

• Детињство •

Часопис о књижевности за децу
Година XLIII, број 4,
зима 2017.

Редакција:

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

Секретар редакције:
Ивана Мијић Немет

Лектиор и коректиор:
Мр Мирјана Караповић

Издавач:

Међународни центар књижевности за децу

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

За издавача:
Душан Ђурђев, директор

Слог:
Ласер студио, Нови Сад

Штампа:
Alfagraf, Петроварадин

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих деčjih игара
340-11006551-47

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

САДРЖАЈ:

О САВРЕМЕНОЈ НЕМАЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

| | |
|---|----|
| Tihomir T. Engler , „Metaleptične crvotočine“ као disruptivna središta <i>Svijeta od tinte</i> Cornelije Funke | 3 |
| Николина Н. Зобеница , Дамаска социјализација у роману Рафика Шамија <i>Шака туна звезда</i> | 21 |
| Ива М. Симурдић, Жолт А. Папишта , Од когниције до илустрације: појмовна интеграција у сликовници <i>Вила среће</i> Корнелије Функе | 29 |
| Споменка В. Крајчевић , Савремени класик књижевности за младе. Роман <i>Чик</i> Волфганга Херндорфа | 40 |

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

| | |
|--|----|
| Jarmila A. Hodoličová, Daniela M. Marčoková , Istorija slovačke dečje publicistike u Vojvodini | 45 |
| Даница В. Столић, Весна В. Муратовић Дробац , Сликовница и дечији узрасти | 55 |
| Ана В. Гвозденовић , Homo ludens у стваралаштву за децу Дејана Алексића | 61 |
| Снежана Р. Радмиловић , Дете у поезији Драгана Лукића | 66 |

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

| | |
|--|----|
| Љиљана Пешикан Љуштановић , Крокодил пева животу | 85 |
| Бранкица Живковић , (Не)хуманост и деца на маргини | 87 |
| Наташа П. Клајић , Заиграно штене, бахати Орвилови и крвава математика | 92 |
| Јелена Калајџија , Мика Антић у 21. веку на обали реке Тимок | 94 |

Рецензенти:

Dr. phil. Eva Kowolllik,

Seminar za slavistiku, Univerzitet „Martin-Luther“ Halle-Wittenberg

Др Тијана Тропин,

Институт за књижевност и уметност, Београд

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Зорица Хаџић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821-93(05)

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

Тромесечно

ISSN 0350-5286

COBISS.SR-ID 9948418



Tihomir T. ENGLER

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera

Filozofski fakultet, Osijek

Republika Hrvatska

„METALEPTIČNE
CRVOTOČINE“
KAO DISRUPTIVNA
SREDIŠTA
SVIJETA OD TINTE
CORNELIJE FUNKE

*O САВРЕМЕНОЈ НЕМАЧКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ*

SAŽETAK: U prilogu se analizira pripovjedna strategija na kojoj počiva trilogija *Svijeta od tinte* Cornelije Funke, autorice čiji su fantastični romani privukli pažnju kako čitatelja, tako i istraživača književnosti za mladež diljem svijeta. U analizi se polazi od specifičnog ustroja trilogije kao onog obilježja autoričina diskursa koji joj omogućuje ne samo intertekstualno i autoreferencijalno poigravanje s ispri-povijedanim već i propitivanje njegova smisla. Vrhunac se takve naracije doseže oblikovanjem „metaleptičnih crvotočina“ kao posljedice krajnje poroznog odnosa između fikcije i fakcije u pripovjednom tkivu trilogije, čija svrha leži u poticanju čitatelja da zauzme stav ne samo spram fikcionalnosti, odnosno faktičnosti književnog teksta, već i faktičnosti, odnosno fikcionalnosti stvarnog svijeta.

KLJUČNE RIJEČI: Cornelia Funke, fantastični roman za mladež, metalepsa, metaleptična crvotočina, *Svijet od tinte*

Planetarni odjek romanesknog stvaralaštva Cornelije Funke

Autorica trilogije *Svijeta od tinte* rođena je 1958. godine u sjevernonjemačkom gradiću Dorstenu, da bi nakon studija pedagogije u Hamburgu uz rad u dječjem vrtiću završila i studij ilustracije na tamnoj Visokoj školi za dizajn te započela karijeru kao ilustratorica dječjih knjiga. S vremenom je, međutim, uvidjela da joj se „često priče, za koje bih trebala pronaći slike, ne sviđaju tako da sam napisala jednu – i otkrila da sam pripovjeđačica priča – i da ništa drugo ne činim radije i bolje“ (Funke 2015). Riječ je o njenom prvom, 1988. godine objavljenom romanu *Die große Drachensuche*, nakon kojeg slijedi niz pripovijesti i slikovnica s vlastitim ilustracijama, među kojima se ističu dva romaneskna serijala: *Die Gespensterjäger* i *Die Wilden Hühner*. Kao svojevrsni nastavak gore navedenog romana 1997. godine izlazi i roman *Drachenreiter* [hr. *Jahač zmaja*, 2004.].

Presudni se događaj u autoričinoj karijeri, međutim, zbiva 2002. godine, kada je objavljen engleski prijevod njenog romana *Herr der Diebe* pod naslovom *The Thief Lord* [hr. *Gospodar lopova*, 2003.]. Premda je Cornelia Funke do tada napisala već niz djela, a navedeni je roman na njemačkom jeziku objavljen još 2000., autoricu tek sada kao veliku književnu novost otkrivaju recenzenti i kritičari s engleskog govornog područja tako da od tog trenutka naglo raste njen popularnost, i to ponajprije u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Državama, a tek potom i na njemačkom govornom području. Njen roman 2002. godine dospijeva na sjevernoameričku top-ljestvicu bestselera, a autorica dobiva niz književnih nagrada poput Mildred Batchelder Award i BookSense Book of the Year, da bi je *Time Magazine* 2005. godine uvrstio i među sto najutjecajnijih osoba na svijetu (usp. Dressler 2016: 1).

Jedan od razloga njenog uspjeha na engleskom govornom području leži i u činjenici da su je izdavači u promidžbenoj kampanji romana predstavljali kao potencijalnu nasljednicu autorice serijala o Harryju Potteru (usp. Philipp 2004: 23). Takav je dojam osnažilo i objavljinje trilogije *Svijeta od tinte*: prvi dio pod naslovom *Tintenherz* [hr. *Srce od tinte*, 2006.] izlazi 2003., drugi *Tintenblut* [Krv od tinte, 2007.] 2005., a treći *Tintentod* [hr. *Smrt od tinte*, 2008.] 2007. Trilogija je autoričinu popularnost sada učvrstila i na njemačkom govornom području tako da i ovdje osvaja niz nagrada, među kojima je potrebno istaknuti onu Kalbacher Klapperschlange, budući da tu nagradu, čiji se žiri sastoji isključivo od djece, dobiva više puta za redom, što svjedoči o kontinuitetu njene popularnosti i kod njemačke čitateljske publice. Uz to 2009. godine „za svoj stvaralački odnos spram njemačkog jezika protkan fantazijom, kao i za umijeće da smisao za ljepotu njemačkog jezika posreduje čitateljima“ (Klatte 2017), dobiva Nagradu „Jacob Grimm“, koja nije književna nagrada već nagrada osobama koje se bave promicanjem i kreativnim razvojem njemačkog jezika.

Svjet bajki braće Grimm predstavlja i snažnu intertekstualnu potku autoričina idućeg romanesknog serijala pod naslovom *Reckless*: 2010. izlazi prvi dio *Steinernes Fleisch* [hr. *Kameno meso*, 2012.], 2012. drugi *Lebendige Schatten*, a treći i za sada posljednji dio, *Das goldene Garn*, objavljen je 2015. godine.

Sagleda li se cjelokupna autoričina književna produkcija, tada je moguće ustvrditi da je Cornelia Funke s više od pedesetak djela, koja su u 43 zemlje prevedena na 37 jezika te prodana u više od 20 milijuna primjeraka (usp. Dressler 2017: 2), u prve dvije dekade 21. stoljeća najuspješnija i najpoznatija njemačka autorica romana za mladež. Od objavljenih djela u središtu pažnje stručne i znanstvene publicistike staje prije svega njen roman *Gospodar lopova*,

ali i trilogija *Svijeta od tinte*. Danas se ta trilogija ne proučava samo unutar konteksta dječje književnosti već i s obzirom na tendencije u razvoju suvremene fantastične književnosti, s jedne, i sve veće popularnosti all-age, odnosno crossover književnosti s druge strane (usp. Blümer 2017). Uz to važnu ulogu igra i metafikcionalno i intertekstualno obilježje autoričina pripovjednog diskursa (usp. Kümmelring-Meibauer 2012: 129; Bury 2005; Dronia 2007; Heber 2010), koje uvelike pridonosi pomicanju granice između književnosti za mladež i za odrasle.

U svrhu što preciznijeg zahvata u ustroj autoričine trilogije u nastavku se teksta poseže za književno-analitičkim instrumentarijem kako ga je oblikovao Peleš u *Tumačenju romana*, pri čemu ga se proširuje uvođenjem dalnjih analitičkih pojmoveva. Peleš razlikuje između „sintaktičke substrukture teksta“ (Peleš 1999: 59) i njegove „semantičke substrukture“ (ibid.: 124), pri čemu se potonja sastoji od značenjskih sklopova koji kao samostojni entiteti predstavljaju pojedinačnosti značenjskog sloja teksta, njegove „narativne figure“ (ibid.: 221). Pod time se podrazumijevaju izdvojive i u svom značenju cjelokupnim tekstrom determinirane značenjske jedinice koje odlikuje mogućnost kako njihova izdvajanja iz pripovjednog svijeta teksta, tako i značenjskog omeđivanja s obzirom na druge jedinice teksta (usp. ibid.: 223). Narativne je figure moguće razvrstati u veći broj skupina: u psihemske, kojima se pridaju atributi osobnosti, u sociemske, kojima se pridaju atributi skupnosti, te u ontemske, kojima se pridaju atributi opstojanja (usp. ibid.: 221–259). U nastavku autor priloga podrobnije razrađuje tu terminologiju utoliko što se unutar niza ontemske narativnih figura provodi razlika između spacemske, temporemske i ideemske narativnih figura kao značenjskih sastavnica teksta koje se odnose na prostor, vrijeme i idejni postav nekog književnoga teksta. Osnovna je postavka

takvog analitičkog pristupa da se značenje nekog književnoga teksta uspostavlja suodnošenjem psihema, sociema i ontema, odnosno unutar ontema spacema, temporema i ideema kao temeljnih sastavnica teksta koje okupljene oko svoje jezgre tvore nizove narativnih figura od kojih je naposljetku sazdana i cjelokupna semantička mreža teksta.

Preplet pripovjednih svjetova kao temeljni narativni postav trilogije

Vrijeme radnje u prvom dijelu trilogije, *Srcu od tinte*, odnosno njenu temporemsku narativnu figuru obilježava činjenica da radnja započinje u vremenjski neodređenom sadašnjem trenutku u životu dvanaestogodišnje djevojčice Meggie. Tu se neodređenost trenutka radnje, međutim, pobliže specificira uporabom različitih pripovjednih rekvizita: tako se na početku romana spominju bicikl, automobil i autobus (usp. Funke 2006: 27), a kasnije i let zrakoplovom (usp. ibid.: 285). Na temelju toga radnju je moguće smjestiti u najmanju ruku u drugu polovicu 20. stoljeća, kada su ta prijevozna sredstva većini ljudi dostupna. Kada Elinor, Meggina teta, nakon otmice Meggina oca, Mortimera, policiju naziva mobitelom (usp. ibid.: 82), sadašnjost se radnje još više približava onoj aktualnog čitatelja, jer su se takvi uređaji masovno počeli koristiti tek u čitateljevoj neposrednoj sadašnjosti, čime se sadašnjost radnje na kraju poklapa s onom čitatelja s početka 21. stoljeća.

Slično i prostor radnje, njegov spacem, tijekom naracije zadobiva sve jasnije konture: nakon bijega s imanjima na sjeveru k teti Elinor (usp. ibid.: 40), koja živi na jednom od jezera u gornjoj Italiji, Meggin otac, a potom i Meggie i Elinor, dospijevaju u jedno od zabačenih sela u brdima Ligurije (usp. ibid.: 117), da bi se odande uputili u priobalna sela (usp. ibid.: 226).

Na temelju činjenice da je roman izvorno napisan na njemačkom jeziku, moguće je pretpostaviti da njegov spacem pored navedenih talijanskih toponima obuhvaća i neku od regija na južnom rubu njemačkog govornog područja (u Švicarskoj ili Austriji), gdje se nalazi imanje na kojem Meggie živi s ocem, a gdje radnja i započinje. Odatle čitatelj može zaključiti da se i radnja romana odvija u prostoru njegove vlastite stvarnosti, odnosno da je u romanu riječ o stvarnolikom spaćemu a ne o nekom izmaštanom.¹

Na taj način autorica u prvom dijelu trilogije oblikuje inicijalni kronotop koji – usprkos relativnoj vremenskoj i prostornoj općenitosti – posjeduje sva obilježja stvarnog svijeta. Opisi mesta radnji, kao i uzročno-posljedični način njena odvijanja, sukladni su stvarnosti u kojoj prebivamo i mi kao aktualni čitatelji, tako da je temeljna odlika autoričina romanesknog diskursa u prvom dijelu trilogije da počiva na zakonima koji važe i za našu čitateljsku stvarnost. Sukladno tome *primarni svijet romana* čvrsto je ukotvljen u stvarnosti suvremenog prostora i trenutka, u kojima je posve moguće da neka dvanaestogodišnjakinja živi bez majke a s ocem knjigovežom, specijaliziranim za restauraciju rijetkih knjiga. Sloj je to teksta koji potvrđuje prešutni ugovor autora i čitatelja o srodnosti priповijedanog s našim svijetom, odnosno o tome da je Meggin svijet načelno sazdan kao onaj sviju nas u trenutku čitanja romana utoliko što se u njegovu primarnom svijetu opisuje stvarnoliki prostor u kojemu i vrijeme protječe na uobičajeni, stvarnoliki pravolinijski način.

¹ U analizi se umjesto pojmova „zbiljski” i „zbilja” koriste „stvaran”, „stvarnost” i „stvarnoliki”, s obzirom da se njima želi istaknuti dojam koji imamo o vlastitoj „zbilji” kao prostoru napućenom „stvarima”, a koji jest „stvaran” utoliko što u njemu druge i sebe srećemo kao „stvari” podvrgnute općepoznatim fizikalnim zakonima, naspram čega pojam „zbilja” sugerira zbivanje ili dešavanje nečega što je svojstveno ne samo stvarnom svijetu već i onom izmišljenom romanesknog diskursa.

U tako ustrojenom svijetu susrećemo niz psihemskih narativnih figura, od kojih je pored onih središnjih, Meggie i njena oca Mortimera, potrebno istaknuti i Megginu tetu Elinor, ali i pisca Fenoglija,² budući da ih povezuje niz energemske narativne figure.³ Prvi je zajednički energem onaj njihova podrijetla iz primarnog svijeta romana koji je nalik našoj stvarnosti: premda su ti psihami – kao uostalom i čitav svijet trilogije – načelno fiktivne, a to znači izmišljene tvorbe, način njihova ustroja ostavlja dojam kao da su čvrsto ukotvljeni u zakonitostima odvijanja stvarnog svijeta, koje ti psihami ne narušavaju ni svojim djelovanjem ni svojim načinom razmišljanja, pa je utoliko moguće ustvrditi da je riječ o stvarnolikim psihamima.

Drugi je energem koji ih povezuje njihova privrženost „knjizi”: Meggie je strastvena čitateljica, njen otac knjigovež, teta skupljačica knjiga, a Fenoglio pisac, čime je na simboličkoj razini romana predstavljen proces cirkulacije knjige od njenog proizvođača preko distributera pa sve do konzumenta. Treći energem, usko povezan s prethodnim, usmjeren je na „moći” pomoću kojih knjiga postaje ono što ona jest: u slučaju Fenoglija na onu književnog stvaralaštva, Mortimera na umijeće (re)produkциje knjige, a kod Meggie na recepcijske sposobnosti čitatelja, dok Elinor utjelovljuje široku paletu ustanova zaduženih za prihvatanje, pohranu i distribuciju knjiga. Temeljna potka oba energema očuvanje je „knjige” i onog što ona predstavlja, što te psihami povezuje u jedinstvenu

² Ovamo načelno spada i psihem Meggine majke, Therese, koji je, međutim, zbog zahtjeva zapleta u prvom dijelu trilogije dislociran u sekundarni svijet romana.

³ Riječ je o značenjskim jedinicama teksta čiju jezgru tvore „semantičke osi”, (Peleš 1999: 264) odnosno „dinamički sememski vektori” (ibid.: 270), pomoću kojih se uspostavljaju odnosi među narativnim figurama. Posredstvom energema nastaju semantička polja pojedinih figura koja odlikuje visok stupanj propusnosti, čime se omogućuje uzajamni odnos narativnih figura unutar pri povijednog svijeta (usp. ibid.: 212–217).

sociemsku narativnu figuru koja zbog privrženosti „knjizi” i borbi za nju predstavlja *središnji protagonistički sociem primarnog svijeta romana*.

No stvarnoliku ustrojenost tog svijeta na početku prvog dijela narušava večernji posjet neznanca (usp. ibid.: 12), čime unutar narativnog diskursa trilogije započinje proces uobličavanja i njena *sekundarnog svijeta*. Posjetitelj je Lakoprsti, psihem koji potječe iz knjige *Srce od tinte*, čiji je autor u primarnom svijetu romana jedan od stvarnolikih psihem, naime, pisac Fenoglio (usp. ibid.: 239). Na taj način nastaje zanimljiva pripovjedna situacija u kojoj kao čitatelj preda mnom ležeće knjige *Srce od tinte* Cornelije Funke doznajem da u njoj kao dio njena stvarnolikog primarnog svijeta postoji knjiga istoimenog naziva, o čijem sadržaju u prvom dijelu ne doznajem ništa osim da odatle izlaze psihami te knjige poput Lakoprsta koji postaju sastavnim dijelom stvarnolikog svijeta romana o kojem upravo čitam (usp. ibid.: 142). Ti psihami nakon njihova ulaska u primarni svijet romana djeluju sukladno svim zakonitostima upravo tog svijeta: tako primjerice u vezi s Lakoprstom doznajemo da svijetom putuje kao i svi mi te da u njemu živi kao i mi od svog zanimanja, naime – zanimanja uličnog zabavljača (usp. ibid.: 58–59), premda je izvorno riječ o izmišljenom psihemu koji u sekundarnom svijetu Fenoglijeva knjige posjeduje čudesnu moć upravljanja vatrom, zbog čega ga se ondje naziva i „Gutač Vatre” (usp. ibid.: 145).

Središnji energem koji omogućuje takav transfer između stvarnolikog primarnog svijeta knjige koju upravo čitam i njena sekundarnog svijeta, čije je ishodište istoimena Fenoglijeva knjiga, sposobnost je „čitača” poput Mortimera da čitanjem naglas nekog teksta osobe i/ili predmete iz tog teksta prebaciti u vlastiti, dakle stvarnoliki primarni svijet (usp. ibid.: 142–143). Kao popratna posljedica tog energema istovremeno osobe i/ili predmeti iz stvarnolikog svijeta

nestaju u svijetu teksta iz kojeg „čitač” upravo čita (usp. ibid.: 143). Riječ je, dakle, o moći kojom se elementi iz nekog teksta „iščitavaju” u stvarnoliki svijet, dok se istovremeno elementi iz tog svijeta „odčitavaju” u svijet čitanog teksta, i to tako da, jednom prebačeni, (p)ostaju dijelom tog svijeta u kojem se podvrgavaju njegovim zakonitostima, i to bez obzira na svoje podrijetlo.

Transfer između ta dva svijeta naročito je intenzivan u prvom dijelu trilogije: Mortimer iz Fenoglijeve knjige u vlastiti, primarni svijet iščitava psiham poput Lakoprsta, Jarca i Baste, dok u sekundarni svijet odčitava suprugu Theresu (ibid.). Darius, „čitač” kojeg je Jarac pronašao u primarnom svijetu, iz Fenoglijeve knjige u stvarnoliki svijet iščitava između ostalog Jarčeve pomoćnike, njegovu majku Mortolu, kao i sluškinju Rezu (usp. ibid.: 376–377). Potonji pak psihem svjedoči o tome da je moguće i višekratno putovanje: u primarnom je svijetu taj psihem Meggina majka, da bi odčitan u sekundarni svijet postao Jarčeva sluškinja Reza, koja natrag učitana u primarni svijet i dalje ostaje sluškinja, ali sada zbog slabosti „čitača” postaje nijema (usp. ibid.: 377). U navedenom slučaju stvarnoliki psihem s primarne razine naracije, jednom odčitan u sekundarni svijet romana, ondje postaje jedan od mnogih izmišljenih psihem tog svijeta i kao takav uklapa se u njega da bi ponovo odčitan u primarni svijet ondje djelovao u skladu sa zakonitostima tog svijeta, premda još uvijek nosi obilježja iz sekundarnog svijeta.

U primarni se svijet romana, nadalje, ne učitavaju samo psihami iz Fenoglijeve knjige, već i oni iz drugih tekstova poput Zvončice iz *Petra Pana* (usp. ibid.: 350) ili kositrenog vojnika iz Andersenove bajke (usp. ibid.: 380). Zanimljiv je i slučaj Farida, dječaka kojeg Mortimer odčitava iz *Tisuću i jedne noći* (usp. ibid.: 182–183), a koji postaje i jedan od važnijih psihem u primarnom svijetu romana.

Takvim se učestalom transferom, odnosno izmještanjem psihema iz primarnog u sekundarni svijet i obratno, ontološki status sekundarnog, fiktivnog svijeta romana u sve većoj mjeri izjednačava s onim njegova primarnog svijeta, u čiju opstojnost zbog njegova stvarnolikog ustroja kao čitatelji ne dvojimo. Time se sekundarni svijet romana dovodi na zamalo istu ontološko-egzistencijalnu razinu kao i onaj primarni, uslijed čega se ništa razlika između ta dva svijeta u pogledu njihova različitog ishodišnog ustroja. Premda znamo da je sekundarni svijet Fenoglijeve knjige fiktivan i kao takav trebao bi prebivati samo u toj knjizi, izlaženjem psihema iz tog svijeta i njihovim ulaženjem u stvarnoliki, primarni svijet nestaje razlika u ustroju stvarnolikih i izmišljenih psihema, pri čemu jednim presudnim faktorom ostaje kontekst u kojemu se pojavljuju: Farid tako primjerice dolaskom u stvarnoliki svijet romana postaje običnim dječakom, čija eventualna „neuobičajenost“ leži tek u njegovoj silnoj privrženosti Lakoprstu (usp. ibid.: 242), zapravo u stvarnolikom svojstvu pomoću kojeg se taj izvorno izmišljeni psihem pretvara u stvarnoliki. Učestalom primjenom takva postupka oba se svijeta napoljetku doimaju kao ravnopravno postojeći, odnosno kao svjetovi čija je opstojnost podjednako nedvojbena, a pogotovo nakon što u drugom dijelu trilogije niz stvarnolikih psihema završi u sekundarnome svijetu kao aktuelni ontološko-egzistencijalni okvir radnje.

Uporaba žanrovskega obrazaca kao širi narativni okvir trilogije

Gore prikazano preplitanje primarnog i sekundarnog svijeta autorica smješta u šire položeno narativno tkivo trilogije koje oblikuje posezanjem za nizom žanrovskega obrazaca. Tako sva tri dijela trilogije počivaju na uporabi obrasca pustolovnog romana za

mladež, čije pripovjedno središte tvori sukob između prethodno opisanog stvarnolikog protagonističkog sociema i njemu antagonističkog. Središte je potonjeg sociema psihem Jarac, oko kojeg je okupljen niz psihema iščitanih iz sekundarnog svijeta. Energem koji ih povezuje Jarčeva je silna želja da nakon dolaska u primarni svijet romana zavlada tim svijetom. Za ostvarenje tog nauma potreban mu je, međutim, „čitač“ koji bi iz Fenoglijeve knjige u primarni svijet mogao dozvati i krajnje sredstvo ostvarenja njegova nauma – psihem Sjenu. Opis tog psihema nimalo slučajno asocira na atomsku bombu, čime postaje ultimativnim sredstvom ovladavanja svijetom koje će Jarcu, dočepa li ga se, omogućiti apsolutnu podložnost svih stanovnika primarnog svijeta romana:

Ali postojao je netko koga se narod bojao još više nego Jarčevih ljudi. Zvali su ga Sjena. Pojavljivao se samo kad bi ga Jarac pozvao. Ponekad je bio crven kao vatra, ponekad siv kao pepeo u koji ona pretvorila sve što proždere. Kao što plamen palaca iz drva, tako je on palacio iz zemlje. Njegovi prsti donosili su smrt, čak i njegov dah. Uzdigao bi se pred stopalima svoga gospodara, bešuman i bezličan, njuškajući poput psa na tragu, i čekao da mu gospodar pokaže žrtvu (Ibid.: 364–365).

Utoliko se temeljnim energemom pustolovne potke trilogije doima „želja za moć“, koja radnjom upravlja od početne otmice Meggina oca, preko zabilježavanja stvarnolikih psihema u Jarčevu selu pa sve do privremenog uspješnog raspleta radnje u prvom dijelu trilogije Jarčevim ubojstvom i nestankom njegovih ljudi, odnosno raspadom psihema Sjene i odatle proistječećeg oslobođenja svih onih „od čijeg je pepela bio stvoren: žene, muškarci, djeca, psi, mačke, koboldi, vile i još mnogi drugi“ (ibid.: 491).

U drugom i trećem dijelu trilogije, *Krvi od tinte* i *Smrti od tinte*, pustolovni obrazac pripovijedanja primjenjuje se u još većoj mjeri. Ondje je radnja, na-

suprot prvom dijelu trilogije, u potpunosti smještena u sekundarni svijet, kako ga je Fenoglio osmislio u svojoj knjizi, a koji naliči srednjovjekovnom svijetu, premda je napućen mnoštvom čudesnih bića putem onih staklenih čovječuljaka (usp. Funke 2007: 50). U tom svijetu antagonistički sociem sada predvodi psihem Zmijske Glave, vladar koji svoje podanike tiranizira drakonskim kaznama (usp. ibid.: 79). No u narodu se pronosi glas o Šojki, robinhudovskom psihemu, koji je izmislio Fenoglio nakon što je i sam zaglavio u tom svijetu, a cilj legende leži u oslobođenju sekundarnog svijeta od tiranije Zmijske glave (usp. ibid.: 142). Nakon što je i Mortimer odčitan u taj svijet, on oživljava legendu o Šojki tako što se, predvodeći skupinu razbojnika, bori protiv Zmijske Glave i njegovih slugu (usp. ibid.: 414).

Vrhunac zapleta pustolovne potke zbiva se kada Meggie sukladno planu pisca Fenoglija, nakon što je Zmijska Glava zarobila njena oca, tom vladaru u svrhu očeva oslobođenja predlaže da mu njen otac uveze „praznu knjigu” koja bi ga učinila besmrtnim (usp. ibid.: 490), čime bi zauvijek očuvao svoju vladavinu. No Mortimer u knjigu ušiva i plijesan, koja ne razjeda samo knjigu već i vladara, čineći mu tako besmrtnost ogavnom i bolnom.

U trećem se dijelu trilogije, sukladno obrascu pustolovnog romana, ne nastavlja samo sukob s tiranim već se Mortimer ondje suočava i s transcendentalnim horizontom sekundarnog svijeta u obliku „Bijelih žena”, oličenja smrti u tome svijetu:

„Ja sam početak svih priča i njihov kraj”, rekla je lasica glasom ptice, glasom jednoroga. „Prolaznost i preporod. Bez mene se ništa ne rađa, jer bez mene ništa ne umire. Ti si me međutim omeo u radu, Šojka, time što si uvezao knjigu koja mi veže ruke” (Funke 2008: 228).

Zbog poremećaja transcendentalnog horizonta toga svijeta, „Bijele žene” traže da podje

natrag i ukloni onu knjigu. Upiši riječi u nju prije početka proljeća. Ako to ne učiniš, za tebe zima nikada neće završiti i u zamjenu za život Zmijske Glave neću uzeti samo tvoj, nego i život tvoje kćeri, zato što je pomogla uvezati knjigu (Ibid.).

Navedeni zahtjev predstavlja veliko finale pustolovne potke, u kojem Mortimer polazi za rukom da u knjigu upiše riječi iz naslova sva tri dijela trilogije „srce, krv, smrt”, čime usmrćuje Zmijsku Glavu te, posljedično, u sekundarnom svijetu trilogije nanovo uspostavlja njegovu ishodišnu ravnotežu.

Autorica u trilogiju pored pustolovnih elemenata ugrađuje i one iz „fantasy-romana”:

Fantasy – to su priče o čarobnjacima i junacima, zmajevima, vilenjacima i patuljcima, o magičnim prstenima i skrivenom blagu, iščezlim kulturama, izmišljenim svjetovima i privatnim mitologijama – zamršeno, trivijalno, nesuvremeno. To je književnost i za suvremene odrasle čitatelje, ali ne u smislu tehnološke bajke moderne naučne fantastike, već u smislu zamalo atavističkog posezanja unatrag za oblicima i načinima mišljenja mitsko-šamanskoga viđenja svijeta koji kultura dvadesetoga stoljeća već odavna smatra prevladanim (Pesch 1990: 7).

Pripovjedni je svijet trilogije uobičjen sukladno tom obrascu naročito u njegovom drugom i trećem dijelu, gdje se sekundarnom svijetu dodjeljuju mitsko-arhaična obilježja pseudosrednjovjekovnog svijeta uz posljedično odsustvo suvremene tehnike, a u kojem žive i razna čudesna bića. Na taj se način u trilogiji otvaraju vrata i različitim atavističkim viđenjima svijeta, poput onog „Bijelih žena” o mogućnosti povratka iz svijeta mrtvih ili Roksaninih iscjetiteljskih moći.

Jedan od dalnjih energema trilogije onaj je „ljubavi”, koji je poput onog „želje za moći” antagonističkog sociema prisutan u cjelokupnoj naraciji tri-

logije, a čiji su nositelji prije svega psihemi protognističkog sociema. Taj se energem pojavljuje u različitim varijantama: na početku prvog dijela obostrana je to ljubav oca i kćeri, Mortimera i Meggie, zahvaljujući kojoj se, uostalom, i izbavljaju iz Jarčeva zabilježstva. Pozadinu te ljubavi tvori ona bračna Mortimera i njegove supruge Therese kao motivacijski okvir zbivanja u prvom i drugom dijelu utoliko što Mortimer ni u jednom trenutku ne odustaje od spašavanja supruge iz sekundarnog svijeta. S razvojem radnje u sve većoj mjeri dolazi do izražaja i treći oblik tog energema u vidu Meggine mladenačke ljubavi spram Farida i Doria, dok je u uzajamnoj požrtvovnosti Farida i Lakoprstog prikazan i njegov četvrti oblik, onaj prijateljske ljubavi.

Kao daljnju varijantu tog tematskog kompleksa moguće je navesti i „čitateljsku” ljubav, i to ne samo aktualnog čitatelja, koji se mora probiti kroz stotine stranica romana, već i „ljubav spram knjige”, bez koje inicijalno ni Mortimer ni Meggie ne bi razvili moć „iščitavanja i odčitavanja”, niti bi protagonistički sociem toliko srčano branio svoj svijet. Utoliko je moguće zaključiti da je autorica na mnogim mjestima u trilogiji posegnula i za obrascem ljubavnog romana, a da ga pritom nije sentimentalizirala.

Uzme li se, nadalje, u obzir razvojna linija ženskog središnjeg psihema trilogije, onog Meggie, tada je moguće ustvrditi da je ovdje riječ i o romanu inicijacije: prostodušna dvanaestogodišnja djevojčica razvojem radnje gubi svoju dječju naivnost te postupno usvaja obrasce ponašanja i promišljanja odrasle osobe. Uvođenje središnjeg psihema u probleme stvarnog svijeta ogleda se kako u širenju Megginog perceptivnog i kognitivnog horizonta, koji je na početku prvog dijela usmijeren tek na njenu škrinju s knjigama (Funke 2006: 22–23) kao simbol njena dječjeg svijeta, tako i u stjecanju spoznaje na kraju trećeg dijela o nužnosti osmišljavanja vlastita identi-

teta tijekom procesa emocionalnog i socijalnog sazrijevanja, što je jedan od važnijih problemskih sklopova suvremenog mladenačkog čitateljstva koji autorica upliće u narativni diskurs s nimalo manje važnim ciljem njegova rasvjetljenja unutar sukoba protagonista i antagonistu iz primarnog i sekundarnog svijeta trilogije.

U načinu na koji je ustrojen i muški središnji psihem trilogije, onaj Mortimera, pogotovo u njenom prvom dijelu – moguće je uočiti i primjenu obrasca političkog romana. Užasnut nepredvidljivošću moći „iščitavanja i odčitavanja”, Mortimer se na zabačenom imanju na sjeveru povlači u socijalnu izolaciju, iz koje ga izmamljuje njemu nametnut sukob s Jarčevom družinom. Ta pak – kako je ona u romanu prikazana – posjeduje totalitarna obilježja, tj. s obzirom na spacem radnje, Italiju, nalikuje na profašističku organizaciju. Odlika je političkog romana da u njegovu svijetu vlada „nesigurnost, strepnja i izbezumljenošć čovjeka-subjekta suočenog sa mehanizmima koji mu ugrožavaju slobodu” (Kovač 2004: 104), pri čemu je „prostor zatvoren svijet, podređen ukazima dirigovanog mišljenja ili represivne prakse” (ibid.). Upravo takav svijet dočarava i Funke u ligujskim brdima, gdje Jarac smješta svoju jazbinu i odakle terorom nastoji zavladati stvarnolikim svijetom romana.

Od obrasca političkog romana odstupa se utoliko što je u njemu egzistencijalna situacija protagonista „bezizlazna. Kraj junaka je tragičan, a tekst romana ne nudi nikakvu perspektivu” (Ibid.: 105). No takav rasplet u trilogiji nije moguć budući da je riječ o središnjem psihemu koji u svrhu razvoja radnje u drugom i trećem dijelu mora preživjeti sukob s antagonističkim, totalitarnim sociemom, premda tijekom sukoba proživljava središnji spoznajni proces političkog romana, onaj „osvešćenja kojim čovjek opravdava svoje postojanje i nastoji da mu odredi smisao”

(ibid.). To se osvješćenje kod Mortimera očituje utočištu što izlazi iz samonametnute izolacije, shvaća i prihvata nužnost vlastita socijalnog angažmana koji vrhuni u drugom i trećem dijelu trilogije, gdje sukladno obrascu pustolovnog romana preuzima ulogu Robin Hooda, demonstrirajući time u paraleli s razvojem središnjeg ženskog psihema neophodnost integracije vlastite osobnosti u one društvene okvire koji se rukovode idealima jednakosti, pravednosti i slobode odlučivanja.

Premda autorica u trilogiji poseže za prethodno navedenim žanrovskim obrascima i upravo pomoću njih oblikuje narativno tkivo trilogije, njen romaneski diskurs nije moguće svesti isključivo na pustolovni, ljubavni, politički ili inicijacijski motivski sklop, a s obzirom na to ni trilogiju uvrstiti u tek jedan od spomenutih žanrova. Razlog tome leži u činjenici da autoričino posezanje za većim brojem narativnih obrazaca nema eklektičku funkciju, već svoju svrhu nalazi u oblikovanju žanrovski polivalentnog pripovjednog okvira kako bi se unutar njega mogao smjestiti još dublje sežući energem koji tada tvori noemsko središte⁴ naracije, a uslijed čijih se učinaka trilogija može shvatiti i kao svojevrsni poetološki roman za mladež.

Poetološko kućište trilogije i njen metaleptični ustroj

Specifično obilježje trilogije leži, kao što je već spomenuto, u prekograničnom transferu psihema između njenog primarnog, stvarnolikog svijeta i onih

⁴ Riječ je o temeljnoj značenjskoj jedinici nekog teksta, koja kao klasifikacijsko pravilo distribucije svih drugih narativnih figura duž teksta jamči konzistentnost uplitanja značenjskih jedinica u semantičku mrežu teksta, kojoj tada noem služi kao značenjsko žarište s obzirom na koje i pojedine značenjske jedinice i cjelokupni postav teksta zadobivaju svoje specifično značenje.

sekundarnih, izmišljenih. To se obilježje podupire raznim intertekstualnim presezanjima u druge književne tekstove, i to na više razina: kao prvo, umetanjem citata na početku poglavlja, čija funkcija leži ili u komentiranju ili u najavljivanju pojedinih zbivanja i/ili psihema. Na taj način nastaje široko položena intertekstualna mreža, u koju se u svakom trenutku mogu umetnuti daljnje poveznice s drugim književnim svjetovima. Kao drugo, u tekstu neprestano dolazi do izmještanja psihema iz drugih svjetova u svijet trilogije i obratno, čime se pripovjednim putem prekogranični transfer psihema „naturalizira“, odnosno intertekstualne poveznice pretvaraju u „prirodni“ sastavni dio teksta tako da taj transfer uslijed svoje učestalosti izaziva sve manje čuđenje. U trećem se koraku takvim psihemima dodjeljuju nova svojstva zbog kojih oni postaju samostojnim entitetima koji poput onog Farida zadobivaju važnu ulogu u stvarnolikom, primarnom svijetu ili poput Mortimera udahnjuju život izmišljenim psihemima sekundarnog svijeta kao primjerice Šojki.

