знатжеља и хумор који произилазе из игре основни су покретачки мотиви који се

постављају спрам конвенционалности. Тако конципирана песма-игра подсећа на сновиђење, што је снажном метафором изразио и Б. Стевановић у песми *Добар дан*:

*Ако живиће без снова,
није за вас песма ова!*

*Све се мења...
Довиђења!*

*Шта кажеће?
Нисте од тих?*

*Заслужили сте
сваки тих!*

*Речи су, у ствари,
сновима чувари.
(Пссст! не квари!)*

Позивајући децу да маштају и верују у своје снове, поетски глас у песми открива да поезију заслужују само они који су вољни да се препусте чаробној игри значењима и звучанима, смислом и бесмислом и свим оним што може бити, а не мора, што се подразумева и не подразумева у комуникацији детета са својом околином, песника са дететом и детета са песмом. Игре речима чине предметни свет савремене песме, која читаоца одводи у другу димензију, димензију самозаборава, у којој је стварност са својим проблемима занемарљива категорија, узлет маште омогућава остваривање прижељкиваног, а пут до слободе води кроз језичке лавиринте из којих читалац излази духовно освешћен и опамећен, и као такав поново себи враћен.

Игролика поезија пружа безброј могућности и за игровну интерпретацију њених садржаја на предшколском и школском узрасту. Стилско-језичке особености поезије, а нарочито савремене поезије за децу која своју педагошко-естетску димензију остварује на подручју језичких игара, у првом реду

утичу на развој говорних способности, а самим тим и на развој дететових когнитивних способности, односно формирање логичког мишљења и менталних процеса као што су памћење, опажање, резновање, меморисање, апстраховање итд. Савремене концепције о настави захтевају коришћење игре као најприроднијег модела васпитања и образовања, помоћу ког могу да се остваре одређени циљеви везани за формирање свестране, стваралачке и слободне личности, а остварење тог циља постиже се и у настави матерњег језика. Широко репертоар језичких игара које налазимо у савременој поезији за децу може послужити за успостављање чврсте везе између наставе књижевности и наставе граматике, али и за остваривање образовних, функционалних и васпитних циљева у настави говорне културе.

ЛИТЕРАТУРА

I

- Алексић, Дејан. *Душе без каиућа*, Београд: Друштво лепих уметности „Артист”, 2002.
- Алексић, Дејан. *На пример*, Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Ђорђевић, Драгомир. *Шта нос изражи код моћ ирста*, Приштина: Ниро „Јединство”, 1990.
- Ђорђевић, Драгомир. *Нема ништа од колача (илустрације)*, Београд: Књиготека, 1994.
- Ђорђевић, Драгомир. *Признај да се волимо*, Ниш: Просвета, 1994.
- Ђорђевић, Драгомир. *Ја иакође*, Београд: Нолит, 1995.
- Ђорђевић, Драгомир. *Сећа ли се ико*, Београд: Рад, 1999.
- Ђорђевић, Драгомир. *Није лако бити дете*, (прир. Л. Николић), Београд: Завод за уџбенике, 2009.
- Ђурђев, Поп Д. *I love av av you*, Нови Сад: Издавачко предузеће Матице српске, 1996.

- Đurđev, Pop D. *Slik kovnica*, Novi Sad: Dnevnik, 1998.
- Ђурђевић, Поп Д. *Извођач бесних гласова*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 2002.
- Ђурђевић, Поп Д. *Радови на млечном путу*, Београд: Издавачки студио „Чекић”, 2012.
- Стевановић, Бранко. *Лето ми кажем*, Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Стевановић, Бранко. *Зоолошка песмарица*, Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Стевановић, Бранко. *Ето тако*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 2009.

II

- Данојлић, Милован. *Наивна песма*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- Марјановић, Александра. *Дечја игра и стваралаштво*, Београд: Просветни преглед, 1977.
- Marjanović, Aleksandra i dr. *Dečje jezičke igre*, Beograd: Zavod za udžbenike, 1990.
- Marković, Slobodan Ž. *Zapisi o književnosti za decu*, Beograd: Naučna knjiga, 1978.
- Milarić, Vladimir. *Signali sunca: tekstovi o dečjoj poeziji*, Novi Sad: Edicija Stražilovo, Srpska čitaonica i knjižnica Irig, 1977.
- Nenadić, Mile. „Detinjstvo u diskursu politike jednakog priznanja”. *Sociologija*, vol. LII (2010/3): str. 276.
- Опачић, Зорана. „Нове тенденције у књижевности за децу и наставни програми”. *Настава српског језика и књижевности (савремени пресеци)*, XIX (1/2006): стр. 82–96.
- Опачић, Зорана. *Антологија српске књижевности*, пројекат дигитализације класичних дела српске књижевности Учитељског факултета Универзитета у Београду и компаније Microsoft®, Београд, 2009.

- Опачић, Зорана. *Наивна свесћа и фикција*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011.
- Панковић, Владан. „Отковани језик”. *Детинство*, бр. 1, год. XXV (пролеће 1999): стр. 67–70.
- Pražić, Milan. *Igra kao sloboda*, Novi Sad: Zmajeve dečje igre i Kulturni centar Novi Sad, 1971.
- Радовић, Душан. *Антологија српске поезије за децу*, Београд: СКЗ, 2007.
- Токин, Марина. „Песништво за децу Дејана Алексића”. *Детинство*, бр. 1/2, год. XXXIII (пролеће–лето 2007): стр. 33–36.
- Требјешанин, Жарко. *Представа о детињу у српској култури*, Београд: Југословенски центар за права детета, 2007.
- Škreb, Zdenko. „Značenje igre riječima”, *Rad JAZU*, knj. 278, Odjel za jezik i književnost, knj. 3, Zagreb, 1949, str. 77–193.

III

- Богојевић, Дејан. „Александар Вучо – оснивач надреализма у дечјој поезији”. *Књижевни преглед* <<http://www.alma.rs/knjizevni-pregled/broj03/kp03.html>> 21. 9. 2012.

Ana K. RADONIČIĆ

PLAYPOETRY

Summary

The paper deals with study of game phenomenon in modern poetry for children in examples of middle (Dragomir Đorđević, Pop D. Đurđev and Branko Stevanović) and younger (Dejan Aleksić) generation of poets who have published their poetry collections in the past twenty years.

Omnipresence of game as one of the most important features of modern poetry for children is being determined throughout: relation between traditional and modern poetry

for children; specific way of communication between modern poets and their readers; review of different thematic contents close to children's concept of reality; analysis of those poems which treats language as play area for fun, learning and expressing creativity. Goal of the work is to indicate incitement of active relation to the world and life through game in postmodern poetry for children.

Key words: modern poetry for children, children's perception of the world, children's game, poetic play, play of word meaning and sense

UDC 821.163.41–93–343.09 Brlić-Mažuranić I.



Бранко Р. РАНКОВИЋ

Студент

Филозофски факултет, Нови Сад

Република Србија

БАЈКА РИБАР ПАЛУНКО И ЊЕГОВА ЖЕНА ИВАНЕ БРЛИЋ МАЖУРАНИЋ У ОДНОСУ ПРЕМА УСМЕНОЈ БАЈЦИ

САЖЕТАК: У раду се испитује однос мотивског и лексичког фонда и сижејне организације са одговарајућим елементима у усменој књижевности, са посебним задржавањем на коментарисању традицијског аспекта појединих елемената композиције. Указује се на могућност делимичног функционалног одређивања појединих ликова одговарајућим функцијама из скупа који даје Владимир Проп. Такође се коментарише традиционална димензија етике ликова, као и њихова интегрисаност у свет бајке.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: традиција, народна бајка, уметничка бајка, функције ликова, традиционална етика

Ослањање на народну књижевност је у овој бајци изузетно уочљиво, како у композицији, тако и у мотивском фонду и лексици, и то ослањање можемо пратити од самог почетка. Што се тиче језика бајке, можемо издвојити неколико поступака и лексичких елемената карактеристичних за усмену књи-

жевност. Првенствено, приметна је сличност у композицији реченице. Утицај епског десетерца највише долази до изражаја у дијалозима, будући да конструкције реченица јунака бајке формом чешће подсећају на ову врсту стиха него ауторска нарација. Златна пчела се, након што бива ухваћена, обраћа Палунковој жени на следећи начин:

Пуштај мене, жено, на слободу. Нешто ћу те, жено, научити. Гледи тамо на море широко: Велику ћеш радост угледати.

У каснијем обраћању пчеле такође видимо исте елементе:

Ја ћу тебе пута научити [...] Ал ме прије пуштај на слободу, да ја крижам по пећини муње.

Притом, њен исказ одговара поменутом усмено-књижевном метричком обрасцу по броју слогова, месту цезуре и распореду чланова унутар реченица.

Пажљивим посматрањем композиције појединих дијалогских и других конструкција, поред запажања утицаја епског десетерца, стиче се увид и у извештајни степен опирања том утицају (услед честе композиције реченица по начелима епског десетерца, стиче се утисак да је ауторка, желећи да на појединим местима умањи утицај епског обрасца, обратила пажњу на то да се број слогова са њим не поклопи¹).

¹ У реченици „Ал то не био зуб морске немани, већ била коштана удица, а пустила је жена Палункова” постоји простор за претпоставку о таквој намери. Ситним изменама попут уклањања предудара „ал”, или раставног везника, добили бисмо елемент композиције састављен не само по метричким принципима епског десетерца, него и по законима формулативног изражавања епике. Идентичан формулативан израз налазимо у уводном делу било које епске песме са скраћеним обликом словенске антитезе, попут песме *Боџ ником дужан не остјаје*.

Када Палункова жена угледа Влатка при сусрету за златном пчелом, њено размишљање у том тренутку дато је кроз низ реторских питања, карактеристичних за први део словенске антитезе: „Ил би руке за дјететом пружила? Ил би за њим мило ускликнула?”

Ил би најбоље за њим довјека гледала!”

Обрт до ког долази када Влатко испусти јабуку на раме Морског Краља и буди га у бајци је означен реченицом „Али ето јада изненада”, из чега видимо да се у тексту јављају и фрагменти који не само да одговарају фонду епских формулативних исказа него могу бити из њега директно преузети. Сличну појаву налазимо и у реченици коју Палунко изговара како би му био одобрен пролаз до Морског Краља. Елиптичне конструкције, које се састоје само од супротстављања жељеног и нежељеног исхода и уводних речи чија се семантичка вредност да наслутити из контекста, попут „Коловрта наврта, ил’ до јаза мртвога, ил’ до Краља Морскога”, потичу из усмене књижевности и семантички се вежу за ритуално-магијски изговор.

Још једна значајна разлика у односу на усмену бајку састоји се у паралелном току двеју радњи. Поступак стварања временски паралелних наративних токова који усмена бајка не познаје заједно са мотивацијом радње представља удаљавање од усмено-књижевног манира приповедања, али истовремено отвара могућност детаљније карактеризације ликова, као и усложњавања радње. Између два тока, онај који прати Палункову жену од тренутка раздвајања ближи је усменој бајци са женским јунаком-трагачем и могуће га је делимично дефинисати функционалним обрасцем усмене бајке. Наративни ток који прати Палунку представља „уметнички” део бајке у коме се тежи приказивању психолошког и емотивног развоја лика, а „пут” који мора да пређе више је детерминисан спознајом него простором. Према томе, видимо да је носећи лик бајке Палункова жена. Међутим, иако значајним делом ослоњена на традиционалну матрицу, основна поука бајке базирана је на (са становишта традиције) функционално споредном наративном току и до моралне поенте се долази уопштавањем етичког принципа из Палункове спознаје, тако да је, са становишта дидактичког аспекта бајке, главни лик Палунко. Кроз

образац именовања јунака, његова жена одређена је као „Палункова жена”, дакле дефинисана је само у односу на њега. У том поступку примећујемо намеру ауторке да на неки начин сугерише читаоцу где да очекује моралистичку поуку. У упућивању на Палунку, иако он није јунак који трага, извршава задатке и пролази провере, примећује се тежња да се пажња сконцентрише на онај лик који ће доживети промену. Иако бисмо и у опису лика Палункове жене могли навести моралне особине које се позитивно вреднују и из њених поступака уопштити идеју о породици као примарној вредности, ипак је суштинска промена природе лика чин који конституише и обележава основни етички принцип који бајка пропагира.

Карактеризација ликова врши се и посредно, преко ситуације у којој се налазе, и непосредно, када ауторка саопштава емотивно стање неког од ликова или мотивише њихове поступке. У оквиру пута који пролази Палункова жена наилази на три провериоца, при чему се искушење коме мора да одоли градацијски увећава. Одлучност и преданост циљу типична за јунака-трагача бива стављена на пробу на тај начин што се од ње тражи да бира између мужа и себе, а затим између мужа и сина.² Са-

² Мотивацију њеног избора у последњој дилеми бисмо могли тражити у чињеници да је у том тренутку од њих троје Палунко једини коме је потребна помоћ, али време у ком бајка настаје и култура на коју се ослања можда сугеришу још један одговор на то питање. Тај одговор се односи на виши праг толеранције према губитку детета код традиционалног него код модерног човека, услед развијене свести која у традицији постоји о могућој смрти скоро рођене деце. Висока смртност новорођенчади утицала је на делимично убичавање овога догађаја у колективној свести и на устаљивање образаца понашања који су омогућавали људима да поступе попут Палункове жене, која је „своје чедо оплакала и у своме срцу покопала”. Мотивација која стоји иза ове њене одлуке ипак, и даље, почива на основној традицијској вредности и тежњи – остваривању потомства. Међутим, разматрајући ову тенденцију као елементарну функцију традиционалне заједнице, на овом примеру јасно увиђамо важну разлику. Примећујемо да није само потомство, односно индивидуални пото-

знавши из ових провера о суштини њене везаности за Палунку и начину резоновања до кога он долази тек својом променом, при посматрању краја бајке, између осталог, имамо далеко јаснију представу о успостављеној породичној целини.³ Кључни тренутак у ком сазнајемо о Палунку је тренутак његовог откривања, односно одрастања. Када га син одгурне назвавши га лудом, он реагује на начин који показује да од тог тренутка вреднује све оно што је до тада маргинализовао. Будући да долази до радикалне промене у његовом карактеру, о тој промени сазнајемо посредно, преко ауторског објашњења његовог унутрашњег проживљавања. Посматрано кроз параметре традиције, његова промена обележава хармонизацију која се иначе у народној бајци успоставља победом над штеточином, односно противником, што је овде улога коју преузима управо Палунко. Стварање услова за извршење функције наношења штете такође подразумева удаљавање заштитника од дома посредством случајности и преваре, што је још једна функција у делокругу противника-штеточине коју Палунко извршава. С обзиром на то да бајка о којој је реч није народна, њена могућност изузетно успешног описивања путем функција и ликова доста говори о самом приповедачком концепту друштва чија се суштина, садржана у тежњи ка хармонизацији односа које друштво држи за највиталније, показује у свим његовим манифестацијама, а не само у оним директно пониклим из традиционалне заједнице.