Energem koji upravlja dinamizacijom te intertekstualne mreže navedena je moć premještanja osoba i/ili predmeta s jedne na drugu razinu pripovijedanja, što nije novi pripovjedni postupak. U književnoj ga je praksi njemačke djeće književnosti krajem 70-ih godina dvadesetoga stoljeća primijenio, između ostalih, i Michael Ende u svojoj *Priči bez kraja*. Ondje središnji psihem, Bastian, čita kako čita knjigu koju čita (usp. Ende 2003: 108–109), da bi u njoj naišao na upravo njemu upućeni poziv psihema iz sekundarnog svijeta romana da spasi i njih i njihov izmišljeni svijet (usp. ibid.: 201–206). Odgovarajući na taj poziv, Bastian kao stvarnoliki psihem uvire u sekundarni svijet (usp. ibid.: 209) da bi ondje djelovao u skladu sa zakonitostima tog svijeta, a nakon uspješno obavljenog zadatka vratio se u svoj primarni, stvarnoliki svijet (usp. ibid.: 455).

Cornelia Funke preuzima taj postupak, mijenjajući, odnosno proširujući ga utoliko što u njenom tekstu transfer među svjetovima nije jednosmjeran i jednokratan te u njemu ne sudjeluje kao u Endeovu tekstu samo jedan psihem već niz njih, što napisljeku rezultira njihovom neprestanom cirkulacijom kroz oba svijeta. Stoga je u pripovjednom proširenju opseg i značenja moći transfera između primarnog, stvarnolikog i sekundarnog, izmišljenog svijeta moguće sagledati jedno od presudnih inovativnih obilježja autoričina pripovjednog diskursa u trilogiji. Da bismo, međutim, do kraja uočili funkciju tog postupka, potrebno je pobliže razmotriti obilježja te moći koja svojim ustrojem, neuklopivim u primarni, stvarnoliki svijet trilogije jer svojom nestvornošću strši iz njega, ne predstavlja samo središnju spojnicu između primarnog i sekundarnog svijeta već se uz to doima i svojevrsnom fantazmom koja, lebdeći iznad oba svijeta kao njihov čudesni uvjet mogućnosti, omogućuje cirkulaciju stvarnolikosti i nestvavnosti unutar pripovjednog diskursa trilogije.

Svrha moći „iščitavanja/odčitavanja” osoba i/ili predmeta iz različitih svjetova leži isprva u očuvanju ekilibrija između stvarnolikog i izmišljenog svijeta kako se načelno nijedan od njih ne bi prenapučio, odnosno u potpunosti ispraznio. Pritom se ta moć upražnjava u skladu s nekoliko pravila: kao prvo, nju ne posjeduje samo jedan, ekskluzivni „čitač”, Mortimer, već i drugi poput njegove kćeri ili Dariusa i Orfeja, koji obojica s prethodna dva rodbinski nisu povezani, čime kao racionalno objašnjenje izvora te moći otpada, primjerice, njena genetska uvjetovanost. Kao drugo, nju nije moguće kontrolirati, o čemu svjedoči činjenica da „čitači” osobe i/ili predmete ne mogu iščitati/odčitati sukladno vlastitom nahodenju, tj. prebaciti ih u drugi svijet tako da se primjerice usredotoče na upravo njihovo odčitavanje. Toj moći, dakle, nije svojstven neki određeni, stvarnoli-

ki, odnosno kauzalni mehanizam, već se čini kao da njome vlada slučaj, zbog čega tu moć, uostalom, nasuprot uzročno-posljedičnom ustroju stvarnosti obilježava svojstvo čudesnosti. Kao treće, ta moć postaje djelotvorna tek uslijed načina na koji se čita neki tekst. Na primjeru Mortimera i njegove kćeri postaje jasno da je pored čitanja naglas još važniji uvjet da se „čitač” u potpunosti unese u čitano jer se u protivnom, kao u Dariusovu slučaju, osobe i/ili predmeti iščitavaju s oštećenjem, što se i zbiva kada taj „čitač” uslijed silnog straha pred Jarcem Megginu majku iz sekundarnog u primarni svijet iščitava kao hendikepiranu, nijemu osobu.

Odatle je moguće zaključiti da je u slučaju te moći riječ o umijeću koje se temelji na poistovjećujućem uviranju u čitano s ciljem što zornijeg prenošenja iskazanog, a što podsjeća na književnopovijesnu situaciju grčkih rapsoda i njihova usmenog kazivanja. Čini se da autorka tim energemom nastoji obuhvatiti kako suvremenu tradiciju pisane, tako i onu minulu usmene književnosti, kako bi se na metafikcionalnoj razini teksta moglo postaviti pitanje o ustroju i smislu književnosti *in toto*. Drukčije rečeno, trilogija se doima sazdana na svojevrsnom poetološkom kućištu koje počiva na određenom nizu premisa, razaberivih iz samog ustroja naracije.

Način na koji „čitači” funkcioniraju prilikom „iščitavanja/odčitavanja” počiva, čini se, na poetološkoj predodžbi da „fikcija” tek svojom recepcijom postaje „stvarna” jer tek u zornom doživljaju (pro)čitanog, kakav je onaj Mortimera prilikom njegova „iščitavanja/odčitavanja”, u tekstu leži uvjet mogućnosti postvarnoličenja „fikcije”. Ono pak što je jednom učitano u stvarnoliki svijet, za što je primjer postvarnoličenje života izmišljenih psihem u primarnom svijetu trilogije, to u njemu *zadobiva autonomni ontološki status* i prebiva ravnopravno pored drugih njegovih sastavnica. Nešto takvog u našoj stvarnosti

dolazi do izražaja u statusu pisane riječi unutar suvremene kulture: od udžbenika preko novina i književnih tekstova pa sve do internetskih portala nastaje bujica tekstova, čija je temeljna odrednica njihova cirkulacija društvenim tkivom unutar kojeg svaki od njih postulira vlastitu „stvarnoliku” autentičnost, čime se s jedne strane urušava granica između fikcije i fakcije, a s druge naspram stvarnosti uspostavlja neovisnost i svijeta tekstova u cjelini i svakog pojedinačnog u njemu.

Nadalje se Fenoglijevim pokušajima da naknadnim intervencijama u vlastiti tekst (p)ostane gospodar svoje priče tematizira i problem *pozicije autora i čitatelja naspram teksta*. Fenoglijeva uspješnost/bezuspješnost u preopisivanju već jednom napisanog teksta ukazuje na poetološku premisu u skladu s kojom *autor*, nakon što je poput Fenoglija jednom otpustio tekst u društveno tkivo, *prestaje biti njegov gospodar*. Tekstom u tom trenutku ovlađava čitatelj koji zahvaljujući vlastitim sposobnostima poput svih „čitača” iz trilogije postaje više ili manje umješnim dalnjim tkalcem na tekstu, pa se i autor mora moći pomiriti s time da od tog trenutka može još jedino zauzeti poziciju čitatelja vlastita teksta, što i Fenoglio čini u trilogiji.

Spojnica pak i jedne i druge instance književne komunikacije, autora i čitatelja, kojom bi se obje trebale rukovoditi u svijetu (tekstova), leži u njihovoj *odgovornosti*: autora s obzirom na proliferaciju vlastite intencije u napisanome, a čitatelja s obzirom na način uporabe (pro)čitanog. Utoliko se trilogija doima pozivom i čitatelju i autorima, ali i ostalim sudionicima u lancu tekstualne produkcije poput izdavača i knjižnica prikazanih u trilogiji putem Mortimera i tete Elinor, da se odgovorno odnose ne samo spram svoje uloge unutar te produkcije već i, korak dalje, spram zajedničke stvarnosti. Jer, temeljno je pitanje koje prosijava iz teksta na primjeru stvarnoli-

kih psihema: s kojom namjerom i na koji način uvremo u svijet (teksta) te odande osobe i/ili predmete „odčitavamo” natrag u svijet (stvarnosti)?

Takvo poetološko kućište, utemeljeno u predodžbi da tek recepcijom „književna riječ” postaje važnim sastavnim, i to autonomnim, dijelom stvarnosti, u kojoj je tada presudna odgovorna uporaba te riječi ne samo od strane autora već i čitateljske publike, postaje metafikcionalnim očištem trilogije. U njoj se upravo s obzirom na to očište isprepliće ne samo njen sadržaj, njena pustolovna, ljubavna, politička, odnosno socijalno-angažirana i inicijacijska potka, već i njeno jezično-formalno oblikovanje koje počiva na metaleptičnoj proliferaciji njeni narativnog diskursa.

U suvremenoj se naratologiji metalepsom među prvima bavio Gérard Genette. S obzirom na činjenicu da je „moderna, nemimetička umjetnost (od simbolizma naovamo) osamostalila cjelinu književnog djela dovodeći je u oporbeni odnos kako prema svakodnevnoj uporabi jezika tako i prema prethodnoj književnoj praksi” (Kuvač-Levačić 2014: 553), te joj s obzirom na stvarnost dala i navlastiti ontološki status, Genette narativnu metalepsu sagledava kao pripovjedni postupak kojim se prekoračuje granica pojedinih pripovjednih razina, većinom između „(tako-zvane) stvarne razine i razine (uzete kao) fikcijske” (Genette 2006: 21). Kao primjer takva odnosa unutar višerazinskih tekstova navodi onaj „između razine na kojoj Šeherezada zabavlja kralja svakodnevnim pričama i razine na koju se smješta svaka od tih priča” (ibid.).

Genette, nadalje, smatra da se između pojedinih razina pripovijedanja uspostavlja i određeni hijerarhijski odnos utoliko što se u primarnu „dijegezu određenu dnevnim životom lika” (ibid.: 93) umeće priča „drugog stupnja u odnosu na tijek njegova stvarnoga života” (ibid.), „a prijelaz iz jednoga u

drugi [prijevodni svijet, prim. autora] određuje skok iz jedne dijegeze u drugu, jer je fikcija uvijek meta-dijegetična u odnosu na zbilju ili na drugu fikciju koju iskorištava” (ibid.: 94).

Temeljni problem književnosti, a prema Genettu još šire bilo kakve prikazivačke umjetnosti, leži u tome da je, kakav god se svijet u njoj oblikovao, sličio on u većoj ili manjoj mjeri stvarnosti ili ne, ontološko-egzistencijalna izvjesnost tog svijeta uvijek upitna budući da ovisi o načinu i stupnju ovjeravanja njegove vjerodostojnosti, odnosno stvarnolikosti. Nativnom metalepsom, odnosno prekoračenjem graniča različitih svjetova u nekom tekstu, kao što je to slučaj i u trilogiji, dodatno se potkopava ionako neizvjesni status književnih svjetova, pri čemu svrha takva potkopavanja leži u osvještavanju fikcionalnosti književnih svjetova, i to bez obzira na to bili oni stvarnoliki ili ne.

Upravo u učinku defikcionalizacije prijevodnog diskursa leži autoreferencijalno i metafikcionalno očišće trilogije, odakle se tada poništava i učinak čudesnosti središnjeg energema autoričina diskursa, onog moći „iščitavanja/odčitavanja”. Ta se moć, naiime, doima čudesna samo uz pretpostavku da se upražnjava u stvarnolikom propovjednom svijetu, istkanom na temelju ovjeravajućeg mjerila njegove sukladnosti našoj stvarnosti. Otpadne li ta pretpostavka, a u svjetu književnosti taj je postupak posve legitiman, rasplinjuje se i čudesnost pojedinih prijevodnih elemenata, pa tako i u trilogiji te moći, koja postaje tek jednim od „prirodnih” sastojaka prijevodnog svijeta. Takođe „naturalizacijom” ona postaje sredstvom kojim se disruptira pretpostavljena „zabiljnosc” trilogije i raskriva njen izvorno fikcionalno lice. Mnoštvo je mjesta u trilogiji na kojima se to zbiva, a među njima je moguće kao paradigmatsko izdvojiti ono gdje Lakoprsti u bijegu pred Jarčevim Ijudima, referirajući se na Faridovu predodžbu da je

njegov dolazak u stvarnoliki svijet trilogije tek san kojim ovaj potiskuje strah pred tim svijetom koji je njemu sekundaran, pita dječaka:

„I, vjeruješ li još uvijek da je to san?” upitao ga je Lakoprsti podrugljivo dok je Farid brisao krv.

[...]

„A što bi drugo bilo?” upitao je.

[...]

„A što ako je ovo jednostavno neka nova priča?” rekao je Lakoprsti (Funke 2006: 213).

Razgovor je to koji unutar prijevodnog diskursa trilogije djeluje poput hitca iz pištolja unatrag jer ga vode psihemi koji potječu iz izmišljenih, sekundarnih svjetova, a koji su u trenutku razgovora „naturalizirani” u primarnom svijetu trilogije. Oba psihema, Farid s pogledom unatrag na svoj ishodišni svijet kao onaj koji doživljava primarnim i Lakoprsti s pogledom unaprijed na sekundarni svijet Fenoglijeve knjige za koji se nada da će se vratiti u njega kao u svoj ishodišni primarni svijet, dovode u sumnju stvarnost svijeta koji se čitatelju neprestano predstavlja kao primarni, stvarnoliki svijet trilogije. Hitac je to unatrag jer se njime u biti disruptira njegova stvarnost, oko čije se što veće vjerodostojnosti poput svih autora fikcionalne proze trudi i autorica, da bi, istovremeno, otvaranjem ovakvih metaleptičnih rupa poništila sve svoje napore. Drukčije rečeno, autoreferencijalna i metafikcionalna svrha navedenog mesta leži u tome da usred napete pustolovne potke čitatelju uputi toj potki suprotstavljeni signal da prati tek događaje u izmišljenom svijetu, ma koliko god taj bio stvarnolik. Taj bi metak čitatelja uz to trebao potaknuti i na promišljanje ne samo ustroja trilogije koja u knjižnom obliku leži pred njime, već i o onome vlastite stvarnosti: nije li i ona sama tek učinak nečije ili nekakve metaleptično ustrojene naracije, u kojoj smo tek u nečiji san/priču uronjeni „psihemi” kojima se

taj san/priča tek doima stvarnolik/a? Nije li i naša stvarnost rezultat metaleptično ustrojenih diskurzivnih praksi kojima smo izloženi, a čije središte prebiva izvan nas samih, kao što ono prebiva izvan i stvarnolikih i posuđenih i izmišljenih psihema u trilogiji? Nije li naša stvarnost takoreći proizvod nečijeg metadijegetskog očišta poput onog autorice u trilogiji, odakle se ta stvarnost tka, a u tom tkanju nameću različiti psihemski mandati? Ako je tome tako, jesmo li tada u stanju (pro)čitati takvo očište kako bismo, iščitavajući ga, u svijetu odčitali i našu vlastitu postavljenost?

S obzirom na to autoričino se posezanje za metalepsom kao temeljnim obrascem disruptcije naracije u trilogiji ne čini slučajnim, već naprotiv, smišljennim potezom, kojim se unutar pustolovne, ljubavne, političke i inicijacijske pripovjedne potke kod čitatelja nastoji p(r)obuditi želja za promišljanjem ne samo onog što se iz trilogije kao njen narativni tijek može iščitati, već i na odčitavanje postupka metaleptične naracije u vlastiti, stvarni svijet kao sredstvo odmjeđavanja njegova ustroja.

„Metaleptične crvotočine” kao disruptivna središta trilogije

Naznačena disruptcija narativnog tkiva trilogije, u sklopu koje se intertekstualno utemeljenim prekogničnim transferom između primarnog i sekundarnog svijeta teksta dovodi u pitanje njegova stvarnolikost, zbiva se na mnogim mjestima. Među njima se kao primjer autoričine krajnje inventivnosti i inovativnosti u primjeni metaleptične diskurzivizacije teksta primjereno čini izdvojiti barem dva mjesta, za koja se ovdje u svrhu njihova što preciznijeg zahvaćanja uvodi pojam *metaleptičnih crvotočina*. Riječ je o pojmu posuđenom s područja astrofizike kojim se

nastoji opisati niz pripovjednih strategija koje autora primjenjuje u sklopu kazivanja pripovjedača, odnosno psihema, a čija svrha leži u stvaranju dojma iskrivljavanja pripovjednog kontinuiteta unutar narrativnog tkiva trilogije.

Svemirski fenomen „crvotočine” prvi su opisali Albert Einstein i Nathan Rosen još 1935. godine. Taj je fenomen moguće „objasniti Einsteinovim jednadžbama opće teorije relativnosti koje opisuju gravitaciju kao savijanje prostora i vremena, što oblikuje prostor-vrijeme (četverodimenzijski prostor)” (Školski portal 2017). U tom prostor-vremenu dolazi do iskrivljavanja prostorno-vremenskog kontinuma, što tada otvara mogućnost postojanja i tunela kroz taj kontinuum, kojima je u nastavku na predodžbu o probijanju crva kroz tijelo jabuke nadjenut naziv „crvotočina”. Pritom se pretpostavlja da ulaz/izlaz iz takvih crvotočina tvore crne rupe, koje su

u potpunosti stvorene od zakrivljenog prostora i vremena. Ne sadrže nikakvu materiju, ali imaju površinu, ono što nazivamo „horizont događaja”, ili samo „horizont”, kojem ništa ne može pobjeći, čak ni svjetlo. [...] Sve crne rupe, pojašnjava Thorne, „završavaju” u singularitetu, točki u kojoj su sila, gustoća i zakrivljenost prostor-vremena beskonačni (Tolić 2017).

Poanta je pretpostavke o postojanju takvih astrofizikalnih fenomena da u njima, s jedne strane, zbog snažne zakrivljujuće gravitacijske sile više ne funkcijoniraju zakonitosti nama poznatoga četverodimenzijskog prostor-vremena, dakle zakoni svojstveni našoj stvarnosti na Zemlji. S druge strane, pretpostavlja se da bi se moglo „ući u jedan kraj ‘crvotočine’, putovati kratku udaljenost i iskočiti iz drugog kraja ‘crvotočine’ u drugu galaktiku. ‘Usta crvotočine’ bila bi poput svemirskog prozora” (Školski portal 2017) ili, bolje rečeno, vrata, kojima bi se mogli premještati u druge kutke svemira i tako premostiti njegove silne udaljenosti.

Upravo takve crvotočine u trilogiji konstruira i Cornelia Funke. Jedna od njih nalazi se na kraju trećeg dijela, gdje se u završnom poglavlju pod znakovitim naslovom „Kasnije” pripovjedno anticipira i budućnost psihema, tako što se ondje najavljuje da će se „gotovo pet mjeseci kasnije roditi dijete” (Funke 2008: 628), naime, ono Mortimera i njegove supruge Therese. Klasični je to sretni završetak ljubavnog romana, koji ovdje, međutim, poprima obilježja pripovjedne crvotočine utoliko što se to dijete rađa u sekundarnom svijetu naracije, dok njegovi roditelji potječu iz njegova primarnog svijeta. Uz to će takav dječak

vjerovat da je svaka šuma puna vila, da na svakom stolu spava po jedan stakleni čovječuljak [...]. I imat će tetu po imenu Elinor, koja će mu pričati da postoji jedan svijet u kojem uopće nije tako. Svijet u kojem nema ni vila ni staklenih čovječuljaka, ali ima životinja koje svoju mladunčad nose u tobolcu, [...] u kojem postoje kola koja voze bez konja, i pokretne slike. [...] Da, Elinor će mu pričati nevjerojatne stvari o ovom i onom drugom svijetu, čak će tvrditi da su ljudi tamo napravili kočije koje mogu letjeti, ali on joj to, naravno, ne vjeruje, iako je Doria za Meggie napravio krila pomoću kojih je uistinu odlebdjela s gradskih zidina dolje na rijeku.

[...]

Možda će sljedeći put poći s njom i pitati ga za one riječi koje otključavaju vrata. Jer sigurno je uzbudljiv, taj drugi svijet, mnogo uzbudljiviji od ovog njegovog... (Ibid.: 630).

Ovdje se crvotočna izokrenutost pripovjedne situacije uspostavlja već i na jezičnoj razini utoliko što je cjelokupni odjeljak, uključujući i opis rođenja djeteta, napisan u futuru, dakle, iz vremenske perspektive koja nam je u sadašnjem trenutku nepristupačna, a o kojemu – kao u „horizontu događaja” crne rupe – možemo samo spekulirati a nakon njegova prekoračenja doživjeti i ona zbivanja koja su posve suprot-

na našim sadašnjim (pred)znanjima. U tekstu se ta vremenska perspektiva promovira kao krajnje neupitna i stvarnolika utoliko što nam se posreduje ono što će trenutno još nerođeno dijete saznati, misliti i kako će se osjećati u svom primarnom svijetu za koji nas se u sva tri nastavka trilogije uvjeravalo da je tek sekundarni svijet izmišljen u Fenoglijevoj knjizi. Crvotočnim se taj odlomak teksta doima jer počiva na gledištu na oba svijeta koje je upravo suprotno onom ishodišnom trilogije: nama čitateljima sekundarni je svijet trilogije bio onaj čudesni svijet koji se opire našim zakonima, dok se djetetu taj nama čudesni sekundarni svijet – jer je njemu primaran – doima posve običan, a naš primarni svijet čudesno neobičan.

Mjesto je to na kojemu se iz metadijegetskog očišta trilogije oblikovanjem metaleptične crvotočine unutar prostora trilogije, s jedne strane, destabilizira uvriježena percepcija stvarnolikosti svijeta utoliko što se obilježja i primarnog i sekundarnog svijeta neposredno suprostavljuju i time dovode na ekvivalentnu razinu, što, naravno, ponovno predstavlja okidač koji bi čitatelja trebao potaknuti na promišljanje kriterija „stvarnolikosti” ne samo njegove lektire već i stvarnosti koja ga okružuje. S druge strane, rođenjem djeteta u sekundarnom svijetu, čiji su roditelji stvarnoliki psihemi iz primarnog svijeta, u narativno se tkivo trilogije unosi *fizički diskontinuitet* kojim se disruptira odvojenost prostorno-vremenskog kontinuma tih svjetova tako da ih se objedinjava u vidu novonastalog bića za koje ne možemo jednoznačno ustvrditi pripada li isključivom jednom ili drugom svijetu.

Još veća metaleptična crvotočina nastaje oko psihema Doria, petnaestogodišnjeg dječaka koji se u trilogiji pojavljuje tek u njenom trećem dijelu. U tamošnjem sekundarnom svijetu „mladi [je] brat Snažnoga, koji je špijunirao za razbojnike otkad je Grabilo njega i jednog njegovog prijatelja spasio od viešala

[...], bio je vrlo snažan za svoju dob (što je Farida činilo ljubomornim)” (ibid.: 111–112), a još više jer je „Meggie donosio poljsko cvijeće” (ibid.: 140) te joj je i u mnogim drugim prilikama boravak u tom svijetu činio ugodnijim i sigurnijim. Utoliko se ljubavna potka romana u trećem dijelu isprepliće oko energema Meggine mlađenačke ljubavi i spram Farida, psihema koji je prati od prvog dijela te se sukladno tome očekuje da će u raspletu radnje uslijediti i njihovo vjenčanje, i spram Doria, da bi se taj ženski psihem u završnici ipak opredijelio za potonji. Ponovno je riječ o vrlo smisljenom pripovjednom postupku, pomoću kojeg se značenje naoko nevažnog psihema uvećava tako što zadobiva sve aktivniju ulogu u sklopu pustolovne potke, primjerice prilikom spašavanja djece iz Ombre, ali i u završnoj borbi, tijekom koje od udarca buzdovanom o glavu, moderno rečeno, pada u komu. U tom mu stanju Meggie priča o svom primarnom svijetu, sve dok se taj psihem ne probudi i u predzadnjem poglavljju, uslijed njena odbijanja da pođe s Faridom „od sela do sela, kao što je Lakoprsti prije radio” (ibid.: 626), nimalo slučajno postaje njen životni izabranik.

Razlog takvom raspletu, ali i uopće isticanju tog psihema u završnici teksta, leži između ostalog i u tome što njegov metaleptičan ustroj disruptijski zadije u samu srž naracije. Fenoglio, autor sekundarnog svijeta trilogije, tijekom bijega s djecom uočava Doria te zapanjen njegovim izgledom objašnjava Meggie da je izmislio i taj psihem, ali ne kao sastavni dio sekundarnog svijeta trilogije u kojem trenutno prebivaju:

„Meggie, to sad postaje ludo, ali ja sam svojedobno napisao jednu priču o njemu, ali lik koji je nosio njegovo ime bio je odrastao čovjek! I što je još čudnije – ta priča nikada nije tiskana! Vjerojatno još uvijek leži u ladici mog strog pisaćeg stola [...].”

„Ali to je nemoguće. Onda to ne može biti taj isti!”

[...]

„Što radi taj odrasli Doria?”

„Graditelj je zamaka i gradskih zidina. Čak izmišlja stroj za letenje, sat koji mjeri vrijeme, i..”, Fenoglio ju je pogledao, „... tiskarski stroj za jednog slavnog knjigovežu.”

[...]

„Nazvao sam ga Čudotvorac Doria”, šaptao je Fenoglio.

„Ali on svoja čuda stvara spretnim rukama, kao tvoj otac. I sad slušaj, slijedi nešto još bolje! Taj Doria ima ženu, i u priči stoji da ona potječe iz neke daleke zemlje! I da mu često daje ideje! Nije li to čudno?” (Ibid.: 469).

Riječ je, dakle, o psihemu koji potječe iz drugog književnog teksta, doduše, istog autora iz sekundarnog svijeta trilogije, ali neobjavljenog i utoliko nepoznatog te je prvi stupanj začudnosti toga psihema – kako je uopće uspio ući u aktualnu priču. Druga, još veća razina začudnosti leži u tome da je inicijalno u tom drugom tekstu zamišljen kao odrasli psihem, izumitelj i suprug žene koja „potječe iz neke daleke zemlje” i koja „mu često daje ideje” za njegove izume. Time se u tekstu trilogije pojavljuje izmišljeni psihem, čije se djetinjstvo upravo zbiva u sekundarnom svijetu trilogije, dok taj isti psihem u drugom tekstu postoji već kao odrasla osoba. Uzme li se u obzir vremenski aspekt i odnos između informacija iz oba teksta, tada se iz tog očišta vrijeme u sekundarnom svijetu trilogije odvija unatrag, i to u dva aspekta: s jedne strane utoliko što odrasli psihem iz drugog teksta proživljava svoju mladost u sekundarnom svijetu trilogije, dakle, vremenski proživljava najprije odraslu dob, a potom svoju mladost, a s druge, što je Fenoglio tekst o tom odrasлом psihemu napisao prije nego li se Doria uopće rodio u sekundarnom svijetu, zbog čega u tijeku naracije o sekundarnom svijetu njegova odraslost slijedi prije njegova rođenja.

Tom se metaleptičnom crvotočinom, koja omogućuje prekogranični transfer između sekundarnog svijeta trilogije i Fenoglijeva svijeta iz drugoga teksta, destabilizira uvriježena percepcija nužnosti pravolinijskog protjecanja vremena, čime se u sumnju ne dovodi samo vremenska linearnost odvijanja zbijanja u svijetu već se u romaneskno tkivo trilogije ugrađuje i primjer *vremenskog diskontinuiteta* u tijeku naracije utoliko što se konstruira vremensko postojanje posljedice prije njena uzroka.

Naznaka toga da ta čudesnost navedenih metaleptičnih crvotočina naposljetu nije odveć čudesna, već da proizlazi iz središnje, noemske narativne figure cjelokupne trilogije, sadržana je u scenama povezanim s Doriinom komom. U prvoj Roksana savjetuje Meggie posve moderno da mu priča, jer „ponekad ih to dozove natrag” (ibid.: 481), što ona i čini, a Doria, doznaće se na kraju trilogije, sluša i upija sve njene priče o primarnom svijetu romana (usp. ibid.: 627). U drugoj sceni Fenoglio Meggie uvjerava da će Doria ozdraviti navodeći da „njegova priča tek počinje” (ibid.: 582), dakle, da taj mladi psihem svakako mora preživjeti jer u protivnom u drugom tekstu ne bi mogao živjeti kao odrasla osoba. Nakon Doriina ozdravljenja Fenoglio u trećoj sceni Megginom nastojanju da to ozdravljenje pripše Roksaninoj iscijeliteljskoj moći suprotstavlja pripovjednu činjenicu iz sekundarnog svijeta trilogije da je upravo on i Roksanu izmislio kao iscijeliteljicu u tom svijetu (usp. ibid.: 626).

U sva tri primjera navodi se „riječ”, odnosno „pripovijedanje” kao sredstvo kojim se taj psihem vraća iz stanja u kome, dakle, oživljava njegova svijest i postaje onim što je tijekom naracije zacrtano da mora moći postati. Utoliko se ne samo čudesna „moć iščitavanja/odčitavanja” već i „moć (*književne*) riječi” uopće apostrofira kao ona koja u biti pokreće sva zbijanja u trilogiji, a koja kao takva predstavlja *središnju noemsku narativnu figuru* cjelokupne naraci-

je oko koje je satkan cjelokupni pripovjedni diskurs. S obzirom na to u konačnici se razotkriva da je središnja problematika trilogije sadržana u „privrženosti knjizi i borbi za njen dignitet” jer je upravo „moć riječi” ona koja čovjeka uvjek iznova diže iz „kome” njegove egzistencije, pružajući mu u „riječi” sredstvo kojim može odmjeriti i smisao i smjer svog jednom već zacrtanog postojanja, kao što je onaj psihem Doria, naravno, samo ako to doista želi i umije.

Facit

Završno se čini neophodnim ukazati na razlog zbog kojeg Cornelia Funke u trilogiju ugrađuje navedene metaleptične crvotočine, kojima ne povezuje samo različite pripovjedne svjetove, te nas njihovim preplitanjem odvodi u njih, već u središte *Svijeta od tinte* stavљa i navedeni noem „privrženosti knjizi i borbi za njen dignitet”.

U trilogiji je riječ o naraciji, koja bi se zbog uvrštanja te završnog ostajanja protagonističkog sociema u njenom sekundarnom svijetu tradicionalno mogla označiti kao fantastična, te joj se uputiti prigovor eskapizma koji se tradicionalno predbacuje takvoj vrsti proze: ostajanjem sociema u sekundarnom svijetu čitatelju se, naime, nudi pripovjedno štivo u kojemu mu se kao rješenje predlaže bijeg u fantastične svjetove. Tim se prigovorom, međutim, zanemaruje i pozitivan učinak fantastična pripovijedanja, a koji autorica ugradnjom metaleptičnih crvotočina dodatno podcrtava. Te joj crvotočine, naime, ne služe samo kao sredstvo povezivanja primarnog i sekundarnog svijeta već i kao sredstvo podrivanja, odnosno propitivanja tradicionalne predodžbe o fantastičnoj književnosti kao eskapističkoj: oblikovanjem metaleptičnih crvotočina autorica praktično demonstrira činjenicu da i fikcijski i fakcijski oblikovana naracija u

konačnici podliježe recepcijskog provjeri u sklopu koje funkcionalnost naracije, pa tako i one eskapskičke, ovisi o odgovoru recipijenta.

U tekstu trilogije to je zorno predviđeno pomoću niza „čitateljskih psihema” kao uprizorenja različitih odgovora na funkcionalizaciju narativnog štiva: tako se primjerice u psihemu Elinor, koji prebiva na svom posjedu te život u izolaciji posvećuje prikupljanju knjiga, prikazuje naslada bijega u hermetiku knjiškog svijeta, dok se socijalnim angažmanom središnjeg muškog psihema Mortimera nimalo slučajno baš u drugom i trećem dijelu trilogije, dakle u njenom sekundarnom, izmišljenom svijetu, daje primjer oživovremenja „mrtvog slova na papiru” utoliko što ondje taj psihem oživljuje legendu o Šojki i postaje stvarnolikom Šojkom. Time se ukazuje na to da i u slučaju „bijega” u fikcijski svijet, taj za nas može tek onda postati prihvatljivim ako je sazdan sukladno našim željama. Te se, bile one fikcijske ili fakcijske naravi, odnosno – ostale one čak samo na razini izbora pripovjednog štiva i onog što s njim kanimo učiniti, ne mogu ostvariti bez našeg angažmana, tako da je naposljetku ipak stvar našeg izbora što ćemo učiniti s „riječi”, hoćemo li se zaogrnuti u nju i šećuriti u njen zaklon ili poput psihemske dublete Mortimera i Fenoglija posegnuti za njom i njome rasvijetliti svijet. Posve realistično, autorica u trilogiju u vidu „čitača” Orfeja kao pre(o)pisivača Fenoglijeva teksta ugrađuje i treću, mračniju varijantu „čitateljskih psihema”. Taj, zlorabeći umijeće „iščitavanja/odčitavanja” u osobne svrhe pred protagonističkim socijemom, mora „pobjeći u planine na sjeveru” (*ibid.*: 628), gdje će se, očekuje Meggie, „smrznuti” (*ibid.*), a to znači ostati zarobljen u hladnoći životne računice usmjerenje isključivo na vlastiti probitak. Proliferacijom takvog niza „čitateljskih psihema” autorica u protueskapističkoj gesti čitatelju kao rezultat prohoda kroz njene svjetove uručuje pitanje kakav

je on sam „čitač”, nastojeći tim pitanjem dotaći humanu crtu u svakome od nas.

LITERATURA

Primarna literatura

- Ende, Michael. *Priča bez kraja*. Zagreb: Mozaik knjiga, 2003.
 Funke, Cornelia. *Srce od tinte*. Zagreb: Mozaik knjiga, 2006.
 Funke, Cornelia. *Krv od tinte*. Zagreb: Mozaik knjiga, 2007.
 Funke, Cornelia. *Smrt od tinte*. Zagreb: Mozaik knjiga, 2008.

Sekundarna literatura

- Bury, Angelika. „Tintenherz“ von Cornelia Funke und „Das Buch“ von Alfons Schweiggert – Ein Vergleich zweier phantastischen Romane. *Fantasia* 190/191 (2005): 195–220.
 Dronia, Kristina. Die Macht der Phantasie. Cornelia Funkes „Tintenwelt“. *Inklings-Jahrbuch* 25 (2007), 316–322.
 Genette, Gérard. *Metalepsa. Od figure do fikcije*. Zagreb: disput, 2006.
 Heber, Saskia. *Das Buch im Buch. Selbstreferenz, Intertextualität und Mythenadaptation in Cornelia Funkes Tinten-Trilogie*. Kiel: Ludwig, 2010.
 Philipp, Claus. „Ab Seite 100 tun alle, was sie wollen“. Cornelia Funke im Gespräch mit Claus Philipp. *1001 Buch*, 1 (2004): 23–27.
 Kovač, Nikola. Šta je politički roman. *Pregled* 1–2 (2004), 103–118.
 Kümmerling-Meibauer, Bettina. *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012.

Kuvač-Levačić, Kornelija. Metalepsa i poigravanje funkcijama književnog teksta u humoreskama Bratoljuba Klaića. *Rasprave* 40/2 (2014), 551–567.
 Peleš, Gajo. *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTresor, 1999.

Mrežni izvori

- Blümer, Agnes. *Crossover/All-Age-Literatur*. <http://kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/494-crossover-all-age-literatur> 18. 10. 2017.
- Dressler. *Cornelia Funke. Pressemappe*. <http://www.vgo-presse.de/fileadmin/verlagsgruppe-oetinger.de/Presse/Funke_Cornelia%20Pressemappe_2015.pdf>. 22. 08. 2016.
- Funke, Cornelia. *Biographie*. http://www.corneliafunke.com/index.php?page=cornelia_biografie&lang=de. 12. 04. 2015.
- Klatte, Holger. *Kulturpreis Deutsche Sprache. Preisträger 2009*. <http://kulturpreis-deutsche-sprache.de/preistraeger/preistraeger-2009>. 22. 8. 2017.
- Školski portal. *Mogu li „crvotočine“ poslužiti za meduplanetarna putovanja?* <https://www.skolskiportal.hr/clanak/356-mogu-li-crvotocene-posluziti-za-meduplanetarna-putovanja/>. 04. 10. 2017.
- Tolić, Tanja. *Nije vam jasan kraj filma ‘Interstellar’? Fizičar Kip Thorne daje svoje odgovore*. http://www.najboljeknjige.com/content/vijesti_opsirnije.aspx?NewsID=919. 04. 10. 2017.