мак, оно што се показује као суштина, већ успостављање ситуације за остваривање потомства. Из овог примера закључујемо да је елементарни циљ традиције успостављање и одржање породичне заједнице.

³ Из свих поступака његове жене видимо да је она потпуно у складу са традиционалним начелима и да је, самим тим, она од самог почетка све оно што он тек треба да постане. Посматрајући на овај начин одлуку Зоре-девојке да му путем жене подели радост, долазимо до закључка да се срећа у традиционалном поимању налази управо у начелима живота која су ради достизања ње и успостављена.

Интернационални мотив испуњења жеље као уздарја за хумани поступак не представља ништа друго до стилизацију Пропових функција везаних за проверу и даривање. Овај мотив срећемо, између осталог, и у Пушкиновој *Бајци о рибару и рибици*, у почетној сцени која изузетно подсећа на ову, са неколико разлика које је важно напоменути. Деда у Пушкиновој бајци бива искушан у провери која је наметнута ситуацијом. Као неко ко је целог дана без улова, он је изненада стављен у дилему чијим је разрешењем вешто употпуњен изузетно детаљан приказ овог лика и његове етике. Мотивација за Палунков чин поштеде риба, с друге стране, долази од њега самог. Он доноси одлуку да на тај начин принесе дар живота, што нас упућује на још једну изузетно интересантну разлику између ове две бајке. За разлику од *Бајке о рибару и рибици*, у којој у почетку примећујемо елементе фантастичног⁴, потпуно нетипичне за усмену бајку и бајку уопште, Палунко прихвата све нове догађаје и везе међу њима као појаве које су уобичајене, а дела која покрећу те догађаје као поступке који су утврђени и познати. Он је свестан сродности која постоји између риба и бића повишене моћи која бораве у води.

⁴ У опширној дефиницији придева „фантастично” коју даје Цветан Тодоров у свом делу *Увод у фантастичну књижевност* видимо да је један од услова да се оствари димензија фантастичног ситуација сусрета двеју реалности од којих је бар једна овој другој, односно њеним припадницима, потпуно непозната. С обзиром на ту дефиницију, закључујемо да је ова појава заиста нетипична за жанр бајке, који почива на једнообразном доживљавању стварности (првенствено имајући на уму специфичну свест о могућем и немогућем) од стране свих ликова. У стиховима „необична риба нека, гледа у њу с чудом дека” или „да би чудо било веће, риба људским гласом рече” примећујемо, дакле, нетипичан однос јунака бајке према новој појави. Он је оцењује као необичну, као нешто што није део његовог света. У овом случају такође препознајемо и јасну представу јунака бајке о људском гласу као начину комуникације својственом само људима. Овим поступком приказан је сусрет две реалности чије се стапање и потпуно саживљавање њихових припадника не ослања на поетику жанра, већ се одвија кроз саму радњу и њен је део.

Исто тако је свестан да има ауторизацију да поклони рибама живот, као неко ко има и моћ да га одузме.

Палунко располаже могућношћу пецања, које је, као и сваки други лов, део природног процеса и, иако подразумева убијање, не крши принципе устројства света, односно не изазива конфликт са бићима повишене моћи јер је, како упућује на прехрану и преживљавање, део виталних процеса људског одржавања и стога се не сматра преступом. У том смислу, будући да је одлука да ли ће пецати заиста само његова, он чини свестан дар са очекивањем уздарја у виду испуњења жеље. За разлику од рибара у Пушкиновом делу, Палунко је интегрисан у свет бајке и познаје његове законитости. За њега су двори Морског Краља од почетка реална дестинација до које је могуће стићи, појава Зоре-девојке је савим природна, а изненадну појаву жене код његовог дома тумачи њеном могућом вилинском природом. Посматрањем за бајку карактеристичног процеса приповедног скраћивања изостављањем мотивације за поједине поступке и покушајем реконструкције те мотивације може се лако закључити да интеракција између ликова бајке почива на специфичном комуникативном коду који је део културне и традиционалне матрице на којој бајка настаје. Код који сви ликови бајке разумеју као начело света ког су део не мора да се јави као експлицитно дат, али га препознајемо у њиховим радњама и изборима које праве. Међутим, иако се својим поступцима уклапа у законитости усмене бајке, на самом почетку Палунко по свом систему вредности није традиционални човек и управо је разлика између његових и традиционалних вредности окосница етичке структуре на којој се бајка развија. Егзистенцијално питање смисла живота које он поставља на самом почетку представља деловање против устројства света и начела живљења и један вид продора модерног у традиционално. Несклад који се јавља

између два непомирљива система вредности покреће механизме традиције који, посредством бића повишене моћи⁵, неповратно делују у правцу хармонизације. На овај начин указује се и на однос традиционалног и модерног система вредности као на еквивалент односа реалност – илузија.⁶

Такође је битан начин на који се природа функција провере и даривања јунака остварује у овој бајци. Функција провере се најчешће реализује кроз тестирање моралности и способности јунака, односно његове заслужности да прими дар од стране конкретног провериоца, или посредством ситуације у којој се нашао. Палунко, с друге стране, нема провериоца, а ситуацију креира сам. Његов поступак остајања на води током три дана нема моралну димензију и служи само као начин да дође у контакт са Зором-Девојком. Иако је тиме наизглед обезбачена функција провере у односу на њено остваривање у оквиру усмене бајке, и даље је очигледан принцип дара и удараја, чијом се спецификацијом и дошло до појединих усменокњижевних функционалних образаца путем којих се начело међусобног даривања остварује као један од суштинских механизма функционисања бајке кроз успостављање узрочно-последичних веза.

Особина простора је да одговара радњи и да је њом условљен и ограничен. Сваком делу простора који је у бајку уведен додељена је практична, а не

⁵ У првом реду, Зора-девојка, Палункова жена и њена мајка представљају заступнике традиције, односно браниоце њених вредности. Међу њима је Палункова жена једина која не припада домену оностраних, мада су у њеним поступцима и пореклу приметни елементи који нису људске природе, попут комуникације немуштим језиком или појављивања без јасног порекла.

⁶ Потпуна супротност у начину вредновања показује се кроз поређење одлука које доносе Палунко и његова жена. Он одбацује вредност породице зарад себичне тежње ка раскоши Морског Краља, док се она, кад се нађе пред избором, одриче богатства, говора и на крају сина, зарад очувања врховне, породичне вредности, као једне од основних претпоставки на којима почива премодерни поглед на свет.

симболичка сврха. Палунко одлази кући после првог разговора са Зором-девојком, а следећи елемент композиције наступа тек када стигне тамо. Сваки од сегмената простора има специфичне одлике, посматрано у контексту опозиција карактеристичних за традиционално поимање света, какве су хоризонтална просторна опозиција по принципу свој-туђи, односно вертикална на нивоу горњег и доњег света, уз важну улогу граничног простора.

Простор Палунковог дома у бајци морем је јасно маркиран и одвојен од свега што представља морско краљевство. Посматрано у контексту усменокњижевне матрице, Палунков дом представља културни простор у ком нема места деловању спољашњих сила. Ситуација за такво деловање ствара се тек кад он одлучи да растури дом отеравши жену и сина. Њихово удаљавање ставља их ван заштите, а дом услед преступа и удаљавања не може да врши своју заштитну функцију. У овој ситуацији примећујемо веровање да је оно што одржава ту заштитну функцију управо породица, односно тежња ка породичном заједништву. Поштовање установљених социјалних норми у току свакодневице, праћење предвиђеног тока живота, управо је оно што у усменој бајци води до суштине живљења и пружа оквир у ком се живот може градити, док је оглушење о те норме по правилу испраћено неком врстом казне.⁷ Слика дома као културом освојеног простора који подразумева сигурност препознатљива је и у способности Палунка да, у оквиру пута који прелази као јунак бајке, дође у контакт са некултивисаним простором и нељудским бићима и да се касни-

⁷ Идеја о заштићеном стању које се одржава низом нормираних поступака део је интернационалног фолклора и начина поимања света у традиционалној култури. Потреба за веровањем да у свакој ситуацији постоји избор ослобођен ризика представља манифестацију архетипског мотива људске потраге за сигурношћу. Идеја достизања тог стања сигурности као императив почива у темељу културне матрице заједнице и дефинише њен начин поимања света.

је врати кући, док припадници тог простора немају могућност да га тамо прате. Када чамац стигне до обале, подразумевано је да су људи у њему спасени.

Море као гранични простор између два света јавља се као непознато и опасно. Оно је простор риболова, али у исто време и простор који не може бити култивисан. Оно је део свакодневице, али не припада домену људског. Море одговара принципу доњег света. У вези са сегментацијом света по опозицији горе–доле, примећујемо да сва натприродна бића у бајци потичу управо одоздо. У прилог нељудској природи морског краљевства из ове бајке говоре и бројне особине тог простора, попут тешког и наизглед неповратног пута којим се тамо стиже, или забране повратка одатле. Када дворјани виде Палунка да плаче и помисле да плаче за домом у ком је живео раскошније, не предлажу му да се врати, јер им је потпуно јасно да је путовање до морског краљевства једносмерно. Када његова жена одлази да га тражи, она пролази пут за који је наговештено да га још нико није прошао.

Време, као релативно и условљено радњом, нема суштински утицај на догађаје, већ их само прати. Палунко чека две године да утврди да ли му је жена вилинског порекла, али све то време односи међу њима се не мењају. Време пролази да би обележило почетак и крај процеса, али ретко доноси промене само по себи. Промене настају фазно, односно комплетирањем процеса чији је ток време обележило. Палунко одлучује да три дана чека на води и следећи догађај наступа тек након његовог чекања. Присутно је и дељење времена на дан као време људског и ноћ као време нељудског. Са овом поделом први пут се срећемо када мајка заповеда Палунковој жени да од његове вечере храни змије, али напомиње да за то сачека зору. Поред те напомене, дубоку укорененост овог вида поделе у традицији можемо пратити и кроз део бајке у ком је описан поновни сусрет породице и бег из морског краљев-

ства. Жена се на „море незнано” отискује у поноћ, што већ наговештава неуобичајену природу ситуације. Цео бег се одвија током ноћи, што је управо фактор који отвара могућност за потеру, јер бића која не припадају ни људском простору ни људском времену не би могла да се упусте у потеру дању. С друге стране, они дању, у време када је морско краљевство будно и на опрезу, не би могли из њега да побегну. Видимо да се Зора-девојка још једном јавља као помагач, али, као и претходна два пута, тек након што се „бијели дан помолио”. То што је време њеног јављања очигледно прецизно утврђено зором, као њеним основним атрибутом, упућује на њену природу персонификације зоре, односно конкретизације свега заштитног што дневно време доноси за човека. Узимајући у обзир општи принцип са становишта сегментације времена у народној књижевности, овај део бајке можемо повезати са бројним демонолошким предањима⁸, у којима управо свитање отера демонске силе и спаси човека евентуалних последица њиховог даљег присуства.

Свет у који ауторка смешта радњу ове бајке несумњиво је традиционалан, што само по себи уводи појам недозвољене мотивације. Палункови почетни мотиви за деловање представљају мотивацију која се налази изван традиционалних вредности. Већ самом жељом за благом Морског Краља он насилно иступа изван оквира традиције, делујући тиме против ње. Како радња бајке одмиче, Палунко почиње да посматра своје поступке као грешке, што недвосмислено означава тренутак у ком постаје традиционални човек. Уколико бисмо свели ову бајку на идеју, говорили бисмо о идеји дужности, преображаја и враћања суштини. Традиција и веровање у односу на људе функционишу као механизми које

⁸ Једно од таквих предања је предање о човеку који, нашавши се ноћу на путу, наилази на демонску свадбу којој се придружује и на којој се до јутра гости, да би затим открио демонску природу сватова након што их јутро отера и разбије илузију.

људи сами успостављају као нужну последицу потребе за сигурношћу, у чијој суштини је жеља за одржавањем живота. Првенствено живота уопште, а, последично, и живота као тежње за индивидуалним опстанком и сигурношћу. Иако представља модел људског суживота са природом, традиција је у суштини последица културе. Читава радња ове бајке долази као последица нарушавања норме, након чега традиција делује као систем који покушава да превазиђе препреку и хармонизује продор хаоса у космос, поново међу њима успостављајући одрживе границе и континуитет. Начином пропитивања⁹ могућности нарушавања поменутих начела живљења ова бајка је у неким сегментима слична жанру романсе у народним лирско-епским песмама. Указавши на потенцијалну трагичност која се, у случају кршења норме, јавља у свим наредним поступцима њених ликова, бајка не спроводи пропитивање те могућности до краја, с обзиром на то да специфичности жанра искључују могућност трагичног завршетка. Иако испричане у донекле традиционалном маниру, бајке Иване Брлић Маџуранић никако не упућују искључиво на вредности премодерне заједнице. Етичком садржајношћу оне одлазе даље од тога, проговарајући путем појединачних ситуација о свевременим константама људских односа и тежњи на којима почива и сама традиција и систем вредности заједнице који је њом дефинисан.

⁹ Хармонизација у случајевима нарушавања обичајне норме манифестује се у народној књижевности на два начина: *трагичан*, односно баладичан начин, који је реалан и, узимајући у обзир све социјалне и ситуационе факторе, најчешће завршава смрћу једног или више ликова који су на неки начин повезани са преступом, истичући притом баладичну нужност таквог краја у датој ситуацији, и *романтичан* начин, који бисмо условно могли назвати фиктивним, јер у моделу хармонизације занемарује традиционалне назоре, као и социјалне и друге оквире, и долази до решења избегавајући било какав вид казне.

ЛИТЕРАТУРА

- Проп, В. Ј., *Морфологија бајке*, II, Београд: Библиотека XX век, 2012.
- Тодоров, Цветан. *Увод у фантасличну књижевност*, Београд: Службени гласник, 2010.
- Ivana, Brlić Mažuranić. *Priče iz davnine*, Zagreb: Mladost, 1961.
- Jelčić, D. „Етичке и естетичке димензије у djelu Ivane Brlić Mažuranić”, u: *Zbornik radova Ivane Brlić Mažuranić*, Zagreb, 1970.
- Bošković Stulli, M. „’Priče iz davnine’ i usmena književnost”, u: *Ivana Brlić Mažuranić: zbornik radova*, Zagreb, 1970.
- Marković, S. „Realni čovek je centralni lik u fantastičnom svetu proze za decu Ivane Brlić Mažuranić”, u: *Ivana Brlić Mažuranić: zbornik radova*, Zagreb, 1970.

Branko R. RANKOVIĆ

*FISHERMAN PALUNKO AND HIS WIFE,
A FAIRY TALE BY IVANA BRILIĆ MAŽURANIĆ,
IN RELATION TO THE FOLK FAIRY TALE*

Summary

This paper examines the relation of the motivic material, the lexical stock and the plot organization of the analyzed work to the corresponding elements in folk literature. The focus of the analysis has first been placed on the traditional aspect of certain elements of the composition, then on the possibility of a partial functional determination of certain characters with the corresponding functions from Vladimir Propp's sequence of functions, only to finally focus the attention to the traditional dimension of the characters' ethics, as well as their integration in the world of the fairy tale.

Keywords: tradition, literary fairy tale, folk fairy tale, character functions, traditional ethics

СТУДИЈЕ О КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ СА АЛИСИНОГ ОБЗОРЈА

(Љиљана Пешикан Љуштановић,
Госпођи Алисиној десној нози,
Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012)

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Методолошки изнимно чврсти преплети једанаест текстова у *Госпођи Алисиној десној нози* Љиљане Пешикан Љуштановић, њихово систематично прожимање у контексту заједничких корица, доследно спроведено разгранаване основних интерпретативних и теоријско-критичких нити, указују на изузетно пажљиво осмишљену и изграђену књигу. Неретко у удвајању радова о истој или сродној проблематици, у стварању низа аналитичких „огледала”, прелома, одраза, виђења и тумачења кључних питања природе и поетике књижевности за децу, дубинску структуру књиге обележава уверење ауторке да су литерарне везе (усмене и писане традиције, класика и савремених стваралаца, жанровске, стилске, поетичке, тематске, мотивске...) вишеструко речите. Притом, као особена врста лајтмотива, јављају се разнолики видови трајања, актуелности и семантичке интригантности Керолове *Алисе у земљи чуда*, романа који је, по тврдњи ауторке, „својим духом прожео” цело њено бављење књижевношћу за децу. Тако, на посредан начин, овај роман, премда му експлицитно није посвећен ниједан рад, добија живу интертекстуалну интерпретацију за којом читалац може трагати у укрштеници ових студија. Та скривена анализа, фрагментарна и препознавана у алузијама, реминисценцијама, понуђена у напоменама, компаративним појединостима, чини заправо дванаести текст-контекст и, штавише, могло би се рећи да је цела књига заправо вид посредне анализе „кључних речи” Кероловог дела.

Од феномена сна као „отвора” за продор оно-страног, чудесног и фантастичног, али и дубоко интимног света, у чије окриље се смешта Керолов роман, крећу и студије у овој књизи. У том смислу, поетичка посебност и битност тзв. *nursery rhymes* за разумевање Керолове поетике ствара простор за посредно заснивање спреге са сродним песмама словенске фолклорне традиције. Наиме, књигу Љиљане Пешикан Љуштановић отварају два рада о усменим успаванкама („Дете у усменој успаванци – узрасни или обредни статус?” и „Усмена успаванка – условност жанра”). Синкретизам усмене лирске песме и традиционални културолошки видови поимања феноменологије успављивања нека су од полазишта за тумачење усмене успаванке у домену обредне и породичне лирике, а сагледавање балансирања представа о детету између иницијанта у обреду прелаза и детета које буди нежност, љубав и бригу, а песму тражи и добија као неку врсту дара и играчке, те препознавање сугестивности усмене успаванке (у магијском, бајаличком, нонсенсном, хуморном, поетском, естетском смислу) – тек су нека од поља којима се ауторка бави. Свест о суштинском поетичком начелу усменог певања згуснутог у синкретизму, па тако и свест о томе да је свака жанровска одредница условна, доводе до истицања да је граница између недвосмислено појмљене усмене успаванке и песничких врста које на њу подсећају садржински, лексички, интонативно, емотивно, каткад јасна, каткад запретена. Анализом неколико епских и епско-лирских песама, које су записивачи сврстали међу успаванке, или су њихове варијанте дате у таквом контексту, ауторка усмерава сагледавање усмене успаванке у неколико праваца. Између осталог и ка истицању сакрализованог поимања детета, које произилази највећим делом из веровања „у позитивни, творачки импулс сваког почетка и свега младог и новорођеног”. Тако се другим текстом допуњује и средишња проблематика првог, а типологи-

ја поимања детета у усменој успаванци шири ка рефлексијама архетипског виђења детета и детињства и семантичком синкретизму овог усменог поетског облика.

Синкретичном природом усмених врста ауторка се бави и у текстовима „*Месечев цвет*” Гроздане Олујић у односу према усменој бајци” и „Усмено предање у ауторским бајкама Гроздане Олујић”. Однос ауторске концепције бајке, усмених жанрова и традиционалне културе у *Месечевом цвет*у тумачи са различитих аспеката, понајпре по питању хронотопа, карактеризације јунака, ликова, језика, те представа преузетих из традиционалне културе. Оно показује да Олујићкини поступци у стварању симболичких простора, егзистенцијалне драме модерног човека, досезање идеолошке и алегоријске равни у њеној концепцији ауторске бајке, нуде низ интригантних сегмената којима се успоставља индивидуалан, креативан однос према традиционалној култури и усменој бајци. Тај ресемантизовани подтекст једно је од поља које ауторка процењује као изнимно захвално за упоредно истраживање. У другом раду, следствено тези о начелу стваралачког синкретизма усмених (и писаних) жанрова, образлажу се везе усмене бајке и предања, а потом и везе ауторске прозе за децу са овим усменим обликом. Испитивањем бајки Г. Олујић, уочавањем уздржаности према демонолошким и културноисторијским предањима, а с друге стране склоности ка етиолошким и предањима о чудесном излечењу, откривају се неки од путева који су довели до потенцијалне блискости Олујићкиних дела и митске приче, универзалних симболичких значења, изразитог лиризма и поетике која, каткад, управо и због таквих одлика, бива удаљена од типичног приповедања за децу.

Таква поетичко-рецепцијска условност на особен начин бива актуелна и у наредном тексту, раду о раним приповеткама Моме Капора и њиховом статусу између „прича о детињству” и „прича за децу

и осетљиве”. Наизглед релативизујући саму природу књижевности за децу, која може обухватати, по овом или оном критеријуму, много тога, ауторка заправо продире у суштину њеног поетичког идентитета, обележеног, у исти мах, прецизношћу и флуидношћу. Отуда је бављење Капоровом причама премaшило одговор о њиховом појединачном рецепцијском и естетском статусу, а заправо понудило начин за будућа истраживања поетике приче за децу уопште, која нужно, већ по својој суштинској амбивалентности, тражи и добија разнолике читалачке приступе, а природа „наивне приче” бива разазнавана у преплетима безазленог, емоционалног, сензитивног, сањарског, иронијског, пародијског модела виђења, доживљавања и тумачења света и живота.

Међу „најинтересантнија дела српске књижевности за децу с краја XX века” Љиљана Пешикан Љуштановић сврстава роман *Владимир из чудне приче* Гордане Тимотијевић и у раду о културним и литерарним прожимањима која он доноси, понајвише на пољу српско-немачких веза, разоткрива неке елементе којима се претходно наведени суд поткрепљује. Међу њима су свакако трагови постмодернистичког уобличавања нарације, лиризам, хумор, али понајвише поступак увођења познатих имена света књижевности, и аутора и јунака из њихових дела, у романескну концепцију која „старим причима” (посебно онима из записа браће Грим и Вука Караџића) одређује нову судбину, и јавља се као интертекстуални мамац радозналима, облик цитатног културолошког дијалога у свету књижевне фикције.

Типологија продуктивности усмених предања у савременој књижевности за децу, начини постојања и/или транспозиције овог усменог облика у ново поетичко окриље, ауторку заокупља у неколико текстова. Тако у раду о децјем предању и причањима о животу, као микроструктурама *Биоскопа у кућини ишпица* Владимира Стојшина, уочава низ аналогја (потреба да се верује у истинитост приповеда-

ног, чудесна привлачност света демонолошких предања, фрагментарност, амбивалентно поимање, поетика чудесног и фантастичног...) и истражује разноликост рефлексја и/или пародијских преосмишљавања ове категорије усмене прозе у савременој романескној концепцији, која, између осталог, израста и на фином проблематизовању визура, оне децје и оне својствене одраслима.

Типолошко сагледавање фантастичног романа за децу у тексту „Од заштићеног до заштитника” јесте, такође, битно условљено наведеним. Наиме, не одрасли јунаци фантастичних романа за децу бивају овде постављени у средиште природе и поетике литерарног рода: они су неретко маргинализовани, издвојени социјалним миљеом из ког потичу, психолошки или физички другачији и у сваком смислу „предодређени” за сусрете са оностраним. Позивајући се на неколико савремених фантастичних романа за децу, посебно оне из пера Уроша Петровића и Звонка Тодоровског, ауторка истиче поступак брзог преласка фантастике у чудесност, елементе блиске обредном поступању и семантици тог поступања, цитатну дијалогску конструкцију и низ других елемената битних за разумевање савременог фантастичног романа за децу, ког обележава, у најопштијем смислу, сасвим особен „оптимизам бајке” као облик карактеристичног растакања агресивности иманентне фантастици. Структурне, значењске, поетичке одлике чудесног и фантастичног у романима и приповеткама Уроша Петровића, рецепцијски двоструко усмереним, ауторка засебно разматра („Фантастични свет у стваралаштву Уроша Петровића – између хорора и хумора”), између осталог и у контексту сижеа типичног за епску фантастику, хуморних елемената који подривају устаљену представу о жанру, укрштаја са феноменом тзв. децјег фолклора, хорора, различитих типова односа према оностраном... Приступ који доводи до закључка да у најбољим делима Уроша Петровића фантасти-

ка постаје „простор слободе” у наредном тексту, компаративном погледу на романе Уроша Петровића и Нила Гејмена, ауторка разгранана и исто-времено згушњава своја запажања, враћајући их, рецимо, на позиције усмене успаванке, демонолошких и урбаних предања, преплете језовитог и хуморног, те уз све разлике *Пејтог лејџира* и *Књиге о гробљу* истиче важну сродности двају романа. Она се огледа превасходно у постизању „дубоко хумане и оптимистичне приче о одрастању” којом се, на изврстан начин, сва фантастиком обликована слика времена, поново, претапа у феномену посредно присутног оптимизма и активизма бајке. Коначно, огледом о *Каролини* Нила Гејмена („Тајна четрнаестих врата. *Коралина* Нила Гејмена”), са својом дијалошко-цитатном комуникацијом, асоцијацијама на бајку, и морфолошки и по иницијацијској, обредној семантици, а с друге стране суштинским одступањима од модела усмене и ауторске бајке, понајпре по превласти фантастике као опасног и претећег, проблематизованим рецепцијским и жанровским идентитетом, Љиљана Пешикан Љуштановић сумира своја запажања. Као облик примарног и насушног предислова добре књиге за децу намеће се, између осталог, изнимно једноставно формулисан учинак, но не и лако остварив: ужитак у доброј причи и фикцији, или, како ауторка каже, „узбудљива авантура читања”.

Госпођи Алисиној десној нози јесте књига која књижевност за децу види управо у том духу. У међуодносима нежности, блакости, спокоја, магијски умирујућег звучања усмених успаванки и растрзаности, немира, драматике фантастичних имагинативних светова, као тек наизглед засебних и опречних полова, крећу се студије и огледи ове књиге. При том, наслов-посвета није само сликовита и ефектна асоцијација на препознатљив сегмент Кероловог романа. Њиме ауторка сугерише важност метафорички изреченог кода који је условио и обликовао

њену визуру, приступ, коначно и уверење да читалац књижевности за децу, као и сама књижевност за децу, има моћ да се, како Керолова јунакиња за себе каже, „раствара као телескоп”. Тумачење књижевности за децу са *Алисиног* обзорја подразумева овде низ кључних поља: загонетку одрастања и идентитета, литерарне варијације суочавања са архетипским, несвесним и подсвесним, реалним и имагинарним; доследно трагање за разлозима и значењима интертекстуалних односа и цитатне комуникативности; одјеке и домете традиционалне културе у књижевности, судбину њених сусретања са другачијим културним обрасцима и читалачком публиком савременог света; типове, значења и ефекте комплексних жанровских прожимања, посебно у домену усмене и ауторске бајке, усменог предања, те фантастичног романа; теоријски тешко ухватљиве појмове и битност њихове условности; рецепцијску и естетску деликатност књижевности за децу... Све то чини ову књигу ванредно збијеним научним штивом. Овде није реч о насумичном одабиру прикладних текстова, већ о постојаном, беспрекорно аргументованом делу које нуди више од темељитог и систематичног увида у ауторкино промишљање о појединим питањима природе и поетике књижевности за децу – оно јесте непосредан и непобитан доказ сумњичавима о важности и провокативности како књижевности за децу, тако и науке о њој.