Tihomir T. ENGLER

„METALEPTISCHE WURMLÖCHER“
 ALS DISRUPTIVE MITTELPUNKTE
 DER *TINTENWELT*-TRILOGIE
 VON CORNELIA FUNKE

Zusammenfassung

Im Beitrag werden die Erzählstrategien untersucht, worauf die *Tintenwelt*-Trilogie von Cornelia Funke, einer Autorin, deren Romane nicht nur ein breites Lesepublikums gefunden haben, sondern auch seitens zahlreicher Jugendliteraturforscher besprochen wurden, aufgebaut ist. In der Analyse wird vom spezifischen Aufbau des Erzähldiskurses der Autorin ausgegangen, dank dessen sowohl ein intertextuelles sowie autoreferenzielles Spiel mit dem in der *Tintenwelt*-Trilogie Erzählten als auch die Hinterfragung des Sinnes eine solchen Spieles möglich ist. Der narrative Höhepunkt der Trilogie ist in der Ausgestaltung „metaleptischer Wurmlöcher“ als Folge eines äußerst porösen Verhältnissen zwischen der Fiktion und der Faktion zu erblicken, dessen Zweck darin liegt, den Leser dazu zu bewegen, sich Gedanken über die Fiktionalität bzw. Faktizität nicht nur des literarischen Textes, sondern auch der eigenen Realität zu machen.

Schlüsselwörter: Cornelia Funke, Fantasy-Romane, Metalepsis, metaleptische Wurmlöcher, *Tintenwelt*

1. Социјализација

◆ Николина Н. ЗОБЕНИЦА
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

ДАМАСКА СОЦИЈАЛИЗАЦИЈА У РОМАНУ РАФИКА ШАМИЈА ШАКА ПУНА ЗВЕЗДА*

САЖЕТАК: Роман савременог немачког писца сиријског порекла Рафика Шамија (Rafik Schami, 1946, Дамаск) *Шака пұна звезда* (*Eine Hand voller Sterne*, 1987) написан је у форми дневника који неименован адолесцент из Дамаска води неколико година. У роману се приказују приватни аспекти његовог живота (породица, пријатељи, девојка, школа, црква, избор занимања), али и политичке прилике у главном граду Сирије које утичу на развој његове личности и против којих се младић бори са својим пријатељима. Циљ овог рада је да се издвоје фактори примарне и секундарне социјализације који утичу на развој и сазревање главног јунака, на његову интеграцију у политички и економски нестабилно друштво, као и преузимање друштвенополитичке одговорности у улози аутора и уредника илегалних новина.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: политичка социјализација, Сирија, илегалне новине

Социјализација је процес припреме јединке за друштвене улоге и друштвени живот у целини, процес током којег се стиче одређени фонд знања, наука и вештина, развијају потребне особине и способности, истичу квалитети који човека разликују од свих осталих живих бића. Друштво утиче на појединача како би се формирала личност која одговара његовим потребама (Димитријевић 2014: 238–239). Појединача ураста у друштво и културу који га окружују и постаје индивидуа одговорна за себе и способна да самостално делује. Овај процес је тродимензионалан, јер не само да друштво одређује појединача (личност) већ долази и до развоја његове посебности која га обележава као индивидуу (индивидуалност), без обзира на способности говора, деловања и самоодређења које су свима заједничке (субјективност). У овом процесу долази до „другог социо-културног рођења“ које са собом носи напетост између личне аутономије и социјалног одређења (Peuckert – Scherr 2006: 266–267). Управо тај однос појединача и друштва спада у класична питања којима се бави теорија социјализације (Schnabel 1997: 605).

Процес социјализације је сложен и на њега утичу бројни фактори или агенси, односно друштвене заједнице, институције и појаве којима је појединач изложен током свог сазревања. Према редоследу деловања и значају који имају на развој личности ти фактори се деле на примарне и секундарне.

У **примарној социјализацији** пресудну улогу игра породица. Током првих година живота развијају се основне црте личности, као и језички и делатни капацитети појединача (Fuchs-Heinritz и др. 2007: 606). Дете се у породици као једној од најстаријих примарних друштвених група оспособљава за улазак у друштво, ту му се преносе друштвене норме и вред-

* Рад је резултат пројекта бр. 178002 Језици и културе у времену и простору који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ности, тако да породица има улогу посредника између младог човека и друштва (Димитријевић 2014: 239–241), које касније преузима задатак социјализације на себе.

Секундарна социјализација се одвија ван породице и спроводе је различите друштвене институције (Schnabel 1997: 604). Она обухвата све догађаје у којима се усвајају специфичне компетенције и норме (Peuckert – Scherr 2006: 266), преузимају се нове улоге и долази до диференцијације способности неопходних за преузимање тих улога (Fuchs-Heinritz и др. 2007: 606). Највећи значај се приписује пре свега школи и обучавању, али и (школским) друговима, цркви и религији, као и занимању¹. Поред тога, велики утицај на појединца имају време и окружење, национална и социјална припадност. У ову групу фактора се укључују и генетске предиспозиције које могу да ограниче деловање околине на појединца (Peuckert – Scherr 2006: 269).

У развоју младог човека у роману *Шака йуна звезда*, који се одиграва у главном граду Сирије, значајну улогу имају родитељи, пријатељи и девојка, школа и црква, али и друштвенополитичке околности у Сирији и Дамаску које утичу и на његов избор занимања.

2. Социјализација у роману *Шака йуна звезда*

С обзиром на околности у којима приповедач одраста у граду Дамаску, његова социјализација је политичка. У њој учествују одрасли људи и вршњаци из непосредног али и ширег окружења.

2.1. Примарна социјализација

Политичка социјализација почива на позитивном односу појединца према политици и остварује се онда када породица појединцу пружи прилику да развије интерес према политици и да формулише политичке ставове и понашања кроз специфичне начине интеракције унутар и изван породичне средине. Да ли ће се тај интерес даље развити зависи од владајућих структуралних односа и институционалних механизама у друштву. На то утичу агенси као што су образовни систем, медији, ефекат кључних историјских догађаја и животног циклуса. Међутим, родитељи највише утичу на то колико ће деца бити изложена агенсизма политичке социјализације, одлучују у коју ће школу ићи, утичу на преношење партијске лојалности, класног идентитета, односа према синдикалним питањима, на идеолошку оријентацију и политичке активности. Осећај социјалне одговорности, емпатија и алтруизам се често наслеђују управо од родитеља (Чичкарић 2005: 291–292), уколико они поседују те особине.

Отац приповедача у роману *Шака йуна звезда* је против школе јер је сматра бескорисном. Осуђује занимање новинара (Schami 2015: 5–6, 20, 88), зато што новинаре види као никоговиће, ленчуге и лажове (Schami 2015: 20). И отац је као младић писао стихове и мисли да се син узалуд труди да објави своје песме (Schami 2015: 60, 62). Кад ипак успе, отац се радује и поносан је (Schami 2015: 71, 116). Иако се политички не ангажује и не експонира, реагује на вести које слуша на радију и исказује своје ставове у присуству деце (Schami 2015: 68–69). Гостољубив је и радо прима страног госта у своју кућу (Schami 2015: 48–49).

Отац сину брани да иде у школу не зато што не верује у њега, већ зато што су околности од њега створиле човека који се помирио са својом беспо-

¹ Занимање којим појединач (жели да) се бави има велику улогу у његовој социјализацији и понекада се означава као терцијарна социјализација (Schnabel 1997: 604).

моћношћу пред друштвеном неправдом и немогућношћу да ишта промени. Настоји да олакша синовљеву интеграцију у друштво тиме што му одузима илусије у жељи да га поштеди разочарања и бола. Будући да син на почетку то не схвата и супротставља се оцу, потребно је време да увиди да је отац био попут њега, али да је сада сломљени дух који покушава да га заштити. Преузео је његове политичке ставове и вредности као што су марљивост, честитост и толеранција, али се ипак одлучио да се не покори, већ да се бори.

Мајка је такође оличење толеранције: за њу вера и нација не играју велику улогу (Schami 2015: 7). Иако у неким тренуцима због бриге спутава сина, на крају му указује поверење (Schami 2015: 15), охрабрује га и подржава у његовим подухватима и успесима (Schami 2015: 17). Мајка у њему својим примером и поступцима подстиче истрајност и сналажљивост, као и способност да види ведру страну живота (Schami 2015: 33, 70, 136). Међутим, и она од њега захтева да буде честит, јер је боље да проси пред црквама и џамијама него да вара туристе (Schami 2015: 28).

За ралику од оца, мајка негује животни оптимизам, пружа сину подршку, љубав и поверење који га оснажују, а чврсти морални принципи оба родитеља га усмеравају на његовом путу. Они постављају темеље на којима друштво даље гради личност младог човека.

2.2. Секундарна социјализација

Доба касне адолесценције и ране младости се сматра једним од најважнијих периода политичке социјализације, када се у садејству процеса сазревања и спољашњих фактора кристализују политичке идеологије и становишта појединца (Васовић–Глигоријевић 2008: 511–512). Фактори који утичу на политичку социјализацију приповедача су окружење

у ком живи (социјално-политичко-културни аспект), појединци (пријатељи и девојка), институције (школа и црква) и занимања (наметнута и жељена).

2.2.1. Окружење

Приповедач је Арапин хришћанске вероисповести, али у његовој (политичкој) социјализацији далеко значајнију улогу игра чињеница да је сиромашни Арапин у Сирији. Социјално-економски аспект (сиромаштво), политички аспект (диктатура) и културни аспект (културни плурализам) утичу на даљи развој његове личности.

Иако је заједница сиромашна, постоји близост међу становницима (Schami 2015: 6–7), а модернизација (проширење улице) уводи се због туристичке атракције, оближње хришћанске цркве која се довођи у везу са Савлом – Павлом (Schami 2015: 150), те деца више не могу слободно да се играју због аутомобила (Schami 2015: 156). Због дугог сиромаштва и глади деца су погођена генетским болестима (Schami 2015: 27), а њихови снови се гуше пре него што су до краја досађани (Schami 2015: 99).

Земљу потресају чести државни удари, некада и неколико пута годишње и становници више не верују у побољшања (Schami 2015: 52). Слободе медија нема, сви су у рукама владе и користе се у сврху застрашивања и пропаганде (Schami 2015: 76, 125). Становници се хапсе без разлога и току током испитивања (Schami 2015: 105–108), полиција је корумпирана (Schami 2015: 114), власт једно очекује од народа а кришом ради друго, те је на снази двоструки морал (Schami 2015: 198). Полиција не штити невине људе и не спроводи закон и право (Schami 2015: 127), учињена неправда се не може исправити (Schami 2015: 158).

У таквим околностима људи у Сирији живе од прича и легенди о слободи која је некада давно по-

стојала у тој земљи, али је потпуно искорењена (Schami 2015: 128–130). Приче су постале уточиште у којима се пројектује неки другачији свет – као у причи о птици у дугиним бојама коју је младићу дао „луди” просјак. Пошто је била написана на неколико језика, да би превео текст младић је морао да потражи помоћ својих комшија и схватио у каквом окружењу живи: с људима који говоре арапски, хебрејски, турски, персијски, грчки, шпански, италијански, курдски, асирски, и сви су спремни да помогну једни другима (Schami 2015: 63–68). Иако младић захваљујући просјаку увиђа да је свет заиста дуга, такав став није распострањен.

На Западу се негују предрасуде о Арапима – у америчким крими-продукцијама злочинци су увек црнокоси, тамни и ружни (Schami 2015: 40). У Дамаску се јавно критикују друге религије и секте које не следе сунитско учење. Међутим, присутни на тргу су се радо повели за песмом „лудог” просјака о божанској природи човека и љубави према свему живом (Schami 2015: 57). Мржња према Другом није присутна у овим обичним људима, већ је подстичу моћници како би истицали разлике и окренули поданике једне против других, да се не би ујединили у борби против неправичне власти која их држи у беди и сиромаштву.

Окружење у којем приповедач живи у њему ствара осећање нездовољства због сиромаштва и политичке нестабилности, неправде и несигурности. Обични, сиромашни људи су незаштићени, без вере у побољшање, а у њима кључују прикривена љутња и огорчење. Иако су они пуни поштовања и толеранције једни за друге, међу њима се у сврху манипулације и скретања пажње с економске и политичке кризе подстичу верски и културни анимозитети. У таквом окружењу се у младићу јављају револт, жеља да каже истину и да се бори за њу.

2.2.2. Институције: школа и црква

У католичкој школи² у Либану деца се обучавају да постану „мали шпијуни” (Schami 2015: 8), а у државној школи у Дамаску се подстиче улепшавање стварности а кажњава се истина (Schami 2015: 10). Креативност се, додуше, негује (Schami 2015: 56–64), али не и реализам. Омиљени наставник историје нестаје након пуча: нико не зна да ли је ухапшен или је побегао из земље (Schami 2015: 52), а нови наставник захтева од ученика само да уче бројке напамет (Schami 2015: 60). Деца не смеју да знају да их није створио анђео, већ њихови родитељи (Schami 2015: 14). Постављање критичких питања се кажњава циничним понижавањем, а и физички (Schami 2015: 55). Чак и вероучитељ неправедно кажњава децу због незгодних питања (Schami 2015: 56, 76). Ученици који опстану у таквом образовном систему постају студенти који не читају, не образују се, већ само уче напамет одговоре за тестове (Schami 2015: 168). Такви носе будућност земље.

Школа и црква као државне институције обликују младе људе у складу с потребама друштва. Васпитнообразовни систем ствара поданике који ћутке трпе злостављања, скривају и игноришу истину, живе у страху и не супротстављају се. Будући да се школа и црква баве младима у најранијем узрасту, оне усмеравају њихов даљи живот: они који се приклоне систему могу да опстану и створе каријеру, а они који се не прилагоде по правилу напуштају школу и не постају успешни, те тиме губе могућност и средства да било шта промене.

² Шами је дванаест година похађао католичку школу (Schami 2006: 3).

2.2.3. Другови

Три пријатеља, Махмуд (15), Јозеф (14) и приповедач (14), желе да нешто промене, те оснивају банду Црна Рука, која због личних размирица није дugo потрајала (Schami 2015: 35, 41). Разочарани младић намерава да убудуће добро проверава људе пре него што се спријатељи с њима, али мудри чика Салим (75) му скреће пажњу да су слабићи измислили пријатеље, моћнима они нису потребни, те младић не може себи да дозволи да убудуће проверава људе (Schami 2015: 48).

Касније је Јозеф почeo да се одушевљава војском (Schami 2015: 111). Свестан да се питања у тој земљи кажњавају, жели да буде официр, јер они никада не питају већ наређују и извршавају наређења (Schami 2015: 77). Спреман је чак и да пријави своје пријатеље (Schami 2015: 112), не жели да чита њихове новине како не би угрозио матуру и свој одлазак у војску. Крајњи циљ му је да постане генерал и организује државне ударе (Schami 2015: 153).

Његова одлука произлази из погођености друштвеном неправдом, његов критички дух је сломљен бројним казнама у школи и цркви, те одлучује да се покори како би владао. Његови другови су морали да напусте школу, те су тако искључени из система, лишени могућности напредовања. За њих постоји или опција да се покоре и трпе, или да се боре на неки други начин. У томе добијају и подршку одраслих особа.

У затвореним, аутократским друштвима индивидуалност губи своју снагу, те разлике између млађих и старијих генерација не воде ка отвореном сукобу, већ почивају на одређеној равнотежи. Иако на различитим позицијама, две генерације су ујединење пред општим социјалним детерминантама, несигурношћу, аномијом, бесперспективношћу и сиромаштвом (Чичкарић 2005: 298). У роману *Шака*

шака звезда младић међу одраслима налази чак три пријатеља: чика Салима, Маријам и Хабиба.

Чика Салим га је спречио да направи животну грешку и побегне од куће (Schami 2015: 84–88) и охрабрио га да се у тешким тренуцима нађе породици при руци (Schami 2015: 106). Његове приче и савети прате младића кроз живот: чика Салим му је говорио о мудrosti смрти која човеку сваког часа говори да живи (Schami 2015: 94), а научио га је и да буде новинар и поставља права питања, што га је довело до нових познанстава (Schami 2015: 89). Након што се зближио с усамљеном Маријам која је од њега куповала хлеб (Schami 2015: 90), упознао је новинара Хабиба (Schami 2015: 97–98). Ово пријатељство му је променило живот и омогућило му да оствари свој сан.

Хабиб је био илегалац којем су убили жену. Вратио се из иностранства да подржи своју партију, али је разочаран јер се ништа није променило, а некадашњи пријатељ се претворио у оно против чега су се заједно борили (Schami 2015: 110). Кад је Хабиб сазнао за Црну Руку, одлучио је да младог пријатеља подучи новинарству (Schami 2015: 115–116). Младић је прво морао да заборави све оно што су га учили у школи, јер „креативан”, нереалистичан стил писања није основ за добrog новинара.

Обука је завршена тек кад је младић написао критички чланак о просјацима и градоначелнику. Иако је текст одушевио Хабиба, био је, нажалост, превише добар да би га државне новине објавиле (Schami 2015: 130–132). Након што је Хабиб ухапшен због члanka о положају новинара у Сирији, провео је у затвору три недеље (Schami 2015: 133–135), остали затвореници су га избегавали док и он није прошао полицијско мучење. Након тога је иступио из партије због које је осамнаест година био у илегали, поднео низ понижења, али није успео да издржи у њој ни две године откад је на власти (Schami

2015: 140–142, 144).³ Следеће Хабибово хапшење због илегалних новина било је фатално (Schami 2015: 195–197), његова судбина је неизвесна, али он је постао узор и инспирација својим младим пријатељима.

Околности спајају или раздвајају пријатеље: иста ситуација је спојила приповедача, Махмуда и Хабиба, а раздвојила два пријатеља и Јозефа. Незадовољство због сиромаштва, неправде и политичке ситуације у земљи уједињује појединце различите вероисповести, узраста и пола, те оно што је заједничко спаја људе много чвршће него што их разлике раздвајају. На крају свако доноси одлуку сам за себе, због притиска окoline и различитих околности или упркос њима. За разлику од породице и окружења, пријатељи се ипак бирају.

2.2.4. Девојка

Младић је од своје четрнаесте године заљубљен у девојку из комшилука, Надију. С њом је осетио прве љубавне јаде, али и радост и задовољство. Она игра значајну улогу у његовом развоју, не само као девојка већ и као пријатељ и подршка.

Надија презире свог оца који ради у тајној служби и којег се сви боје (Schami 2015: 25–26). И она је морала да напусти школу јер јој отац није дао да се даље образује и запослио ју је код чувеног адвоката, иако је желела да постане педијатар (Schami 2015: 134–136). Кад је сазнао за њену везу с младићем, затворио ју је и тукао, а браћа су је пратила и шпијунирала, посебно најстарији, који је отишао у војску (Schami 2015: 101). Већ је у оквиру породице стекао одговарајуће особине потребне за ово занимање.

Надија цени образовање и новинарски посао (Schami 2015: 20–21, 25–26), поноси се песничким

³ Реч је о Бат партији, која је основана 1947. а дошла на власт 1963. године.

успесима свог момка (Schami 2015: 72), а кад је сазнала за илегалне новине била је одушевљена и понудила се да помогне, прво као дактилографкиња (Schami 2015: 193), а касније и као ауторка чланка о положају жена у Дамаску (Schami 2015: 199).

Њена ситуација је слична младићевој, јер ни она не може да се образује зато што је њен отац тако одлучио, али је као жена и додатно оптерећена двоструким моралом који влада у Сирији. Као и младићи, и Надија храбро одлучује да подржи борбу и да учествује у њој, раме уз раме са својим пријатељима.

2.2.5. Занимање

За време школског распуста, од своје дванаесте године, приповедач обавља сезонске послове да би зарадио цепарац. Радио је код златара и код столара, а продавао је и слаткише на улици (Schami 2015: 26–28). Постао је песник (Schami 2015: 71), преко воле радио у пекари док оцу није добро кренуло (Schami 2015: 18–19, 25, 89, 96, 100, 119), а онда је постао књижар (Schami 2015: 121–122, 132). Иако воли овај посао и од њега зарађује, његова жеља је и даље да буде новинар.

За занимање новинара је први пут чуо од чика Салима у својој четрнаестој години. Мудри пријатељ му је објаснио да је новинар паметан и храбар човек који с комадом папира и оловком у руци утрејује страх влади с њеном војском и полицијом, зато што је новинар увек у потрази за истином коју све владе покушавају да сакрију. Новинар је слободан човек који живи у опасности. Када је чуо опис тог занимања, младић је одмах пожелео да постане новинар (Schami 2015: 12–13). Та жеља га није напуштала, већ се касније само учврстила.

Вредности потребне за новинара – истинолубивост, храброст и честитост – особине су које су му и родитељи усадили, при чему му околности нису

сломиле дух и жељу за слободом. Поучен примером новинара Хабиба, свестан да је то опасан посао и да прави новинар у Сирији не може отворено да објављује критичке текстове, младић је с пријатељима покренуо илегалне новине које су наишле на велики одјек и у земљи и у иностранству (Schami 2015: 147–158). Постепено су га новине промениле, почeo је да све подробније посматра и у њему се јављало више питања него одговора (Schami 2015: 160–163). Кад је у чланку у француским новинама из Бејрута прочитao да су њихове новине једине праве новине у Сирији, а Хабиб истакао да је за то заслужан управо он и његова тврда глава, младић се расплакао и први пут у свој дневник записао: JA SAM НОВИНАР! (Schami 2015: 173–175). Након Хабибовог хапшења пријатељи су били сломљени, али морали су да наставе с радом и борбом како би показали војсци колико Хабиба је тај затворени новинар донео на свет (Schami 2015: 199–200).

Занимање новинара објединило је све оно што је младић желео у животу: да буде храбар човек који се истрајно бори за истину, да поставља питања и говори о неправди која погађа њега и сиромашне људе у његовој земљи. Све оно чему су га учили родитељи и пријатељи, све оно што су окружење и институције развиле у њему дошло је до изражaja у писању критичких новинских чланака.

3. Закључак

У роману *Шака ћуна звезда* приказује се политичка социјализација адолосцента у Дамску. Темељни утицај у том процесу имао је отац, који је огорчен због друштвене неправде, али је упркос томе у сину развио вредности као што су вредноћа, честитост, гостољубивост. Од оца је наследио и таленат за писање, као и креативност. Од мајке је добио без-

условну љубав и осећање сигурности, заштите и подршке који су му дали храброст и самопоуздање да се бори за своја уверења. Мајка му је пренела и вештину сналажења, истрајност, великородушност и способност да се радује и ужива у животу.

Окружење у којем живи није стимулативно: влада сиромаштво које је оставило трага чак и у генетици. Будућност младих људи је обележена њиховим социјалним статусом. Модернизација не подразумева побољшања за становништво већ губитак. У земљи се организују бројни пучеви, присутна је корупција, а културне разлике се подстичу као основ за предрасуде и сукобе, иако их обични људи не потенцирају.

У школи и цркви се подстичу шпијунирање, покорност, страх од неправичног кажњавања, као и ћутање. Забрањује се постављање питања и критичко мишљење. Малобројни су они који међу ученим људима заговарају праве вредности: наставници историје и арапског, као и свештеник Михаел, претерани су из земље јер су се сукобили с полицијом у жељи да помогну сиромашним људима. „Луди“ просјак је некад био образован човек, слободни дух који критички мисли, али су га власти прво сломиле, а онда га пустиле на слободу да хода међу људима као живо упозорење.

У таквим временима и околностима човеку су потребни подршка и одани пријатељи као што су Махмуд и Надија. Нека пријатељства ипак не положе тест времена: Јозеф је кренуо другим путем. Одрасли пријатељи (чика Салим, Маријам, Хабиб) пружају младићу заштиту, подршку, преносе му мудrosti о животу, истрајности и храбrosti, и то не само речима већ својим делима и примером.

Захваљујући тим поукама младић успева да из сваке ситуације извуче најбоље и постане успешан продавац хлеба, књига и новина. Бори се против наметнуте „судбине“ и мења је упркос свим препрекама.

ма и отпору. На крају постаје глас који устаје против друштвене неправде, открива и говори истину, као што је и желео.

Под утицајем свих наведених фактора младић се развија и сазрева у политички освешћену и ангажовану личност која тежи промени друштва у духу демократије, хуманости, толеранције и отворености. Са становишта власти његова социјализација се не би могла назвати успешном, будући да се младић није у потпуности интегрисао у систем, већ га подрива изнутра. Спреман да се бори за своја убеђења, без обзира на последице – томе су га научили друштво и појединци (социјализација), а то је и једино у складу с његовом личношћу (индивидуалност) – младић се првично уклопио у друштво, али се прикривено, заједно са својим пријатељима, бори за један боли свет.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Васовић, Мирјана, Милене Глигоријевић. Колективна искуства младих у периоду политичких нестабилности и промене оквира колективне идентификације на простору бивше Југославије. *Социолошки преглед* 42 (2008), 4: 509–530.
- Димитријевић, Србољуб. Породица као агенс социјализације у транзиционом друштву. *Зборник радова Филозофског факултета* 44 (2014), 1: 237–247.
- Чичкарић, Лилијана. Теоријско-хипотетички оквир за истраживање политичке социјализације у породици. *Социолошки преглед* 39 (2005), 3: 291–307.
- Fuchs-Heinritz, Werner, Rüdiger Lautmann, Otthein Rammstedt, Hanns Wienold (Hrsg.). *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2007.
- Peuckert, Rüdiger; Albert Scherr. Sozialisation. Bernhard Schäfers, Johannes Kopp (Hrsg.). *Grundbe-*

griffe der Soziologie. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft, 2006, 266–270.

Schami, Rafik. *Eine Hand voller Sterne*. München: dtv, 2015.

Schnabel, P. E. Sozialisation. Gernd Reinhold, Siegfried Lamnek, Helga Recher (Hrsg.). *Soziologie-Lexikon*. München – Wien: Oldenbourg, 1997, 604–608.

Nikolina N. ZOBENICA

DAMASCUS' SOCIALISATION IN RAFIK SCHAMIS'S NOVEL A HAND FULL OF STARS

Summary

The novel of a world known German writer of Syrian descent, Rafik Schami (1946, Damascus), *A Hand Full of Stars* (*Eine Hand voller Sterne*, 1987), is written in form of a diary led by an adolescent from Damascus in the time span of three and half years. He describes the private aspects of his own life (family, friendships, girlfriend, school, church and religion, choice of profession) and political circumstances in Syria against which he and his friends are fighting. The aim of this paper has been to sort out all the factors of primary and secondary socialization which have influenced the development and maturing process of the protagonist, his integration in the political and economical unstable society, as well as his readiness to take socio-political responsibility as a journalist and an editor of illegal newspapers.

Key words: political socialization, Syria, illegal newspapers

UDC 087.5
821.112.2–93.09 Funke C.

◆ **Ива М. СИМУРДИЋ**
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија
Жолт А. ПАПИШТА
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

ОД КОГНИЦИЈЕ ДО ИЛУСТРАЦИЈЕ: ПОЖМОВНА ИНТЕГРАЦИЈА У СЛИКОВНИЦИ *ВИЛА СРЕЋЕ* КОРНЕЛИЈЕ ФУНКЕ

САЖЕТАК: Сликовнице представљају специфичан вид дечје књижевности и као такав чест су предмет истраживања, првенствено зато што причују причу преплитањем два медијума – текста и слике. Из њихове интеракције произилази јединствена рецепција садржаја која подразумева комбиновање информација које нуди писана реч са сликовним тумачењем текста које пружају илустрације. У раду је анализирано који когнитивни механизми стоје иза сликовног тумачења текста и тиме је овај рад окренут ка илустратору. Уз помоћ теорије пожмовне интеграције тражило се објашњење за надреални карактер илустрација у сликовници *Вила среће* (*Die Glücksfee*) Корнелије Функе, за ко-

је је заслужна Зибile Хајн. Анализа је показала да су илустрације одраз појмовне интеграције и да се ослањају на прототипичне информације из сценарија које су део радње, и да тиме доприносе разумевању и тумачењу текста.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: појмовна интеграција, дечја књижевност, сликовнице, илустрације, Корнелија Функе, Зибile Хајн

Увод: О сликовницама

Однос текста и илустрација у сликовницама представља једну од главних области проучавања у оквиру ове специфичне врсте дечје књижевности. Интеракција ова два медијума наизглед је једноставна; слике (привидно) служе како би се репродуко-вао садржај преузет из текста, и тиме уједно чине сликовнице привлачним за најмлађе читаоце. Вредност сликовница свакако лежи у томе што деца управ-во уз њихову помоћ праве прве читалачке кораке, као и у томе што могу да привуку чак и децу која још нису савладала вештину читања. Њихова пажња је, наравно, усредсређена на слике, које без проблема могу да протумаче. Ако претпоставимо да слике једноставно репродукују садржај текста, онда би се могло помислити да и деца која тек треба да науче да читају могу да буду „читаоци” сликовница и да гледањем слика добијају увид у радњу у целини.

Међутим, илустрације и текст у сликовницама имају много сложенију интеракцију. Целокупна радња ослања се на њихово узајамно деловање (Cianciolo 2000: 2) и оне се међусобно одређују и појашњавају (Nodelman 1988: VIII). Илустрације у сликовницама могу да представљају репродукцију садржаја из текста – ову врсту интеракције Марија Николајева и Керол Скот (Nikolajeva – Scott 2000: 225) називају *симетричном* – али њихово присуство чак и тада наводи читаоца да тражи додатне информације које могу да допринесу или промене значење пратећих речи (Nodelman 1988: 18). Текстови у сли-

ковницама углавном су кратки и једноставни, јер за-право нема потребе да буду пројети детаљним опи-сима. Слике су те које читаоца снабдевају свим по-требним детаљима (Nodelman 1988: VIII).

Јасно је да је однос илустрација и текста „ком-пликован и суптилан“ (Sipe 1998: 97) и од почетка деведесетих година (али посебно у протеклих десетак година) су се многа проучавања посветила истра-живашу њиховог узајамног деловања и начина на који оно утиче на читаоца и разумевање и тумачење радње. Сликовнице представљају исход сарадње ви-ше страна, али првенствено писца и илustrатора. Док је свакако значајно проучавати како деца реа-гују на сликовнице и које могућности интеракција текста и слике отвара за разумевање и тумачење радње, питање које вреди поставити је како наста-је одређена врста интеракције између слика и тек-ста, и који когнитивни механизми стоје иза сликов-не репрезентације радње.

Из тог разлога је овај рад окренут ка илustrато-ру и представља покушај да се укаже на то да одлу-ке које илustrатор доноси приликом осликовања радње нису само последица одређеног стила и инди-видуалног тумачења већ да се могу објаснити ако се разјасне одређени когнитивни механизми. Пред-мет проучавања биће сликовница *Вила среће* (на-слов оригиналa: *Die Glücksfee*), коју је написала Корнелија Функе (Cornelia Funke) а илustrовала Зибиле Хајн (Sybille Hein). Корнелија Функе, по-зната по романима *Среће од мастила* или *Господар лојова*, у овој сликовници на духовит и довитљив начин читаоца води у свет виле Пистације, која до-бија задатак да научи дечака Лукаса Безенбајна шта је срећа. Шармантну причу употребљују илustrације Зибиле Хајн, које су пројете надреалним елементи-ма. Сијушна деца, огромни столови, летеће овце, кревети на острвима – узимајући у обзир бајкови-ти карактер приче, ови надреални елементи не де-

лују депласирано, али је чињеница да они нису део текста, већ да их је илustrаторка промишљено до-дала и тиме створила веома јединствен свет.

Марија Николајева и Керол Скот су, као што је претходно поменуто, разматрале различите односе који постоје између текста и илustrација у сликов-ницима. Поред већ споменуте *симетричне* интерак-ције, наводе још и *појачавајућу*, *комементарну*, *супротну* и *конtradикторну*, при чему је наглаше-но да ова подела није апсолутна (Nikolajeva – Scott 2000: 225–226). У овој причи имамо пример *поја-чавајуће* интеракције (у којој слике наглашавају значење речи), као и *супротне* (која настаје када из интеракције речи и слика произилази ново зна-чење, изван онога што се може пронаћи само у тек-сту или искључиво посматрајући слику). Обе врсте интеракције подразумевају да је илustrатор морао у одређеној мери да одступи од текста, односно да дода нешто што није изричito део приче. На осно-ву три илustrације из *Виле среће*, биће указано на то да је надреални карактер слика уско повезан с појмовном интеграцијом. У наредном делу укратко ћемо представити најважније појмове теорије пој-мовне интеграције који ће бити кључни приликом анализе.

Појмовна интеграција

Теорија појмовне интеграције (*Conceptual Blending Theory*) развила се из две области когнитивне семантике – теорије појмовних метафора¹ и теорије менталних простора² – првенствено с намером да се објасни улога језика у стварању значења. Ово се

¹ О теорији појмовних метафора видети: Lakoff и Johnson (1980); за преглед на српском: Кликовац (2004).

² О теорији менталних простора видети: Fauconnier (1985), Fauconnier – Turner (2002).

поготово односи на „креативне” аспекте језика, попут нових метафора, контрафактива и сличног, за што споменуте две традиције нису могле да дају задовољавајућа образложења (Evans 2007: 12). Најпознатији представници теорије појмовне интеграције су Фоконије и Тарнер, са својим делом *The Way We Think* (2002), у којем, као што наслов наговештава, овом основном когнитивном механизму приписују централну улогу у људском размишљању и имагинацији. Штавише, аутори сматрају да је способност појмовне интеграције била кључни механизам који је човеку омогућио да развије обрасце понашања који се базирају на комплексним симболичким способностима (Fauconnier – Turner 2002: V–VI).

Појмовна интеграција подразумева конструисање значења кроз интеграцију двеју (или више) менталних структура, при чему настаје нова структура која је више него збир својих компонената (Evans 2007: 12). Како би се унутар ове теорије схематски моделирао начин одвијања процеса појмовне интеграције, користи се тзв. мрежа појмовне интеграције (*integration network*), која обично обухвата сажимање четири или више менталних простора, при чему Фоконије и Тарнер (2002: 40–44) наводе следеће просторе као њене најфреkvентније елементе:

- 1) улазни простори (*input spaces*) – мрежа појмовне интеграције садржи најмање два улазна простора, чија се структура пресликава у амалгамски простор како би настала нова структура;

- 2) генерички простор (*generic space*) – садржи апстрактне информације које су заједничке структурама оба улазна простора, захваљујући чему је омогућен процес сажимања, јер се пресликавањем ових информација из генеричког простора на одговарајуће елементе у улазним просторима идентификују елементи који су компатibilни и погодни за сажимање, што доводи до формирања амалгамског простора;

- 3) амалгамски простор (*integrated space / blended space / blend*) – резултат концептуалног сажимања у оквиру којег се ствара новонастала структура (*emergent structure*).

Нова структура у амалгамском простору може да настане на три начина, за које су заслужни следећи имагинативни процеси у оквиру појмовне интеграције:

- 1) састављање (*composition*) – комбиновање елемената из улазних простора;
- 2) употребљавање (*completion*) – активирање једног дела когнитивног модела доводи до активирања остатка семантичког оквира (*frame*³), тј. призывају се одређене већ постојеће структуре у виду позадинских информација из дугорочне меморије, како би се инференцијално употребиле информације које се пресликавају из улазних простора у амалгамски простор;
- 3) елаборација (*elaboration*) – структура која настаје процесом састављања или употребљавања може се даље разрађивати кроз менталну симулацију (*running the blend*), при чему настају додатне нове структуре.

Класичан пример који илуструје механизам појмовне интеграције (и који се дуго користио као егземплярни пример за указивање на недостатке теорије појмовних метафора) је следећи (Grady i dr. 1999):

(1) *This surgeon is a butcher.* (= Овај хирург је месар.)

Фигуративно значење ове реченице је јасно: ради се о хирургу који лоше обавља свој посао. Иако постоји неколико аналогија између појмова *хирургије* и *месарства*, појмовна метафора по себи не може да објасни како настаје значење да је хирург некомпетентан. Не постоји аналогија између ових пој-

³ Семантички оквир представља структурирану менталну презентацију једне концептуалне категорије (Kövecses – Benkőcse 2010: 51).

мова која би могла да евоцира ово значење, јер и занат месара захтева одређену компетентност која је неопходна за успешно обављање месарских по-слова, што се не подудара с некомпетентношћу хирурга из наведеног примера. Једино појмовна интеграција може да понуди решење за овај проблем:

- Ситуација активира два улазна простора: *хирургију* и *месарство*.
- Генерични простор садржи особу која у оквиру неког одређеног посла користи оштар алат за сечење неког тела (ове информације се јављају у оба улазна простора).
- У амалгамски простор се затим пресликају одређени елементи из улазних простора који се сажимају. Из првог се преузимају хирург, пациент, хируршки алати, сала за оперисање и циљ лечења. Из другог се преузимају улога месара и методе месарства. Резултат је новонастала структура која представља хирурга у улози месара, који хируршким алатима и методама месарства покушава да лечи пацијента, што евоцира значење да је хирург (у контексту своје професије) некомпетентан.

Методологија

С обзиром на то да је циљ рада да се истраже когнитивни процеси илustrаторке како би се нашла обrazloženja za odluke koje je donela prilikom oslikavaњa radње iz teksta, bilo je neopходно ослонити се на теорије и методе когнитивне лингвистике. Притом се теорија појмовне интеграције показала као најпогоднија за анализу изабране сликовнице *Вила среће* ауторке Корнелије Функе, будући да се у случају многих одлука илustrаторке Зибили Хајн могло установити да су резултати управо овог когнитивног механизма. Због ограничења

дужине рада анализа се фокусира на три слике из поменуте сликовнице које су посебно репрезентативне за процесе сажимања у овом делу.