Снежана ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА

Добитник награде за дјечју књижевност
„Станко Ракита” 2013.

АКО СЕ НАЂЕШ У СТОКХОЛМУ?!

Јово Чулић, *Првак у хватању зјала... (Ако се нађеш 2)*, Art print, Бањалука, 2013.

Иако стара готово као људски род (успаванке Веда, по мишљењу М. Ђурића, спадају међу најстарије облике народног лирског усменовања), дјечја пјесма је, у првом реду она ауторска, дуго морала да се бори за свој умјетнички статус. Она је постојала, у овом или оном облику, али није била предмет озбиљне критичке елаборације, што је омогућило да у њој азил потраже они који нису имали дара, али им није недостајало амбиција, сујете кићења литерарним перјем.

Када се најзад појавио Змај, постало је јасно да се дјечја пјесма, свјежа, надахнута, неконвенционална, најзад ослободила атрибута „минорне књижевне врсте недостојне пера озбиљних стваралаца” (како су је својевремено карактерисали неприкосновени стручни ауторитети), не схватајући да квалитет пјесме не овиси само од предмета и употребљених и обликованих поступака, технике и технологије обраде материјала него и од психолошке посебности оних са којим пјесма жели да успостави дијалог, значи дјеце која нису „људи у малом”, него специфични ентитет, са посебностима психе и емотивитета, начина доживљавања и осмишљавања стварности, свијета који је за њих безгранични простор игре и слободе.

Обраћајући се дјетињском у човјеку као, како је писао један теоретичар, „дубоком језгру мирних вода у којима се вријеме одмара од протицања”, „млада пјесма” радознано гледа и „на другу страну исто-рије”, њој је битнији доживљај него догађај, оно уну-

тра него оно споља, вјечно а не ефемерно, напирли- тано атрибутима модерности. Пјесма за дјецу је, за- кључујемо, мање подложна промјенама. Чиниоци физичке и социјалне реалности дјетиње околине ни- су пресудни, али ни занемарљиви у обликовању ње- говог бића, које из нулте тачке постојања, гоњено биолошком неминовношћу, чини прве кораке, гле- да „првотним очима”, не хода него лети на крили- ма маште до интензивног испуњења, до којег само ријетки одрасли, умјетници, могу да се вину у изу- зетним тренуцима стваралачке егзалтације.

Послије Змаја требало је чекати појаву Десанке, па Ћопића. Десанкина поезија, попут раскошног ве- за, одсликава богатство флуидних стања пјесники- ње душе. Бранко пак, поетски упечатљиво у поеми и аутобиографској прози раних година, исписивао је стихове на младом лишћу своје „чаробне шуме” и на латицама дјетињске „баште слезове боје”. Она је била лирски танана, а он је у своје пјевање и ка- зивање уносио дозу хумора, ведрине и чаровитости сна одсањаног испод змајевих крила, сна ког ни ка- сније, без обзира на горчине и разочарања, није хтјео нити желио да се одрекне.

Десанкина и Ћопићева пјесма за дјецу била је једнако прихватљива и малишанима и одраслима јер је била стваралачки аутентична, јер је еманирала из себе енергију неодољиве поетске сугестивности.

Новије вријеме извело је на стваралачку сцену Душка Радовића, који је својим концептом „здраве песме” много тога промијенио откривајући друга- чија својства поетског обраћања „поштованој деци”, која нису затворена у идеализирани простор Змаје- вог „лепог круга”, него живе пун живот, који је и горак и тврд и пун замки и узбрдица које се мора- ју савладати. Радовићева пјесма је, могли бисмо ре- ћи, поетски надахнут уџбеник живота, читанка за почетнике, али и оне старије (*Добро јуџиро, Београ- де*) који, заслијепљени трком за материјалним до- брима и друштвеним статусом, или повијени под те-

ретом јаловог и празног животарења, губе оријентире правих вриједности.

У Републици Српској у овом тренутку, упркос тешкој социјално-економској ситуацији, приличној незаинтересованости за умјетност „младих ријечи”, дјелује на десетине пјесника. Њихово стварање протиче обично у глухости критичке шутње и одсуству терена на који би извели своје „коње за трку”. (Да се нешто „ипак креће” свједочи и установљена награда „Станко Ракита”.) Највећу позорност скренули су, макар међу познаваоцима овог облика литерарног казивања, *иновациони*, који су комбинујући средства и материјале, по тајанственом диктату свог умјетничког индивидуалитета, створили нов квалитет – поезију изненађења. Бјелошевић је, као рођени театарски човјек, дао своме пјесмоговору једну дозу сценичности у којој ријечи, осим звучања и значења, посједују неописиву визуелно-акустичку експресију, густину театарског дешавања у луткарској подјели улога.

Склон изненађењима и експериментима, Рисовић је тежиште иновационог поступка бацио на карту језика. Он хотимице „чепрка” по депонијама одбачених синтагми и расходованих реченичких склопова, контејнера потрошних ријечи и од таквог рециклираног материјала саставља своје уникатне израђевине, у цјелини нове, али у појединостима обиљежене отисцима претходних употреба.

Сада већ посебно мјесто у поезији за најмлађе Републике Српске заузима Јово Чулић. То је аутор пет збирки за најмлађе, пјесник из антологија и радо виђен учесник бројних књижевних манифестација, фаворит најмлађе публике која здушно аплаудира његовим враголастим, духовитим, динамичним, откаченим стиховима, који дјелују као својеврсни перформанс који, како сам каже, један „шашави” отац изводи уз помоћ своје „шашаве” породице, дружине три мала Чулића увијек спремна на игру и истраживачке подухвате.

Као и Радовић, Чулић воли радозналу и активну дјецу којој је игра не само облик слободе него и начин спознавања свијета.

Свијет је велика непознаница, загонетка према којој су усмјерене све силнице необуздане дјечје радозналости. Рјешења не падају с неба, нити се сервирају на тацни. До њих треба доћи властитим ангажовањем, што даје специфичну тежину свакој ствари. Свако биће, појава, предмет, дешавање, па и свака ријеч, представљају својеврсну провокацију. Јер Чулићев малишан жели све да види и чује, опипа, помирише, испита, доживи стварност непосредног окружења и конкретних свакодневних сусрета, али и удаљених свијетова, ентитета са ове и оне стране реалности. Тешкоће се савладавају бистром памећу, срчаношћу, али и оптимизмом који је увијек у приправности као освјежавајући напитака, или припремак алтернативне медицине маштања и одрастања. Одсуство маште је пак највећи хендикеп, облик трајне ускраћености, осиромашење људске супстанце са суморним прогнозама хроничитета.

На сву срећу, Чулићев малишан је пун необузданог активизма, сваки његов корак усмјерен је према новој авантури, обећаној земљи маште и језика. Дјечак непрестано путује. Час је у башти, па на липи, и то баш у тренутку када љетња киша шкروпи преко њених цвијетова, дозивајући доходнике на мирисну чајанку. Затим је у Гламочу, пјесник је Гламочлија („Тамо је кула / Кулина бана / А сир и кромпир / Главна су храна”), па у возу, и тамо и вамо, и вамо и тамо, у Сибиру гдје „студен / Баш нема меру / Горе је него / У фрижидеру”, на југу и сјеверу („Мораш да будеш / Момчина чиста / И да издржиш / Минуса триста”), истоку и западу, обичном али и оном дивљем, па затим на неким најчешће егзотичним дестинацијама: у Кенији, у Хонгконгу, на Кинеском зиду. Онда га машта одводи у музеј, у лов, замак пун тамних ходника и невидљивих опасности („Ако се нађеш / Некад у замку

/ немој да паднеш / У неку замку”), одводи у лавиринт или вулкански кратер, издиже на меко паперје облака на којем се може сањарити под условом потпуног мировања („Немој да цупкаш / Ни вртиш кришом / Да не би пао / Заједно с кишом”), увлачи у чаробну лампу код гостољубивог духа који ће дјечаку, ганут његовом радозналошћу, уступити накратко свој бајком загарантовани стамбени простор.

Наши писци за најмлађе већ су раније у својим приповједним остварењима описивали јахање на курјаку, или пловидбу на леђима делфина. Јунак Чулићеве певаније неће пропустити прилику да у машини појаша вука, жирафу, носорога, али и крокодила, што ће, због опасности да не настрада у лудом подухвату, прећи праг толеранције попустљивог оца пјесника („Кад мало сконтам / И све у свему / Ја не знам стварно / Шта ћеш на њему”) који, то је очито, и сам ужива у бесконачном ланцу измаштаних шаловитих авантура. У ствари, пјесник је присутан, као невидљиви саговорник, у свакој песми. *Првак у хвајтању зјала* има у поднаслову име ауторове збирке из 2009. (*Ако се нађеш*), што указује на то да је ново остварење наставак оне свијетле стваралачке вртоглавице којом су испуњени најбољи стихови овог вансеријског пјесника. Промјене су видљиве у изразитој тежњи ка сажимању, оштријој експонажи слика и значајнијој редукцији језичког материјала. Из обичног живота бљесне само искра измаштаног доживљаја, све започиње питањем, актуализацијом једне хипотетичке ситуације у знаку везника ако („Ако се нађеш”). Пјесма редовито има три строфе (од којих прва означава жељу, друга дочарава ситуацију у маштавој могућности њеног остварења и трећа даје поенту у виду закључка чији се капацитети не исцрпљују строго фокусираном ситуацијом). Они се могу и касније, у другим приликама, искористити као искуствени „ситниш”, који човјека не може учинити мудрим, али му даје по-

четни капитал за нека будућа дубља и значајнија животна промишљања. Мисао да свијет није саздан од искључивости него је скуп супротности чијим се иманентним премошћавањем остварује његова пуноћа и цјеловитост, оно размишљање (рецимо у пословици) да свако зло има и своје добро, или да сила носи у себи и своју слабост, да се ни срећа ни патња не апсолутизирају као искључиви садржај људског бивства, да се Његошева „чаша жучи и чаша меда” тек смијешане „најлакше ... пију” – та мисао већ на старту искључује црно-бијели шематизам ствари.

Овај став, без филозофирања, на рецептивном нивоу дјетета младог узраста, износи Чулић у песми *У Црном мору*. Море јесте црно, али оно, логичком ствари, не може бити испуњен само црнилом:

*Уишјај море
Еј море црно
Да имаш једно
Баи бело зрно*

*Да л' би и шада
Остало црно
Еј црно море
Еј море црно.*

Остали одговори су очекивани, зачуђујући, наизглед неодрживи, каткад апсурдни, али увијек прожети жељом да дијете нечему поуче, пружи савјет, али најчешће подстакну његову самоиницијативу и трагачки активизам. Тако у пјесми *У Чаду* Чулић не жели да одређује географске координате мапе пута када се његов јунак нашао у Чаду, у недоумици „Који пут води / У Нџамену”. Он се „извлачи” из пјесме препуштајући малишану да својим унутрашњим компасом открије оптимални правац кретања по непознатом свијету:

*А шћо баи сада
Тамо да скићаш*

*Е сад што немој
Мене да пишаш.*

Главни адути Чулићевог пјесничког изрицаја су маштовитост и језик. Аутор не осјећа афинитет према метафоричком обогаћивању језичких значења, него пажњу фокусира на ријеч. Ријеч је језгро стваралачког дешавања. У њој је ширина, слобода, енергија маште и осјећаја, епицентар „паметне игре” без граница. Чулић, рекли смо, не признаје ограничења, регуле које спутавају размах маште и интензитета емотивних реакција личности. Ако је својом пјесмом успио да се докопа простора слободе, онда та слобода мора бити загарантована и у језику којим се остварује њена умјетничка опредмеченост. Ако граматика спутава инспиративни иктус стиха, онда је треба заобићи и дозволити да ритам постане релевантни моменат његове организације. Зато он препоручује малишану (*На истџоку*) који је рогату стоку сељана отјерао даље од села на једно брдо:

*Па са штог брда
Гледај са оком
Како сви доле
Плачу за штоком.*

Интересантно је да се дијете, у непознавању значења ријечи, поводи за њеним звучним утиском. Набрајалице или дјечје игре пуне су таквих гласовних накупина, звецкалица које дјелују на слух изазивајући музички угођај широког емоционалног регистра. И Змај и Радовић су вољели такве звучне игре.

Чулић мало варира поступак. Од истих звучних спрегова саставља нове ријечи, или постојећим мијења устаљено значење. Тако он име савезне државе Неваде доводи у везу са глаголом вадити. У Невади је крајње неприхватљиво држање руку у џеповима („Ако се нађеш / Кад у Невади / Руке из џепа / Подхитно вади”), што се третира као прекршај правила пристојног понашања, па чак и преступ који

предвиђа одређене санкције: „Зато се казна / Велика плаћа / Остаћеш друже / Чак и без гаћа”.

У Бечу пак треба осмотрити како „Бечлије живе / Како се носе / Чему се диве”.

Како паметан човјек прихвата све што је добро и корисно, без обзира са које стране долазило (Још је Змај пјевао: „Што је добро / Није стидно / Научити од ма кога”), тако и аутор *Зјала* даје савјет свом Бечлији на пропутовању:

*Погледај како
Народ се бечи
Па се ти ишћи
Тако избећи!*

Још више воли да премјештањем звучних коцкица даје ријечима нова значења: „Ако се нађеш / Некад у башти / Упитај себе / Зашто баш ти”, или: „Ако се нађеш / Некад у замку / Немој да паднеш / У неку замку”, или да ријечи ломи и њихове дијелове спаја по неком случајном редосљеду, или их осамостаљује препуштајући их њиховој несигурној, неријетко ономатопејској егзистенцији:

*Ако се нађеш
Кад у Хонг Конгу
Захвали зашо
Пингу и Понгу*

*Да није било
Пинга и Понга
Ти не би видео
Хонга и Конга*

*И зашо кад си
Сад у Хонг Конгу
Пренеси поздрав
Пингу и Понгу.*

Ови поступци рада на језику (ријечима) подсјећају на дјечју игру, звучну импровизацију створену

у тренутном бљеску инспирације, попут муњевитог просјева који и нема амбицију да траје и опстаје.

Тако нико ко није из Кеније нема изгледа да постане геније. Рођен изван Кеније може постати тек „полован геније”. Па, у чему је ствар? Шта то обезбјеђује генијалност становницима ове далеке афричке земље? То је – одговор изван свих очекивања – рима.

Рима је суштина свега, нит која приближава удаљене, често несусретљиве ентитете и у тренутку читаочевог изненађења остварује своје апсурдно постојање, да би већ у наредном моменту оповргла саму себе и разлила се у бесмисао.

И тако из pjesме у pjesму: питање, изненађење, застанак и заједнички олакшавајући одговор. И тако: корак по корак и зрнце по зрнце, до погаче животних сазнања која се носи у неотуђивој попудбини година које долазе.

Да закључимо: у овој пјеванији има и Змајеве брижности, и Ћопићевих шеретлука и Радовићевог здравља, али највише има Чулића. Својом поезијом он је подигао кућу на „зеленим бреговима детињства”, кућу која се види издалека и која ће, начињена од чврстог материјала талента, маште и знања, очито дуго потрајати.

На крају књиге придодат је запис: „Као представник БиХ (Чулић) номинован је за највећу свијетску награду за дјечију књижевност Астрид Линдгрен, за 2013. годину, коју додјељује национални савјет за културу Шведске”.

Импресивно, зар не?

Зорица ТУРЈАЧАНИН

НАЈБОГАТИЈИ ПИСЦИ

(Поп Д. Ђурђев, *Аверси и верси – Писци на новчаницама европских држава*; Ликовно обликовање књиге Нела Таталовић; Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2012)

Књижевној слави нашег сјајног Змајове, оној њеној сатиричној грани, придодато је, мимо његове воље, много деценија после живота и смрти, још једно одликовање: његов лик се нашао на инфлаторној новчаници од 500 милијарди динара. И баш та се вредна новчаница приказује на корицама изузетно вредне књиге *Аверси и верси* Попа Д. Ђурђевог, песника враголана, Пура Моциног следбеника на вишем нивоу несташлука. У томе новом положају Змајовина новчаница губи негативне финансијске конотације и добија сјај здравог новца.

Желели смо, каже Ђурђевог, да испричамо „ову причу о новцу и сликом покажемо како су изгледале новчанице европских држава чије су аверсе (а каткад и реверсе) красили ликови књижевних стваралаца. Ову малу антологију и галерију ликова несумњиве литерарне, па и номиналне вредности, употпунили смо биографијама, стиховима и одломцима из њихових дела, те још понеком информацијом...”

Многа знаменита имена налазе се на свакаком новцу. Поменимо пре свих носиоце најпрестижније, Нобелове награде. Поред нашег Иве Андрића, нобеловца 1961. године (5.000 динара бивше Југославије, 200 босанских конвертибилних марака плус једна „кема”), то су: Вилијам Батлер Јејтс, 1923. године (Ирска, 20 фунти), Бјернстјерне Бјернсон, 1903. године (50 норвешких круна), Сигрид Унсет, 1928. године (500 норвешких круна), Хенрик Сјенкјевич, 1905. године (500 хиљада злота), Владислав Станислав Рејмонт (милион злота), Хуан Рамон Хименес, 1956. године (Шпанија, 2.000 пезета), Селма Лагерлеф, 1909. године (20 шведских круна) и

аустријска књижевница Берта фон Зутнер, која је добила Нобелову награду 1905, али не за књижевност него за мир! Уз њих су и други великани (оним редом којим су у књизи сложени): Људевит Штур (50 чехословачких круна и кованица од 500 круна, 500 словачких круна), Ханс Кристијан Андерсен (десет данских круна), Карен Бликсен (50 данских круна), Виљем Шекспир (20 фунти), Чарлс Дикенс (десет фунти и кованица од две фунте), Антоан де Сент Егзипери (50 франака), Виктор Иго (пет нових франака), Волтер (десет франака), Жан Расин (50 франака), Пјер Корнеј (сто франака), Рига од Фере (200 драхми), Хомер (50 драхми), Еразмо Ротердамски (сто гулдена), Џонатан Свифт (Ирска, десет фунти), Џејмс Џојс (Ирска, десет фунти), Данте Алигијери (кованица од 500 лира, кованица евра), Шандор Петефи (десет форинти и кованица), браћа Грим (хиљаду марака), Јохан Волфганг Гете (20 источнонемачких марака), Фридрих Шилер (десет источнонемачких марака), Хенрик Ибзен (хиљаду норвешких круна), Фернандо Песоа (Португалија, сто ескудоса), Михај Еминеску (500 леја и кованица), Ђирило и Методије (50 хиљада бугарских лева, а у Словачкој посебно Ђирило, тј. Константин, 50 круна и Свети Методије, 200 круна), Франце Прешерн (хиљаду толара и кованица од два евра), Иван Цанкар (десет хиљада толара), Волтер Скот (Шкотска, једна, десет, двадесет и сто фунти), Педро Калдерон де ла Барка (25 пезета), Мигел Сервантес (сто пезета и кованица евра), његов лик Дон Кихот (једна пезета), Тарас Шевченко (Украјина, сто хривњи и кованица од 200 хривњи) и многи други.

Српски писци позвани су у помоћ у време кризе, распада Југославије и стварања нових држава. Змаја и Андрића смо већ поменули, а југословенски (инфлаторни) новац су још красили ликови Ђуре Јакшића (20 динара, пет милијарди динара), Вук Караџић (десет хиљада динара), Доситеј Обрадовић

(сто динара, 500 хиљада динара) и Петар Петровић Његош (десет динара). Неки од њих нашли су се и на новцу Србије: Вук (десет динара), Његош (20 динара), Доситеј (кованица од 20 динара), а придружио им се Слободан Јовановић (пет хиљада динара). Занимљиво је да се Вук и Његош налазе и на неким новчаницама из Другог светског рата. Више писаца српског корпуса постављено је на новчанице нове државе Босне и Херцеговине, поред Иве Андрића: Бранко Ћопић (50 конвертибилних пфенига), Меша Селимовић (пет марака), Скендер Куленовић (50 пфенига), Алекса Шантић (десет марака), Филип Вишњић (20 марака), Јован Дучић (50 марака), Петар Кочић (сто конвертибилних марака и 50 милијарди динара Републике Српске). Нећемо овде „својатати” Ивана Гундулића (50 хрватских куна).

У књизи Попа Д. Ђурђева истакнуто место, као неки мото, заузима песма *Паре* Душка Трифуновића (који ће можда бити лик на новчаници крајем овог века), јер је то песма за децу, а говори о новцу. Поента је у стиху „Ја теби паре ти мени јаре”. Та песма на неки начин дефинише везу између идеје за стварање ове књиге, институције зване Змајеве дечје игре и њеног директора (аутора) и, с друге стране, деце као могућих читалаца. Што се деце тиче, ту нема сметње на везама јер се данашња деца интересују за новац и боље се с њим сналазе него поједини финансијски експерти. Ни писци нису мутави, иако знамо да презиру новац и оплакују своју бедну судбину вечитих (финансијских) губитника. Понешто о томе говоре песме и одломци прозе приложени уз „књижевне” новчанице.

Бугарски писац Алеко Константинов (сто лева) каже: „Да сам срећник то зна цела Бугарска, али оно што нико не зна јесте да данас нисам имао ни четрдесет и пет стотинки да купим себи дувана.” (У то време пушење није било штетно – прим. А. Е.)

У Андерсеновој песми читамо:

*Да сам богаић, кад бих богаић био,
У деишињсџиву свом сам чесџио снџо (...)
Но сиромах иџак сам осџао,
Боџ ми џомоџао!*

Волтер је (као што је ред) мислио филозофски:
„Кад је у питању новац, онда је свако исте вере.”

Ади Ендре (500 форинти) у песми *Велики бла-
гајник* вели:

*Ево џи дневнице за мноџа џлакања,
Ево крвнине иџио си Мађар и оџолео,
Ево џи новаца иџио си мноџо џевао
И мноџо волео.*

Украјинац Иван Франко (20 хривњи) нема диле-
ме:

*Ко сва блаџа земље узме
И џима се обоџаџи,
Роб џоџ блаџа он ће биџи,
Баиџиџину дуџа он ће изџубиџи.*

А наш Доситеј мудрује: „Не види се оно што се
има, зато се гледа оно што се жели.”

Из те мисли проистекла је наша чувена (и још
актуелна) финансијска филозофија: „Жеље су једно
а могућности друго!”

Е сад, кад је већ реч о могућностима, може се
рећи да је Ђурђев могао да се послужи и неким дру-
гим мислима неких писаца из своје књиге, од којих
ћу неке цитирати.

Шекспир: „Макар ауторитет био тежак и упоран
медвед, ипак га често златом вуку за нос.”

Готфрид Келер (десет швајцарских франака и ко-
ваница): „Од позајмљена новца нема благослова.”

Жан Расин: „А без новаца част је само болест.”

Могао је, кажем, Ђурђев још штошта унети у
књигу да је имао намере поучно-финансијске при-
роде, а није. Он је хтео и успео да направи лепу и

забавну књигу, која може бити изазов за разноврсна
размишљања (размишљања, верујте, никад доста!),
а лепоти књиге је много допринела Нела Таталовић
маштовитим и (истовремено) реалистички преци-
зним илустрацијама, којима се показала као досто-
јан коаутор књиге.

Анђелко ЕРДЕЉАНИН

КЊИГА ЗА ОДРАСЛЕ МАЛИШАНЕ

(Милутин Ђуричковић, *Невероватне приче*, Алма, Београд, 2010)

Удео невероватног у причама Милутина Ђуричковића указује на ауторову тежњу да елемент бајковних својстава дода својим кратким прозним облицима. Уосталом, већ наслов књиге упућује на основну сродност са овим књижевним жанром. И он у тој намери доследно успева, и на плану фабулирања и у структури приче. Обухватнијом анализом било би могуће класификовати ове „невероватне приче” у више циклуса, који би почивали на степену вероватног, односно невероватног у њима. И већ у првој причи, под насловом *Тиџар*, писац увлачи читаоца у игру реалног и фиктивног тако што јунаку ове приче надева своје лично име. Употребом те и многих других фактографских чињеница, што чини доследно готово у свим причама, успева да побуди пажњу реципијента, да га наведе да поверује и у оно „што не може бити”.

Отуда у причама Милутина Ђуричковића и „мађионичарски трикови успевају с малим закашњењем”, и духови воде духовиту конверзацију, и најбезазленији деџи несташлуци добијају невероватне размере, а истовремено сви његови „кобајаги” трикови имају везе с реалношћу, најчешће настају као последица замене функција ликова, наглавачке постављених прича. Тако је у *Војничкој причи* описан подвиг једног кукавице, уместо јунака. *У лову* је такође чудесна прича, у којој се изокреће стереотип о ловачким подвизима – приповедач их претвара у динамичне комичне сцене, са потенцијалом догодовштина јунака неког будућег цртаног филма.

У причи *Мој кум и ја* Ђуричковић маштовито развија причу чија је духовита поента народна изрека „Куме, изгоре ти кеса”. И низ других прича у

овој књизи јесу развијене пословице, изреке, општа места, говорне фразе. Такав поступак је најочигледнији у причама *Обећање* и *Мрак*. Низ прича почива на објашњењу анегдота, начина и форми говорне комуникације, природних појава (*Мрак*, *Зима*), људских особина и поступака (*Ајетийи*, *Обећање*, *Свађа*, *Лењивци*, *Баксуз*, *Мрза*, *Смешко*), обичних и необичних предмета, ствари (*Сипрашило*, *Семафор*, *Мејиле* итд). У *Невероватним причама* издваја се и карактеристичан круг прича о настанку имена места (*Тошин бунар*, *Храбри младожења* и др.).

Млади читалац ће уживати и у причи *Филозофска открића*, која свакако није једина исприповедана из перспективе адолесцента и у којој се изричу, примерено поједностављена, „животна правила” и савети у форми духовитих псеудоафоризама или афоризама за децу¹, који су настали као игра синонимних речи, истог графичког облика али различите мелодиозности, чиме се мења значење („Кад нема кише добар је град, али и село”, „Трновит је пут до звезда и зато не треба ићи бос” итд). Карактеристика прича исприповеданих из позиције адолесцента јесте стил казивања који подражава образац, уводну формулу писменог задатка – „тог врелог августовског дана” – али која чува истодобно и своју везу са формом усменог приповедања. У неким причама не догађа се ништа битно, па опет имају драматику. Ђуричковићу је некад довољно име и презиме јунака па да о њему исплете причу (Крстивоје Јарић у причи *Шта зна Крстивоје* крсти јариће).

Постоји у збирци *Невероватне приче* цео један необележен, па ипак јасно уочљив, циклус прича о причи. Он има посебну вредност, јер се тиче техни-

¹ Ђуричковић је и приредио *Антиологију афоризама за децу и младе* (Алма, Београд, 2007), те учесталу „примесу” ове кратке књижевне форме у ткиву његових кратких прича можемо разумети и као тековину ауторове истраживачке усмерености.

ке приповедања, поетике кратких форми. У причи *Близанци* Ђуричковић објашњава властити стваралачки поступак. Закупљеност феноменом приповедања и исповедним тоном саопштена „тајна” о властитом приповедачком поступку читљива је и у низу других прича (*Близанци*, *Недоумице*, *Зима* итд). Врло често аутор у причама изриче мисли о умећу приповедања: „Овај свет почива на причи” (*Дедин завети*) или „Речи треба чувати, не расипати се њима” (*Речи*). Духовита, иронична опсервација у причи *Инспирација* заснована је на игри речи, односно на говорној фрази о „потрази за инспирацијом”.

Све оно патетично у говору, банализовано, од претеране употребе у свакодневном говору обесмишљено, може да постане потка прича М. Ђуричковића и тако стекне нови смисао и значење. „Око нас има много тога нејасног, поучног и узбудљивог, не само за причу него и за филм”, запажа један од Ђуричковићевих јунака. Необични, нелогични спојеви („заслужио сам добар одмор на некој планини, зато што ми прија морска вода и трчање уназад”), непојмљива поређења („жгољав као дебела хладовина”, „ушашца малена као највећи вулкан”), посве изненадан поремећај очекиваног низа речи („тако су лепо живели и слагали се као рогови у врећи”) изазивају комичан ефекат и обезбеђују овим прозним творевинама посебну књижевну вредност: дах свежег и непатвореног израза.

Нема сумње, хумор је једно од доминантних обележја кратких прича Милутина Ђуричковића. То је су смешне и чудесне згоде и незгоде, епизоде из живота обичних људи који у неким причама, захваљујући језичкој игри, постају необични, несвакидашњи. Ђуричковић допушта да језик, форме обраћања, општа места у свакидашњем говору загосподаре причом и упуте је у неочекиваном, пустоловном правцу (*Човек с брадом*). Приче М. Ђуричковића својим хумористичким садржајем, изненадним обртима и вртоглавом радњом остварују без тешкоћа комуни-

кацију са широким кругом реципијената. Или речи-ма аутора казано: ово је књига намењена свим „одраслим малишанима”.

Миливоје МЛАЂЕНОВИЋ

ОД ГУТЕНБЕРГОВЕ ДО ДИГИТАЛНЕ ГАЛАКСИЈЕ или

МАРКО КРАЉЕВИЋ ПО ТРЕЋИ ПУТ МЕЂУ СРБИМА

(овог пута против белосветских хакера)

(Мома Драгићевић, *Марко Краљевић и
Брус Ли*, Bookland, Београд, 2013)

Виртуелни свет је надмашио реалне представе о животу, а књиге су, као и класична знања уопште, дошле у ситуацију да се повлаче и бране од изума и производа опште електронизације. Другим речима, дигитална галаксија засењује Гутенбергову, баш као што интернет, постепено али незадрживо, замењује градове и села. Полако али сигурно, глобализација чини своје. При томе, вируси нападају људе и рачунаре, организме и програме, па се траже нови јунаци и спасиоци од те пошасте.

Настала је, зато и тако, нова драма *Марко Краљевић и Брус Ли* угледног ствараоца за децу, Крушевљанина Моме Драгићевића. Писана за младе и најмлађе (радо ће је погледати и старији) – о борби против хакера, као својеврсних и актуелних провалника и пирата савремених медијских простора.

Елем, дечак за компјутером Иван и његов брат од тетке Ђорђе решили су да затраже помоћ против пиратерије и подмуклих нападача на њихову електронску станицу, па су, по савету укућана (и личног нахођењу), покушали да се обрате ликовима из епике, романа, филмова, стрипова... Међутим, променом услова и схватања технолошке цивилизације, бесмртни „типови” су потражили нове путеве

егзистенције и афирмације, па немају времена ни мотива да помажу забринутој „клинчадији”. Одбили су их, директно или прећутно, Робин Худ, Мали Џон, Дејви Крокет, Дон Кихот, Санчо Панса, Вилем Тел и Димини мускетари, што ће рећи Европа и Запад, а ни са Истоком ситуација није била савршена, па је остало по народној изреци – Уздај се у се и у своје кљусе. Конкретније, позвали су Марка Краљевића и његовог шарца да изађу на мегдан љутом противнику, актуелној напасти.

Легендарног српског јунака сетио се – ко би други него његов имењак, Иванов деда Марко. Предлог је прихваћен и после доста перипетија проблем са вирусима је коначно решен. Стрела одапета у праву мету ослободила је дечаков сајт и компјутер је опет био употребљив, што би се енглеско-српски рекло онлајн.

Драма је вишеструко актуелна, занимљива и пучна, пуна хумора и подсећања. Представља својеврсну авантуру кроз литературу, води нас кроз времена и континенте, указује на крупне промене и опаке варке, у којима се јунаци старих начела, улога и врлина све теже сналазе, бивају најчешће смешни и неупотребљиви, изиграни и запостављени. Без сумње, на старе заслуге се више готово нико не обазире, медаље и трофеји завршавају на бувљацима и буњиштима.

Наш савременик, могло би се рећи, користи помоћ својих претходника, списатеља и комедиографа, у настојању да нам докаже како се историја заправо понавља. Новотарије доприносе напретку, истовремено стварајући неспоразуме, главобоље, потресе и губитке. После Радоја Домановића, чији нам је *Марко Краљевић по дружи џуџи међу Србима* још у свести, довео је Вукашиновог сина, потомка дичних Мрњавчевића, по трећи пут међу сународнике. По оној изреци и веровању да је трећа – срећа. Притом се не заборавља савет мајке Јевросиме: „Ни по бабу, ни по стрицевима”.

Ни овде Марко не може без Виле Равијојле, са којом се не сусреће у гори зеленој, већ на монитору. Ту је и Косовка девојка, служи вином рањене душе и остале. Друштвена мрежа је, наиме, заменила реални свет и запретила да човека још више отуђи од Мајке Природе и ближњих. Фејсбук, Твитер, Скајп и остали комуникативни путеви потиснули су сокаке, булеваре, хале и магистрале. Добро је брижна Иванова родитељка Снежана приметила: „Колико пута треба да вам поновим да децу не пуштате на интернет улицу. Нисте свесни какве их опасности вребају.”

Посебна је улога причаоца, нарагатора, што се може „превести” као наратор и навигатор.

Медијска писменост је, као што рекосмо у почетку, притисла и потиснула традиционалне форме преношења знања и споразумевања, али је сцена остала и даље простор саопштавања промишљања и деловања, што ће Драгићевићев шаљиви драмолет потврдити. Дискретно, индиректно, опомиње наш колега васколико човечанство да зависност од виртуелизације може да прерасте у епидемију цивилизације. Имајући на уму да је дружење на растојању узело маха и стекло право грађанства, поготово код подмлатка, изабрао је баш ову тему и форму приказивања, у чеме је заиста иновативан! Није аутор могао одолети изазову да се са својим суграђанином и старијим колегом Батом Ђидићем уплете у (не)згodu са полицијом и докаже како се стиховима може платити казна за погрешно паркирање. А све то у вези са Марковим компликацијама због погрешно паркираног Шарина, пошто их органи реда нису препознали, а једва су их се и сетили из школских лекција о јуначким народним песмама. Но, једним аутограмом (би) се прекршај подмирио.

Свет се, тако рећи, наглавачке окренуо. Некадашње светло оружје и јуначко срце заменили су научни пројекти и невидљиве, смртоносне летилице, од којих се обични земљани не могу одбранити. Ме-

ђутим, чуда се повремено ипак дешавају, да покажу како ништа није апсолутно извесно, па старинска стрела решава питање хакерских провала. Зна се одвајкада да се комика гради на контрасту и парадоксу, што се обилато користи у овом драгоценом драмском тексту, где коњ проговара кад људи занеме, а тоболац служи уместо софистицираних средстава кибернетике. Драгићевић није хтео да разбије визију/илузију младих и старих о мајстори-ма различитих борилачких вештина, па је избегао да суочи средњовековног витеза Марка са прошлo-вековним косооким мајстором кунг фуа Брусом Ли-јем. Што ће рећи, добро је избрусио сваки детаљ свог комада. Сачувао је и наше и светско. На увесељавање читалаца и публике. А Букленд је допринео да се обзнане резултати виспрено замишљених збивања Драгићевићеве имагинације из домена све-колике и свакојаке компјутеризације.

Радомир МИЋУНОВИЋ

СВЕТА МЕСТА ФРУШКОГОРСКА

(Недељко Терзић, *Велика вечера*,
AM Graphic, Лаћарак, Центар за културу
Сирмијумарт, Сремска Митровица, 2013)

Већ у својим првим књигама намењеним деци, Недељко Терзић (1949) је поред општих, уобичајених садржаја, увео и теме из прошлости Срема (римски период; антифашистичка партизанска традиција; сремски манастири), не с неким педагошким циљевима, него са свешћу да је и то област песничких и дејчјих интересовања. То је наставио и касније (повремено, кад се враћао деци као потенцијалним читаоцима), а то чини и данас. Најновији пример је његова нова књига кратких прозних записа и прича *Велика вечера*.

На једном месту (у причи *Узводно с лабудовима*), један од многих ликова изриче благи прекор децаца из свог окружења, који у даху знају да изговоре саставе фудбалских екипа, „а да зажмуре и напамет наброје свих деветнаест фрушкогорских манастира, о томе не вреди ни помишљати”. И то је најстрожа критика у овој књизи, чији циљ и није да дели лекције него да, у ненаметљивом и прихватљивом маниру, открива и приближи младима света места српског православља у Срему, понајвише у светој Фрушкој гори. Па, поменимо и овде имена сремских манастира у којима се *догађају* ове приче: Света Петка, Привина Глава, Ћипша, Кувеждин, Петковица, Шишатовић, Бешеново, Беочин, Раковац, Раваница (Врдник), Јазак, Велика Ремета, Мала Ремета, Ново Хопово, Старо Хопово, Гргетег, Крушедол, Водице, Фенек, Обед.

У причама Недељка Терзића, поред сазнајног, христољубивог и родољубивог слоја казивања, у фином (песничком) ткању догађа се много тога из такзваног стварног живота. Време је ту широки по-

јам, смењују се догађаји и ликови из прошлих векова са данашњим. У манастире и околину долазе деца и девојчице из овог времена и покушавају (и успевају) да успоставе везу и хармонију између традиције, вере и компјутерске цивилизације, упућени (пишчевом свешћу и имагинацијом) на трајне људске вредности: љубав, доброту, оданост, поштење, солидарност и др. Они су ту, у манастирима и око њих, учесници или сведоци узбудљивих догађаја, у којима долазе до нових сазнања и просветљења.

Терзићева књига *Велика вечера* могла би се сврстати у ред књига, како би рекао Милован Данојлић, за паметну децу. А која су то деца? Недељко Терзић вероватно мисли (што се може закључити из његових књига) да су скоро сва деца паметна. И глупа деца су паметна, али се глупаво измотавају јер желе да буду „кул”.

Ова књига се појавила у години у којој се обележава седамнаест векова слободне вероисповести хришћанства и, у низу манифестација и пригодних штампаних прилога, представља мали драгуљ, не само због актуелности него и по својим уметничким врлинама.

Анђелко ЕРДЕЉАНИН

О АНЂЕЛИМА ГАРАВОГ ЛИЦА

(Маја Фамилић, *Домаћински гост* / *Odosto čheresko* / *Homely guest* и *Црно–бела срећа* / *E bah kalo-parni* / *Black & white happiness*, Фондација „Номадик“, Нови Сад, 2013)

Кажу да Роми обично имају три имена. Прво, које мајка даје детету при рођењу и које сем ње нико не зна, не би ли тако заварала зле силе, друго, званично, које се користи у оквиру саме ромске заједнице и треће намењено употреби при опхођењу са осталим светом, ван тог етнички омеђеног простора. Сама та чињеница довољно говори о томе како је било тешко продрети у тај свет љубоморно скриван од свих, како би се очувао идентитет народа изгубљеног између неба и хлеба, немила и недрага, у вечитој потрази за својом срећном звездом. Све што смо сазнавали о Ромима, пре свега из литературе, сазнали смо посредно. Независно од тога да ли су то била дела Сервантеса, Игоа, Пушкина, Боре Станковића или Стивена Кинга, увек се радило о секенд хенд причи оптерећеној стереотипима наложеном вековима. Рећи ћете, ништа ново. Ако ћемо нашто, већ у једној од теорија о настанку ромског народа персијски песник Фирдуси ће 420. године пре Христа у *Књизи о краљевима* Луре илити Прароме описати као неодговорне људе којима је стало само до забаве. Наиме, индијски махараџа Шанкал, на захтев Бахрам-Гура, чији је народ био дешператан и опхрван досадом, послао је 12.000 певача и свирача да му својим умећем разоноде поданике. У намери да их награди за тај труд, он им је поклатио земљу, алатке за обраду и семе за сетву, како би могли да се прехране. После неког времена био је немало изненађен сазнањем да су они све то продали, те их киван због тога протера из свог вилајета. Од тада, наводно, они лутају светом. Да-

кле, стереотип о Ромима стар је колико и прича о њиховом пореклу.

У српској литератури за децу ромска тематика није много експлоатисана. Но и у само два примера, добро позната ширем читалачком кругу, Змајевој песми *Циџанин хвали свога коња* и Антићевој књизи *Гарави сокак*, написаним без лоших примисли, поготово кад је у питању Антић, провејава стереотип о Ромима као џамбасима, преварантима и крадљивцима, што можда не продубљује раније створен јаз, али га чини перманентно присутним, подгревајући сумњу, што само генерише ново, можда пре тога пољуљано поверење према овој етничкој заједници.

Номадски начин живота онемогућавао је свако формално образовање, тако да аутентичних писаних трагова о животу, обичајима и духовном наслеђу Рома дуго нисмо имали. Тек седамдесетих година прошлог века, када су они коначно постали и формално признати као народ, речју – видљиви, стекли су се услови да се чује и њихов глас.

Мислим да је овако опширан, а ипак појединачан, временплов био неопходан, ако желимо да сагледамо околности које су и те како утицале на то да се ове две књиге Маје Фамилић – *Домаћински гости* и *Црно-бела срећа* – појаве пред читаоцима и изгледају тако како изгледају. А изгледају солидно. Мало невешто конципирана поглавља, која су могла направити јасно разграничење између дејих песама и песама о детињству, понека рогобатна реч, непоетична синтагма и правописна омашка... Ако бисмо гледали поклон у зубе, да се ту наћи још мањкавости. Међутим, узмемо ли у обзир да је то пионирски рад, дело без претходних узора, да ауторки српски језик није матерњи и да њена струка не даје прешироку књижевну наобразбу, пола од напред изнетих примедби може се бацити у воду, нешто пак ставити на душу лектора – мада још увек нисам сасвим сигуран да ли су се поједини лапсуси, ради аутентичности, ту нашли смишљено, као, ре-

цимо, у збирци Иштвана Домонкоша *Ја бићу*, која је писана исквареним српским језиком којим говоре Мађари са севера Бачке. Све у свему, што се занатске стране тиче, ауторка ће на томе још морати да поради. Поезија за децу је врло захтевна, она има своје специфичности и то се просто мора поштовати. Тако посматрајући, рекао бих да је *Црно-бела срећа* успешније реализована, али и да је бајка у стиху била мање захтевна форма.

С друге стране, сву лепоту збирке *Домаћински гост* чине врло успеле поетске слике које су дате у асоцијативним низовима, углавном код оних песама које се ослањају на богато ромско фолклорно наслеђе, на митове и магијске ритуале. Као њени сународници – музичари слухисти – и Маја Фамилић својом осећајношћу успева да из тог обиља похрањеног у колективно памћење Рома вади сићушне перле и слаже их у богат колористички мозаик, подједнако леп као и Бабићеве илустрације у књизи, а на општу радост њених „чоколадних ђака”.

Да закључимо. Колико је мени познато, ово је у Србији први хвале вредан покушај (или је међу првима) да се неко позван латио пера с намером да нам „из прве руке” колико-толико приближи и осветли тај чаробни свет детињства малих Рома. Маја Фамилић, васпитач по струци, а сањар по вокацији, попут мале Баријеве прзнице која већ више од једног века одбија да порасте, винула се скупа са анђелима гаравог лица у потрагу за својом Недођијом. У овом црно-белом свету има нечег заједничког у колективним судбинама наша два народа. Доиста, ми смо номади на кратке стазе, али мука нам је одувек била заједничка и увек нас је налазила. Ред је да нас каткад пронађе и *добро*. Можда ће једном летећи ка небу распевани потомци Лура наићи на нас „небеске староседеоце” и својом песмом нам повратити добро расположење, као негда поданицима Бахрам-Гура. Мени ове књиге јесу.

Поп Д. ЂУРЂЕВ

ПРИЧЕ ЗА ОНЕ КОЈИ УМЕЈУ ДА ВИДЕ НЕВИДЉИВО

(Гордана Малетић, *Шумска бајка*,
антологија прича о животињама,
Bookland, Београд, 2012)

Шумска бајка, антологија прича о животињама, намењена не само деци, добила је назив по сликовитој и звучној, римованој причи Бране Цветковића, који сликовито, духовито и надахнуто приповеда о веселом, кишном дану у шуми.

Гордана Малетић, аутор ове антологије, попут историчара уметности који брижљиво одабира слике да би приказао аутентичну ауторску изложбу неке епохе, овом антологијом је отворила свет старих и по много чему заборављених писаца, који су били незаобилазна лектира за љубопитљиво *чићчаоче* и оног и овог времена.

Велика је заблуда да дух времена диктира критеријуме за естетски доживљај, јер када душа било ког читаоца, малог или великог, детета садашњег или негдашњег, бива дотакнута оном истином коју својим младим читаоцима плахо откривају писци за децу, тада бива широко разгрнуто устројство света. Не само животињског, и не само у односу хуманог бића и животиња, него и човека и човека. И независно од „владајућег” духа времена. Та сензуалност, којом су писци исписали одабране приче, па и сензорна осетљивост ауторке антологије да учини привокласан избор, допринеће томе да се антологија чита као једна заокружена целина, сасвим отворена за комуникацију са читаоцима свих генерација.

У овој антологији и Анријева прича о Аски и вуку, одвојена на самом почетку као уводна, како се не би нарушила хронологија избора и времена објављивања прича, може се читати и као судар све-

временог, које оличава љупка, радознала, префињена, помало на своју руку, али чаробно талентована и особена, разиграна Аска, и вука, симбола „духа овог времена”, у коме су суров, дивљачки, еротизован набој, насиље, злоба и простота превише доминантан садржај.

Да се вук може суочити са својом крволочном природом израженом у ноћном лову и утољивању глади, и оштро јој се супротставити, по цену живота, каже Крстивоје Илић у причи *Вук и Месец*. Док Љубица Сикимић у причи *Стрљива чајља* на дирљив начин приповеда о устројству и законима природе и односу великих према малима, жабе према вилином коњицу и чапље према црвеноокој жабици. Урош Петровић у *Наопаким сусретима*, у дијалогу две рибице, заумно приповеда о мудрости и о узвишености вере; о различитим погледима на свет у коме је један огољено обездушен, а други пак полетан и узвишен.

У дирљивој и поетичној причи *Врабац Скочко у шакама зиме* Меланија Римар доноси причу о нежности девојчице Милице према врапцу сирочету Скочку.

Љубивоје Ршумовић је заступљен причом *Какво име дајти кенгуру*, причом са језивим контекстом, какве су – ако их дубински чита одрасли читалац – готово све приче за децу у којим се приповеда о животу и односима између живих бића, природе и створења која свет насељавају. Срећом, невинно око и чиста душа детета још дуго неће – и добро је да је тако – проникнути у те сурове законитости на релацији: смрт–живот, лукавство–наивност, лаж–истина, дарежљивост–злоба, несебичност–љубомора, љубав–мржња. Дакле, Ршумовић у причи у којој се родитељи „снобовски” двоуме какво име да дају детету, понесени својом визијом о његовој будућности, неопрезно обраћају пажњу на неважне ствари у очекиваном, предстојећем животу свога потомка и тако наивно препуштају своје дете злокобној пти-

ци која се лукаво а лажно представља као добронамерни, најбољи пријатељ (синтагма за кума у западном свету).

Назначена језовитост приче присутна је и у *Уметничком клизању* Оливера Јанковића. Овде се, стиче се утисак, најдраматичније открива да такве приче у себи имају и отровно зрно пакости, злобе, оног наличја људске природе које долази до изражаја када наметнути „дух овог времена” наруши хармонију суживота и свеопштег радовања сунцу и месецу, бистрој води, туђем осмеху, дуги развијеној преко неба после изненадне кише.

У групи поетичних прича своје место чува и *Чувар ружа* Зорана Поповића, који у префињеном односу између деце, пса и прелепе руже указује на драгоценост лепоте, а лепота се налази и у поверењу, другарству и дарежљивости.

Прича о белој коки Милутина Данојлића најмање је прича о кокошјем, пернатом свету, а више прича о љубави, о потиштености и искључености из друштва оних којима је, у једном тренутку, љубав ускраћена. А када нам је љубав ускраћена, то још увек не значи да не умемо да волимо – диван је подтекст ове приче.

Међу поетичним и раскошно сликовитим причама, каквима обилује ова антологија, посебно место заузима прича *Рогови који певају* Миленка Матицког, који је успео сасвим да нам дочара чаробну слику срндаћа међу чијим роговима је детлић свио шарено гнездо из којег певуши пет детличића.

Домишљатост и духовитост својих приповедача показују бројне приче, а ми издвајамо *Пет свирача* Александра Поповића.

Посебно место заузимају приче са сатиричном нотом, а предњачи, наравно, Душко Радовић са својим *Крокодокило*. Читајући о крокодилу, одрасли читалац не може а да се не сети *Стрлаиног лава* и проблема које је некада са цензором имао овај писац за децу. У том кључу, и ова прича је прича

о „самокритици” и самодресури мисли, о „васпитним мерама” „духу неког пређашњег времена”, који од крокодила чине мрвицу мању од маковог зрна. Таман таквог да може мрав да га – поједе.

Антологија *Шумска бајка* избор је прича наших писаца састављена под диригентским оком врсног антологичара Гордане Малетић. Намењена је деци, и оној деци која су у детињству жудела за проласком испод дуге. А када одрасту, тајанственим вештинама та деца умеју да скину звезде са неба и не коме их спусте у крило... Или умеју да осмех на нечијем лицу створе, да речима, бојама или фото-апаратом овековече (као свитац-уметник из приче Петра Цветковића) онај за многе неухватљиви титрај душе, сноп сунчеве светлости у оку, титрај месечевог плашта у ноћи.

Прочитати ову књигу значи раширити руке и пригрлити читаво сазвежђе које нам с умиљењем хита у загрљај.

Љиљана ДУГАЛИЋ

О МАЛОМ И ВЕЛИКОМ

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

Да је с хумористима тешко изаћи на крај одавно се зна, те кад неки од њих у наслову своје књиге помене бабе и жабе, читалац се много не обазире, и у овој најважнијој одредници не покушава да потражи кључ за тумачење штива. Али гле изненађења, писац дела, онај који ће нас систематски час приближавати, а час одмицати од суштине сваке поједине приче, у овој синтагми био је прецизан: поштено је наговестио да је књига спој неспојивог. Тако ових 50 прозних минијатура, или „генетски модификованих басни”, како их је назвао, можемо подвести под кончетуозну књижевност и спасти се даљих одредница.

Ипак, ове марљиво написане мале дијалогске форме са досеткама заслужују да се о њиховој разнородности каже нешто више. У збирци су заступљени елементи: басне, кратке приче, хумореске, пародије, загонетке, пословице, изреке, и онога што је Зоран Поповић назвао лажибајкама. Када томе додамо алузије, игре речима, каламбуре, те обрте које садржи сваки од текстова, можемо видети да смо се у овој густој наративној шуми срели са писцем који је у неуморном трагању за новим. Његове двосмислености и избор стилских фигура – преваходно антитеза, метафора, метонимија, асонанци и алитерација – у служби су усмеравања основне замисли ка циљу, то јест привлачењу и одвлачењу читаочеве пажње од основног полазишта и његовом намерном збуњивању и засмејавању.

Одабирањем и довођењем у заједнички контекст речи, изрека, назива познатих књижевних дела, шлагера, староградских и рокерских песама, дејчјих игара, алузија на писце и књижевне јунаке, Ђурђевић свесно повезује неспојиво. Из тих необичних споје-

ва гласова, речи, реченица, углова гледања и сми-слености настаје меланж који од читаоца тражи да размисли, разведе чворове у које је везан и да реши загонетку. Образованијима биће не само изненађење већ и право задовољство да се осете као читаоци у бароку, те да у приповедачком ткању сакупљају добро скривене бисере. Већ после прве странице они ће прихватити ову заборављену интелектуалну игру, погађати алузије и смисао кованица, радовати се својој победи и смејати се. Тако се читање у једном даху ове књиге (ако знамо одговоре на алузије и замке) код оних млађих може претворити у нешто дуготрајније, у драгоценост коју ће поделити са старијима. Ауторов позив на игру и размишљање може подстаћи такмичарски дух и отворити читаочев ум према новим сазнањима. Стога није парадоксално рећи да ова књига, осим жеље да насмеје младе, и оне старије, може имати и образовни карактер. А шта нам је лепше него научити нешто кроз шалу?

У суштини овако необичног и деликатног писања ипак стоји трагање за звуком и његовим одјеком. Јер, звучне асоцијације често су полазна тачка пишчеве игре. Тако ће Ибар постати Тибар, уместо коцке биће бачена коска, латинске пословице добиће друга значења, а она буквална супротставиће се пренесенима. Његови ликови: винске мушице, немачки боксери, свици, рибари и рибице, разна живина, жабе и барске птице, врапци и прасићи, те многи други јунаци – неуморно разговарају и нешто доказују. Ови неретко јонесковски дијалози стварају заклjučке који су понекад довољни сами себи, а понекад нас, онако успут, терају да се замислимо над каквим истинама. Сва дешавања спој су старог и новог, онога што је било и што је сада. Тако ће и Аска постати „Андрићева денсерица коју још тресе грозница суботње вечери”, Змајева песма о жаби која чита новине постаће *Барска прича о седмој сили*, а у *Сцени код Лафонијена* „цврчи, цврчи цврчак

на чвору црне смрче”. Стога, и онда кад су кратки и успутни, ови дијалози упућују на чињеницу да се све мења, али и остаје исто, те да ничега новог нема под сунцем, да останемо у духу латинских пословица. Али онај ко би у њима потражио морализаторски дух, преварио би се, јер у њиховој основи лежи игра. Због свега поменутог, ово штиво тражи не само начитаног већ и музикалног читаоца, оног отвореног за интуитивна препознавања и изненађења која једна књига може да пружи.

Од књижевности тражимо различите ствари. Данаас држимо да дужа прозна форма, какав је роман, може најбоље да испуни наша очекивања. За разлику од тога, мале форме никада писцу неће донети ону популарност и дужну пажњу као оне прве јер, по дефиницији, немају одговарајућу сложеност. Срећом, постоје писци који се много не обазире на ову законитост и пишу оно што желе, на начин који им је својствен. Тако чињеница да је Поп Д. Ђурђевић понудио читаоцу малу литерарну гозбу може обрадовати сваког ко је радознао.

Гордана МАЛЕТИЋ

НОВО ЧИТАЊЕ ЋОПИЋА

(Снежана Шаранчић Чутура, *Бранко Ћопић – дијалог с традицијом*, Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2013)

Књига Снежане Шаранчић Чутуре у осам добро компонованих поглавља разматра однос Ћопићевог дела за децу и омладину према усменој традицији. Реч је о обухватном, систематичном и слојевитом разматрању проблема који је изузетно значајан за укупно стваралаштво овог писца.

У уводном поглављу рада, насловљеном *Теоријска йолазишћиа*, ауторка формулише циљ, захват и метод свог испитивања и даје преглед најзначајнијих критичких ставова о односу Ћопићевих дела и усменокњижевне традиције. Полазећи од уводног певања *Чаробне шуме*, Снежана Шаранчић Чутура показује да је сам аутор (коме углавном „нису били својствени аутопоетички искази”) програмски нагласио однос својих дела према усменој књижевности, превасходно на плану садржине, али и у формално-стилском домену. Истовремено, она показује да су ово својство Ћопићевог писања уочавали, у мањој или већој мери, сви изучаваоци, али је „махом, његово разматрање остало на нивоу номинализације и уопштених тврдњи”. У сажетом прегледу различитих ставова, који следи, показује се да је већина аутора заузимала поларизован вредносно-критички однос према овом феномену, уместо да се њиме детаљније позабави. Снежана Шаранчић Чутура креће обрнутим путем. Уместо доношења још једног општег суда, позитивног или негативног, по коме рефлекс и импулси усмене књижевности чине Ћопићево дело било универзалним, вредним и привлачним, било старомодним, суштински немодерним и традиционалним у лошем смислу – она се одлучила за обухватно сагледавање типологије односа Ћопићевог стварања према поезији, жанровима и

садржини усмене књижевности и за испитивање естетске и значењске функције коју ове релације имају у појединим делима и то је несумњиво помак и значајан допринос испитивању рецепције Ћопићевог дела уопште.

У оквиру првог поглавља ауторка одређује и обим и природу грађе коју ће разматрати у раду. Њена теза заснована је на врло широком обухвату поетске грађе. Поред дела примарно намењених деци и омладини, обухваћена су и она дела која су, у деловима или у целини, приступачна и привлачна млађем читаоцу, иако су првобитно била намењена старијим узрастима. Овај широки обухват грађе показао се са становишта целине рада вишеструко примереним. Пре свега по томе што је омогућио обликовање прецизне, детаљне и обухватне типологије односа, која је значајна за Ћопићево стварање у целини, али и зато што је довољно обухватно представљена грађа из које су потом, антологичарским принципом, издвојена поједина Ћопићева дела, као предмет синтетичког разматрања (*Мађареће године*, *Доживљаји мачка Тоше*).

Друго поглавље рада, насловљено „Поетика усмене књижевности у делима за децу и омладину Бранка Ћопића”, разматра начине којима Ћопић остварује *илузију усменог казивања* (II. 1. „Илузија усменог казивања”), специфичну улогу понављања и варијанти у његовом укупном стваралаштву (II. 2. „Понављања и варијанте”) и традиционализам, као важну одлику Ћопићевог дела, и пишчев амбивалентни однос према њему (II. 3. „Традиционализам”). Управо ове опште одлике усмене књижевности најјасније се препознају у целини Ћопићевог дела. Посебну вредност овог поглавља представља његова суштинска заснованост у грађи, која, притом, не спречава ауторку да теоријски уопшти закључке. Она тако, рецимо, показује сву сложеност и вишеструкост поступака којима се остварује сугестија непосредне контактне комуникације, тако карактери-

стична за Ћопићева дела. Поред особене лексике и синтаксе, илузији усменог казивања доприноси и његово минуциозно дочаравање самог чина приповедања, описивање „мимике, гестова, осећања, понашања и причаоца и слушаоца”, чиме, како ауторка показује, чин приповедања постаје важан предмет приче.

Феномен понављања и варијанти у Ћопићевом делу ауторка с разлогом везује за особени традиционализам његовог дела. Она убедљиво показује да, иако није увек реч о једнако вредним понављањима, ово варирање нипошто није последица стваралачке јаловости и недостатка маште, већ, пре свега, свесни, смишљени ауторски поступак, резултат прихватања „сродног поетичког принципа усмене традиције”. (Иако тема и оквири овог рада нису наметали ту врсту испитивања, наговештена је могућност дубље значењске анализе Ћопићевог погледа на свет управо преко онога што он сматра вредним вишеструког понављања.) Ово понављање и варирање мотива, поступака, ликова, сижеа, па и дела у целини, доприноси и утиску о особеном традиционализму Ћопићевог дела, иако ауторка показује да тај традиционализам није безуслован и да идеолошки императив младости, напретка, нових вредности и новог човека чини Ћопићев однос према старим вредностима изразито амбивалентним, а тиме и живим и динамичним.

Најобимнији део рада Снежане Шаранчић Чутуре јесте онај у коме се детаљно испитују жанровска прожимања Ћопићевих дела и усмене књижевности. Овом аспекту су посвећена четири најобимнија поглавља рада (III. „Прозни жанрови усмене књижевности у делима за децу и омладину Бранка Ћопића”; IV. „Народна веровања и обичаји у делима за децу и омладину Бранка Ћопића”; V. „Кратке прозне форме и усмена реторика у делима за децу и омладину Бранка Ћопића”; VI. „Усмена поезија у делима за децу и омладину Бранка Ћопића”). По обухвату

грађе, спроведеној анализи, донетима и резултатима – већ ово је могла бити целовита и вредна студија. Ауторка детаљно и документовано разматра однос Ћопићевог дела према вербалним формама усменокњижевног стваралаштва, али и према невербалним моделима помоћу којих су се усмена дела стварала и традиционалној култури коју су рефлектовала. Предмет њеног интересовања, на срећу, нису само видови и начини присуства усменокњижевних жанрова, веровања, обичаја и обреда, већ и „њихова функционалност у обликовању структуре појединих Ћопићевих прича, романа, песама, поема”. Овај сегмент рада Снежане Шаранчић Чутуре даје и методолошку матрицу, вишеструко применљиву за сва будућа испитивања ове врсте. Посебна вредност њеног поступка и резултата до којих је дошла заснива се на сталном, активном, аналитичком односу према грађи и одбацивању било каквих априорних ставова и закључака. Истовремено, њено разматрање је успело да задржи и неопходни ниво општости и да спроведе нужна теоријска уопштавања. Захваљујући том поступку она успева да покаже како се транспоноване усмене књижевности и културе на којој она почива у Ћопићевим делима за децу и омладину може „посматрати као један од највећих уметничких изазова за обликовање сопственог литерарног света и поетичког система”, те како се Ћопићево дело у једном новом аналитичком кључу може посматрати и као изазован и особен дијалог с традицијом.

У овом сегменту рада ауторка показује и веома широк, обухватан и детаљан увид у жанровску структуру усмене књижевности и добро познавање појединачних усмених дела. Она тако Ћопићева дела разматра на фону усмене прозе (предање, бајка, шаљиве приче, посебно лагарије, приче о животињама, басне, новеле), народних веровања и обичаја; кратких народних умотворина и облика усмене реторике (клетве, заклетве, благослови, пословице,

изреке, загонетке); усмене епике (песме о Марку Краљевићу, песме о Косову и косовским јунацима); усмене лирике (љубавне песме, шаливе песме и бећарци, војничке и слепачке песме, усмене песме из НОБ-а). Редослед васпостављен у овом набрајању може се учинити готово насумичним са становишта изучаваоца усмене књижевности, али је логичан и примерен са становишта испитивања спроведеног у тези, пошто је заснован на заступљености појединих облика у Ћопићевом делу. Значајан допринос сагледавању Ћопићевог дела и његовог односа према поезији и жанровима усмене књижевности представља и ауторкино уочавање како се, нарочито у Ћопићевој прози, успоставља иновативни жанровски синкретизам, који није последица пуког рефлектовања жанровског синкретизма усмене прозе, већ пре резултат особеног стваралачког експеримента и „отворености за иновативне подухвате”, што се у површнијем читању Ћопићевих дела може превидети, па чак и доживети као естетски недостатак.

Управо прецизно, проницљиво, савесно, аналитичко читање Ћопићевих дела представља носећи квалитет и овог рукописа у целини и седмог поглавља (VII. „Синтетичан поглед – домети анализе”), које на примерима хронолошки распоређених дела демонстрира аналитичке потенцијале претходно успостављене методолошке матрице, враћајући се тако изворној целовитости појединих дела. Посебно успешним чини нам се ново читање романа за децу *Доживљаји мачка Тоше*. Ауторка показује како „у лако читљивом оквиру оптимистичног, пустиловно-комичног романа о животињама, своје место пронашао је читав сплет пародираних облика и усмене и писане књижевне традиције. То доприноси посебној динамичкој разуђености овог романа, као и изразитој сложености његове структуре и семантике.” Она, сматрамо с правом, види овај роман и као најуспелију демонстрацију „фузије жанрова” и особеног хибридног прозног жанра којем је Ћопић те-

жио, и као „прекретницу у развоју српске прозе за децу”.

Треба нагласити и то да Снежана Шаранчић Чутуре, пишући о Ћопићевим делима, не бежи ни од потенцијално тешке и неугодне теме ауторовог идеолошког ангажмана и мање-више јасне политичке ангажованости, која је и те како утицала на потоњу рецепцију и судбину овог писца. Без наглашено полемичких тонова, али довољно јасно, ауторка показује да идеолошки предзнак није најбитније својство Ћопићевог писања, те да се и нека од изразито ангажованих и идеолошки јасно опредељених дела и даље могу сматрати вредним пажње са сваког становишта које није и само идеолошки заострено. Такође, она показује како добар део ове естетске и етичке универзалности, која надживљава могућу идеолошку инструментализацију дела, проистиче управо из универзалних стваралачких импулса које је Ћопић црпао из поезије и дела усмене књижевности.

Рукопис се окончава добро конципираним закључком, који успешно сумира најзначајније резултате истраживања и научним апаратом сачињеним од резимеа на енглеском језику и „Литературе”, која још једном потврђује утисак веома широког и озбиљног захвата у пређашња изучавања Ћопићевог дела, радове из домена изучавања усмене књижевности, те теоријске радове из домена књижевности за децу, али и књижевности уопште.

Најопштији циљ Снежане Шаранчић Чутуре било је испитивање колико су поезика, жанрови и стил усмене књижевности заступљени у делима за децу и омладину Бранка Ћопића, што је, даље, наметало испитивање формалних, садржинских, жанровских и значењских подударања Ћопићевог дела и широко захваћеног подручја усмене књижевности. Овај циљ, као и све оне циљеве који из њега произлазе, она је остварила у веома високој мери, дошавши тако до закључака релевантних и за њену тему и за разматрање целине Ћопићевог стваралаштва.

Она је тако успела да покаже и докаже да се у делима за децу и омладину Бранка Ћопића рефлектују нека од основних поетичких својстава усмене књижевности. Поред оних којима се остварује *илузија усменог казивања* (па тако сама праситуација приповедања постаје предмет наратије), то су и значајна заступљеност *понављања и варијанси* и *традиционализам*, према коме писац успоставља наглашено амбивалентан однос. Такође, утврђено је да су сложени *међужанровски односи* и прожимања различитих усмених и писаних облика изузетно значајни за целину Ћопићевог стварања за децу и омладину. На њима се заснива особена фузија жанрова и обликовање особених хибридних жанрова, по којима је Ћопићева проза прекретничка у српској књижевности за децу. Импулси усмене књижевности у делима за децу Бранка Ћопића, према резултатима истраживања Снежане Шаранчић Чутуре, функционишу као уметнички изазов, подстицај за обликовање властитог књижевног израза и особене поетике, а усмена традиција функционише у Ћопићевом стварању као „активан и жив слој који условљава и структуру и семантику” дела, као тематски и идејни подстицај, „увек у плодотворном укрштају са индивидуалном, пишчевом поетском визијом”. Ћопић успева да истовремено очува идентитет и лепоту усменог књижевног наслеђа и аутентичност и самосвојност властитог израза: „Ту није реч о израстању ‘из’ окриља усмене традиције или ‘по угледу’ на њу, већ о способности самоостваривања у традицијском низу.”

Ауторка закључује и то да у контексту српске књижевности XX века Ћопићево дело за децу и омладину успоставља „плодотворан дијалог с другим текстовима, као интертекстуалност и полифоничност”, а тиме остварује и особену модерност. Снажно уроњено у усмену традицију, Ћопићево дело ту исту традицију „пажљиво и промишљено раствара и при том се обликује као аутентичан и изузетан уметнички свет”.

По обухвату поетске грађе, коришћеној литератури, те по оствареним аналитичким донетима и по степену реализације постављених циљева – књига Снежане Шаранчић Чутуре представља несумњив допринос изучавању Ћопићевог дела, али и истраживању импулса усмене књижевности у српској књижевности за децу 20. века. Овом књигом је, потенцијално, зачето ново читање и ново вредновање једног од најзначајнијих српских прозаиста 20. века. Ауторка успешно пореди две поетике: усмену, високоуопштenu, формулативну, и писану, индивидуалну, прилагођену стваралачкој личности писца и захтевима времена, и показује како се у њиховом укрштају остварује значајни, нови и оригинални естетски прираштај, вредност која би се „могла препознати као плодотворан дијалог с другим текстовима, као интертекстуалност и полифоничност”, као „квалитет модерног, као ванвременског и свевременског”.

Љиљана ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ