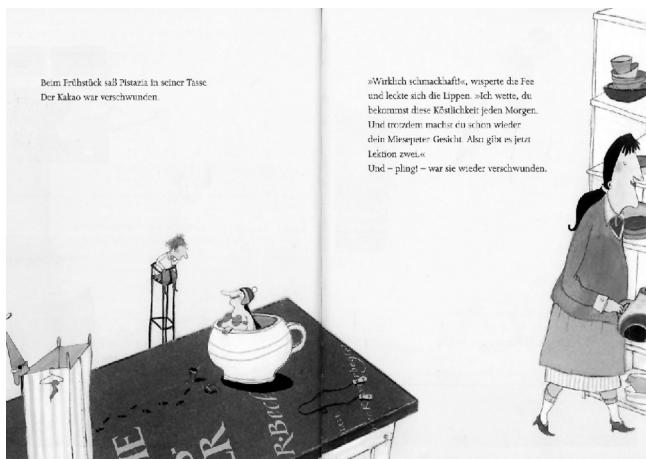
При анализи сваке илustrације полазило се најпре од самог текста, који је био контрастиран с одговарајућом илustrацијом, како би се утврдило који елементи из текста су преузети у илustrацију (и на који начин), и како би се пронашли елементи у илustrацији који нису директно преузети из текста, с намером да се утврде новонастале структуре у илustrацији. Затим се настојало да се код тих новонасталих структура утврде имагинативни процеси (састављање, употребљавање, елaborација) који су заслужни за њихов настанак.

Анализа је затим имала за циљ да на основу текста и новонасталих структура реконструише илustrаторкине когнитивне процесе на основу теорије концептуалне интеграције, при чему се полазило од резултата тих процеса (амалгамског простора) ка самом процесу настанка илustrација (сажимању поједињих улазних простора). У наредном сегменту ћемо детаљно описати реконструисане процесе појмовне интеграције који су у основи анализираних илustrација.

За методологију у анализи помоћу теорије концептуалне интеграције карактеристично је да се не траже генерализације (као што је то случај у анализама помоћу теорије концептуалних метафора), већ се фокус превасходно ставља на природу и специфичности поједињих анализираних примера (Evans – Green 2006: 436). У складу с тим овај рад не настоји да утврди појмовноинтеграцијске процесе који су општеважећи за настанак илustrација у сликовницама генерално, нити оне који су општеважећи за стил исте илustrаторке у другим сликовницама. Ипак, резултати истраживања оваквог типа могу да послуже као пример тога како се појмовна интеграција може одвијати при илustrирању текстова

дечјих сликовница, као и тога како се може вршити анализа односа текста и илустрација у сликовницима уколико полазну тачку не представља искључиво перспектива реципијента већ и когниција илустратора.

Анализа



Слика 1

За доручком је Писција седела у његовој шоли. Какао је неситао. „Заисита изврсно!” шаинула је вила и облизала усне, „Кладим се да свако јутро добијаш ову драгоценосит. А ишак си љоново шако намргођен. Зашио је сада време за другу лекцију.“ И – йлинг! – оитет је неситаала.

Од три илустроване стране које ће бити анализиране у овом раду, горе приказана налази се хронолошки на другом месту. Међутим, она је најпогоднија како би се појаснила појмовна интеграција која је заслужна за неуобичајене пропорције ликовних видљивих на свим осталим илустрацијама у књизи, и стога ће се прво њој посветити пажња.

Читалац на први поглед уочава да је Лукас диспропорционално мали у односу на простор у којем

се налази: делује сићушно у односу на сто за којим седи, као и у односу на цели просторију, а вила Писција је такође већа од њега. Ако поћемо од теорије појмовне интеграције, постаје јасно да ово није била произволна одлука илустраторке већ да је реч о интеграцији одређених прототипичних⁴ когнитивних модела чије појашњавање доприноси интерпретацији илустрације и приче.

У основи ове илустрације лежи појмовна интеграција која се састоји из два улазна простора. У првом улазном простору налазе се прототипичне информације у вези с односом виле и дечака, који је заправо однос између наставника и ученика. Уколико се деконструише прототип везе наставника и ученика, постаје уочљива јасна хијерархијска структура: ученик као млађи и мање искусан подређен је старијем и мудријем наставнику. Ова хијерархија огледа се и у физичким карактеристикама, јер је у прототипичној ситуацији ученик као млађи уједно и мањи од наставника. Из тога произилази прототипично повезивање ауторитета наставника с његовом величином у односу на ученика. Овај однос се манифестију на илустрацији у вилиној величини у поређењу с дечаком: она је већа од њега јер је њена улога да га подучава и да га научи да буде спреман.

У другом улазном простору налази се прототипично знање о виласма, које се често приказују као ситна створења, знатно мања од људских бића. У том погледу су на илустрацији битне фигуре виле и мајке, чијим поређењем одмах може да се уочи да је вила диспропорционално мала у односу на одраслу особу, као и у односу на просторију у којој се налази и предмете у тој просторији.

⁴ Појам прототипа означава релативно апстрактну, схематску менталну репрезентацију члана неке категорије, који садржи најистакнутије или најважније карактеристике које повезујемо са члановима те категорије (Evans 2007: 175).

Уколико посматрамо целокупну илустрацију, јасно је да је она резултат појмовне интеграције ових улазних простора, односно да је сама илустрација *амалгамски простор* у којем се јављају новонастале структуре које се не налазе у улазним просторима. Наиме, у амалгамском простору се као резултат процеса састављања манифестије димензијска хијерархија с елементима из оба улазна домена која резултира одређеном логиком величине ликовца. Могуће ју је приказати и следећом формулом, при чemu је А Лукас, Б вила и В мајка:

$$A < B < V$$

Вила је диспропорционално мања од мајке, што је у складу с прототипичним знањем о вилама, али дечак је мањи чак и од виле, што је у складу с прототипичним знањем о односу учитеља и ученика. То доводи до тога да је дете, као резултат ове новонастале логичке структуре, диспропорционално мало у односу на простор у којем се налази.

Предмет који ово посебно наглашава је школа у којој се вила налази. На илустрацији је приказан следећи тренутак из текста: „За доручком је Пистација седела у његовој школи”. Међутим, пошто логика амалгамског простора захтева да дете буде мање од виле, дете је такође диспропорционално мало у односу на школу, што је у складу с горенаведеном формулом. Из тога се види да је илustrаторка и просторним елементима придала одређену функцију у изражавању ове логике. Наиме, школа се увеличава искључиво зато што текст захтева да вила мора да стане у њу. То се доследно ради и на осталим илустрацијама на којима школа има функцију посуде у којој се вила налази. Међутим, на илустрацијама на којима вила није у школи, она није увеличана (видети Слику 3). Сличну функцију имају и сто и полица: они су у пропорционалном складу с величином мајке или диспропорционално велики у односу на вилу и дете.

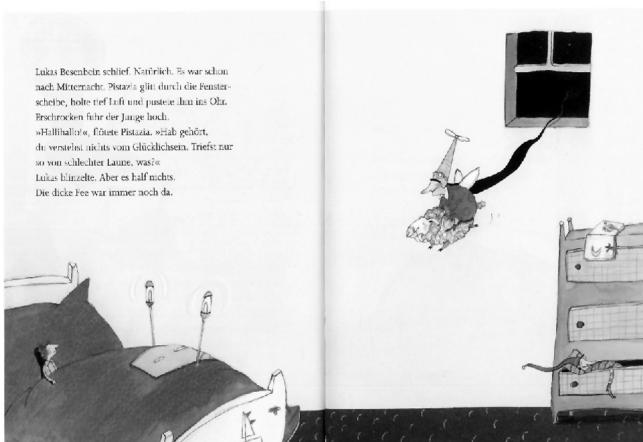
У вези с функцијом коју просторни елементи имају када је реч о одржавању логике величине ликова (не само на овој илустрацији већ и на осталим), они могу да се поделе на две категорије. У прву категорију спадају елементи који читаоцу наглашавају да су вила и дете диспропорционално мали у односу на остатак простора (као што су сто и полица) и у односу на остале фигуре. У другу категорију спадају просторни елементи с којима су вила и дете у непосредној интеракцији. Тако је, на пример, на овој илустрацији величина столице на којој дечак седи прилагођена његовим пропорцијама⁵, као и кабина за пресвлачење у којој је вила оставила одећу. Што се тиче школе, она је у сликовници искоришћена у обе функције: на овој илустрацији (и на још три илустрације) спада у прву категорију, док на другим илустрацијама спада у другу (видети Слику 3).

На крају можемо приметити и елементе радње на илустрацији који нису директно преузети из текста. У тексту пише само да је Пистација била у Лукасовој школи. Међутим, приликом илустрације овог тренутка у радњи илustrаторка је процесом употребе додала додатне структуре из једног одговарајућег семантичког оквира. Ако се занемари прототипична употреба школе, као и њен садржај (у овом случају какао), школа једноставно има функцију посуде која садржи течност и у којој се налази особа (тј. вила), што недвосмислено евоцира семантички оквир купања. Тај семантички оквир је илustrаторка интегрисала у цртеж, додајући још неке елементе који се везују за сценарио купања и који се не спомињу у тексту, као што су купаћи костим и кабина за пресвлачење.

⁵ При томе треба нагласити да је столица вертикално издужена како би одговарала прототипичној функцији столице да омогући особи која седи на њој да се налази изнад површине стола.

Неубичајене димензије ликова могу се, dakле, објаснити полазећи од појмовног сажимања заснованог на прототипичним семантичким оквирима, али исто тако и наизглед произвољно додати елементи (попут купаћег костима) могу да се објасне уз помоћ теорије појмовне интеграције (као и прототипа).

Наредне две илустрације послужиће да се даље истраже когнитивни механизми који су допринели стварању надреалног света ове сликовнице.



Слика 2

Лукас Безенбајн је спавао. Наравно. Већ је била поноћ. Пистација је проклизала кроз прозор, дубоко удахнула и дунула му у уво. Дечак се пресипављено спрнуо. „Бао, бао!” запева Пистација, „Чула сам да немаш појма шта је срећа. Да си стапао тимуран, је л' шако?” Лукас је спренио. Али дебела вила је и даље била ту.

На овој илустрацији, на којој је приказан први сусрет Лукаса и виле Пистације, два надреална елемената која читаоцу одмах западну за око су овца на којој седи вила и део улице на Лукасовом кревету. Ниједан од споменутих елемената није присутан у тексту, али се њихово присуство може појаснити

уколико се реконструише процес когниције илустраторке.

Наиме, већ у самом тексту наглашава се улога прототипичног знања читаоца: „Лукас Безенбајн је спавао. Наравно. Већ је била поноћ.” Писац истиче да је радња дечака прототипична за одређено доба дана, што је уједно у складу с прототипичним знањем које дете (реципијент) поседује. Иако се овца не спомиње у тексту, чињеница да је илустраторка изабрала баш ову животињу није резултат произвољне креативности. Бројање овација је честа појава у медијима за децу када ликови покушавају да западе. Вреди истаћи да је вила Пистација на многим цртежима у сликовници у пратњи неке животиње (која се не спомиње у тексту), али да се овца јавља једино на сликама на којима је ноћ (овца је елемент семантичког оквира ноћи).

Да би се појаснило зашто се део улице налази на Лукасовом кревету, поново је неопходно узети у обзир механизам појмовне интеграције којим се илустраторка користила. Присуство овог парчета улице ускo је повезано с делом текста који описује да је Пистација улетела кроз прозор. Приказивање уласка у дечју собу базира се на сликовно-схематској конструкцији *Into* (Lakoff – Núñez 2000: 39), која је комбинација двеју сликовних схема⁶: схеме *посуде* и схеме *извор–шупљања–циљ*. Соба се концептуализује као посуда, при чему се схема *посуде* састоји од три главна структурна елемента: унутрашњост, спољашност и граница (као и отвор кроз ко-

⁶ Сликовне схеме (*image schema*) заузимају фундаментално место у искривленом реализму и могу се дефинисати као понављајући динамички обрасци перцептуалних и телесних интеракција које нашим искривима пружају кохерентност и структуру, при чему та искривља обухватају базичне перцептуалне, телесно-моторичне, емоционалне, социјалне и лингвистичке димензије (Johnson 1987: XIV, XVI). Као обрасци сензоромоторичких искривљава, оне нашем интринзично отеловљеном уму дају способност апстрактне концептуализације на основу нашег телесног перцепирања света (Johnsnon 2005: 15).

ји се прелази граница) (Lakoff 1987: 272). Свако кретање подразумева једну полазну и једну циљну тачку, што концептуализујемо на основу схеме *извор–путишта–циљ* (Lakoff 1987: 275), при чему улазак у једну просторију подразумева да се циљна тачка налази у унутрашњости. Илustrаторка се користила овим схематским знањем тако што је на слици профилисана унутрашњост просторије, тј. циљна тачка, што јесте у складу са схематском конструкцијом *Into*. Улога појмовне интеграције огледа се у томе што је илustrаторка спојила један елемент полазне тачке, тј. спољашности просторије, с једним елементом унутрашњости, тј. циљне тачке. Ти елементи су улица и кревет. Улица је takoђе елемент који је део прототипичног знања илustrатора и читалаца о дому, било да је у питању кућа или неки стамбени објекат. Уколико неко долази споља у нечију кућу, у прототипичном сценарију то чини тако што иде улицом. Уколико то чини ноћу, у прототипичном сценарију сија улично осветљење, као што је случај на илustrацији.

У *првих улазних простор* мреже појмовне интеграције која је заслужна за ову илustrацију спадају елементи унутрашњости просторије, при чему се кревет узима као профилисан елемент и циљна тачка кретања.

У *других улазних простор* спадају елементи спољашности просторије, тј. полазне тачке, од којих је профилисан елемент део улице. С обзиром да свако кретање од полазне до циљне тачке подразумева и противање времена⁷, у улазне просторе спадају и различити временски нивои⁸.

У *амалгамском простору* се, као резултат интеграције ових улазних простора, кревет и улица

⁷ Основна логика схеме *извор–путишта–циљ* подразумева да што се даље налазимо од полазне тачке, то је више времена прошло (Lakoff 1987: 275).

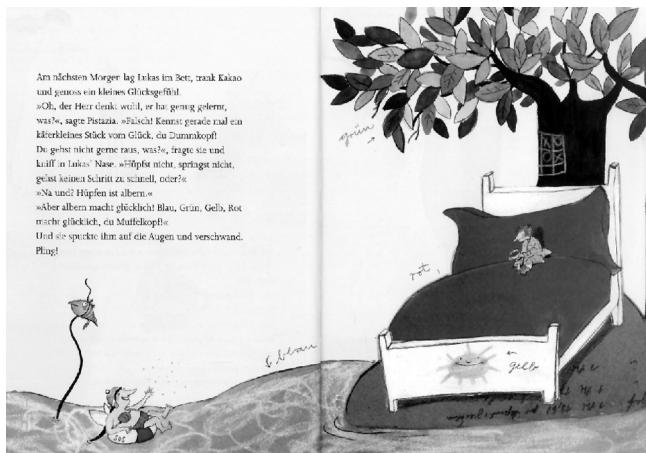
⁸ Први временски ниво се односи на период у којем се вила налази изван просторије, дакле на улици, а други временски ниво подразумева тренутак када вила стиже у просторију.

спајају у један ентитет. Функција овог надреалног ентитета је двојака: као прво, тај део улице се на илustrацији налази између виле и детета, што симболизује пут који је вила прешла приликом доласка до Лукаса. Као друго, у њему се огледа уметнички значај ове илustrације. Илustrаторка на овај начин успева да прикаже динамичко кретање помоћу статичних елемената, тако што ствара просторни ентитет који истовремено представља полазну и циљну тачку кретања (односно цело путовање).

Такав вид приказивања кретања треба да се контрастира с другим начинима приказивања кретања у овој сликовници, од којих су неки засновани на приказивању елемената с динамичким карактером, као што је у овој илustrацији вилина коса, која лебди иза ње и делミчно се још налази изван просторије. Други су засновани на приказивању елемената с резултативним карактером, као што су отисци ципела виле на столу на Слици 1, који воде од кабине за пресвлачење до шоље у којој се купа. Ово је метонимијски⁹ представљено кретање: отисци су резултат њеног кретања и представљају га на основу метонимије *део за целину*.

Трећа и последња слика која ће бити подвргнута анализи у овом раду специфична је по томе што инкорпорира много већи проценат текста у односу на претходне илustrације. Може се одмах уочити да је први део текста, у којем се описује како Лукас ујутро лежи у кревету и пије какао, коначно осећајући мало среће, у потпуности пренет у илustrацију. Међутим, како бисмо разумели одакле потичу остали елементи илustrације, тј. како су они повезани с текстом, и у овом случају је неопходно позвати се на когницију илustrаторке (и потенцијалног читаоца).

⁹ Појмовна метонимија представља когнитивни механизам помоћу којег неки посредни појам (објекат, догађај, карактеристика итд.) омогућава ментални приступ неком другом појму (објекту, догађају, карактеристици итд.) који је део истог семантичког оквира (Kövecses– Benczes 2010: 65).



Слика 3

Следећег јутра је Лукас лежао у кревету, пио какао, и осећао је нешто мало радости. „О, млади гостодин мисли да је доволно штога научио, је л’?”, рече Писац, „Е, та грехиши! Знаш штак шта је нека мрвичица среће, глупави! Не волиш да излазиш напоље, је л’?” јутна уштинувиши Лукаса за нос. „Не скакућеш и не скачеш и увек идеши одмереним кораком, је л’?” „Па шта? Само шашави скачу.” „Али бити шашав значи бити срећан! Плаво, зелено, жуто, црвено стварај срећу, ти дурибабо!” Затим му је пљунула очи и несита. Плин!

Наиме, у остатку текста вила критикује Лукаса јер никада не излази напоље. У овом моменту у тексту – „Не волиш да излазиш напоље, је л’?” – читалац активира семантички оквир спољашњости, од чега и сама илustrаторка полази. Када вила објављава који елементи спољашњости чине човека срећним, она не конкретизује те елементе већ само набраја одређене боје. Ипак, пошто је читалац активирао семантички оквир спољашњости, те боје служе као атрибути преко којих се стварају асоцијације на одређене елементе овог оквира. Уколико тражимо нешто што је плаво у оквиру спољашњо-

сти, најпрототипичнији елементи су небо и вода, од којих се илustrаторка определила за воду. Уколико тражимо нешто што је зелено, прототипични елементи спољашњости повезани с том бојом су трава и дрвеће, од којих је у овом случају изабрано дрвеће. Жута боја је атрибут који се прототипично повезује са сунцем, што је илustrаторка и искористила. Међутим, сунце је овде приказано у виду деčјег цртежа на раму од кревета, што се може образложити на више начина. Могуће је да је то последица потребе за одређеном композицијом цртежа која искључује могућност да сунце буде на неком другом месту, али ово, као и било које друго образложение, остаје на нивоу претпоставке.

Поред ових боја појављује се и црвена, која представља одређени вид изузетка, јер илustrаторка није преузела неки прототипични елемент из активираног семантичког оквира. Уместо тога, постепљина на кревету је црвене боје, и то не само на овој слици већ на свакој.

Као и код претходно анализираних илustrација, и у овом случају је когнитивни механизам појмовне интеграције играо значајну улогу. Илustrаторка је интегрисала елементе унутрашњости из првој улазној домене с претходно евоцираним елементима спољашњости из другој улазној домене.

Како се у тексту говори о томе да деčак не напушта собу, ствара се утисак изолације у односу на спољашњост, што у виду концепта *изолације* представља пречни улазни простор ове интеграционе мреже.

У амалгамском простору је на тај начин настало слика у којој се деčаков кревет налази на острву (при чему је острво прототипичан елемент који је илustrаторка повезала с појмом изолације). Земља у амалгамском простору има функцију везивног елемента који повезује елементе из друга два улазна простора. Ово острво, као резултат процеса саста-

вљања и употпуњавања, у себи садржи све претходно споменуте елементе спољашности, и тиме ствара простор који се налази споља, има елементе унутрашњости и евоцира утисак изолације. Додатни новонастали елементи у овом појмовном амалгаму резултат су илustrаторкиног имагинативног процеса елаборације, што подразумева да је илustrаторка, након што је извршила појмовну интеграцију, симулацијом динамички разрадила новонастали амалгам тако што је додала елементе који се претотипично уклапају у настали сценарио: пливање и риба, елементи везани за воду, и икс-окс нацртан кре-дом на стаблу дрвета.

Ова илustrација је такође посебна из једног до-датног разлога. Наиме, илustrаторка је извршила још једну појмовну интеграцију након претходно описане, тј. ради се о сложеној мрежи интеграције (*complex integration network*), код које се претходно створени појмовни амалгам даље користи (као улазни домен) у оквиру додатне појмовне интеграције. Илustrаторка је у илustrацију сликовнице интегрисала сценарио очекивање интеракције читаоца са сликовницом, при чему се новонастала структура огледа у томе да је илustrаторка код сваког елемената илustrације дописала назив боје (која је атрибут тог елемента), и то рукописом који наликује дечјем. Кроз ову другу појмовну интеграцију илustrаторка постиже неку врсту рушења четвртог зида тако што се имагинарни свет сликовнице (*други улазни простор* и претходно настали *појмовни амалгам*) интегрише у стварни свет читаоца (*други улазни простор*).

Закључак

Применом теорије појмовне интеграције на ана-лизу илustrација из сликовнице *Вила среће* оствав-

рен је јединствен увид у когницију илustrаторке и указано је на то да прототипично знање игра кључну улогу у приближавању садржаја сликовнице читаоцима путем илustrација. Наизглед произвољни аспекти цртежа, који се на први поглед могу једноставно приписати надреалном стилу, заправо се по-зивају на претотипичне сценарије и одражавају дубље значење приче. Разјашњавање улазних простора из чијег споја се ствара новонастала структура омогућило је да се на примеру три илustrације по-каже да је свако одступање од текста настало као последица појмовне интеграције.

У анализи је уз помоћ прве илustrације утврђено да су неубичајене пропорције ликова одраз, с једне стране, хијерархијске структуре, али и претотипичног знања о виласма као митским бићима, што је као резултат појмовне интеграције сажето у посебну димензијску логику илustrације. Из тог разлога је вила, која подучава Лукаса, већа од њега, али је мајка већа и од виле и од Лукаса, у складу с представом о томе да су виле ситна бића, и тиме се истовремено хијерархија између мајке и детета огледа у величини. Увеличани предмети (на овој слици шоља) имају надреалне пропорције да би се одржала логика амалгамског простора, а елементи којих нема у тексту, попут кабине за пресвлачење или костима за купање, нису произвољно додати већ су настали процесом употпуњавања полазећи од већ при-сутног семантичког оквира.

Теорија појмовне интеграције омогућила је да се утврди зашто се на другој илustrацији јављају овца и део улице на Лукасовом кревету, два елемента који значајно доприносе надреалном карактеру слике, и чије присуство може да се објасни утврђивањем улазних простора чија је структура пресликана у амалгамском простору.

На трећој илustrацији огледа се можда најкра-тивније тумачење текста. Лукасов кревет доспео је

на острво због спајања три улазна простора: у првом се налазе елементи унутрашњости (кревет), у другом елементи спољашњости (вода, дрво), који се не јављају у тексту али се налазе унутар семантичког оквира који писац евоцира, и у трећем концепт *изолације*, такође евоциран у тексту, који је сликовно представљен у виду острва.

Кроз анализу је показано да је сликовница *Вила среће* пример веома успешне интеракције текста и слике из које произилази сложевито тумачење приче. Надреални карактер илустрација и довитљиво тумачење текста не чине књигу само допадљивом већ су, иако на први поглед то није уочљиво, уско повезани с текстом и тиме га проширују и наглашавају његово значење. Једноставан текст, занимљиве и шарене илустрације, као и корисна поука чине ову књигу привлачном и значајном за младе читаоце, али захваљујући управо сложеној интеракцији текста и слике она може да привуче и старије читаоце и да им пружи задовољство.

ИЗВОРИ

Примарни

Funke, Cornelia; Hein, Sybille. *Die Glücksfee*. Frankfurt am Main: Fischer Schatzinsel, 2007.

Секундарни

Cianciolo, Patricia. *Informational Picture Books for Children*. Chicago: American Library Association, 2000.

Evans, Vyvyan; Green, Melanie. *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Evans, Vyvyan. *A Glossary of Cognitive Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Fauconnier, Gilles; Turner, Mark. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.

Fauconnier, Gilles. *Mental Spaces*. Cambridge/ Massachusetts: MIT Press, 1985.

Grady, Joseph E; Oakley, Todd; Coulson, Seana. Blending and Metaphor. In: Gibbs, Raymond W; Steen, Gerard J. (eds.): *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999, 101–124.

Johnson, Mark. The philosophical significance of image schemas. In: Hampe, Beate (ed.). *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlin/ New York: Mouton de Gruyter, 2005, 15–33.

Кликовац, Душка. *Метафоре у мисаљењу и језику*. Београд: Библиотека XX век, 2004.

Kövecses, Zoltán; Benczes, Réka. *Kognitív nyelvezet*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.

Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1980.

Lakoff, George; Rafael, Núñez. *Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being*. New York: Basic Books, 2000.

Lakoff, George. *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Nikolajeva, Maria; Scott, Carole. The Dynamics of Picture Book Communication. *Children's Literature in Education* Vol. 31 (4) (2000), 225–239.

Nodelman, Perry. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens (Georgia): University of Georgia Press, 1990.

Sipe, Lawrence. How Picturebooks Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationship. *Children's Literature in Education* Vol. 29 (2) (1998) 97–108.

Iva M. SIMURDIĆ
Žolt A. PAPIŠTA

FROM COGNITION TO ILLUSTRATION:
CONCEPTUAL INTEGRATION IN
THE PICTURE BOOK *DIE GLÜCKSFEE*
BY CORNELIA FUNKE

Summary

Picture books are a specific kind of children's literature and as such they are often the subject of various studies. This is largely due to the unique way in which they tell stories, namely through combining two types of media – text and images. Their interaction creates a unique reception of the content, as it entails combining information that the written words offer with that of the visual interpretation of the text, offered by the illustrations. In this paper, the cognitive mechanisms that are hidden behind these visual interpretations were analysed. As such, this paper puts its focus on the illustrator. With the help of Conceptual Blending Theory, it was attempted to explain why the illustrations in the picture book *Die Glücksfee* by Cornelia Funke, illustrated by Sybille Hein, have a very surreal character and often deviate from the text. The analysis showed that the illustrations reflect the result of conceptual blending and that they rely on prototypical information from the scenarios depicted in the plot, resulting in them contributing to the understanding and interpretation of the text.

Key words: conceptual integration, children's literature, picture books, illustrations, Cornelia Funke, Sybille Hein

UDC 821.112.2–31.09 Herrndorf W.

◆ Споменка В. КРАЈЧЕВИЋ
Књижевница
Република Србија

САВРЕМЕНИ
КЛАСИК
КЊИЖЕВНОСТИ
ЗА МЛАДЕ
Роман Чик
Волфганга
Херндорфа

САЖЕТАК: Роман Чик немачког писца Волфганга Херндорфа једно је од ретких дела у савременој европској књижевности за младе која се већ могу сматрати класичним. Елитет класично углавном се приписује оним делима која успевају да кроз време очувају актуелност – или се пак с добрым разлозима верује да ће је очувати – и која су у стању да задовоље како укус широке читалачке публике, тако и критеријуме академске критике. Роман Чик задовољава оба захтева. Добио је награде: 2011. националну Награду за књигу за младе и Награду „Клеменс Брентано”, а у категорији белетристике ушао је у ужи избор за Награду Лајпцишког сајма књига. Наредне године добио је и Награду „Ханс Фалада”. За само неколико година од објављивања ушао је у обавезну литературу. Од 2010, кад је објављен, до септембра 2016. у Немачкој је продат у два милиона примерака. Истовремено је преведен на тридесетак језика. Годину дана по објављивању постављен је на сцену, да би током сезоне 2012/2013. то била најгледанија представа на свим немачким позорницама. Средином 2016. по-

чео је врло успешан живот филмске екранизације романа, а од марта 2017. *Чик* се у Немачкој изводи и као опера. У роману се описује путовање двојице четрнаестогодишњака, Мајка Клингенберга, који потиче из грађанске али разорене породице, и ћутљивог и затвореног исељеника из Русије Андреја Чихачова, званог Чик. Обојицу у разреду сматрају аутсајдерима. Када Чик у украденој, дотрајалој лади дође по Мајка и предлаже му путовање у непознато, почиње Велика авантура. Форму авантуристичког романа Волфганг Херндорф користи да постигне напетост, а епизоде – да искаже своје велико приповедачко умеће, психолошку танкоћутност и изванредан хумор. Роман *Чик* често пореде са једним од најчувенијих остварења у домену књижевности за младе, Селинцеровим романом *Ловац у житу*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: класично дело, жанровска књижевност, рецепција, награде, обраде, књига за младе, авантуристички роман, улога епизода, језик дела, тон дела, превод дела

Роман *Чик* немачког писца Волфганга Херндорфа једно је од ретких дела у савременој европској књижевности за младе која се већ могу сматрати класичним. Епитет класично углавном се приписује оним делима која успевају да кроз време очувају актуелност – или се пак с добрым разлогима верује да ће је очувати – и која су у стању да задовоље како укус широке читалачке публике, тако и критеријуме академске критике, те постају незаобилазни део књижевности којој припадају. Јасно је да није нимало лако стећи наклоност те две мањом за вађене инстанце, посебно у оквирима жанровске књижевности, дакле оне одређене потребама, могућностима и очекивањима неког специфичног круга читалаца. Задовољење таквих потреба, могућности и очекивања задатак је ванлитерарне природе који по природи ствари ограничава уметничку слободу, а с њом и уметничке дomete. Како је књижевност за младе жанровског карактера, не чуди што не обилује делима која могу да понесу епитет кла-

ничних. Но као да су уска врата што до њих воде заслужна за то што међу класицима књижевности за младе постоје вечно млада дела неоспорне уметничке вредности, какав је на пример Селинцеров *Ловац у житу*, са којим се Херндорфов роман често пореди. И најзад, *Чик* је само неколико година после објављивања ушао у обавезну литературу немачких школа, на радост ћака.

О томе колико се роман *Чик* допао младима говоре већ и голе чињенице: од 2010, кад је објављен, до септембра 2016. у Немачкој је продат у два милиона примерака; истовремено је преведен на тридесетак језика. Годину дана по објављивању постављен је на сцену, да би током сезоне 2012/2013. то била најгледанија представа на свим немачким позорницама. Средином 2016. почeo је врло успешан живот филмске екранизације романа, а од марта 2017. *Чик* се у Немачкој изводи и као опера. О уметничкој вредности *Чика* сведоче пак награде, од којих је само прва жанровска: 2011. добија националну Награду за књигу за младе и Награду „Клеменс Брентано”, а у категорији белетристике улази у ужи избор за Награду Лајпцишког сајма књига, која је, заједно с наградом Франкфуртског сајма, најпрестижније одличје на немачкој књижевној сцени. Наредне године добио је и Награду „Ханс Фалада”. То што је те године Херндорфов роман *Песак* добио награду Лајпцишког сајма која је претходне измакла *Чику* незванично се тумачи као исправка пропуста. И најзад, *Чик* је у Немачкој стекао же стоке фанове, и то различитих узраста, те је издавач Роволт њихову глад за наставком уживања настојао да задовољи тиме што је 2014. постхумно објавио Херндорфово фрагментарно дело под називом *Слике швоје велике љубави*. Да, на велику жалост – постхумно.

Волфганг Херндорф је рођен 1965. у Хамбургу, а 2013. у Берлину је извршио самоубиство, кад је

постало извесно да је изгубио битку са неизлечивом болешћу. Откад је у фебруару 2010. установљено да има тумор на мозгу, Херндорф води дигитални дневник који назива *Рад и структура*. То сведочанство о животу чије време истиче Роволт је, такође постхумно, објавио као књигу.

По образовању, Волфганг Херндорф је сликар. За своје бављење сликарством каже да није успевао да оствари оно што је од себе очекивао, па се с временом сасвим оријентисао на стрип, у коме су цртежи постојали све мањи а текст у облачићима све већи.

Своје прво књижевно дело, роман *У алишаним олујама*, објавио је 2002. То је роман о младом човеку који из провинције долази у Берлин и укључује се у његов помодни и боемски живот, према коме је критичан и подсмева му али коме ипак припада. Иако је главни јунак тридесетогодишњак, аутор за ову књигу каже да је роман о адолосцентима. Већ у овој Херндорфовој књизи неки критичари виде сличност са Селинцеровим *Ловцем у житу*.

Потом следи збирка кратких прича *С ове стране Ван Аленовој тојаса* (реч је о једном од омотача земљине кугле), објављена 2007. а 2008. овенчана немачком Наградом за приповетку. Херндорфове приче су приповести о маргинализму, о другом и другачијем, чак и ни о чему, приче које ништа експлицитно не говоре али све кажу, духовите и истовремено мучне, привлачне и одбојне, тајanstvene, крхке, напете у сваком тренутку, али то је нека посебна, унутрашња напетост. „Ипак је, дакле, могуће на немачком написати интелигентне и истовремено екстремно забавне приче”, оцењује критичарка листа *Зидојче цајшунг*. Књигу сврставају у поп књижевност, али притом констатују: бољег од овога у савременој поп књижевности тренутно нема.

Роман *Чик* објављен је 2010. а 2011. излази роман *Песак*. Књига чија се радња одиграва у пусти-

њи као да је и сама пустиња бесмисла. Све клизи, измиче разумевању, као што песак клизи међу прстима, радња проистиче из погрешних потеза и процена, сусрети ликова су плод случајности, нико не зна о чему се заправо ради. Мада је аутор крајње дистанциран, стендаловски неукључен у апсурдне догађаје у којима су измешане крхотине образца поп културе и тривијалности савременог света, испод тог хладног, ироничног тона избија тешка туга коју осети и читалац неупућен у то да аутор клизи ка сужењу левка што води у смрт.

Откуд у друштву таквих књига роман какав је *Чик*? Око 2004. Херндорф је поново читao књиге које је волео као дванаестогодишњак, да види да ли су заиста тако добре као што их чува у сећању и да сазна нешто више о себи из тог времена: Голдинговог *Господара Мува*, *Хаклберија Фина* Марка Твена, *Авантуруре Гордона Пима* Едгара Алана Поа. У свим тим књигама, запазио је, важне су три ствари: врло брзо нестаје одраслих, барем као важних актера, реч је о великом путовању и о великој води. А кад је оценио да у Немачкој на почетку 21. века такво путовање клинци могу да остваре само украденим колима, док дланом о длан створила се окосница романа *Чик*. Херндорф притом није решио да напише роман за младе, него напротив – роман о дечацима који украденим колима крећу у непознато. Као авантуристичка проза, грађена у духу пикарских романова, књига природно излази у сусрет укусу вршњака главних јунака, док њена структурираност у епизоде, каква се јавља у филмовима типа *road movie*, дозвољава аутору да шире кадрове своје прозе и да дâ замаха књижевном таленту.

Шта он, рођен 1965, зна о генерацији рођеној 1995, питао се Волфганг Херндорф на почетку авантуре писања овог авантуристичког романа. Не зна ништа, гласио је одговор, али сви књижевни ликови су ионако измишљени. Стога се препустио

имагинацији и искуству што се слегло с разних страна. У складу с таквим ставом, није претеривао са формалним обележјима генерације 1995. То је уочљиво и на плану језика – његови јунаци говоре, рекло би се, природно, али не тврдим сленгом. Таква одлука је мудра јер се варијанте сленга мењају и већ кроз коју годину оно што је данас актуелно постаје застарело и смешно. Но јасно је да јунаци оваквог романа не могу да говоре ни изрушеним књижевним језиком. Ту је требало наћи меру, коју је нашао и аутор књиге као и преводитељка Мирјана Поповић; српским читаоцима она је подарила једну изванредну, сензабилно реконструисану верзију *Чика* какву и заслужује дело муњевито увршћено у категорију класика.

Мада *Чик* није написан као дело за младе, наиме дело стриктно намењено одређеном читалачком кругу према коме је и скројено, Херндорф је пишући роман о дечацима од 14 година неизбежно зашао на терен жанровске књижевности. На плану нарације, путовање у неизвесно уноси потребну напетост, док су главни јунаци профилисани тако да дозвољавају укључивање механизама идентификације и пројекције. Догађаје који су се забили препричава нам Мајк Клинкенберг, усамљени дечак из имућне или разорене породице у којој мајчину љубав осуђује тежак алкохолизам док је отац саможив и бруталан аутократа. Своју несигурност Мајк у школи изражава повлачењем, но у једном тренутку се прилично неадекватно отвара, што се доживљава као испад те добија надимак Психо. Наравно да Психо на крају године неће бити позван на велику рођенданску журку најлепше девојчице у разреду, Татјане Ђосић, у коју је, на своју несрећу, и заљубљен. Но у разреду постоји још један аутсајдер, неадаптиран руски дечак Андреј Чихачов, звани Чик, о коме се не зна готово ништа јер је у школи намрагођен и ћутљив, а понекад на час дође и пијан. Ни

он, разуме се, није позван на Татјанину журку, што њега нимало не погађа. У украденој половној лади ниви Чик долази по Мајка и позива га на пут у Влашку, где живи Чиков деда. Где је тачно Влашка Чик не зна, а очигледно га то много и не занима јер у колима нема никакве карте. И тако почиње Велика авантура: дечаци доспевају у бизарне па и опасне ситуације, срећу свакојаке чудаке, међу којима и девојчицу која живи на ђубришту, откривају властиту сналажљивост, храброст па и привлачност, стичу самопоуздање, доказују способност за солидарност, одрастају... Велику авантуру Херндорф пак користи за низање откачених епизода и изванредних епизодних ликова, демонстрирајући свој изврсни хумор, свој слух за фине вибрације, своју вештину сенчења и, истовремено, склоност ка гротескном. Но све то узбудљиво, чудно и урнебесно пројжима исти базични тон топлине и хуманости, над књигом лебди нека благост која крепи срце и младог и сваког другог читаоца. Пред крај књиге главни јунак ће и експлицитно рећи да су му родитељи, наставници и телевизија говорили да је човек рђав. Можда и јесте тако, спреман је да се сложи Мајк, можда је 99 посто људи рђаво, али су Чик и он на свом путовању сретали само онај преостали један проценат.

Критичар Густав Зајбт (Seibt) каже да је *Чик* роман немачког романтизма, написан у традицији Тика и Ајхендорфа, али америчким средствима. Волфганг Херндорф то не спори, такво сврставање му и ласка, али признаје да му то није била намера, и да неку велику намеру није ни имао, хтео је само да једно авантуристичко путовање опише тако да не буде досадно. Чиме је понајвише следио Набоковљев путоказ – књига мора да ухвати.

Spomenka V. KRAJČEVIĆ

CONTEMPORARY CLASSIC OF
LITERATURE FOR YOUNG ADULTS.
Novel *Tschick* by Wolfgang Herrndorf

Summary

The novel *Tschick*, written by the German writer Wolfgang Herrndorf, is one of the few works in contemporary European literature for young people that can already be considered classical. The epithet "classical" is usually attributed to those works that manage to preserve their actuality over time – or, with good reasons, it is believed that it will be preserved – and which are able to satisfy both the taste of the wide reading audience and the criteria of academic critique. The novel *Tschick* meets both requirements. The attitude of critics is evidenced through literary awards: the 2011 National Youth Book Award and the Clemens Brentano Prize, and in the category of fiction he was short-listed for the Leipzig Book Fair Prize. In the following year he received the Hans Falada Prize. In just a couple of years since publication, the novel became the assigned reading. The reception among young readers is illustrated by the following facts: from 2010, when it was published, to September 2016, it was sold in Germany in two million copies; at the same time it has been translated into some thirty languages. A year after its release, it was put on the stage. It was the most watched play on all German stages during the season 2012/2013. In the middle of 2016 it was successfully filmed, and since March 2017 it has been performed as an opera in Germany. The novel describes the journey of two fourteen-year-olds, Maik Klingenbergs, who comes from an affluent but broken family, and a uncommunicative and reticent Russian immigrant Andrej Tschichatschow, called Tschick. Both are considered outsiders in their class. When Tschick comes to Maik in a stollen, run-down Lada and suggests a trip into the unknown, the Great Adventure begins. Wolfgang Herrndorf uses a form of adventure novel to create suspense, and through episodes he expresses his great narrative skill, psychological subtlety and extraordinary humour. The novel *Tschick*

is often compared to Salinger's *The Catcher in the Rye*, one of the most famous achievements in the domain of literature for young people.

Key words: classical work, genre literature, reception, awards, treatments, book for young people, adventure novel, role of episodes, language, tone, translation

◆ *Jarmila A. HODOLIČOVÁ
Daniela M. MARČOKOVÁ
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Republika Srbija*

ISTORIJA SLOVAČKE DEČJE PUBLICISTIKE U VOJVODINI*

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

SAŽETAK: Cilj rada je da se na osnovu sakupljene grage prikaže istorija izlaženja slovačkih dečjih časopisa u Vojvodini. Počeci izlaženja prvog časopisa za decu datiraju iz 1864. godine, kada je Jozef Podhradski (Jozef Podhradský) izdavao u Novom Sadu časopis za decu *Slavik* (*Slávik*) i časopis za omladinu *Zornička* (*Zornička*). Ovi časopisi se smatraju prvim slovačkim dečjim časopisima u jugoistočnoj Evropi. Sledeći porodični rukopisni časopis je časopis *Mravec*, koji je u Staroj Pazovi u krugu porodice evangeličkog sveštenika Vladimira Hurbana pisao njegov sin, kasnije poznati pisac Vladimir Hurban Vladimirov. U rad smo uvrstili i časopis *Zornička* (*Zornička*) koji je izlazio u Budimpešti, ali vodeća ličnost i autor mnogih radova u njoj je slovački vojvodanski pisac Jan Čajak. Pre rata je počeo da izlazi i časopis *Slnječko* (*Slniečko*), za vreme rata nije izlazio, a nastavio je da izlazi posle rata sa novom redakcijom. Časopis menja ime u *Naši pionjeri* (*Naši pionieri*) 1947. godine, da bi 1970. godine promenio ime u *Pionjeri*. Od 1970. godine do danas izlazi pod nazivom *Zornička* (*Zornička*). Poslednji časopis originalnih radova za decu – *Čarbolog* predstavlja

* Rad je nastao u okviru projekta *Diskursi manjinskih jezika, književnosti i kulture u jugoistočnoj i srednjoj Evropi* (178017), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

radove studenata sa tri visoke škole na slovačkom jeziku i izdaje ga Odsek za slovakistiku Filozofskog fakulteta u Novom Sadu.

KLJUČNE REČI: slovački časopisi za decu u Vojvodini, *Slávik*, *Zornička*, *Mravec*, *Zornička* (Budapešť), *Naše slniečko*, *Zornička* (Stará Pazova), *Naši pionieri*, *Pionieri*, *Zornička*, *Čarbológ*

Seoba Slovaka u Donju zemlju odnosno u današnju Vojvodinu počela je 1745. godine, kada je Matej Čanji sa teritorije današnje Slovačke došao u današnji Bački Petrovac. Od te godine postepeno su se Slovaci doseljavali u Bačku, Banat i Srem. Svako selo je u početku tražilo da ima učitelja i sveštenika. Njihova uloga je pre svega bila da se podigne prosvetni i kulurni život slovačkog stanovništva. U vezi sa tim je važno spomenuti i štampana izdanja, koja su Slovaci u Donjoj zemlji najpre dobijali iz Slovačke, ali je slovačka inteligencija, koja je živela na teritoriji Vojvodine, imala ambicije da osnuje svoje novine i časopise.

Uprkos tome što 19. vek predstavlja izuzetno ne povoljno razdoblje za razvoj slovačkog narodnog i kulturnog života, počinju da izlaze časopisi namenjeni određenom profilu čitalačke publike: pedagoški, poljoprivredni, pozorišni, verskog karaktera, a kasnije i literarni, društvenopolitički, studentski, kao i lokalne, mesne novine, časopisi i godišnjaci. Navodimo njihov kratak pregled, a u fusnotama dajemo naziv konkretnog časopisa u našem slobodnom prevodu na srpski jezik radi boljeg razumevanja.

Sa intencionalnom dečjom književnošću susrećemo se već u prvoj fazi nacionalnog preporoda. Ova literatura u ruke dečjeg čitaoca dolazi u formi zbornika, zabavnika, čitanki, ili u časopisima za odrasle u kojima su izlazili posebni prilozi za decu. Na osnovu tekstova koji uopšte nisu bili primereni dečjem uzrastu, zaključujemo da su pomenute publikacije prema dečjem čitaocu bile potpuno indiferentne.

Sa ranom fazom dečje književnosti možemo da povežemo i početke slovačke žurnalistike za decu i omladinu.

Slávik (Slavik)¹ i Zornička (Zornjička)²

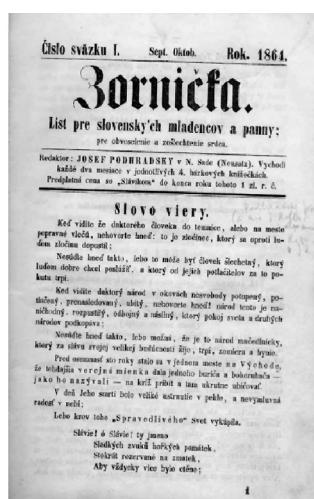
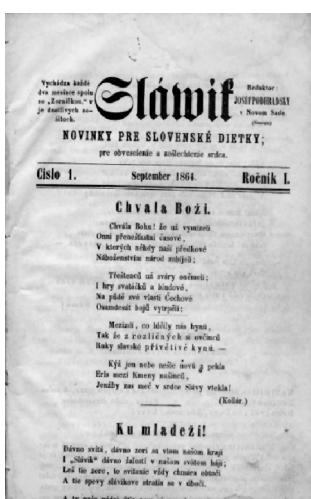
Jan Kopal (Kopál 1984: 111) časopise za decu i omladinu *Slávik (Slavik)* i *Zornjička (Zornička)* smatra prvim dečjim časopisima koji su počeli da izlaze na slovačkom jeziku u vojvođanskoj sredini. Jozef Podhradski (Jozef Podhradský) (1823–1915), evangelički sveštenik i srednjoškolski profesor, u to vreme poznata ličnost u slovačkom književnom životu, na poziv vladike Platona Atanackovića došao je 1863. godine u Novi Sad, gde je bio profesor pravoslavne gimnazije. Pavel Jozef Šafarik, koji je u to vreme bio profesor pravoslavne gimnazije u Novom Sadu, a tu je boravio od 1819. do 1833. godine, predlagao je da Podhradski predaje filozofiju i filologiju. Saradžavao je i sa Svetozarom Miletićem. U Novom Sadu je boravio kratko jer su ga već 1872. godine prenestili u novoosnovanu mađarsko-srpsku gimnaziju u Somboru. Već godinu dana posle dolaska u Novi Sad (1864. godine) počeo je da izdaje spomenute časopise. To su prvi slovački časopisi za decu i omladinu ne samo u vojvođanskoj sredini i u Slovačkoj nego i prvi časopisi na slovačkom jeziku u jugoistočnoj Evropi. Sa formom slovačkih časopisa za decu i omladinu se prvi put susrećemo mimo etničke teritorije Slovačke, što je doduše, paradoks, ali je zanimljiva pojava u prošlosti našeg naroda.

Pokušaj stvaranja dečjeg i omladinskog časopisa u šezdesetim godinama 19. veka predstavljaju dva časopisa koja su izlazila od 1864 do 1865. godine u Novom Sadu. Izdavao ih je pisac Jozef Podhradski,

¹ U prevodu: Slavuj.

² U prevodu: Danica.

koji je u Novi Sad došao 1863. godine a već na proleće 1864. godine dobio je dozvolu za izdavanje časopisa koje je već prethodno pripremio. Prvi časopisi su izlazili pod imenom *Slávik*, sa podnaslovom *Novinky pre slovenské dietky; pre obveselenie a zošlechtenie srdca³* i *Zornička*, sa podnaslovom *List pre slovenských mládencov a panny; pre obveselenie a zošlechtenie srdca⁴*.



Naslovna strana prvog broja časopisa *Slávik* i *Zornička*

U prvim brojevima časopisa *Slávik* i *Zornička* piše da izlaze dva puta mesečno, u pojedinačnim sveskama na 4 tabaka. Oba časopisa su štampana u Novom Sadu u pravoslavnoj Episkopskoj štampariji, u formatu 13 x 21cm. Za dve godine izšlo je ukupno 9 brojeva, od toga 5 brojeva časopisa *Slávik* i 4 broja časopisa *Zornička*, na ukupno 347 stranica (*Slávik* 56 stranica, *Zornička* 291 stranica). Jozef Podhradski nije bio samo izdavač već i urednik i najzastupljeniji autor. Objavio je ukupno 28 bibliograf-

³ U prevodu: Novine za slovačku dečicu; za uveseljavanje i oplemenjivanje srca.

⁴ U prevodu: List za slovačke momke i devojke; za uveseljavanje i oplemenjivanje srca.

skih jedinica i ako bi se to vrednovalo brojem stranica, moglo bi se reći da je 3/4 časopisa popunio sam Podhradski. Časopis je imao samo 157 pretplatnika, ali i nizak tiraž, 170–200 primeraka. Kod tako malog tiraža izdavanje je bilo neekonomično. Pretpostavlja se da je Podhradski imao značajan finansijski gubitak, tako da dalje izdavanje ovih časopisa nije bilo moguće realizovati iz praktičnih razloga.



Podhradski je svoj časopis koncipirao prema šturovskom principu *pisati o događajima iz života*, ali u svakom njegovom prilogu prisutan je moralizirajući element. Zato njegovi prilozi imaju romantičarsko nadahnuće i u njima je malo životne istinitosti i realnog života. Verski elementi nisu prisutni samo u prilozima Podhradskog već i u stvaralaštvu ostalih autora.

Trud Podhradskog da stvori pravi dečji časopis realizovan je samo delimično, zato što su njegovi prilozi i prilozi drugih autora bili na granici književnosti za decu i književnosti za odrasle. Međutim, neponbitna je činjenica da je Jozef Podhradski počeo da izdaje prve slovačke časopise u Vojvodini i drugi po redu slovački časopisi za decu uopšte, što priznaje i

literarna kritika i istorija u Slovačkoj. Smatramo ga pionirom-novatorom u istoriji slovačke dečje publicistike, kako kod nas tako i u Slovačkoj. Potpunu bibliografiju časopisa *Slávik* i *Zornička* obradio je Samuel Čelovski (1983: 377–392).

Mravec⁵ (1892–1993)

Sledeći dečji časopis je *Mravec*, rukopisni „časopis sa slikama za zabavu i pouku” koji je zanimljiv zbog toga što je ujedno bio i porodični – njegovi autori su bili članovi ili prijatelji porodice Hurban. Sastavlja ga je od 1892. do 1893. godine u Staroj Pazovi tada devetogodišnji Vladimir Konstantin Hurban (Vladimír Konštantín Hurban, 1884–1950), kada je išao u treći razred narodne škole. Kasnije je mladi Hurban postao najpoznatiji dramski pisac u Donjoj zemlji – Vladimir Hurban Vladimirov (Vladimír Hurban Vladimírov – VHV). Časopis je bio ilustrovan, izlazio je dva puta mesečno na osam malih strana. Prema poznavaocu ove tematike Mihalu Filipu (Michal Filip, 1981: 135–167) prvi broj je izašao 1. decembra 1892. godine, drugi broj 15. decembra 1892. godine, a 1893. godine izašlo je 24 broja, poslednji broj sa oznakom br. 26 od 15. decembra 1893. godine. Izlazio je u formatu 13,5 x 10,5 cm. Sadržao je ukupno 208 strana. U narodnom kalendaru iz 1954. godine pod naslovom *Obrázky a zážitky z detstva VHV⁶* je bio objavljen tekst tipa memoara u kome Vladimir Hurban (otac VHV-a) između ostalog piše:

Kada je krenuo u treći razred narodne škole 1892. godine, sazrela je u njemu misao o osnivanju i redigovanju vlastitog malog rukopisnog časopisa namenjenog uskom porodičnom krugu i nekolicini prijatelja. Časopis je nazvao „Mra-

⁵ U prevodu: Mrv

⁶ U prevodu: Slike i događaji iz života VHV.

vec”, a pridobio je i nekoliko saradnika: sestru Ljudmilu, „romanopisca” Mišku Slančiku, svog oca, pa čak i svog strica Svetozara Hurbana-Vajanskog⁷, koji je tada od februara 1893. godine pa sve do februara 1894. godine zahvaljujući milosti ugarskih vlasti koristio slobodan smeštaj u Segedinu (Filip 1954: 80).

Iz segedinskog zatvora stric Vajanski mu je poslao dve kratke pesme za časopis *Mravec*.

U časopisu *Mravec* izašlo je ukupno 39 priloga različite književne vrednosti. To su radovi školske dece koji odgovaraju uzrastu učenika trećeg razreda. Ovaj časopis je nastao na sličan način kao i ostali porodični dečji časopisi koji su nastajali u slovačkim svešteničkim porodicama u 19. veku. Časopis ovakvog tipa izdavala je i Božena Slančík Čimrava (Božena Slančíková-Timrava, 1867–1951). Ona je kao dete sa svojom braćom i sestrama pisala i sastavljala domaći književni časopis *Halúzka⁸* u njihovoј parohijskoj kući u mestu Polihno. Doduše, i sam Vajanski je kao dete sastavljač časopisa *Zrnká⁹*. Na sličan način su svojeručno pisane časopise izdavala i deca u učiteljskim porodicama, a sve sa namerom da se ispunij praznina nedostajućih časopisa namenjenih deci. Ovakav hobi je već od malih nogu kod dece negovao ljubav prema književnom stvaralaštvu, kojem su se mnogi kasnije u zreloj dobi i posvetili.

Zornička – budapeštianska (Zornjička – budapeščanska; 1908–1914, 1920–1922)¹⁰

Na početku 20. veka izlazila je u Budimpešti *Zornička* sa podnaslovom *Novinky pre naše dieťky¹¹*. Pr

⁷ Svetozar Hurban Vajanski je bio najvažniji predstavnik prvog perioda realizma u Slovačkoj.

⁸ U prevodu: Grančica.

⁹ U prevodu: Zrnevље.

¹⁰ U prevodu: Danica – budimpeštanska.

¹¹ U prevodu: Male novine za našu dečicu.

vi broj je izao 5. decembra 1908. godine kao reakcija na Aponijeve školske zakone, a na podsticaj profesora Františka Taborskog. U nastajanju ovog časopisa je učestvovao i naš vojvođanski pisac Jan Čajak (Ján Čajak). Pošto je cilj spomenutih zakona bilo intenziviranje nastave na mađarskom jeziku u slovačkim školama, u časopisu nalazimo veliki broj rodo-ljubivih radova, kao i priloga o istaknutim predstavnicima slovačke i češke kulture čiji je cilj bio demonstriranje česko-slovačke uzajamnosti. Važno je napomenuti da je časopis *Zornička* počeo da upržjava nove kriterijume prilikom izbora svojih priloga, pa je tako umesto moralizirajućih radova stavljao akcenat na estetsko-kognitivni smisao književnosti.

Iako budimpeštanski časopis *Zornička* nije izlazio u našoj sredini i ne možemo ga smatrati slovačkim vojvođanskim časopisom, za nas je značajan iz razloga što su časopis čitali učenici naših škola i što je svoje priloge u njemu objavljivao Jan Čajak. On se u ove aktivnosti uključio zato što je kao učitelj uvideo da postoji potreba za tim. Svoje priloge je potpisivao pseudonimom Strýčko Ján¹².

U periodu od 1909. do 1913. godine u časopisu *Zornička* je svoja prozna dela objavljivao i Albert Marciš (Albert Martiš): *Sýkorka, Potrestaná neposlušnost, Malý zlodej, Nechce verit, že lož kulhá, Z malého zradcu sa stane velký zradca*¹³. Takođe je prevodio srpske autore Savatija Grbića (*Trpezlost*¹⁴) i Sretena Dinića (*Kosovo*).

Uprkos prisutnom didaktizmu, koji možemo posmatrati kao rudiment starijeg perioda, a prisutan je i u prozi Alberta Marciša *Mali razbojnik*, prvi put je u razvoju slovačke publicistike počela da se upržjava estetsko-psihološka konцепција umesto mora-

¹² U prevodu: Stric Jan.

¹³ U prevodu: Senica; Kažnena neposlušnost; Mali razbojnik; Neće da veruje da laž hramlje; Od malog izdajnika će postati veliki izdajnik.

¹⁴ U prevodu: Strpljenje.

lizatorske funkcije koja je bila prisutna u dotadашnjim časopisima.

U posleratnom periodu u slovačkoj vojvođanskoj sredini proza za decu je bila zastupljena i u okviru dečjih rubrika u pojedinim časopisima i tzv. narodno-vaspitnim kalendarima. Dečji prilog je izlazio u *Narodnom kalendaru* (od 1920. do 1944. godine), gde su učiteljice Emilia Labat (Emília Labáthová, 1906–1955) i Marija Majera (Mária Majerová, 1906–1970) prvi put 1932. godine pokrenule rubriku pod nazivom „Pre deti”¹⁵. Ova rubrika je postojala sve do 1944. godine pod nazivom „Našim detom”¹⁶ (1935–1941) i „Detský kútik”¹⁷ (1942–1944). I novine *Národná jednota*¹⁸ (Petrovac, 1920–1941) donose u godinama 1936–1938 *Bezplatnú mesačnú prílohu pre naše deti*¹⁹, koji je uređivala Adela Čajak.

Zornička – staropazovská (Zornjička – staropazovska)²⁰

Iste godine (1925) kada je mlada generacija počela da izdaje časopis *Svit*, u Staroj Pazovi je počeo da izlazi časopis za decu *Zornička* (Zornjička) u izdanju Češko-slovačkog saveza u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca. Na poslednjoj strani se navodi da „Zornička izlazi svakog prvog u mesecu za vreme školske godine”. Prvo godište časopisa *Zornička* je stampano u štampariji Makarije u Zemunu, a sledeća dva godišta su se štampala u Petrovcu. *Zornička* je imala tiraž od 9.000 primeraka, što predstavlja jedan od najvećih tiraža slovačke publicistike u Vojvodini uopšte. Izdavač i glavni urednik je bio učitelj i sasta-

¹⁵ U prevodu: Za decu.

¹⁶ U prevodu: Našoj deci.

¹⁷ U prevodu: Dečji kutak.

¹⁸ U prevodu: Narodno jedinstvo.

¹⁹ U prevodu: Besplatni mesečni prilog za našu decu.

²⁰ U prevodu: Danica – staropazovačka.

vljač čitanki Ferdinand Klaćik (Ferdinand Klátik). Časopis je izlazio do 1927. godine i to na dva jezika: na slovačkom i na češkom.

U trećem godištu izlaženja prijateljima i pretplatnicima časopisa *Zornička* daje se do znanja da dalje izlaženje nije moguće, zato što to iziskuje ogromne troškove. Uredništvo napominje da je cilj časopisa bio da zameni školu tamo gde nemamo vlastitih škola i da dopuni obrazovanje i školsko vaspitanje tamo gde vlastite škole postoje.

Na osnovu navedenog hronološkog sleda izdavanja časopisa za decu koji su već izlazili u našoj sredini ili su bili dostupni našem čitaocu, uočljivo je da od 1927. godine, kada je u Staroj Pazovi prestala da izlazi *Zornička*, vojvođanski Slovaci svoj časopis za decu nisu imali. Upravo zbog toga ćemo u okvirima slovačke dečje publicistike najviše pažnje posvetiti časopisu *Naše slniečko*.

Naše slniečko (*Naše slnječko*)²¹

Sa ciljem ispunjenja 13-godišnje praznine, prve pripreme za izdavanje ovakvog časopisa je preuzeo Školski odbor Matice slovačke u Jugoslaviji pre avgustovskih svečanosti 1939. godine. Školski odbor je istražio mogućnost izdavanja časopisa i uređivanje je poverio učiteljici Adeli Petrovič Čajak (Adela Petrovičová-Čajaková). Ona je sa svojim saradnicama stvorila najznačajniji dečji časopis kod nas, koji je prethodnik svih dečjih časopisa koji su se na njega nastavljali.

Pošto je u to vreme u Slovačkoj izlazio časopis za decu sa istim nazivom – *Slniečko* (1927–1950. i od 1969. do danas), koji je od 1936. do 1937. uređivao Jozef Ciger Hronski (Jozef Cíger Hronský) i koji je *sijao* i slovačkoj deci u Jugoslaviji, on je

²¹ U prevodu: Naše sunašće



postao model za stvaranje vlastitog časopisa za decu sa sličnom koncepcijom i usmerenjem. Nakon stvaranja slovačke države osećala se još veća potreba za vlastitim časopisom i upravo zato je on i dobio naziv *Naše slniečko*. Kada je Školski odbor MS uzeo kao uzor za svoj časopis *Slniečko*, uveo je i neke uslove: časopis po svom obimu ne bi trebalo da bude manji od časopisa *Slniečko* iz Slovačke, što je značilo ne manje od 20 stranica. Takođe je bilo potrebno pobrinuti se oko likovne strane, a materijal je trebalo crpiti iz vlastitih izvora. Uslovi, znači, nisu bili laki. O teškim počecima svedoči i prvi broj časopisa, koji je izašao u oktobru 1939. godine i koji je, može se reći, autorski skoro ceo popunila glavna i odgovorna urednica Adela Petrovič Čajak. Manjak autora se osećao otprilike pola godine, a zatim su u neke rubrike počeli da šalju priloge i da ih uređuju učitelji raznih nastavnih predmeta.

Osim kadrovskih problema, bili su prisutni i problemi zbog materijalnih izdataka. Konkretno, sa skupom opremom za štampanje je tesno bilo povezana i tehnička oprema časopisa, tj. ilustracije, tako da su neki brojevi ilustrovani skromnije. Diskutabilna je bila i cena časopisa. Umesto predlagane povećane

cene, koja je čak do 1941. godine bila 10 dinara, redakcija je donela odluku da vlastitim zalaganjem poveća broj pretplatnika, za šta je trebalo da se pobrinu prvenstveno učitelji. Trebalo je da oni ubede decu školskog uzrasta – a bilo je oko 7.500 učenika u slovačkim školama – da se u još većem broju pretplate na časopis *Naše slniečko*. Cena se nije povećala, a *Naše slniečko*, koje je izlazilo u tiražu od 2.600 primeraka, povećalo je tiraž za 500–600 primeraka. Ovaj časopis je tako postao i čitanka i udžbenik na skoro svim nastavnim časovima, a možemo ga smatrati *isključivo dečjim časopisom dečje slovačke književnosti kod nas*²².

Prvi broj ovog časopisa je izšao u oktobru 1939. godine. Časopis je izlazio mesečno za vreme školske godine. Uređivala ga je Adela Petrovič Čajak, ilustrovala Zuzka Medveđ (Zuzka Medvedová), izdavala Matica slovačka u Jugoslaviji, a troškove izdavanja je snosila Štamparija u Petrovcu (Redakcija i administracija Petrovac, Bačka. Godišnja pretplata 10 din. Format 18 x 22 cm). Naslovna strana je bila u boji i ilustrovala ju je Zuzka Medveđ. Pre rata je izšlo ukupno 15 brojeva časopisa *Naše slniečko*. Kao što smo već spomenuli, prvi broj je izšao u oktobru 1939. godine, a poslednji u martu 1941. godine. Prvih 8 brojeva uređivala je Adela Petrovič Čajak, a od 13. novembra 1940. godine je glavna i odgovorna urednica postala Olga Babilon Garaj (Olga Babylonová-Garayová).

Za vreme rata časopis *Naše slniečko* nije izlazio zato što Olga Babilon Garaj nije prihvatile uslove koje su joj mađarske fašističke vlasti postavile: trebalo je da časopis izlazi u Budimpešti, sa ideologijom i koncepcijom aktuelne vlasti. Tako je časopis u ratno vreme prekinuo sa radom, a obnovljen je nakon rata u novoj Jugoslaviji.

²² Petrovičová, Adela: *Zpráva red. detského časopisu Naše slniečko*. Nás život, 1940, č. 2, s. 14–15.

Posleratni časopis *Naše slniečko* izlazio je sa podnaslovom *Časopis pre školskú mládež Matice slovenskej vo FLR Juhoslávii*²³ od 1946. do 1947. godine, a uređivala ga je Olga Babilon Garaj. Nakon rata izšlo je ukupno 6 dvobroja. Od broja 9–10 (maj–jun 1947) časopis izlazi pod nazivom *Naši pionieri*²⁴. Časopis *Naši pionieri* je promenio naziv u *Pionieri* 1970. godine, a od 1990. godine časopis *Pionieri* izlazi pod nazivom *Zornička*.

Za nastanak prvog broja časopisa *Naše slniečko* zasluzni su njegova prva glavna i odgovorna urednica Adela Čajak Petrovič i Matica slovačka u Jugoslaviji (osnovana 1932. godine). To nije bio samo dečji časopis već i zamena za bukvare, udžbenik a u isto vreme i zabavno štivo, u nedostatku pravih udžbenika.

Ovaj ilustrovani časopis je u velikoj meri bio privlačan upravo zbog svog likovnog aspekta. Umetnost ilustrovanja je u njemu na početku razvijala Zuzka Medveđ (1897–1984), koja je studirala na Akademiji likovnih umetnosti u Pragu i bila je akademski slikar. Prvi brojevi časopisa *Naše slniečko* bili su orijentisani hrišćansko-humanistički, sa narodnom i socijalnom čuvstvenošću, ali je osim toga bilo i priloga za koje su bili karektiristični humor i fantazija. Novu koncepciju časopis dobija nakon rata pod uredništvom Olge Babilon Garaj, koja je časopis preuzeila još 1940. godine.

U socijalističkoj Jugoslaviji promene u društvenoj i kulturnoj oblasti odrazile su se i na novu koncepciju časopisa. Obnovljeni časopis *Naše slniečko* nadovezuje na numeraciju godišta i na koncepciju predratnih brojeva. Tematski su se autori orijentisali na Narodnooslobodilački rat jugoslovenskih naroda, život i socijalističku izgradnju u posleratnoj Jugoslaviji.

²³ U prevodu: Časopis za školsku omladinu Matice slovačke u FNR Jugoslaviji.

²⁴ U prevodu: Naši pioniri.

viji, na život dece u školi, u pionirskoj organizaciji, na biografije velikih ljudi i narodnih heroja. Mnogo se prevodilo iz ruske i iz jugoslovenskih književnosti. Pedagoško-didaktička postulativnost je ustuknula pred višim zahtevima književnosti.

Uopšteno se može zaključiti da je posleratni časopis *Naše slniečko* bio na višem umetničkom i pedagoškom nivou. Bio je namenjen ne samo nižim razredima osnovne škole već i školskoj omladini viših razreda, sa zahtevnjim, zrelijim i realnijim pogledom na svet u novoj domovini. Izdavanjem časopisa *Naše slniečko* Matica slovačka u Jugoslaviji je učinila veliki korak u razvoju publicistike za decu i omladinu, ne samo u metodičko-pedagoškoj već i u umetničkoj oblasti²⁵.

***Naši pionieri (Naši pionjeri)*²⁶**

Nakon dvobroja 7–8 (mart-april 1947. godine, godište II/IV) *Naše Slniečko* bez objašnjenja nestaje, a kroz mesec dana počinje da izlazi časopis *Naši pionieri*. Ova nagla promena je prouzrokovala nastavak već postojećeg numerisanja i tako je prvi broj časopisa *Naših pionieri* označen kao dvobroj 9–10, godište II/IV, a u tiražu se nalazi i primedba: Redakcija i administracija: *Naše slniečko* (umesto *Naši pionieri*), Petrovac, Bačka. Dok se situacija nije konsolidovala, ovakve greške su bile česte.

Prvi broj časopisa *Naši pionieri* uredio je Zlatko Klačik (Zlatko Klátik), koji je bio urednik i prvog broja (septembar) sledećeg godišta. Tiraž se kretao od 3.500 primeraka u 1947/48. školskoj godini do 6.000 primeraka 1965. godine. Pošto u ovom razdoblju vojvođanski Slovaci nisu imali omladinski časopis, časopis *Naši pionieri* je bio usmeren i prema

²⁵ Jarmila Hodolič je izradila kompletну bibliografiju časopisa *Naše slniečko*, koja do sada još nije bila publikovana.

²⁶ U prevodu: Naši pioniri.

srednjoškolskoj omladini sve do nastanka omladinskog časopisa *Vzlet*²⁷.

I tako se časopis *Naši pionieri* 1970. godine podelio na časopis *Pionieri*, za decu do 12 godina i omladinski časopis *Vzlet*. Naziv časopisa *Pionieri* se 1990. godine menja u tradicionalno ime *Zornička*, a od 1981. godine do danas u njegovom sastavu konstantno izlazi prilog za najmlađe *Mravec*²⁸, koji se posebno numeriše po godištima i brojevima i na ovaj način se posebno može slati i u predškolske ustanove.

Časopis *Naši pionieri* je nakon oslobođenja sebi postavio važan cilj: pratiti novi život u socijalističkoj domovini, socijalistički vaspitavati decu, pratiti aktivnosti pionirskih organizacija, ali i zabavni i sportski život. Pojedini brojevi časopisa su tematski bili ustrojeni tako da odgovaraju aktuelnim događajima (u maju se slavio Praznik rada, Dan pobjede, ali pre svega rođendan druga Tita i Dan mladosti; u oktobru je bila oslobođena većina naših slovačkih sela pa se pisalo o oslobođenju; u novembru o Danu Republike; u decembru o Danu armije i sl.). Obeležavale su se i prigodne godišnjice: osnivanje Saveza pionira, Slovačke udarne brigade; pažnja se posvećivala i borcima Narodnooslobodilačkog rata, junacima i žrtvama rata. Tematika Narodnooslobodilačke borbe se nalazila u čitankama, reportažama, uspomenama boraca, ali i u literarnim prilozima, čime se gajilo rodoljublje.

Mnogi od budućih renomiranih pisaca iz redova vojvođanskih Slovaka su svoje dečje rade objavljivali upravo u ovom časopisu.

Pionieri (Pionjeri)

Kada je časopis *Naši pionieri* 1970. godine promenio naziv u *Pionieri*, u koncepciji časopisa se ma-

²⁷ U prevodu: Polet.

²⁸ U prevodu: Mrav.

lo toga izmenilo. Osnovna orijentacija je ostala ista: poznavanje socijalističkog društva (npr. rubrika o pionirima – borcima je ostavljena i u ovom razdoblju).

Časopis *Naši pionieri* i *Pionieri* su kolevka naše dečje književnosti. Prilozi kasnije renomiranih pisaca za decu su najpre objavljeni u ovom časopisu, a tek kasnije su pisci od ovih priloga objavljeni knjige. Na početku se radilo o malom broju autora a teme su se svake godine stereotipno ponavljale, npr. teme o godišnjim dobima i večite teme iz života životinja. Od pisaca, od kojih je većina bila u redakciji i potpuno se posvetila časopisu, možemo spomenuti sledeće autore: Juraj Tušjak, Mihal Babinka, Pavel Mučaji, Pavel Grnja, Samuel Miklovic, Ana Majera, Ksenija Mučaji, Vjera Benka.²⁹ Ovi autori su bili najproduktivniji upravo u sedamdesetim i osamdesetim godinama 20. veka, kada je naša dečja književnost dostigla svoj vrhunac. Ona se oslobođa posleratnih, socijalističkih stega i okvira i počinje da naglašava dečji aspekt i nove poetske i pripovedačke postupke. Od mlađih autora kasnije počinju da objavljaju svoje priloge: Miroslav Demak, Ana Njemogova, Zoroslav Spevak, Tomaš Čelovski, Martin Prebuđila³⁰ i drugi.

Zornička (Zornjička)

Časopis *Pionieri* je 1990. godine promenio naziv u *Zornička*, a urednik je postao Miroslav Demak (Miroslav Demák). Izlazio je jednom mesečno, a tiraž je bio 4.300 primeraka na 24 strane + 4 strane priloga za najmlađe *Mravec*, koji izlazi od 1981. godine. Ne samo da je to vizuelno „lep” časopis već su i prilozi savremeni, avanturistički i veseli. Zbog poznatih ratnih i ekonomskih razloga *Zornička* nije iz-

²⁹ Juraj Tušjak, Michal Babinka, Pavel Mučaji, Pavel Grnja, Samuel Miklovic, Anna Majerová, Xénia Mučajiová, Viera Benková.

³⁰ Miroslav Demák, Anna Nemogová, Zoroslav Spevak, Tomaš Čelovský, Martin Prebuđila.

lazila u školskoj 1993/94. godini. Od 1994. godine izlazi svaka dva meseca na 19 strana (od toga 4 u boji), uz prilog *Mravec* na 4 strane (od toga 2 u boji).

U časopisu *Zornička* se prezentuju slovački vojvođanski autori, kao i autori iz Slovačke. Po običaju, svi prilozi u časopisu *Zornička* nađu sebi put do izdavača, tako da su svi prozni radovi već objavljeni ili će biti zasigurno objavljeni u dogledno vreme, zato što je nedostatak autora koji se posvećuju stvaraštvu za decu „rak-rana” naše savremene slovačke vojvođanske književnosti.

Osim časopisa koji su direktno namenjeni dečjem čitaocu, nedeljnik *Hlas ljudu* (*Hlas ljudu*)³¹ sadrži dodatak za decu *Detský kútik* (*Detski kućik*)³². On nudi likovne i literarne priloge dece iz svih slovačkih vojvođanskih sredina, ili drugih sredina gde se slovački izučava kao maternji jezik. Nadamo se da će se baš među njima pojaviti budući pisci dečje književnosti, za kojima u ovom trenutku vapi slovačka vojvođanska književnost za decu.

Studentski časopis Čar(b)ológ (Čar(b)ołog)³³

Odsek za slovakistiku Filozofskog fakulteta Univerziteta u novom Sadu od 2007. godine objavljuje *Čar(b)ológ*. To je slovački studentski časopis u kojem svoje autorske radove iz dečje književnosti objavljaju studenti pomenutog odeljenja, kao i studenti Visoke škole strukovnih studija za obrazovanje vaspitača u Novom Sadu.

Časopis su osnovali studenti Odseka za slovakistiku uz pomoć prof. Jarmile Hodolič, tako što su od svojih književnih pokušaja koje su pisali u okviru predmeta književnost za decu i omladinu odabrali najkvalitetnije i najzanimljivije i objavili ih. Cilj

³¹ U prevodu: Glas naroda.

³² U prevodu: Dečji kutak.

³³ Naziv časopisa je nastao od reči čarbat, što znači šarati.

ovog studentskog časopisa je prvenstveno da obraduje najmlađe čitaoce, a ujedno da podstakne stvaralaštvo mlađih autora i samim tim da stvara uslove za formiranje budućih pisaca dečje književnosti. To je za našu slovačku vojvođansku književnost neophodno i preko potrebno zbog činjenice da većina malobrojnih aktivnih pisaca dečje književnosti pripada starijoj generaciji.

Od autora koji su svojevremeno kao studenti objavljivali u časopisu *Čar(b)ológ*, tri autora su objavila vlastite knjige za decu. Stoga smatramo da časopis *Čar(b)ológ* trasira dobar put stvaranja nove – najmlađe generacije pisaca za decu.

LITERATURA

- Čelovský, Samuel. Príspevok k výskumu Slávika a Zorničky, prvých slovenských časopisov pre deti. *Nový život* 35/4. Báčsky Petrovec: Kultúra, 1983, 377–392.
- Čelovský, Samuel. Príspevok k výskumu Slávika a Zorničky, prvých slovenských časopisov pre deti a mládež. *Z kultúrnych dejín Slovákov vo Vojvodine*. Báčsky Petrovec: MOMS, 2010, 269–289.
- Čelovský, Samuel. Prehľad slovenských vojvodinských novín a časopisov do roku 1941. *Z kultúrnych dejín Slovákov vo Vojvodine*. Báčsky Petrovec: MOMS, 2010, 260–269.
- Filip, Michal. Obrázky a zážitky z detstva VHV. *Ludový kalendár* 33 (1954): 80.
- Filip, Michal (1981): Príspevok k bibliografii časopisu Mravec. *Zborník Spolku vojvodinských slovakistov (ZSVS)* 3 (1981): 135–167.
- Hodoličová, Jarmila. *Prehľad dejí slovenskej vojvodinskej prózy pre deti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Bački Petrovac: Kultura, 2005, 101–121.

Kopál, Ján. *Literatúra pre deti v procese*. Bratislava: Mladé letá, 1984, 111.
 Petrovičová, Adela (1940): Zpráva red. detského časopisu Naše slniečko. Báčsky Petrovec: *Náš život* 2 (1940): 14–15.

Jarmila A. HODOLIČOVÁ
 Daniela M. MARČOKOVÁ

HISTORY OF SLOVAK MAGAZINES FOR CHILDREN IN VOJVODINA

Summary

Author Jozef Podhradský, born in Slovakia, came to Novi Sad in 1863 when Platon Atanacković invited him to teach in the Serbian Orthodox grammar school. Already in 1864 he started publishing the first magazine for children titled *Slávik* and a magazine for young adults titled *Zornička*. Those were the first magazines for children in Slovak language, not only in our setting, but also in Slovakia and South-East Europe. Due to financial problems, the magazines were published for only one year. The concept of the journal was to "write about events from life" although in each paper didacticism was present. The majority of articles in the journals (two thirds) were written by the editor and publisher himself – Jozef Podhradský. In 1925–1927 *Zornička* was published in Stara Pazova. After the publishing of this magazine, Slovaks in Vojvodina had a children's magazine for 13 years. School teacher Adela Petrovičová-Čajaková with her colleagues established magazine *Naše slniečko* (1939–1941; 1946–1947), which remained our most important magazine for children, and was the predecessor of all magazines that followed and were modeled after it. When printing of *Naše slniečko* ceased in 1947, a month later (1947), *Naši pionieri* starts being published. Because at that time, Slovaks living in Vojvodina did not have any youth magazine, *Naši pionieri* was aimed also to middleschoolers until the establishment of youth magazine *Vzlet*. In 1970, *Naši pionieri* was divided into two magazines: *Pionieri* (classified as a magazine for children

up to age 12), and the youth magazine *Vzlet*. When in 1970 magazine *Naši pionieri* changed its name to *Pionieri*, its basic orientation remained focused on socialist society. In 1990, magazine *Pionieri* changed its name to *Zornička*. Section for the youngest, *Mravec*, appears since 1981. Magazine containing original students' contributions, *Čarbológ*, has been published by the Department of Slavistics, Faculty of Philosophy, University of Novi Sad.

Key words: Magazines in slovak language for children and youth in Vojvodina, *Slávik*, *Zornička*, *Mravec*, *Zornička* (Budapešť), *Naše slniečko*, *Zornička* (Stará Pazova), *Naši pionieri*, *Pionieri*, *Zornička*, *Čarbológ*

UDC 087.5
028-053.4/.5



Даница В. СТОЛИЋ

*Висока школа за васпитаче
стручних студија, Алексинац
Република Србија*

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

СЛИКОВНИЦА И ДЕЧЈИ УЗРАСТИ

САЖЕТАК: Први део овог рада упућује на кризу читања и у вези с тим наводи на закључак да се дете с првом књигом – сликовницом обавезно мора сусретати у раном узрасту. Прецизније, љубав према књизи и према читању треба да започне што раније, много пре него што дете овлада техником читања. У раду истичемо да сликовница има значајну улогу у најранијем узрасту, будући да подстиче говор, подиже дечју радозналост, побуђује машту и развија љубав према књизи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: деца, прва књига, развој говора, лапорело, интерактивна и мултимедијална сликовница

Увод

Полазиште у нашем раду су претпоставке које су изнете на Саветовању на Змајевим дечјим играма 2009. године, чија тема је била „Дете и књига данас”¹. Многи излагачи су уочили скрајнутост књиге у новије време, њену маргинализацију и потискивање пред савременијим медијима: „Управо у овом, актуелном времену, чини се да је једна од темељ-

¹ Студије са овог Саветовања приређене су у часопису *Детинство*, 1–2–3–4 /2009 (XXXV)

них цивилизацијских тековина снажно уздрмана. Реч је о књизи” (Радикић 2009: 17).

На Саветовању је подвучена чињеница да је криза читања увек присутна. Тако се М. Мађарев пита „Постоји ли криза читања?” (2009: 3–4), а З. Опачић у раду „Савремено дете између виртуелне културе и књижевности” (2009: 8–13) истиче суштински проблем који произилази из чињенице да визуелни медији преузимају примат у свеукупном животу деце. С. Шаранчић Чутура је истакла дилему: „Криза читања – чињеница или привид” (2009: 14–19), док је М. Маљковић извршила кратко истраживање са резултатима који негирају наведене претпоставке када су у питању деца раношколског узраста. Тачније, испитивањем проблема да ли је криза читања захватила и књижевност за децу бавио се тим на челу са Павлом Ивићем, Оливером Гајић и Миланком Маљковић. У истраживачком раду „Криза читања: комплексни педагошки, културолошки и општедруштвени проблем”, а на основу обављене анкете којом је обухваћено сто педесет учитеља, дошло се до закључка да криза читања није захватила децу раношколског узраста.²

Да је криза читања настала и пре појаве визуелних медија или њихове шире употребе показује антиципаторски став Душана Радовића, који је на Првом саветовању Змајевих дечјих игара, 1959. године, у тексту „Дете и књига” истакао своје запажање да се књизи не придаје значај који она суштински има.

Неки аутори на Саветовању 2009. године, а пре свега песник Поп Д. Ђурђев, неповољну ситуацију по књигу у односу на визуелне медије и њихову доми-

² Чињеница је и то да је анкета посредна, с обзиром на то да су демонстратори дечјег исказа били учитељи (они јесу најквалитетнији посредници у овој извршеној анкети, нема сумње). Намеће се питање да ли би, да су у анкети учествовала сама деца, са питањима подесним и прикладним њиховом узрасту, резултати те анкете били истоветни или макар слични.

нацију и супремацију настоји да окрене у позитивност која ће јој повратити ранији смисао и значај:

У ком правцу ће се даље кретати српска литература за децу можда и није тешко предвидети. Нова хибридизација ће вероватно све више разарати класичне жанровске форме, скретати их са главних токова, прилагођавати их изазовима нове технолошке цивилизације, што и није лоше, под условом да ту субверзију врше даровити аутори који необузданом игром могу створити нове просторе литератури за децу и младе (Ђурђев 2009: 62)

Прихватамо ставове песника и аналитичара Ђурђева, који мудро решава неадекватне околности у вези са књигом, проналазећи нове поетичке могућности које ће подстицати визуелност у њима. На тај начин се избегава незахвална ситуација, коју видимо као дијаметралну супротност и опонентност на релацији текст–визуелизација, и из понуђених могућности и претпоставки се бира оно најбоље и оно што се на најцелисходнији начин може комбиновати са текстом. Чини се да је Ђурђев, који се сматра и песником „визуелне поезије”, међу првима схватио новонасталу ситуацију, од које није уступну већ јој је кренуо у сусрет.³ Истичемо и чињеницу да је једну своју збирку песма Поп Д. Ђурђев насловио инспиративним и занимљивим насловом *Слик ковница* (визуелне песме за младе).⁴

Одраз и непосредни резултат све учесталијих размишљања у том правцу јесте и тема Саветовања

³ О томе се може видети и у нашем раду: „Палимпсест и визуелизација као поступци деканонизације у песништву Попа Д. Ђурђева”, *Детиносаво* 4 (2015): 34–40.

⁴ Песме Попа Д. Ђурђева су понекад искључиво визуелне, а чешће су текстовне са визуелним садржајима који допуњују текст. Прожимање текстовног и визуелног у поезији Попа Д. Ђурђева је доведено до савршенства. Занимљив је наслов збирке *Слик ковница*, који делује на први поглед као синтагма, али у суштини је игра речима, у којој је именница сликовница растављена на две речи, па се може схватити и као ковница у којој се „кују” сликови, односно риме.

2014. године⁵, „Књижевност за децу и интермедијалност”, где се указује на неопходност повезивања књижевних садржаја са другим медијима, пре свега визуелне природе:

Визуелна моћ побуђује снажније рецепционе утиске него текстовна. Ликовни радови као прилог и допуна садржине разбијају монотонију, подстичу речи и реченице и упућују на њихову поуку (Петровић 2014: 62)

Нада Кораћ такође истиче значај визуелних медија, наглашавајући да, осим што појачавају утиске и побољшавају памћење понуђених садржаја, „располажу и значајним могућностима превазилажења перцептивних датости на начине који су својствени само мишљењу” (Кораћ 1992: 11).

Иако се у првом делу рада третира питање читања, а узимајући у обзир чињеницу да деца предшколског узраста у већини случајева не познају технику читања, то никако не значи да се и она не могу схватити као потенцијални читаоци. Тачније, љубав према књизи треба развијати од најранијег детињства и пре усвајања технике читања. Идеалне услове за то пружа сликовница, као дечја прва књига. Свакако, у предшколском узрасту деца треба да буду свакодневно у контакту са сликовницама, било код куће, било у вртићу, или пак на неком другом месту.

Принцип узраста је један од најважнијих у предшколству, па у том смислу и код употребе сликовнице треба направити разликовање између сликовница, односно прецизно одредити које би биле најподесније за одређени узраст детета. Сличан став износе и ауторке Ј. Батич и Д. Харамија у студији *Teorija slikanice*. Оне се баве морфологијом и структуром сликовнице, не одвајајући је по значају од било које друге књиге за децу:

⁵ Радови са овог саветовања објављени су у часопису *Детинство*, XL, 1–2/ 2014.

Морфологија или структура књижевног рада у сликовницама иста је као у другим делима за младе, при чему треба испоштовати старост примаоца, његов интерес за одређене теме, књижевне ликове, искуства, културни контекст, разумевање времена и простора, композиционе структуре и перспективе (2014: 7)⁶

Сликовница данас

Сликовница је одувек била дечја прва књига са slikama без текста, са мало текста при дну странице или са више текста, до половине странице, отприлике. Дакле, и много пре појаве визуелних медија, књиге за децу су биле у вези са slikom. Али показало се да данас није довољна само илустрација, већ су неопходне и неке друге компоненте које ће утицати на то да књига буде примамљива деци и да буде конкурентна у односу на друге медије који су доминантнији и чине се савременој деци прихватљивијим.

Јасно је да сликовницу могу „читати“ деца предшколског и раношколског узраста, с тим што за најмлађи узраст, односно за предшколце који не познају технику читања, треба да буду састављене мањом од слика. Текст се може појављивати при дну слике, прво краји, па што су деца предшколског узраста старија и нешто дужи, када посредну улогу, односно улогу читача, преузима одрасла особа.

У овом раду биће разматрано питање о оним сликовницама које су пријемчive и погодне за децу свих предшколских узрасних нивоа. Узимамо у обзир не само обичајену сликовницу – књигу него и новије сликовничке форме, које „кореспондирају“ са савременим медијима.

⁶ „Morfologija ali zgradba literarnega dela je v slikanici enaka kot v drugih (mladinskih) delih, pri čemer je treba upoštevati naslovnikovo starost, njegov interes za določene teme, literarne like, izkušnje, kulturni kontekst, razumevanje časa in prostora, strukturo in perspektivo“ (Превод са словеначког: Д. Столић).

Мислимо да деца на предшколском узрасту увек треба да имају у рукама књигу, односно сликовницу, да се на књигу навикавају од раног узраса: „Књига-сликовница омогућује детету да повезивањем језичког и визуелног израза у извесном смислу и порасте до стварности, коју му моћна мрежа медија просто заклања и показује у деформисаном виду” (Радикић 2009:19)

Сликовнице се деле на основу различитих критеријума. По облику могу да буду лапорело (*laporello*), који је у суштини албум слика, или још прецизније, по начину њеног склапања, сликовница хармоника, потом поп-ап (*pop-up*), сликовница играчка, затим и мултимедијална сликовница која укључује текст, слик и звук. Актуелне су и електронске сликовнице.

По структури представљања слика и излагања текста сликовнице су најчешће наративне и тематске, док су према садржају веома разнолике, а разумљиво је да су најзаступљеније оне са темама блиским деци предшколског узраса, као што су теме о животињама и биљкама, затим оне са темама из свакодневног живота, са темама о игри, о другарству, о детињству и сл. За неку од њих се опредељује одрасла особа, будући да она, пре свега у најранијем узрасту детета, има улогу и селектора који врши избор на основу поузданих принципа, пре свега принципа узраста. Деца могу и сама учествовати у избору и уз помоћ одраслих, али тек после треће године. Дечји параметри при одабиру често нису усаглашени са мишљењем одраслих, најчешће родитеља или које друге блиске особе, али, као кад бирају играчке, мислимо да имају право, па макар понекад и погрешили, да сами посегну за неком сликовницом.

С обзиром на то да помаже детету у откривању света, у развијању говора и у богаћењу фонда речи, затим да задовољава потребу детета за упознавањем

нових садржаја, показује односе у околини, помаже при развијању способности запамћивања логичких релација, представља појаве које дете често не сусреће – улога сликовнице је значајна и разноврсна. Она се најбоље сагледава у ситуацији кризе читања. Уз сликовницу дете се навикава на књигу, односно развија сталну потребу за њом. Дакле, када се у раном узрасту сусреће са својом првом књигом, када се рекреира у континуитету тај контакт, ствара се солидна навика која ће се наставити на раношколском узрасту, са тенденцијом сталног раста, односно потребе да се књиге редовно читају.

У овом раду се обухватају три типа сликовнице за које сматрамо да су најподесније за различите дечје предшколске узрасте, почев од најмлађег узраста па до оног када су деца на припремном предшколском програму.

Лапорело (*laporello*)⁷

Један од првих облика сликовнице са којим се дете сусреће су тзв. лапорело сликовнице. Намењене су најмлађој деци⁸, јер не захтевају развијену моторику шаке да би дете могло да је отвара и затвара. Лапорело сликовница састоји се од шест до десет страница које се савијају у виду хармонике. Такав начин отварања и затварања сликовнице ствара радозналост код деце, која посматрају сваку страницу понаособ, интересују се шта ће бити на следећој и сл. Свака страница садржи илустрацију која је целина за себе. Таква сликовница дете асоцира на

⁷ Назив за ову сликовницу је дублетни, с обзиром на то да се у неким изворима користи и термин лепорело. „... (po imenu pratioса Don Juanova и Mocartovoј operi *Don Juan*) album slike u obliku harmonike (kakav je slagao Leporello o Don Juanovim ljubavnicama)...” (Klaić 1968: 762).

⁸ Већ дете у првој години живота може имати ову врсту сликовнице у својим рукама.

играчку. Ова врста сликовнице је једноставна за израду, па се може осмислiti и направити „у кућној радиности”, а такође у вртићу.

Ова се врста сликовнице не може сматрати књигом у правом смислу те речи. То није једина сликовница која се тако може третирати. О томе имамо и овакво запажање:

Специфични садржаји (појмовне сликовнице за бојење, лепљење и исецање, разна забавна штива – загонетке, брзалице, упутства за израду неких предмета) ПРЕДСТАВЉАЈУ ЗНАЧАЈНУ ТЕМУ СЛИКОВНИЦА. Намена им је сасвим практична: да подстакну и развијају моторичку спретност, перцепцију, пажњу и умне способности (Росандић – Видановић 1987: 70).

Интерактивна сликовница

Интерактивна сликовница намењена је нешто старијој деци, која могу пратити причу и на основу ње доносити сопствене одлуке и решења. Намењена је подучавању и стицању вештина у препознавању звукова, боја и облика. Суштина интерактивне сликовнице је у допуњавању слике и текста. Такође, ове сликовнице садрже и иновације као што су: слика коју дете притиском ствара одређени звук, или може имати магнете које дете поставља на одређена места унутар сликовнице и тако надопуњава илустрацију која прати причу. Овакве сликовнице развијају пажњу код деце и потребу за истраживањем. Такође, корист која следи из интерактивног читања сликовнице огледа се у дијалогу помоћу којег деца стичу вештине и способности разумевања писаног текста. Тако се од најранијег узраста почиње са развијањем читалачке писмености, а пре свега ствара се потреба за читањем.

Мултимедијална (електронска) сликовница

Ова врста сликовнице користи се са децом у предшколском припремном програму, с обзиром на то да захтева неке додатне вештине које још нису стекла деца у нижем предшколском узрасту.

Појава, обликовање и развој мултимедијалне сликовнице текао је постепено. Своје корене има у другим мултимедијалним облицима. Постоји неколико начина како уклопити мултимедије у класичну дечју књигу. Већ самим коришћењем звука уз класичну дечју сликовницу стварамо мултимедијску дечју књигу. Слика се снажно повезује с текстом и утиче на дечје поимање материјалне и социјалне стварности, и то на више нивоа.

Мултимедијална сликовница гледа се на рачунару и садржи илустровану верзију приче сличну традиционалним причама објављеним у облику класичне књиге. Ове сликовнице често укључују нарацију, музику и звучне ефекте, али и звук изговарања тренутно означене речи. Њихова предност је у томе што се према потреби могу понављати неки садржаји и објашњења речи, или се одређена реч може понављати неколико пута да би се запамтила.

Неке имају скривене анимације које се активирају кликом миша на одређени елемент. Уопштено се верује да је анимација изузетно ефикасна при усвајању динамичних информација, те да с временом помаже бржем и бољем разумевању приче. Дигитални мултимедијални свет чини искуство читања сликовнице узбудљивијим. Све више аутора и издавачких кућа одлучује се и на мултимедијску верзију сликовнице. Њихова вредност се огледа и у чињеници да се на сврсисходан и организован начин деца упућују на рачунаре, на којима неорганизовано проводе доста времена.

Сликовница као подстицајан материјал за лексички развој детета

Подстицање лексичког развоја само је један сегмент у оквиру говорно-језичке функционалности сликовница, али је веома значајан с обзиром на то да од развоја речника у велико зависи развој других језичких парадигми.

Актуелна сазнања о развоју детета истичу нужност потребе да се успостави веза између особина текста у сликовницама и језичког развоја детета. Текстови који одговарају дечјем разумевању, који су у сагласју са дечјим узрастом, са потребама и са њиховим развојним интересима, могу утицати на развој речника. То указује на важност избора прозних и поетских садржаја и упућује на методичке обраде текстова за рад са децом при усвајању семантичке стране језика. За развој дечјег речника важно је понављање на свим нивоима: фонемском, лексичком и семантичком.

Дакле, ако сликовница садржи текст, онда реченица мора бити кратка. Број речи у реченици зависи од узраста детета коме је сликовница намењена. Реченица по структури и у семантичком смислу треба да буде једноставна.

Закључак

На крају закључујемо да је сликовница прва дечја књига, али и важно практично-дидактичко средство у раду са децом на предшколском узрасном нивоу. Помоћу сликовнице код детета се развија љубав према књизи, према читању, према писаној речи уопште. Без обзира што не зна технику читања, са мим контактом са сликовницом, уз коментарисање онога што види, дете развија потребу и навику да о томе разговара, да поставља питања и сл. Та на-

вика ће се пренети на следећи узраст, школски, када ће дете бити спремно да чита оно што се налази испод слика. За различите дечје узрасте постоје различите сликовнице, једноставније за млађи узраст и сложеније за старији. Визуелност у сликовници је подигнута на виши ниво, с обзиром на савремене медије, пре свега визуелне и рачунарске, које тим појавним манифестацијама врше значајан утицај на све сфере живота савременог детета.

ЛИТЕРАТУРА

- Batič, J. i Haramija, D. Teorija slikanice, *Otrok in knjiga, revija za uprašanja mladinske književnosti, književne vzgodje in s knjigo povezanih medijev*, br. 89, Maribor: Mariborska knjižnica, 2014, 5–19.
- Владисављевић, А. Спасенија. *Говор и језик детинства у развоју*, Београд: Завод за уџбенике, 1995.
- Дотлић, Љубица и Каменов, Емил. *Књижевности у дечјем вртићу*, Змајеве дечје игре, Одсек за педагогију Филозофског факултета у Новом Саду, 1996.
- Ђурђев, Душан. Књижевност за децу, паралелне форме и изазови „нове технолошке цивилизације”, *Детинство* 1–2 (2009): 58–62.
- Каменов, Емил. *Мудрост чула. Дечје говорно стваралаштво*, књ. 4, Нови Сад: Dragon, 2003.
- Klaić, Bratoljub. *Veliki rječnik stranih riječi, izraza i kratica*, priredio i dopunio Željko Klaić, Zora, Zagreb, 1968, str. 762.
- Korać, Nada (1992). *Vizuelni mediji i sazajjni razvoj deteta* Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Мађарев, Милан. Постоји ли криза читања?, *Детинство* 4 (2009): 3–7.
- Маљковић, Миланка. Криза читања: комплексни педагошки, културолошки и општедруштвени проблем, *Детинство* 4 (2009):19–23.

- Варница Ненин, Невена. Књига за велику и малу децу: Сликовница *Фарма ћуна шарма* П. Д. Ђурђева, *Детињство* 4 (2009): 45–48.
- Опачић, Зорица. Савремено дете између визуелне културе и књижевности, *Детињство* 4 (2009): 8–13.
- Петровић, Тихомир. Визуелна поетичка форма (Слика, сликовница, стрип, игра знацима), *Детињство* 1 (2014): 110–118.
- Радикић, Василије. Књига и књижевност за децу у „постгутенберговској ери”, *Детињство* 3 (2009): 17–20.
- Росандић, Р. и Видановић, Б. *Прва деџа књига*, Београд: Истраживачко-издавачки центар Савеза социјалистичке Омладине Србије, 1987.
- Столић, Даница. Палимпсест и визуелизација као поступци деканонизације у песништву Попа Д. Ђурђева, *Детињство* 4 (2015): 34–40.
- Шаранчић-Чутура, Снежана. Криза читања – чињеница или привид, *Детињство* 4 (2009): 14–19.

Danica V. STOLIĆ
Vesna V. MURATOVIĆ DROBAC

PICTURE BOOK AND CHILDREN'S AGES

Summary

Picture book is the first book of a child. It affects speech, raises curiosity, imagination and develops love for books at an early age. It depends on the age of a child which type of picture book will be used. The paper discusses three types of picture books: laporello, interactive and multimedia.

Key words: children, book, speech development, laporello, interactive and multimedia picture books



Ана Б. ГВОЗДЕНОВИЋ

Народна библиотека

„Стефан Првовенчани“ Краљево

Република Србија

НОМО ЛУДЕНС У СТВАРАЛАШТВУ ЗА ДЕЦУ ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА

САЖЕТАК: У раду се разматра жанровски разуђен опус Дејана Алексића и на примеру дела насталих у распону од петнаест година потврђује да је игра основни покретачки импулс овога аутора. На трагу оних стваралаца у српској књижевности код којих је игра главни творбени елемент (Александар Вучо, Душан Радовић, Љубивоје Ршумовић...), али и који лако укидају често формално наиметунте границе између писања за децу и писања за одрасле, Алексић ради посеже за игром речима и из ње проистеклији парадоксом, пародијом, хумором... Инсистирајући на ауторској позицији, он у различитим формама варира своју омиљену тему – *ћриче као јунака ћриче* – вешто избегавајући да његово приповедање буде тек пуко нарушање уметничке илузије. Животности његовог опуса, како се у раду показује, доприносе, с једне стране, сатира и друштвена ангажованост, а с друге – емпатија и саосећање са човеком као јединком нужно осуђеном на усамљеност.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: игра, језик, пародија, загонетке, пословице, хумор, лирско

Од прве књиге намењене најмлађим читаоцима (*Дуѓме без кайућа*, песме за децу), која се у издању Артиста појавила 2002. године, до данас, дакле за 15 година, Дејан Алексић је створио богат и разно-

врстан опус намењен деци, који одише иновативношћу, свежином мисли, риме и језика, и који деца, али и одрасли читаоци, доживљавају као посебан и препознатљив. Од песама преко поема до драмског текста на једној, односно приче, приповетке и романа на другој страни. Ту су и сликовнице, књиге за почетнике у читању, мали огласи и још *Понештио* – аутор и сам осећа да се то стваралаштво толико разудило, у различите форме преточило, да га је тешко више држати у задатим и традицијом потврђеним обрасцима. *Понештио* – досетка, доскочица у којој до изражaja долази довитљивост аутора, која разиграва ум читаоца и подстиче га да освежи своје познавање матерњег језика или и преиспита она знања која је једном давно, без провере усвојио. И као да је стално самеравање са оним што је уобичајено, традицијом зацементирано, један од главних стваралачких импулса који покрећу перо Дејана Алексића.

Не заборавимо ни драмске обраде, чини се згодније и тачније него адаптације, и у њима сонгове, који имају своје посебно место у драмском тексту или и у Алексићевом опусу – место венитила односно одушка...

Кренимо од те прве збирке јер ће управо она открити неке од важних предмета интересовања овог ствараоца. Да говоримо о уобичајеном делу традиционалне књижевности, рекли бисмо опсесивних мотива, али је овде пре реч о језичким и са њима повезаним онтолошким питањима. Прва песма те поменуте прве збирке носи наслов „Врло и веома”, а једна од оних за ово читање индикативних песама насловљена је „Из шупљег у празно”. Ако знамо да на објављивање чека песма о Цику и Џаку, јасно је да су ауторова лексиком потакнута поетска истраживања и поигравања сродна и деценију и по касније.

Такође, већ у овој збирци налазе се „Песма са говорном маном”, „Незрела песма”, „Невидљива

песма”, „Нахерена песма”, „Напета песма”, које актуализују иста она питања настанка и постојања аутономије уметничког дела која се у другом облику нуде више од деценију касније у збирци прича *Коџа се тиче како живе приче*. У међувремену, наравно, експеримент је радикализован, а оно што је у првој књизи тек наговештено као опасна могућност у овој другој је реализовано. Наиме, гадне последице непажње у виду испадања слова односно *нахерене песме* из књиге стигле су писца и читаоца у збирци из које је прича побегла а међу корицама остао само наслов. У њој су зато своје место нашле исте приче, размажена прича, прича коју писац неће да напише, празна прича, прича о рупи, те прича која се чита када се вири кроз „Причу о рупи”, алергична прича и прича од које се зева. И ако проучаваоци наше књижевности, и оне за децу, имају обичај да кажу да у њој модернизам почиње са Душком Радовићем (В. Хамовић 2008; Хамовић 2017: 72–78), онда са Дејаном Алексићем идемо и корак даље, у оно што би се условно могло назвати постмодернизмом књижевности намењене превасходно деци. Већ на прво читање књига *Коџа се тиче како живе приче* код читаоца ће, верујем, у свест дозвати Лоренса Стерна и његовог *Трисцијрама Шендија*. Управо је овај роман знаменитог енглеског писца послужио Велеку и Ворену да илуструју један од два могућа начина одступања од епског приповедања. Назначени поступак ови теоретичари су назвали романтично-ироничним и истакли да писац у њему хотимично увећава улогу приповедача, „ужива у нарушувању сваке могућне илузије читаоца да пред собом има ‘живот’, а не ‘уметност’”, те наглашава да је књига писана књижевност (Велек – Ворен 1991: 261). Иако је, сетимо се, Стерн у роману *Трисцијрам Шенди* још у осамнаестом веку употребио празне и тзв. мермерне странице, вредност његовог, као ни Алексићевог дела, није у овим иновацијама

по себи већ у њиховим последицама.¹ Оне су можда најбоље сажете у песми „Сумњиви извештај о једној незгоди”, где се на читаочев приговор да му је прича без циља песник саглашава и додаје:

Можда у томе цела је згода –
Што смо се лепо испричали.

Дакле, вредност приповедања или песничког исказа је у њему самом, без потребе за било каквим спољним осмишљавањем или наметнутим посредовањем сваковрсних истина.²

Управо је освешћеност, инсистирање на рационалном, настојање да се на сваки начин избегне подилажење читаоцу, да се читалац не потцени – још једна битна одлика стваралаштва Дејана Алексића. Алексић у српском стваралаштву за децу наставља ону линију коју је још у међуратном периоду зачео Александар Вучо истичући да је задатак писца „да се издже до детињства, а не да се спушта на дечи ниво” (Огњановић 1999: 7), те да управо непомирљивост деце са стагнацијом доводи писца до неких неоспорних истина:

На пример, за децу нема границе између могућег и немогућег, њихов дух води ка слободи; она правилно оцењују шта је баналитет, сентиментална романса, дидактичка назови поезија, и не прихватају устале норме и конвенционалне поуке. Деца воле да руше и прескачу ограде и у буквалном и у пренесеном смислу тих речи (Огњановић 1997: 102).

Сасвим у том духу и Алексић изјављује да је *де-
тие озбиљан читалац* и да ће аутору тешко опро-

¹ Сличан поступак срећемо и у књизи *Стпижу блесе, чувајће
се*, у песми „Блеса као стјуардеса”, у којој песма просто бива прекинута, читалац не сазнаје блесине нове доживљаје пошто је она из књиге исцепала пола листа.

² У интервјуу датом за часопис *Време* (29. јануар 2015), након што је по други пут постао лауреат награде *Политикиног за-
бавника*, Дејан Алексић подвлачи: „Прича као јунак приче – то је једна од мојих непролазних приповедачких опсесија” (2015a).

стити читалачку изневереност (Алексић 2015б). Пред писцем је велики изазов да привуче и задржи читаоце али и да истовремено одржи висок ниво уметничког стварања:

Ја ипак рачунам на једну древну истину која се тиче игре – потреба за игром неодељива је од људског духа, а књижевност, поред свега што јесте, може да буде и игра. Имамо срећу да је читава једна линија наше књижевности за децу утемељена баш на игривом односу према свету, на једном, хуморно-пародијском обрасцу. А за себе често кажем да сам припадник те линије чији су представници Вучо, Радовић, Ршумовић, Влада Андрић... (Aleksić 2013).

Већ у првој Алексићевој књизи срећемо синтагму *мислећа глава* (песма „Претпоставимо”) и читамо песму „Глава”:

*Не каже се забадава
Да је глава битна српава.

Од сванућа до увече
Алаткице нема прече.

Чак и када се задрема
Глава оћећи мира нема:

Јер помоћу ове српаве
По сву ноћ се снови јраве.*

Овај, условно га назовимо, рационализам тесно је повезан са хумором Алексићевих стихова, али и поступцима пародирања какве срећемо већ од песме „Моје епско излежавање”. Поиграње са традиционалним формулама народне књижевности, али и са свим оним обрасцима са којима смо се током већ кога формирања канона ородили, њихово, како би то формалисти рекли, огњавање присутно је у Алексићевом делу на различитим нивоима.³ У књизи

³ О присуству народне књижевности у делу Душка Радовића и његовом специфичном језику заснованом на пословици и изреци видети студију Валентине Хамовић *Два песника превратника*.

Стижу блесе, чувајће се читав циклус је потакнут пословицама односно преиспитивањем наука који нам нуде (Ко рано рани, У лажи су кратке ноге, На муци се познају јунаци, Испеци па реци, Чистоћа је пола здравља, Батина је изашла из раја, Што је лепо кратко траје, Лепа реч и гвоздена врата отвара, Нема хлеба без мотике, Чизма главу чува, Ђутање је злато...). Она *мислећа глава* дабоме *сумња* и до-води у питање оно о чему туђа мудрост пева: „Сад из мене сумња вреба / Не верујем ником”. Пренето искуство није неприкосновено, напротив оно је изазов за *мислећу главу*, која се игра, некада на плану звучања, некада на плану значења, не би ли на ту игру потакла и читаоца.

Већ је Јохан Хујзинга у својој знаменитој студији *Homo ludens* говорио о играчком карактеру загонетке, надметања у одговарању, борби питалица-ма: загонетка је на самом почетку свете игре, „она је на граници игре и збиље, има велико значење и посвећена је, али тиме не губи свој играчки значај” (Huizinga 1992: 103). Форма питања и одговора, показао је овај холандски историчар културе, нераскидиво је повезана са грчким појмом *αρόνα* и раним облицима културног и мисаоног живота.

Као што се свежим римама и виспреним запажањима бори против окошталих израза, игра језиком и у језику, тако исто Дејан Алексић радо пародира, видели смо, устаљене поступке али и мотиве. У књизи *Мали огласи*, на пример, Стари таван тражи Језу и две Страве да у њему раде као чувари, а оне одговарају:

*Бескорисне услуге су наше,
Деца нас се одавно не плаше;
Оно што им старах у кости ћера
Јесће кад су дан без комијућера.*

Изокретање онога на шта су нас наш слух, наше око читаоца, али и наша мисао, наше досадашње

читалачко искуство навикли, у овом опусу остварује се и на формалном и на садржинском плану. Сетимо се само како ружне ствари чине *сви тиши фини, културни спанари*: зиду место одела облаче тапете, убадају му ексер иако то боли, вратима притежу кваке, у тањире сипају вреле супе, остављају станове саме закључане итд., итд. Ципеле се жале да им људи трпају ноге у грло, да им пертлама вежу језик и сл.

[У својим збиркама за одрасле Дејан Алексић та-кође уводи циклусе посвећене предметима који имају свој живот и од којих готово сваки налази песничку слику која га оваплођује: шестар је аристократа хладних снова о тријумфу форме над животом, ду-гме је мали одметник (*дај му прилику / и изгубиће се*), лула пати од хроничне упале смисла, гори јој трбух и истеже врат, свећа је воштана девица, чешаљ је баштован, ципела – безуба уста у трајном зеву, јастук – пуначки анђео... Однос његовог стваралаштва за децу и његовог писања за одрасле захтевао би посебан рад.^{4]}]

И не само да је у овом стваралаштву често антропоморфизовање предмета већ и оних појава и појмова који, иако имају своје материјализовано испољавање, у дечјем искуству најчешће остају на нивоу

⁴ У овом смислу индикативан је закључак Валентине Хамовић о кратким прозама Душана Радовића које нису писане за децу: „И у тим сведеним, ефектним прозама све је остало својствено Радовићевом књижевном поступку којим се одликује у писању за децу, што говори да је посвећен поетичком концепту непрестане слободне креативне игре и истраживања, заправо, учинио да се сасвим релативизује или чак, на моменте, укине граница између тих, по инерцији одељених, књижевних сегмената” (В. Хамовић 2008: 126). Такође су драгоценi и аутопоетички искази Александра Вуча на истоме трагу: „Поезија коју сам написао за децу пружила је велику помоћ мојој поезији за одрасле, а и обратну. Обе су ме ослободиле предрасуда моралистичке и рационалистичке цензуре” (Blagojević 2010). У поменутом интервјуу за часопис *Време*, Дејан Алексић истиче да *никада не би писао за децу уколико у томе што пише не би могли да уживавају и одрасли*.

апстрактног (осмех, ветар, плаво...). Удањујући им живот⁵ песник нас тера да се запитамо јесмо ли ми, људи, заиста апсолутна мера свих ствари, како, ето, већ хиљадама година самоуверено мислимо.

Метафора је сасвим извесно омиљена стилска фигура Дејана Алексића. Неретко, она је у његовом стваралаштву реализована и на тај начин њено значење у свести читаоца бива обновљено и освежено. Диван пример једне реализације метафоре налазимо у причи „Господин зид” из књиге *Кођа се тиће како живе приче*.

Читава на метафори саздана је и приповетка *Цијела на крају света*. Попут књиге *Чудесни ћодвици Азбучка Првој у придесети слова*⁶, ни овој прози се не могу порећи извесна ангажованост и повремено сатиричан призвук: градоначелник је дебо и не претерано паметан, цар је неписмен, а најтуžнија су празна лица – она гутају осмехе и на крају цео човек постане празнина. Али упоредо са овим, у обе прозе истовремено опстаје ведра духовитост својствена Алексићевом стваралаштву, а повремено просејава и нека танана лиричност, не тако честа и не тако својствена овом перу, лиричност проистекла из емпатије.

Па ипак, иако лирско није оно на шта нас прво асоцира стваралаштво Дејана Алексића, пажљивом читаоцу неће промаћи да је велика тема ове књижевности за децу усамљеност: од Дугмета без капута преко Осмеха Бескућника до Ципеле на крају

⁵ У поменутој студији Хујзинга нас тера да се запитамо није ли у персонификацији реч о томе да се нешто што замишљамо нетелесним накнадно изрази нечим што замишљамо живим – „Прије свега се ту ради о преображају опаженог у предоцбу о нечemu што живи и креће се. То се збива чим искрсне потреба да опажено саопћимо другима. Предоцба се јавља као приказивање сликом” – и поставља питање на које је заправо већ понудио одговор: „Имамо ли право ту урођену и неопходно потребну тежњу, тежњу духа за стварањем измишљеног свијета живих бића, назвати игром духа?” (Huizinga 1992: 125).

⁶ Обе ове прозе жанровски се поигравају формом бајке.

света. Вешто скривена језичким играма и духовитим опаскама, емпатија и с њом повезан лирски штимунг дају делу Дејана Алексића неопходну меру осећајности без које нема велике уметности и без које би оно било тек пуко разигравање ствараочеве домишљатости.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Огњановић, Драгутин. *Дечје доба: ступаје и огледи о књижевности за децу*. Београд: Пријатељи деце, 1997.
- Огњановић, Драгутин. *Звездано јато: књижевности за децу: за учитеље и стручњаке учитељских факултета*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.
- Хамовић, Валентина. *Два песника превратника*. Београд: Учитељски факултет, 2008.
- Хамовић, Драган. *Преко века*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2017.
- Aleksić, Dejan. *Pisanje za decu nosi veću odgovornost*. <http://www.detinjarije.com/intervju-sa-dejanom-aleksicem-pisanje-za-decu-nosi-vecu-odgovornost/> 5. 1. 2018.
- Aleksić, Dejan. *Vremena za čitanje ne nedostaje*. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1265873> 5. 1. 2018.
- Aleksić, Dejan. *Dete je ozbiljan čitalac*. <<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:535005-Dejan-Aleksic-Dete-je-ozbiljan-citalac>> 5. 1. 2018.
- Blagojević, Dejan. *Aleksandar Vučo – osnivač nadrealizma u dečjoj poeziji*. <<http://www.alma.rs/knjizevni-pregled/broj03/kp03.html>> 4. 1. 2018.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens. O podrijetlu kulture i igri*. Zagreb: Naprijed, 1992.
- Velek, Rene, Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit, 1991.

HOMO LUDENS IN DEJAN ALEKSIĆ'S LITERATURE
FOR CHILDREN

Summary

This paper deals with Dejan Aleksić's opus of diverse genre and, taking his works created over a time span of fifteen years as examples, confirms that play is the basic inspiring impulse of this author. Following the trace of those writers in Serbian literature whose main constitutive element is play (Aleksandar Vučo, Dušan Radović, Ljubivoje Ršumović...) but who also readily break the often formally imposed borders between writing for children and writing for adults, Aleksić gladly reaches for play on words and the resulting paradox, parody, humour... Insisting on the author's position, he varies his favourite topic – *stories as the hero of the story* in different forms, skilfully preventing his narration from being mere disturbance of artistic illusion. The vitality of his opus, as it is shown in the paper, is increased, on one hand, by satire and social engagement, and, on the other hand – by empathy and sympathy for man as an individual necessarily doomed to loneliness.

Key words: play, language, parody, riddle, proverb, humor, lyric

◆ Снежана Р. РАДМИЛОВИЋ
Основна школа „Славко Родић“
Крајишник
Република Србија

ДЕТЕ У ПОЕЗИЈИ ДРАГАНА ЛУКИЋА

САЖЕТАК: У раду је анализирана фигура детета у поезији Драгана Лукића. Песник представља односе детета с члановима породице (мајком, оцем, дедом, бабом, браћом и сестарама) и однос детета према учитељу и школи. У песмама је свет одраслих и деце приказан из угла детета, које је главни субјект Лукићеве поезије. Циљ нашег рада био је да прикажемо на који начин се фигура детета обликује у поезији Драгана Лукића, те којим је песничким средствима песник успео да дечји свет учини важним, централним у својој поезији, и да покаже да су за дете његове игре и бриге, свет породице и школе центар универзума. Желели смо да испитамо и то на који начин је представљена родна перспектива из угла детета, које је у Лукићевим песмама представљено као интелигентно биће, вођено својом детаљном логиком, које критички сагледава свет око себе, па и односе у породици и однос одраслих према себи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Драган Лукић, породица, фигура детета, родна перспектива, песнички језик

Има писаца и песника чија имена су општепозната, а њихова књижевна дела део су опште културе. Међутим, има и оних песама које су део опште културе, али људе који нису из света књижевности не асоцирају на неко посебно песничко име. Таква је, на пример, песма *Фифи*, коју деца уче напамет у низим разредима основне школе, такви су и стихови: „Тихо тише, к'о падање кише“. Аутор ових песама је Драган Лукић, који је у свету књижевности за де-

цу оставио печат својим песмама, али данас није познат попут Јована Јовановића Змаја, Душка Радовића или Љубивоја Ршумовића.

Драган Лукић је рођен у Београду 1928. године, а преминуо 2006. Студије књижевности завршио је у Београду и потом почeo да ради као предавач књижевности за децу у Школи за васпитаче. Лукићев биограф Вајо Марјановић наводи да је „своје бављење поезијом за децу Лукић започео 1949. године, и то најпре у београдским листовима за младе *Пиониру* и *Полетарцу*” (Марјановић 1998: 371). Марјановић наводи и три Лукићеве „повеће збирке” које „иако неуједначене по поетској инспирацији и времену када су настале, и објављене, (...) дају пуну и праву слику Лукићеве песничке мисли” (Марјановић 1998: 371). Реч је о збиркама: *Овде станују ћесме* (1961), *Мој траполејбус* (1962) и *Вајон прве класе* (1963). Када је реч о Лукићевој поезији за децу, Марјановић је, по богатству и разноврсности тема и мотива, сврстава „у ред најинвентивније поезије наше модерне књижевности за младе” (Марјановић 1998: 372).

Слободан Ж. Марковић истиче да је Драган Лукић, уз Душана Радовића, имао значајну улогу „у време када је српска поезија у целини доживљавала преображај (...) Они су оснажили поезију за децу и допринели, заједно с другима, млађима и старијима од себе, да уметнички досегне европске домете” (Марковић 2007: 101). Марковић Лукића назива „песником Београда”, наводи да је „он створио модерну поезију свежег, новог и уметнички снажног израза, која је изузетно прихваћена у свим срединама – и у градским и у сеоским” (Марковић 2007: 101). Попут Марјановића, и Марковић Лукића ставља раме уз раме са Душаном Радовићем, али и Милованом Данојлићем, те наводи да је заједно са њима „наставио и продужио онај корак урбане поезије Јована Јовановића Змаја, грађећи своје визије но-

вим материјалом и начином” (Марковић 2007: 102, 103). И Миомир Милинковић Драгана Лукића види као „особену појаву у српској књижевности за децу, јер све што је написао, наменио је деци и на тај начин постао рођени, непоправљиви дечји песник” (Милинковић 2014: 421).

Лукић је иза себе оставио преко сто књига. То су збирке песама, међу којима су најпознатије *Како се коме чини*, *Мој прадед и ја*, *Овде станују ћесме*, *Вајон прве класе*, *Фифи*, *Како расту ногавице*, *Шта штапа каже*, *Од куће до школе*, *Ловац Јоца*, *Вожња по граду* и романи за децу *Небодер цII*, *Три гускетара*, *Бомба у белој кафи* итд.

Ако се постави питање коју је то новину Лукић унео у поезију за децу, могло би се одговорити да је он први који је дао детету да у готово свакој песми има улогу субјекта. У највећем делу песничког опуса Драгана Лукића свет је посматран из угла детета.¹ Оно својим детињским очима посматра околину, углавном чланове своје породице, и властитом логиком разумева и тумачи њихове поступке и понашање. Ако тражимо објашњења за различите неспоразуме који се јављају између детета и одраслих, не морамо увек залазити у књиге из психологије – доказ за то јесте поезија Драгана Лукића. Стављање детета у центар света и васпостављање његове логике и визуре – темељне су одлике овог песника.

Лукић у својим песмама на шаљив начин представља деце бриге, немире, жеље и страхове. Битно је да се он не бави среопштим, начелним мукама детета, већ издаваја конкретне проблеме и њих опева у песми. Ономе што су одрасли заборавили, што посматрају као небитну појаву, Лукић придаје много важности. Дече проблеме он ставља у центар пажње, а то је управо оно што родитељи често не чи-

¹ „О, учитељу”, „Шта је отац”, „Мој пас”, „Без везе сам”, „Хоћу-нећу”, „Како расту ногавице”, „Дечаци” и готово читав песнички опус везан за фигуре оца, мајке, деке и баке.

не. Одрасли заборављају колико је живот у ствари једноставан, а управо та једноставност, изражена дечјом логиком, може се пронаћи у песмама Драгана Лукића. Како наводи Мирко Петровић, „литература за децу је враћање у детињство које смо, макар траљаво, проживели” (Петровић 1970: 95). Може се рећи да одрасли најчешће, а поготово када држе предавања својој деци о учењу и школи, заборављају да су некада давно прошли кроз исте проблеме. Један од таквих примера јесте и смењивање периода када се запостави учење, да би затим дошло време кад се на брезину мора научити много лекција – такозвано кампањско учење. У песми „Лов” представљена је потрага детета за школском торбом пред сам крај распуста, када би дете волело да распушта потраје дуже, да се обавезе одложе:

Ухваћи ме спаси ловачка:
где је моја
шторба ђачка?
где се крије
месец дана,
с књигама,
неотварана?
Шаљем мозгаша
ловачкога
да улови
‘зецу што га’
школску шорбу
скривалицију
ил’ ћу бити
ја у скрипцију!
Крај распуста
штек што није,
где се моја
шторба крије?

(Лукић 2001: 55).

Дете је у Лукићевим песмама интелигентно биће које брину различите бриге. Зашто се отац поставља као судија за прекршаје? Зашто Јоца мора да облачи спаваћицу увече? Дете има свој став и према оцу, и према мајци, и према деди, као и према осталим члановима породице. Далибор Цвitan казује да је „прави дјечији писац човек чији раст и развитак нису успјели уништити дјечији свијет у њему” (Cvitan 1970: 24). Петровић наводи да писац за децу не мора бити детињаст, али „да мора сваким својим нервом да осећа свет детињства” (Петровић 1970: 98). Управо је такав песник и Драган Лукић. Његове песме су доказ да је у телу одраслог човека још увек присутно дете које покушава да схвати одрасле: оца, мајку, деду, баку...

Стил Драгана Лукића карактеришу једноставност казивања и метафоричност, затим аутентичне игре речи, преметања, набрајања, који утичу на експресивност песничког израза. Да је дете субјект ове поезије види се и у песничком стилу и темама: читав корупус песама представљају песме са називима попут „Цандрија”, „Чанчара”, „Шара”, у којима се на дечји начин набрајају речи без смисла, или бар оне које смисла имају само за децу. У песмама у којима је деда главни лик такође су присутне игре речима – такве су „Дедослед”, „Дедосије” итд. Све те језичке, стилске и значењске игре заснивају се на дечјем разумевању света одраслих.

Фигуре оца и мајке у поезији Драгана Лукића

Отац је веома битна фигура у Лукићевој поезији. То је отац радник, који редовно одлази на посао и који зарађујући штити властиту породицу. У песмама се осећа топлина дома, дечја сигурност и срећа у породичној хармонији. Таква је песма „Свакога дана”, у којој је лирски субјект дете које опisuје

оне ситне очеве поступке који много значе свакоме детету. Породица с троје деце, два дечака и девојчица, окупља се око умornог радника размењујући топлину. Привидно емотивно неутрални, ови стихови за дете, али и за одраслог читаоца, откривају цео један свет породичне слоге, топлине и љубави. Такви за децу значајни моменти јесу чупкање за косу, дирање за нос:

*Свакога дана кад с посла дође
мој татића мени косу чујине,
мој татића мене шаком лујине
и каже: – Јак си као гвожђе.
Свакога дана кад птере руке
он насајуни сестри лице,
и прска водом канаринце,
и с нашом мачком иђра жмурке.
Свакога дана кад за сићо седне
мој татића братића за носић дирне
мој татића братићу на уво свирне
и вади неке бомбоне медне*
(Лукић 1996а: 32).

Након једноставних набрајања исказаних анафором, песник алегоријом завршава песму – тата је представљен као капетан, док су деца морнари, а одлазак на спавање, који је иначе деци мучан, с обзиром на то да увек траже још мало игре и непрестано одлажу одлазак у кревет, представљен је као пловидба бродом:

*А после ручка, свакога дана,
Капетан татића и ми морнари
Узмемо само најпрече ствари,
седнемо журно на кауч ствари
и исиловимо из нашећ стана*
(Лукић 1996а: 32).

На примеру ове песме може се приметити да Лукић оне догађаје који деци тешко падају жели да

зачини игром, која увек олакшава оно што дете схвата као обавезу, као морање. Јован Љуштановић наводи да је у овој песми „све уклопљено у дневни ритам запосленог човека (...) и ствара се весела атмосфера” (Љуштановић 2009: 174). Он на примеру ове песме указује и на разлике између Лукићеве поезије и поезије Александра Вуче, на кога се Лукић у доста мотива угледао. Истиче да се у песми „Свакога дана” може приметити да „док је Вучо деци отварао свет одраслих и повлачио децу, дечје мишљење и осећања према њему, дотле Лукић повлачи одрасле према дечјем свету – открива дете у одраслом” (Љуштановић 2009: 174, 175).

Као што је већ наведено, између детета и родитеља може стајати непремостива препрека у разумевању живота. Бриге и проблеме родитеља дете ће моћи да схвати тек када оно и само одрасте. У песми „Шта је отац?” на шаљив начин се из угла девојчице представља строга очева фигура: отац која занима све у вези с дететом. Слободан Марковић истиче да се у стваралаштву за младе ретко сусреће „протест детета због непажљиво или недовољно исказане родитељске љубави” (Марковић 2007: 104), и да песма „Шта је отац?” садржи управо тај вид односа између детета и родитеља: Молим вас, реците отац шта је. Да ли је отац тата или – судија за прекршаје?

*Мене отац стапално исипитује
и жели ово и оно да чује.
И кад сам у школу пошла
и кад сам из школе дошла,
и заштито је ово овако,
и заштито је оно онако,
и заштито је ово овде –
заштито оно није онде,
и како сам смела ово,
и како сам смела оно,*

*и знам ли ја да сам већ велика,
и знам ли ја да нисам више мала,
знам ли ја шта је „карактер тврђи од челика”,
и знам ли ја пошто је шнала?*

*И зашто нисам мислила
и како нисам пазила,
и шта сам онеј згасила
и како, како,
и зашто, зашто,
и смем ли, и смем ли,
и знам ли, и знам ли?*

*Па зато штам
отац шта је.
Да ли је отац штата
или – судија за прекријаје?
(Лукић 1996: 32).*

У песми је представљен и типичан начин опхођења родитеља према детету: када дете, према суду одраслог, нешто згреши, отац покушава да пробуди његову савест говорећи му да је оно „већ велико”, те да треба да пази како се понаша. Можда отац тиме покушава да постави дете на свој ниво, јер је свестан да деца највише желе да што пре одрасту, али заборавља да та његова логика у дететовим очима не изгледа тако као што он замишља, а то се види у темељном питању песме: „Да ли је отац тата / или – судија за прекријаје?” Лукићево дете, ипак, сагледава оца и у односу према другима и поноси се њиме:

МОЈ ТАТА

*Док јустро умива посјани град
и у свакој кући отикуџава пети,
мој штата гони тролејбус црвени
и на рад вози свети.
Знаме, штата је мој*

најважнији човек у граду.

*Он има брзог хапија
црвеног ко за параду.
И ако журиши у школу,
чека тије прави час –
мој ће штата хапију
дати највећи гас.
Улицом право, лево,
тио штије све то тлану:
сесију ће однећи у јасле,
на тирг однеће маму.
А кад напустиш школу,
тролејбус ту је већ –
ручак тије чека на ступолу
и тирбушишта пећ.
Знаме, штата је мој
најважнији човек у граду.
Он има брзог хапија
црвеног ко за параду.
И кад сваког јутра
будилник отикуџава пети,
штад и мој штата утрећне хапија
и градом развози свети.*

(Лукић 1951)

Јован Љуштановић запажа утицај поезије Александра Вуча на песме Драгана Лукића и пореди две песме – Лукићеву „Мој тата” и Вучову „Мој тата трамвај вози”: и у једној и у другој песми исказни субјекат јесте дете, и то дете чији видокруг превазилази међе породице и света дечје игре. То дете оца види у спољњем свету, у градском простору, али и у свету рада. Притом, оно задржава своју породичну осећајност, и у обе песме поноси се оцем (Љуштановић 2009: 173).

Разлике Љуштановић проналази у томе што је Лукић „реплицирао само онај аспект Вучове песме, у коме се описује друштвени смисао очевог посла”

(Љуштановић 2009: 173). Уздигао на пиједестал чињеницу да се дете поноси због тога што отац ради, а то је зато, како он наводи, што Лукић пише песму у социјалистичкој земљи, па је битно оца приказати као продуктивног и корисног члана друштва (види: Љуштановић 2009). Лукић има и низ песама у којима су присутни и лик оца и лик мајке. У тим песмама често је представљена нека ситница, са становишта одрасле особе, која је деци, ипак, веома важна. Таква песма је „Мамине ташне и татини цепови”, у којој је из дечјег угла представљен садржај мамине ташне и татиних цепова, који увек привлаче дете, чак и када је забрањено завлачiti руке у њих:

*Мамине ташне и татини цепови
најмоћније су ствари за децу.*

*Ти пожелиши – тата и, стави руку у цеп –
и већ грицкаши румену перецу.*

*Ти пожелиши – мама, отвори ташну –
и већ чујкаши ређ илишаном зецу.*

*Мамине ташне су мали фризерски салони за dame,
татини цепови ћуни новина личе на бирое за рекламе
мамине ташне су албуми татиних и дечјих слика,
у татиним цеповима звећка новац као да свира цез-музика,
мамине ташне су ћуне мириза ружиноћ цвета,
татини цепови су мали киосци цигарета.*

*Мамине ташне и татини цепови
што су мали, сасвим мали сефови,
и мале, сасвим мале касе,
из којих тата и мама пресипају новац
у твоје тлаво гајсано прасе*

(Лукић 1991: 19).

Свет тајанственог изобиља открива природу дечјих жеља и виђења света у оном часу када је дете још увек убеђено да нема тога што његови родитељи не могу. Лукић представља хармоничне породичне односе, једноставним песмама показује колико је у одрастању детета битна близост у породи-

ци. Лукићево дете у поезији зна само за љубав и срећу. Такви односи представљени су у песми „Тата и мама”:

*Тата и мама су љубав
и велико дружарство
и зајдо иду подруку.
Тата и мама су
високи јаблан и нежна јела.
Тата и мама су
четири руке једног срца.
Кад се тата и мама у светлу изгубе,
одмах се траже.
Тата и мама су две дечије страже*

(Лукић 2001: 12).

Родитељи, а поготово мајка, представљени су у Лукићевој поезији као неко ко пружа безусловну љубав детету. Можда и једна од најлепших песама о близости између детета и мајке, чија срца куџају као једно, јесте „Песма за маму”:

*У срцу моје маме
и моје срце куџа.
Кад њено куџне – трак,
моје се чује – тик.
Њено је око топило
к'о око жутић сунца
и у том топилом оку
стапају и мој лик.*

(Лукић²).

У Лукићевој поезији девојчице се највише углеђају на мајку и опонашају је, а деца на оца. Жеља да буду одрасла деца испуњавају више кроз игру него кроз причу, и то је нормална појава у дечјем понашању. Деца облаче одећу својих родитеља, имитирају их, желе да досегну тај свет у коме су неза-

² http://www.bibliotekalazarevac.org/festival/arhiva/dragan_lukic/tekstovi/pesme1_cir_link.htm#tataimama.

висни. У песми „Девојчице”, девојчице су се играле, и свака је у тој игри пресвлачила своју лутку, све су оне „били маме сто пута и више, / и бринуле да л’ им беба дише” (Лукић 1996: 22). Још једна песма носи исти назив, у њој се, такође, низом питања исказује велика жеља девојчице да и она накратко буде као мама: да носи ташну окачену о своје раме, да сама у трамвају плати карту, итд.

О вечитој жељи детета да одрасте певао је и Змај. У његовој песми Мали Јова „силом хтеде да је човек стари” (Јовановић 1988: 21). У још једној Лукићевој песми приказано је дете које не жели да га ословљавају са „мали”:

*Кад сам био мали
„Мали” сите ме звали.
Велико сам сада дете
а још увек ме зовеће
„Мали”.
Од великих већ сам виши
а ви мени стапално: „Бриши,
Мали!”
На то све ми рече деда:
– Све окрени шали.
Кад ти, дете, будеш отпаци,
Сина зови „Мали”*
(Лукић 1994: 62).

Није у овој песми представљена само вечита жеља детета да одрасте, већ је приказано и то како родитељи забораве колико је „малом човеку” битно да га посматрају као великог, да га уважавају као одраслог човека, а то показује последња строфа и дедин савет унуку да и он своје дете једнога дана зове мали. Мотиви су у песми представљени кроз шалу, али иза те шале стоји дечја непресушна жеља да опонаша родитеља или деду и баку.

Песма у којој је приказано заједништво у породици, у којој се може осетити повезаност чланова

породице у зимским данима, јесте „Балада о руменим венкама”. У песми је оцртана идилична зимска атмосфера: мајка шаље оца и дете по „две велике румене венке”, свака од њих је представљена метафорично као „печено прасе”:

*А кад руменке зајреју шаке
и мирис хлеба топли шал свије,
ко врели кесићен кориџа прсне
и носић венке у длан се скрије.
Свака је венка печено прасе
На тулу грицкам носиће меке,
Њушиће топле шипе слатко красе
Образе сјајне румене венке.
Кад се вратимо с ињем у коси,
У кући стигроћа зајтића мама:
– Ко то у цеју мишеве носи
шипе венке гризу то улицама?*
(Лукић 1996а: 47).

Може се закључити да је Лукићева породична идила у наведеним песмама „прожета осећањем узајамности и присноти деце и родитеља у савременој породици” (Љуштановић 2009: 174).

Фигуре деке и баке у поезији Драгана Лукића

Лукић у својим песмама придаје значај свим оним личностима које су битне у одрастању и васпитању детета, а поред мајке и оца то су, веома често, и бака и дека. Када мајка или отац нешто забране и наметну обавезе деци, код баке и деке дете може прекршити те забране. У Лукићевом опусу постоји мноштво песама о деди. Међу њима, нарочито су занимљиве оне кратке песме у којима је главни мотив упечатљива фигура деде:

*Имам деду, воли дете,
И то није нишића ретко,*

*Моћа деду кад зовети,
Кажиће му: – Дођи Детико!
(Лукић 1994: 7).*

Или још једна кратка песма, „Рука у руци”, у којој је представљена веома важан однос између деде и унука, сарадња у игри и изради играчака:

*Унукова рука
у дединој руци:
стежи... вуци...
Ово им је квачило
мнogo значило
(Лукић 1994: 112).*

Деда је у једној песми представљен и као возач дечјих колица, као „моторни деда”:

*Ти су, деда,
Врло згодан,
Зато су нам
нейходан
(Лукић 1994: 8).*

Лукић се у својим песмама, као што је већ наведено, служи једноставним метафорама, које доприносе експресивности израза. У још једној песми о деди старац је представљен као чамац и као кревет за спавање, што, истовремено, сугерише топлу до мађу атмосферу у којој се деда игра с дечаком, или на свом stomaku држи успавану девојчицу:

*Деда је Лукин чамац
за спасавање
и трбушисти Јеленин кревет
за спавање
(Лукић 1994: 10).*

Игра и период одрастања детета уз бабу и деду на једноставан начин приказани су у песми „Падалица”:

*Иде, иде, па се силети
на под падне наше дети,
падне па се отети дигне,
од бабе до деде стигне
(Лукић 1994: 25).*

У времену све већег породичног отуђења и свођења породице не само на родитеље и дете већ и на родитеља и дете, ово Лукићево „проширење” породице уноси нове (или давно заборављене) квалитете породичног живота у широј заједници. Већина психолога упућује на то да би дека и бака требало да поштују правила власница која су наметнули родитељи. Ипак, улога деке и баке битна је управо у прикривању ситних дечјих несташлука, јер детету је потребно, поред забрана које су му наметнуте, да има и могућности да те забране прекрши. Деда као унуков саучесник у несташлуку приказан је у песми „Деда и унук”:

*(...)
Све што унук крије и деда сакрива:
kad се бокал разбије,
столњак исиполива...
(Лукић 1994: 37).*

Разлике у разумевању света између одраслих и деце приказана је на шаљив начин у песми „Ко прво каже”. Детету није јасан смисао забране и не зна због чега не сме дирати дедине ствари. Дете покушава да помири два концепта: онај по коме је кућа заједничка – наша и онај по којем њему није дозвољено да дира било шта што припада одраслима. Лукић на једноставан начин у песми показује да дете као и одрастао човек воли да добије објашњење за одређене поступке:

*– Дедивоје, дедивоје,
је ли све у кући твоје?
А деда се на то смеје.*

*Одговара: – Наше све је!
– Па, чега се онда боје
Кад ми кажу:
То не дирај,
Дедино је!*

(Лукић 1994: 38).

Занимљиве су и Лукићеве песме у којима је наслов својеврсна игра речи. Таква је песма „Дедослед”, која аудирира на реч „редослед” и у којој се експрессивност израза постиже нагомилавањем речи „деда”:

*Имао је деда деду.
И деда му имо деду.
И ја имам свога деду.
Све иде по дедоследу!*

(Лукић: 1994: 41).

Таква песма јесте и „Коњ колењак”, у којој је дедино колено представљено као коњ на коме дете јаше:

(...)
*Имам коња
једноноћа
од колена
деде моћа.
Цућа хоћа
цућа хоћа
не видим се
од галоћа*

(Лукић 1994: 55).

Лукић је приказао и дедине слатке муке у песми „Дедине муке”, у којој, како се наводи, деда моли унуку да се не пење по њему већ да одрасте, и да се пење уз планине (види: Лукић 1994). Деда је у Лукићевим песмама и неко ко све своје време даје унуку, што се види у песми „Или су слични ил су исти”, у којој када се унуку спава, тада се и деди спава, „када деда дрема и унук му дрема” (Лукић

1994: 88). Деда који прати унука и у игри приказан је у песми „Наговарање”, у којој унук преноси своју дећју енергију на деду који не може да се игра, јер га боле колена и има слаб вид. На метафоричан начин дете је представљено као дедине наочаре:

*Те проблеме занемари,
ито су триче старе,
хадмо, деда, ја ћу бити
твоје наочаре*

(Лукић 1994: 52).

Дакле, није само деда битан фактор одрастања детета, већ је и дете у Лукићевој поезији представљено као битан фактор у дедином старењу. Оно му олакшава старост, улепшава дане.

Бака је поред деке, такође, веома битна за дете, али је Лукић у песмама више значаја дао деди. Бака се појављује тек у пар песама као битна фигура, али претежно је она приказана уз деду. Рецимо, у песми „Ко је у праву” деда и унук се препишу ко је првак у мрвљењу по кући, а бака се јавља у последњој строфи и казује да деда и унук деле прво место у мрвљењу по кући. Бака се у песми „Љутиште” поставља као судија између деде и унука који су се наљутили један на другог. У песми „Које су дужности једне баке” дете се пита шта је то све дужност једне баке:

*Баке су, пре свега, дужне
да плећу чареће дугачке и кратке
Али – треба ли да се мешају у домаће задатике?
Баке су дужне да кувају слатико од шљива.
Али – треба ли да иду за дечаком кад хоће да
плива?*

(Лукић 1991: 50).

Песма је грађена на контрасту између две слике: једна представља оно што је дужност баке посматрано из угла детета, док је друга исказана у форми реторичког питања, и представља оно што бака

не би требало да чини, што јој не приличи. Тако би, сматра дете, баке требало да певају успаванке, али велико је питање „треба ли са девојчицама да иду на игранке” (Лукић 1996: 34). Комично у овој песми огледа се у одступању од уобичајених улога везаних за баку, односно у представи баке која дедом преузима улоге детета. На сличан начин је представио баку и деку и Змај у песми „Како би то стајало”, где се замишља свет у коме би се дека напио млека попут бебе, а бака пошла у школу попут ђака. Бака је у песмама углавном по страни, а деда је онај који се игра са дететом. Тако у једној песми стихови казују да бака „неуморно ради: / без шале и без вица” (Лукић 1988: 54), она посматра из кухиње како се деда и унук играју, опомиње их када направе штету, или док се деда одмара на кревету она се радећи обраћа унуку. Фигура баке је, дакле, представљена у светлу патријархалне заједнице. Као што се може запазити из наведених примера, баке и деке су веома битне фигуре у Лукићевој поезији, јер дететов свет не би био потпун када оно не би имало пред ким да прекрши ситне забране а да при томе не буде кажњено.

Фигуре брата и сестре

У данима детињства између брата и сестре у већини случајева влада дечји анимозитет, они се међусобно тужакају мајци и оцу, зачикају се, такмиче. Ипак, и поред свега тога, брат и сестра су једно другоме веома битни. Лукић је у неколико песама представио и фигуре брата и сестре, међутим те песме нису толико заступљене колико оне о мајци, оцу, деди или баби. Можда зато што дете у центру породичног света лакше успоставља везу с одраслима који га мазе и пазе него с другим дететом, које тражи исту такву пажњу. У песми „Сестра и брат”

долази до промене перспективе, сестра се у односу на брата поставља као одрасла: он јој досађује, те она одлучује да ће бити „сестра-Рога” (Лукић 1988: 60). Ова песма спада у оне у којима је опевано комично дете – прзница, коме све смета. Таква је и песма „Хоћу-нећу”. У песми „Ко је, управо, старији брат” млађе дете посматра из своје перспективе брата или сестру, па се пита:

*Пићање је посматрањено јавно
Старији брат је од млађега братића
виши за врати
а то је оно главно.
Али – због шега
старији братић ће треба
да буде бабарога?

Или – због једног вратића
да се прави важан
као тајтића
и озбиљан као деда,
да лојтићу узме,
да тишитић не да*
(Лукић 1996а: 34).

Сестра и брат су код Лукића готово увек у скобу, али управо то су они сукоби који касније много недостају. Попут односа у песми „Клавиристи”:

*Брат је за рати,
сестра за мир,
ко ће први
за клавир?
Да не дође
до плача
и бруке,
засвирајши децо
у четири
руке*
(Лукић 2001: 87).

Када се узму у обзор све наведене песме, може се закључити да Драган Лукић приказује слику срећне породице, представља атмосферу топлог породичног дома, али се притом не може рећи да је слика породице у његовој поезији идеализована. Брат и сестра се посвађају, дете згреши пред родитељем, родитељ понекад не разуме дете, али су све то ситни неспоразуми који се једнога дана претварају у најлепше успомене из детињства.

Фигура учитеља/учитељице и однос детета према школи

Након најближих чланова породице, у одрастању детета најбитнија је фигура учитеља/учитељице, а након дома, као места сигурности, стоји школа, у којој дете проводи доста времена. С учитељем је повезан и однос детета према школи и обавезама које у њој има. И у „ђачким песмама”, како се може назвати корпус Лукићевих песама о школи, песник је показао да познаје све оно што је једном детету важно, да није заборавио колико је школа деци, понекад, терет. У песми „О, учитељу”, дете моли учитеља да му врати кликере, а у завршним стиховима се опажа колико је детету игра важнија од учења лекција за школу. Истовремено, видимо рани узраст у коме машта и игре оживљавају све што дете узме у руке. То колебање између школских обавеза и заводљиве игре озарује стихове:

*O, учитељу,
врати ми кликере.
у свакоме
што један дечак живи
и нису они криви
што данас не знам*
(Лукић 1996: 36).

О „слатким мукама” проговара и дете у песми „Последње питање”, у којој се пева о радости због завршетка школске године:

*Шта ћемо радићи с торбама
на крају сваке године?
Баћићемо их сви увис (...)
Онда ћемо их ухваћићи у руке
и заборавити све ђачке мuke*
(Лукић 1996: 43).

На хиперболичан начин представљен је терет ученика првог разреда у песми „Првак”. Лукић је умео да у само једну строфу од четири стиха стави велики проблем детета – значај који за првака има нови свет школе, али и склоност малишана да у школу носе све књиге и свеске одједном. Гради сугестивну хиперболу „плаве футроле на леђима”, која заклања цео свет:

*Сав је сишао
у плаву футролу,
на леђима
носи целу школу*
(Лукић 1990: 33).

Дете у Лукићевој поезији школску годину посматра као „игру на два гола, спору к’о воловска ста-ромодна кола” (Лукић 1990: 70). Детету се на часу деси и да се успава, те у песми „Још једно зашто” лирски субјект казује:

*Школе нису хоћели
и по собама учитељи
не ређају креветце,
 па зашто онда
у школској клупи
засићи љонеко дејце?*
(Лукић 1996: 39).

Лукићево дете у поезији жели да се игра, оно враћа читаоца у период детињства, када је школски час од четрдесет и пет минута из дечјег угла трајао много дуже, када је школска торба била претешка, када ти се код куће све ради више него домаћи задатак.

Лукић у својим песмама негује високе моралне вредности: као што дете воли и поштује родитеље и деке и баке, исто тако осећа страхопоштовање и према своме учитељу, што се примећује у песми „Учитељ”:

*Учитељ је вечити ћак:
Са седам година уђе у школу.
Са педесет и седам изађе из ње.
За све то време носи торбу.
Зато га треба слушати.
Колико је књига прочитала?
Колико је лекција научио?
Колико је задатака написао?
Па се није уморио*
(Лукић 1996: 38).

И у песми „Вечити ћак” дете има потребу да се поистовети са учитељем који му је ауторитет:

*Учитељ торбу носи,
у њој књиге,
к'о и ћаци,
у школу је
он доноси,
и никад је
не одбаци*
(Лукић 2001: 51).

Сваком детету је фигура учитеља, наставника или васпитача битна, али и поред тога што се према њему опходи са поштовањем, дете код Лукића се учитељу обраћа и на шаљив начин. Таква је песма „Учитељу, до јесени”:

*Учитељу, до јесени,
Зaborави све о мени,
Твом заморном малом ћаку,
Пеџајући у врбаку,
Неке бистре шумске реке,
Далеко од школе јеке.*

*Учитељу, до јесени,
Понекад ме и спомени,
Из навике, тек да штуцнем,
Па да кока-колу ћуцнем*

(Лукић 1990: 63).

Уме Лукић да представи у песми и дететове мане, али и тада када их истиче то чини дајући предност дечјој игри. Таква је песма „Тужаљка”:

*По школама прича кружи
да ћак ћака увек тужи.
Зато има школа свака
два-три стапна тужићака
(...)
Тужибаба – реч се брише,
тужибаба нема више.
Закључак је сада лак:
права реч је тужићак*

(Лукић 2001: 58–59).

Још једну дечју ману – неодговорност према школи и нередовно учење – Лукић представља из перспективе детета у песми „Лов”, у којој је школска торба приказана као зец кога дете лови месец дана и жури да га улови, јер се ближи крај распуста.

Лукић у песмама не жели да куди дете, није његова намера ни да поучи, његова је намера да пева о дечјем свету, односно да пусти дете да пева, да се кроз песму игра.

Лукићев песнички језик

Питање песничког језика Драгана Лукића дотакнуто је и у претходним поглављима. Какав је песнички језик у песмама у којима је, углавном, дете лирски субјект? Пошто су писане за децу, а деца су и главни посматрачи света око себе у песмама Драгана Лукића, песнички језик чине једноставни изрази, јасне метафоре, дечје набрајалице, хиперболе, поређења итд. У једном тексту Лукић казује: „Пред собом имам само позивни лист за овај састанак, и говорићу и једноставно и спонтано, као што се понекад и ствара литература за децу” (Лукић 1970: 100). Ове Лукићеве речи се односе и на његов начин писања поезије за децу, он је писао тако да га свако дете разуме, али и тако да та једноставност, ипак, дотакне и одраслог човека.

Лукићеве метафоре су једноставне, а та се једноставност огледа поготово у песмама о деди, о којима је већ било речи. Рецимо, у песми „Застава” дете је представљено као застава коју деда поносито диже. У песми „Коњ колењак” дедино колено је метафорично приказано као коњ.

Песме „Субота” и „Недеља” садрже, такође, примере Лукићевих метафора. Субота је у песми представљена као „велика лађа / која је упловила у луку” (Лукић 1996: 57). Изметафоре се ређају и хиперболе, којима се подсећа на заборављену навику да се деца суботом купају:

(...)
*Субоћом велика вода поћече
 и напуни све каде и лаворе
 па нам се чини да је суботића
 унела у кућу кућање и море*
 (Лукић 1996: 57).

У песми „Недеља” деца су „рибе у реци”, учитељи се недељом „претварају у тате и чике / а учитељице

у добре маме” (Лукић 1996: 58). Песничким језиком који је близак деци, песник истиче важност суботе и недеље за дете. То су дани када дете не мора ићи у школу, недеља је „велики румени балон пун игре и весеља” (Лукић 1996: 58). Песма се развија у алего-рију, јер на крају недеља сваком детету брзо прође:

*балон који ће и до ђавола оде
 кад се увече
 на градски шаторањ набоде*
 (Лукић 1996: 58).

Занимљиве су и пријемчive деци и песме о деди у којима је дедин портрет упечатљив због игре речима. Таква је, рецимо, песма „Дедосије”, у којој је деда лирски субјект: „Од како сам Дедосије, / од тад живим радосније!” (Лукић 1994: 75). Таква је и већ наведена песма „Дедослед”, као и песма „Тим”:

*Деда, деда, Дедај!
 Лојтију не дај!
 Не наследај
 на бакине стваре форе:
 није лојтија за мајоре*
 (Лукић 1994: 42).

И у песми о мами, „Мамина пита”, појављује се игра речима:

*To је тијића
 Шићо не тијића
 „Хоћеш јесићи?”
 Сама се
 у руку
 смесићи*
 (Лукић 1988: 58).

Дечјим језиком исказана је велика жеља за мајчином питом којој се не може одолети. На сличан начин, с интересантном игром речи, испевана је и песма „Коснос”:

У косносу ћрви био
Краљ лутака, Пинокио.
На брежуљак кад је сишао
Носем коснос зајарао

(Лукић 1988: 62).

Лукићев лирски субјект као да се игра кроз песму – из тог разлога се у неким песмама речи набрајају, наизглед без посебног смисла. Таква је песма „Жеља”:

Жеље вуку железнице.
Жеље пале железаре.
Жеље роде Желимире.
Жеље граде Железнике

(Лукић 1990: 43).

Међутим, наставак песме, ипак, доноси смисао, жеља је, како се наводи „колевка свету” (Лукић 1990: 43). А након тога, дете у песми опет се јавља и завршава: „Рађај, Жељо, Жељковиће” (Лукић 1990: 43). Алитерацијом сугласника „ж” постиже се снажан звучни ефекат, а такве су и песме: „Гагалица”, „Ни не но”, „Водопија”, „Апћиха”, „Љуљашка”, „Ђућорење”, „Поскочица” итд., у којима се нагомилавају сугласници, па оне подсећају на дечја набрајања приликом игре. Према Добрици Ерићу књижевност за децу и јесте „једна свакодневна празничка игра коју велика деца показују малој деци да би им открила и дочарала све лепоте и тајне по пропланцима и увалама детињства” (Ерић 1970: 93). Тихомир Петровић наводи да су „непоправљиве грешке” песама за децу: „лепоречивост, заљубљеничка играрија речима, фамилијарност, сасвим пројено певушење, беззначајност и безизразност” (Петровић 2011: 111) – тога у Лукићевој поезији, поготово у њеном најбољем делу, нема.

У песми „Да ли то у град долази јесен”, јесен је персонификована, оличена у малом ћаку она „гра-

дом свира”, „прва слова пише кредом” (Лукић 1996: 47). Персонификација је присутна и у песми „Све у круг”, у којој је представљена игра ветра и лишћа:

*иа ојеји некуда већар вуче за собом дугачки
реј од лишића
иа ојеји га сабија у гомиле,
и онда штек лишиће схваћи
да га већар вуче за нос*

(Лукић 1996: 54).

Већина предмета у Лукићевим песмама део је персонификованог света посматраног из угла детета. Такви су предмети попут шоље, која „чека пропалу облака из бокала” (Лукић 1973: 37), шалова, који „загрле децу и људе”, затим капе, која се „умом хвали” (Лукић 1973: 53), кваке, која „пушта с улице у стан” (Лукић 1973: 59), непродатих играчака, које протестују у продавници играчака (у „Протестној песми”), али и дани у недељи, месеци, годишња доба.

Јован Љуштановић, који је Лукићеву поезију посматрао у светлу модерне поезије, дотакао се и његовог песничког језика, те истакао да је „он у својој поезији у приличној мери извршио трансформацију песничког субјекта у оператора језика модерне поезије, али у специфичну врсту дечјег оператора језика” (Љуштановић 2009: 176). Већ смо се дотакли песама у којима су у првом плану игре речима, у којима се песнички субјект претвара у оператора језика, а у песмама о деди и унуку такав песнички субјект највише долази до изражaja. Једна од таквих је „Мађионичар”:

*Дај, ми, деда,
новчаник
да изведем
један тарак,
да му кажем:*

– Чара – бара,
и изучем
тара динара
(Лукић 2001: 80).

И у песми „У чекића” доминантна је дечја разбрајалица, све се претвара у дечје римовање, речи се ређају једна за другом:

Чек, чек, чек – чекић није мек.
У чекића сијо ћесница,
сијо ћесница – сијо кресница
(...)
Узми руку чекића
(Лукић 2001a: 13).

Песме „Смехсма” и „Хахалица” пример су модерне поезије:

*Xa, xa
Xe, xe.
Xo, xo.
Xu, xu.
Xy, xy*

Лукић уноси иновације у поезију за децу на плавну песничког језика: попут модерних песника чије се песме састоје само од цртица, и он ређа само слогове.³

Одређене песме су и визуелно усклађене са садржајем који се у песми износи, а то је још једна одлика модерности. Таква је песма „Рукопис”:

*Кад јоца тишие то табли реченице,
слаже речи као ситејенице.
Реч
на реч,*

*иа реч
на реч
и све увис,
и све увис,
све увис речи щера
(Лукић 1973: 24).*

„Округла песма”, такође, има садржај усклађен са формом, наиме, речи су послагане тако да чине један велики круг.

Поред метафора, персонификација природе и предмета и игара речима, Лукић се служи и метонимијом, тако је у песми „Деда и дрво”, по логичкој вези, односно близини, дека који под дрветом љуља свога унука, представљен као „дрвендеда”:

*Дрво шушина, лишићем ёледа:
– Добро, важи, дрвендеђа*
(Лукић 2001: 83).

Лукићев песнички језик карактерише дечји, разиграни начин изражавања, дечја испреплетеност речи, тепање, набрајање. Могло би се рећи да је песништво Драгана Лукића пример како песништво за децу „корелира са дечјом склоношћу да се реч испрекида, продужи, креји, помери, стихује, замрси и на посебан начин повезује у синтагме или веће јединке целине” (Петровић 2011: 110).

Када се узме у обзир све што је наведено у вези са песничким језиком у Лукићевој поезији – а пре свега игре речима (дрвендеда, дедосије, дедослед...) и набрањања која подсећају на дечју игру – то нас доводи до лудичке функције језика. Лудичка функција јесте „функција игре, поигравања језиком, до-ста заступљена у различитим жанровима, од броја-лица и загонетки, од стрипова и реклама до свако-дневног говора и књижевности” (Катнић-Бакаршић 1999: 4). Код Лукића је та функција језика израже-на у готово свим примерима наведеним у овом по-

³ Вујица Решин Туцић, песник који је стварао у двадесетом веку, имао је такве песме, као и песме попут „Спавање на каучуј”: „ММММММММММ & ММММММММММ абвгђеж (...)".

глављу. Он се поиграва смислом речи, служи се преметањем, поигравањем на дечји начин, а познато је да се лудизам често манифестије као игра смислом, односно бесмислом, у оквиру нонсенсних текстова, или оних који имају назнаке нонсенса. Једно од доминантних својстава нонсенсних прича и песама је њихова изокренутост (песме-изокреталице, Čukovski 1986: 236).

Поезија за децу и игра

Тихомир Петровић истиче да је литература за децу „извorno усмерена ка задовољењу нагона за игром и забавом” (Петровић 2011: 126). С обзиром на то да је дете у већини Лукићевих песама лирски субјект, мотив игре је један од најбитнијих мотива његовог песништва. Било да је у песми реч о односу према оцу, мајци, деди, сестри, брату, било учитељу, дете користи прилику да се игра, а језик у тим песмама „служи као средство обликовања и предмет играња” (Петровић 2011: 126). Дете се тако обраћа свему тепајући, или мењајући имена, па је деда „дедосије” и „детко”, месец август је „августије” итд.

У песмама у којима је доминантна дечја игра по правилу се јавља и дечји пркос, ругање, контрирање правилима одраслих. Таква је, рецимо, песма „Деца лета”:

*Нек се с кайом штапа гњави,
ми идемо гологлави.
Нек с кайутом треча шета,
нама кайут само смета.
Нек кошуља чува деду,
Ми скидамо све по реду.
Нек цицеле мама носи,
а ми ћемо ићи боси*

(Лукић 1973: 13).

Лукићево дете није непослушно и неваспитано дете, али јесте енергично и несташно, то је дете које жели да се игра. Кроз игру речима дете у Лукићевим песмама говори и истине о одраслим људима:

*Уђе мии
у каси,
осітале тири руће,
осітале тири резерве
да не губи нерве мии
кад се мало уђоши*

(Лукић 1973: 32).

Како Радовић наводи, „иза наших прича, иза наших речи, иза наших покрета – деца узбудљиво слуте њима још недоступне истине и доживљаје” (Радовић 1959: 10). Деца те истине одраслих спознају кроз игру. Игра је и због тога битан мотив у Лукићевој поезији. У том смислу најинтересантније су оне песме у којима се дете игра са дедом. Мноштво таквих наведено је у поглављу „Фигуре деке и баке”, а можда једна од најлепших из тог корупуса, која приказује колико деда унуку значи и као друг у игри, јесте песма „Јака љубав”:

*Тек је деди близу струка
али деди много вреди,
у унука јака рука,
заменђује „сад штап деди”*

(Лукић 2001: 81).

Још једна таква је „Деда и дрво”, у којој се приказује деда који љуља унука, док у „Меденој песми” деда не може да скрије задовољство док унук Лука понавља: „Деда, деда, деда...” (Лукић 2001: 83). Игре са дедом су најприсутније у Лукићевој поезији, деда је тај који је унуку и заштитник у несташлуку, и ослонац, али и другар у игри, он је незаменљива фигура. Овде има елемената животне ре-

алности: родитељи раде, нису код куће, а деда своје пензионерске дане проводи с унуком.

У детињство, период у коме је је игра била најбитнија, враћа читаоца и Лукићева песма „Уметници”, о сестри балерини а брату „фудбалетану”, којима је стан игралиште:

*И ноге и руке
у сестре и брате
исујуне тиренутике
једног дивног сатиа*
(Лукић 2001: 86).

Било да приказује однос између деде и унука, између мајке и оца, оца и сина, или између сестре и брата, Лукић прибегава игри као најбољем начину за приказивање света из угла детета.

Закључак

Ако би се поставило питање о јединственој идеји Лукићевих песама, могло би се рећи да је она сажета у једну његову песму, а то је „Смеха деци”. Лукићев једини циљ, и када хвали дете и онда када га куди, и када представља његове врлине, и када опева његове несташлуке, јесте „смеха деци”, односно – одрастање детета у здравом окружењу родитеља, сестара и браће, учитеља, и наравно, бака и дека. Лукићево дете у песми увлачи у свој свет и одрасле чланове породице и околину. Код Змаја и Радовића одрасли певају деци и о деци, а код Лукића дете пева деци и одраслима о свету, о животу. У том обраћању детета свету уочава се интелигентно младо биће, које учи кроз игру, које је способно да одговори одраслом, које уме и да се дури и да животне појаве схвати озбиљно. Лукићево дете у песми одраста у здравој околини, у породичној атмосфери пуној љубави, што се види у односу детета према оцу, мајци,

деди, баби, сестри, брату, али и учитељу, према коме осећа велико поштовање. Душан Радовић пише у своме *Остарву писаћег столова*: „Имамо две врсте писаца за децу. Једни се са сетом и тугом сећају некадашњих радости. Други се, још увек као деца, играју и радују” (Радовић 2014: 22). Драган Лукић, несумњиво, спада у другу групу писаца.

Песнички језик којим се његово дете као лирски субјект служи исто је тако маштовит и богат као и живот срећног детета. Његов песнички језик јесте само још једна игра: речи се нижу једна за другом – метафоре, персонификована природа и предмети, набрајања, игре речима... Време је да се не само књижевни свет већ и „обична” читалачка публика присете песника Драгана Лукића, и да чују шта његово одрасло дете има да каже о свету око себе. Ако је „човек пропало дете које се врло слабо сећа својих дечијих снова” (Aveline 1957: 531), онда је Лукићева поезија идеално штиво за одрасле који желе боље да разумеју дете, односно да се подсете дечјих проблема, догађаја из детињства.

Слушајмо своју децу док говоре, можда чувају у себи мудрост коју смо ми одрастањем изгубили, поручује нам Лукићева поезија.

ЛИТЕРАТУРА

Примарна литература

- Драган Лукић (1951). *Мој тата, Пионири*, I/8, 23.
1951, 3
- Лукић, Драган (1973). *Како расију ногавице*. Београд: Нолит.
- Лукић, Драган (1988). *Гусарска конзерва*. Ваљево: Милић Ракић.
- Лукић, Драган (1990). *Бачке јесме*. Сараорци: Лаковић.

- Лукић, Драган (1991). *Ситолиџе, заштито не корачаши*. Нови Сад: Завод за издавање уџбеника.
- Лукић, Драган (1994). *Возач дејчих колица*. Нови Сад: Матица српска.
- Лукић, Драган (1996). *Врати ми кликере*. Нови Сад: ИТП „Змај”.
- Лукић, Драган (1996а). *Шајутица*. Нови Сад: Промет.
- Лукић, Драган (2001). *Биха, ђиха, од стиха до стиха*. Београд: Bookland.
- Лукић, Драган (2001а). *Велики љочетак*. Нова Пазова: Бонарт.

Секундарна литература

- Aveline, Claude (1957). Pisati za djecu..., *Izraz*, Sarajevo, I, 6, str. 530–532.
- Алечковић, Мира (1954). *Љулјашка на грани*. Београд: Дејча књига.
- Alečković, Mira (1970). Дејча književnost – afirmacija života. *Dečja književnost – šta je to?*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre, str. 61–73.
- Erić, Dobrica (1970). Svakodnevna praznička igra. *Dečja književnost – šta je to?*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre, str. 90–94.
- Јовановић Змај, Јован (1988). Мали Јова. *Ризница љесама за децу*. Загреб: Графички завод Хрватске, стр. 22.
- Јовановић Змај, Јован (1988). Како би. *Ризница љесама за децу*. Загreb: Графички завод Хрватске, стр. 31.
- Катнић-Бакаршић, Марина (2000). *Стилистика*. Сарајево: Љиљан.
- Lukić, Dragan (1970). Pisci i detinjstvo. *Dečja književnost – šta je to?*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre, str. 100–105.
- Љуштановић, Јован (2009). *Брисање лава: љоентика модерног и српска поезија за децу од 1951. до*

1971. године
- Нови Сад: Дневник: Висока школа стручних студија за образовање васпитача.
- Љуштановић, Јован (2012). *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дејче игре.
- Марјановић, Воја (1998). Драган Лукић. *Портрети српских писаца за децу*. Горњи Милановац: Дејче новине, стр. 370–395.
- Марковић, Ж. Слободан (2007). Изворност и лепота детињства у поезији Драгана Лукића. *Записи о књижевности за децу*. Београд: Београдска књига, стр. 100–115.
- Милинковић, Миомир (2014). Драган Лукић. *Историја српске књижевности за децу и младе*. Београд: Bookland, стр. 421–430.
- Petrović, Mirko (1970). Iskreni pristup detetu. *Dečja književnost – šta je to?*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre, str. 95–99.
- Петровић, Тихомир (1998). Драган Лукић – рођени дејчи песник. *Дејчињство: часопис о књижевности за децу*, 24, 3–4, стр. 42–48.
- Петровић, Тихомир (2011). *Увод у књижевност за децу*. Нови Сад: Змајеве дејче игре.
- Popović, Tanja (2007). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
- Радикић, Василије (2010). *Цврчак или мрав: огледи из књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дејче игре.
- Радовић, Душан (1959). Дете и књига (Саветовање југословенских дечијих писаца у Сремској Каменици у оквиру Других Змајевих дечјих игара, јуна 1959). Београд: Наша деца, стр. 10–14.
- Радовић, Душан (2014). *На осијрву љисаћег стиола*. Београд: Маском.
- Cvitan, Dalibor (1970). Djela omeđena dječjom dušom. *Dečja književnost – šta je to?*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre, str. 22–27.
- Čukovski, Kornej (1986). *Od druge do pete*. Београд: Завод за udžbenike i nastavna sredstva.

Извори са интернета

[http://www.bibliotekalazarevac.org/festival/arhiva/
dragan_lukic/tekstovi/pesme1_cir_link.htm#tatai
mama](http://www.bibliotekalazarevac.org/festival/arhiva/dragan_lukic/tekstovi/pesme1_cir_link.htm#tatai_mama)

Snežana R. RADMILOVIĆ

CHILD IN DRAGAN LUKIĆ'S POETRY

Summary

This paper analyzes a figure of a child in Dragan Lukić's poetry. The poet represents the relationship of a child with family members (mother, father, grandfather, grandmother, brothers and sisters), as well as the child's relation to teacher and the school. In poems, the world of adult and children is shown from the angle of the child, who is the main subject of Lukic's poetry. The aim of our work was to show how the child's figure is shaped in the poetry of Dragan Lukić, as well as to examine poetic devices through which the poet managed to make the children's world important, central in his poetry, and to show that the child's play worries and the world of his family and school make the center of the universe for him. We also wanted to examine the way in which the gender perspective was presented from the viewpoint of a child, who in Lukić's poems is presented as an intelligent being, guided by his own logic who critically observes the world around him, including family relations and the attitude of adults to him.

Key words: Dragan Lukić, family, child figure, gender perspective, poetic language

КРОКОДИЛ ПЕВА ЖИВОТУ

(Весна Алексић, *Крокодил пева*,
Креативни центар, Београд, 2017)

Приповедна проза Весне Алексић јесте, несумњиво, незаобилани део канона савремене српске књижевности за децу и младе. Роман *Крокодил пева*, који је издао Креативни центар из Београда, њен је једанаesti роман за децу.

У целини свог прозног стварања за децу и младе, Весна Алексић је изградила низ упечатљивих ликова деце, превасходно девојчица – живих, оригиналних, маштовитих, интелектуално радозналих, предузимљивих, заинтересованих за свет око себе – и показала изузетну способност да оцрта дечју/младалачку тачку гледишта. То важи и за главну јунакињу и приповедачицу романа *Крокодил пева* Даницу: пуначка седмогодишњакиња, фасцинирана стрипом о Ларгу Винчу, бистра је, предузимљива и живахна. Сви ликови у делу сагледани су из њене перспективе. Оца зове Сајмон, по имениу пријатеља и помагача Ларга Винча (чиме, посредно, ставља себе у центар властите животне приче). На свој дечји начин сагледава сложену динамику у понашању мајке која пролази кроз многа искушења. Малог брата по везу на ћебенцу назива Крокодил, што се може читати на више нивоа – као ефектна досетка, али и као несвесна пројекција страхова и отпора старијег детета због рођења млађег брата. Ујак Небојша, математичар који ради и живи у Америци, из дечје перспективе постаје нека врста доброћудног цина с дечјим срцем. Бака Гугл, свезналица, ефектно је окарактерисана духовитим надимком. Помало „откачена” тетка Мила је ветеринарка. Господин Обрад, старац из комшијука оболео је од Алцхајмерове болести и по томе је за дете необичан. Ту су девојчице Ђурђа и Ана, које Даница у љутњи назива Сцила и Харибда, као и Лука и Софија, с којима се дружи...

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Ова дечја визура има у роману вишеструку функцију: духовита је и роман чини читљивим и веома привлачним и са становишта одраслог читаоца и, што сматрам особито важним, лишава људе и збивања у роману могућег мелодрамског сентимента. Рецимо, болест господина Обрада са становишта старијег читаоца јесте страшна, али из дечје визуре она постаје једноставно чињеница: вид необичног понашања које се прихвата. Беба надимком Крокодил бива благо хуморно онеобичена, она више није само болесник, неко ко изазива ужас и сажаљење, већ и дечкић који још увек нема име, па га сестра за себе именује по везу на ћебенџету. На овом надимку почива и наслов *Крокодил њева* (иначе, сви наслови и романа и приповедака Весне Алексић духовити су и ефектни), који се може бар двоструко тумачити: као духовит одмак од трагичних збивања, али и као шифра особеног чуда које се у делу збива – дете за које већина лекара верује да неће бити способно за било какву комуникацију почиње да певуши мелодију коју је, вероватно, научило од сестре. Даница, чувши брата како пева, прекида мучну родитељску свађу управо речима „Крокодил пева”.

Дечја визура је драгоценна и за збивања у роману. Фабула почива на вишеструко болном и трауматичном искуству кроз које Даничина породица пролази. На порођају беба предуго остаје без кисеоника, због тога се дugo не зна хоће ли преживети, а потом, када преживи, хоће ли, према прогнозама лекара, бити озбиљно хендикепирана. Ово за целу породицу постаје истинско искушење: мајка пада у постпорођајну депресију, оцртану из перспективе детета као низ негативних психолошко-физичких промена. Она престаје да обраћа пажњу на Даницу и супруга, концентрисана је искључиво на бебу и опхрвана је болом, престаје да води рачуна о изгледу и облачењу. Ипак, у роману Весне Алексић нема елемената оптужбе на рачун жене. Даница јесте

нездовољна привременим занемаривањем и то јасно артикулише, али није ни сама ни одбачена.

Улога породице и социјалне средине овде није сведена на патетичне прокламације, већ је оцртана кроз делање: ујак, бака, тетка, другови помажу Даници, а и девојчица сама одлучи да помогне брату. Пошто је из разговора одраслих и од лекарке сазнала шта је добро и подстицајно за развој угроженог детета, она, заједно с другом Луком, почиње да пева, прича, на различите начине комуницира с бебом. Дечје неразумевање потенцијалне трагедије уноси у роман оптимистичку визуру и позитиван животни активизам. Тиме што не плаче и не очајава већ дела, Даница подсећа на јунакињу/јунака бајке, која се активно супротставља недостатку и савладава га. Дечак на крају добија име Виктор – победник.

Та победа се не остварује ни брзо ни лако. Обожавани отац, Даничин Сајмон, суочен са болешћу детета и депресијом супруге, повлачи се, ступа у везу с другом женом и напушта породицу. С Даничиног становишта он притом почини посебно тешку издају: жени с којом је у вези даје мејл адресу компјутера чију су лозинку до тада знали само Даница и отац. Тиме он нарушава границе њиховог заједничког света и од Сајмона постаје тата. Изузетно упечатљиво је Даничино одбијање да јој отац, с којим се сада повремено виђа, купи ружичасти лаптоп. Овим се посредно, али веома ефектно, оцртава психолошки излазак јунакиње из фазе идеализовања оца. Одбијајући поклон, она му се више не обраћа надимком Сајмон већ једноставним тата.

Па и готово обавезан срећни крај романа за децу овде је, као што то у животу бива, само делимично „срећан”: угрожени брат јесте битно напредовао, али то није *deus ex machina* чудо, већ резултат истрајног труда многих људи; мајка се опоравља, и психолошки и физички, поново испољава нејност и интересовање за Даницу, али остаје без му-

жа, иако шира породица и даље функционише; ујак се жени, брак Даничиних родитеља прекида се...

И други токови романа су добро компоновани и вођени, било да је реч о Даничиним пријатељствима и непријатељствима, било о деловима судбине осталих ликова у роману. Сви ови токови повремено се ефектно укрсте. Рецимо, Сцила и Харибда се наругају Даници како је добила брата дебила и она их због тога физички нападне. Зато се све три девојчице морају суочити с оним што су урадиле: Ђурђа и Ана с пуним смислом својих речи, а Даница с научком да се на вербалне нападе, ма како болни били, не може одговарати агресијом.

Роман је одлично компонован, духовит је и, без јефтине мелодраматичности, истински потресан. Фабула романа је вишеструко релевантна и за дете и за одраслу особу, а обликовање ликова мајсторско. Верујем да Награда „Раде Обреновић”, коју су Весни Алексић доделиле Змајеве дечје игре, неће бити једино признање за овај роман, али најважније ће бити интересовање (и уживање) будућих читалаца.

Љиљана ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ

(НЕ)ХУМАНОСТ И ДЕЦА НА МАРГИНИ

(Градимир Стојковић, *Чардак без земље, без неба*, Центар за културу, образовање и информисање „Градац”, Рашка, 2017)

Деца нитошто нису блажена. Она су способна да осећају многе сукобе, распарзаносћ и љађњу.

Херман Хесе

Градимир Стојковић, један од најпознатијих српских писаца за децу и младе, рођен је у Мраморку 1947. године. Писао је романе, поезију, приповетке, добитник је многих награда и признања. Најчувенији је по романима за децу о Хајдуку (деветокњижје: *Хајдук у Београду*, *Хајдук троши већрењача*, *Хајдук са друге стране*, *Хајдук на Дунаву*, *Хајдук чува домовину*, *Хајдук осијаје хајдук*, *Хајдук у чећири слике*, *Хајдук из Београда*, *Хајдук по Хималаји*). Његови познати романи су и: *Све моје глубости*, *Желим, Коћао сам дубок зденац* и многи други.

Иако је Стојковић најпознатији по романима, најновија његова књига јесте збирка песама *Чардак без земље, без неба*, објављена у Рашкој. Како Раша Попов каже у рецензији: „И, најзад, ево опет у рукама држимо књигу Градимирових песама. Он је и почeo као песник”. Дакле, Попов је подвикао значај повратка Стојковића као песника и назначио да он није само прозаиста.

Новом збирком Стојковић жели да нам представи нешто сасвим другачије, нешто што не личи на његов досадашњи рад. Скупљо је лично искуство које има у боравку са децом избеглицама (био је сарадник UNICEF-а и OXFAM-а у периоду 1993–1994, саставио је програм за децу „Хајде да се играмо” и са оформљеним екипама радио на томе да се тој деци бар мало улепша детињство) и дао нам је једну

истиниту књигу, пуну бола и патње деце са којом се сусретао.

Збирка „Чардак без земље, без неба подељена је на четири целине: „Шта ти пада на памет”, „Оно што нећу да кажем”, „Мој календар” и „Дан за даном”. Свака од ових целина бави се одређеним темама које подупиру мотиви (не)хуманости, а све у циљу приказивања дечјег света који није нимало навијан, како бисмо то очекивали да буде. У њему би требало да буду присутни игра, радост, весеље, а не брига, сузе и патња. Стојковићева својеврсна елегија бави се управо овом другом страном.

Прва целина, „Шта ти пада на памет”, као основну тему има свет избеглица, и то деце избеглица, са којима се, како је већ назначено, песник лично сретао и покушавао да им бар мало улепша тужну реалност.

У овом првом делу збирке преплићу се, као и у остатку, хуманост и нехуманост, варирајући из песме у песму. Мали дечји свет избеглица, деце која су самим тим појмом којим се називају већ нехумано окаректрисана, на неки начин и дискриминисана, овде нам се приказује у свем том реалном светлу. Ова деца бивају скрајнута на маргину нашег друштва.

Тако у песми „Стоперке” наилазимо на девојчице (опет тај појам иде уз њих, прати их као сенка: избеглице) које подсећају на озбиљне људе који имају неку муку па само ћуте, као да су неми јер их муче разне црне мисли. Поставља се питање: да ли би деца требало да буду таква, а не причљива и насмејана? Баш то питање је и овде примарно:

„Шта с ти пада ви,
старице или девојчице?”
А оне: „Не, ми смо...
из кампа.... избеглице...”

У овој песми, самим тим што су девојчице „из кампа избеглице”, објашњава се то какве су постале

и у шта се претворило њихово детињство. Мотив старице супротстављен је мотиву девојчице и тај антагонизам нам доћарава слику деце која су прерано остарела.

Главни јунак песме „Чиме се бави Петрова глава”, дечак избеглица, поставља питање:

*Да ли ће за ручак
избеглице
бар једном да добију
кобасице?*

Петар је дете којем је живот одузeo миран дом и топлу храну на столу. Он жељи да једном добије за јело и нешто лепше. Скроман је, не тражи ништа посебно: бар једном да добије кобасице. Док читамо ову песму, као да видимо празан сто и гладно дете које прима само неке остатке. Можемо поставити питање: Да ли могу деца која имају све – срећно детињство, родитеље поред себе, игру, храну на столу сваког дана – да разумеју ову другу која су ускраћена и за основне животне потребе?

Свако дете има право на љубав. Дечје године остављају дивне успомене на прве љубави, али и на прве љубавне патње. Све то је саставни део одрастања. Да ли деца избеглице имају иста права? Хоће ли их друга деца прихватити? Хоће ли хуманост овде бити на делу или ће место бити уступљено дискриминацији, неразумевању?

„Киша над Дивљаном” песма је у којој се подвлачи да су та напаћена деца нижа врста, да не смеју да се мешају са вишом, „обичном” децом. Када се дете жељно љубави обрати другог детету (у овом случају Самир се обраћа Сањи) и искаже му своја осећања, добија одговор:

*Шта ти пада на памет?
Па ти си – избеглица!*

Овде видимо да, иако си дете, треба да порастеш до тога да разумеш да су сва деца једнака, да не сме бити сировог раздавања на социјалној основи. Дете мора да схвати да свако има право на иста осећања, право да их искаже и да добије одговор. Мало хуманости и лепог понашања које се носи из куће није наодмет. Дакле, родитељи морају утицати на децу: она сама теже ће научити. Родитељи дају пример, а деца га следе. Тако се неће дешавати да деца која пате још више продубљују већ постојећу дубоку патњу добијајући овакве одговоре.

Есенцијално питање постављено је у песми „Преносим питања” и гласи:

Због чега су и деца избеглице?

Сада се враћамо негде на почетак анализе овог дела збирке, несрћном називу деца избеглице. За-што то просто нису само деца, као и сва друга? До-давањем одреднице „избеглице” приближавамо по-јам, објашњавамо да то нису обична деца, већ другачија, на неки начин изопштена.

Након првог дела, у којем се бави избеглицама и њиховом патњом, Стојковић не затвара круг, иде даље: отвара питање друге деце која су исто дискри-минисана на себи својствен начин, такође су на мар-гини. Реч је о деци разведеног родитеља. Како она проводе своје детињство, да ли су срећна и испуњена као деца која имају комплетан дом, оба родитеља? Назив овог дела гласи: „Оно што нећу да кажем”.

Песма „Мама не воли тату” представља вапај детета и жељу да родитељи буду хумани према њему, да га схвате, јер све што оно жели јесте кућа за све њих заједно:

*Ја правим кућу и верујем
да је за маму, штају и мене...
А никоме нишића не значе
ште моје куће, црвене и зелене!*

Дете је повређено, његова основна права су на-рушена. Оно жели један дом, не жели да се сели од једног родитеља до другог. Али нико га не чује. Родитељи су превише заокупљени личним проблеми-ма и несугласицама. Дете бива разочарано зато што се труди, покушава да их споји под један кров, а ње-гов глас се не рачуна, нико и не жели да га саслу-ша.

„Субота поподне” (то је и назив песме) је дан када би требало да сви буду заједно код куће, а де-те, чија свест још увек не може да перципира реал-ност, с надом се пита:

Да ли ће једном све ово да прође?

Шта може бити мост између два родитеља која су се растала? Дете! „Мало радосна песма” ослика-ва трачак наде детета да може да изнова споји тре-нутно неспојиво:

*Како је леј, не можеће знати,
онај тренутак кад маму ухватајим
једном руком, а другују пружам штати!*

Тај тренутак детету значи највише. Бар тада су му родитељи заједно, макар само тако преко њега. У дечјим очима блесне нада да ће све бити исто као пре, да ће стара срећа да се врати.

У песми „За лаку ноћ” дете покушава да реал-ност пренесе у свет немогућег, у раван нечег што се просто није десило. Одрицање је овде начин да се избори са тугом која га обузима:

*Ми нисмо развојени!
То нам се само чини...*

Трећи део збирке, под насловом „Мој календар”, бави се још једном на неки начин маргинализова-ном групом деце. Овај део конструисан је тако да прати живот једног сиромашног дечака кроз двана-ест песама, дванаест месеци у години. Какав је ње-

гов живот ако живи само са мајком и баком, ако једва састављају крај с крајем?

Тема сиромаштва осликана је мотивима нехуманости, патње, туге, поимања да си различит од других самим тим што немаш новац – средство које раздваја људе на два слоја, на виши и нижи (ова подела постоји и код деце избеглица, као и код деце разведеног родитеља, као што смо већ видели). И сиромашна деца живе на својеврсној маргини.

Дечак скоро сваког месеца у години има проблем, поготово у зимским месецима. Тако у песми „Јануар” каже:

*И знам да ћу и сутира, као и данас,
да будем смрзнут и гладан!*

Фебруар је месец који је такође карактеристичан јер је тада веома хладно, деци су неопходне зимске ципеле:

*Правим се болестан, не смем да призnam
да немам за снег зимску обућу.
(„Фебруар”)*

Дечак из овог циклуса не мисли само на себе, њега мучи то што му је сестрица болесна. На рођендан, он једино жели:

*Нек буде штоило, да оздрави сека!
(„Март”)*

Лето је једино позитивно за дечака. Тада може да стекне слику како је равноправан са другима, како се подигао на онај „виши” ниво. Бар тада му не треба зимска обућа коју мајка није могла да му привуши. О томе нам сведочи песма „Јул”:

*Ја бос, окои сви други боси,
куд год погледам – сви се изули.
Овде сам истински једнак са свима.
Што није цела година – јули...*

Последњи, четврти део књиге *Чардак без земље, без неба* бави се неким општим темама, свакодневном реалношћу. У прва три дела била су заступљена деца из одређеног друштвеног миљеа (избеглице, деца разведеног родитеља, сиромаси), а овде имамо и децу у рату, у тешкој свакодневици, децу са проблематичним родитељима, оне у поправном дому, али и из посебне маргинализоване групе (Роми). Назив овог циклуса је „Дан за даном”.

Песма „Никада неће моћи” (са напоменом да је настала када је срушен Жежељев мост у НАТО бомбардовању 1999. године) карактеристична је по детињем односу према рату:

*Ниједном бомбом нити ракетом
никада неће моћи да сруше
радост живоћа, невину игру
и осмех чисте, детиње душе.*

Деца се увек играју, па и рату. Нису свесна озбиљности ситуације, већ се по улицама, подрумима, ливадама играју рата, глуме „домаће, наше” и „не-пријатеље, туђе”. Та дечја, наивна игра никада неће нестати, као ни дечји осмеси који је прате. То ништа не може уништити, чак ни рат.

„Поскупљење” нам говори о обичним стварима које су недоступне родитељима, а деца то примећују. Дакле, и они су схватили тешку реалност са којом се суочавају тата и мама. Деца тада постављају наивна или озбиљна питања:

*– Све је поскуило дозлабога!
кукао један шаља.
А када ће једном – штајао га син –
да поскуи и штоја плаја?*

Навели смо да се у овом последњем делу збирке Стојковић осврће и на децу са проблематичним родитељима. Тако у песми „Мој матори једноноги”, отац који је изгубио ногу у рату такође:

*Заменио је жену, сина и кћер
за ракију и леву пропезу.*

Посебна група деце са маргине јесу она која се са проблемима нису изборила на прави начин, већ су зашла с оне стране закона. Она обично немају родитеље, немају потпору у животу, дођу чак до поправног дома, па морају да се сналазе на разне начине. Тако греше, али то не значи да су лоша, само им је потребна пажња и рука која ће да их води кроз живот љубављу. Таква деца обично бивају отписана, са њима се не поступа хумано већ грубо и безосећајно. Не обраћа се пажња на то шта их је довело ту где јесу. Пример за то је песма „Добићу”:

*Добићу, кажу, у појравном дому
за све пресије праву штату.
Али ми никада нико није рекао:
дוביћеш назад свога штату.*

Посебно тужна, опевана са сарказмом кроз који провејава велика горчина, јесте песма „Саобраћајка”. Овде је у питању дете из нарочито маргинализоване групе, а то су Роми. Песма је настала као реакција на вест у новинама: „У саобраћајној несрећи погинуо малолетни Ром”. Постављамо питање: Да ли је овде заиста од кључне важности то што је дете Ром па да се то посебно наглашава у наслову? Зар није сасвим довољна назнака „малолетни”, тј. „дете”? Стојковић овде саркастично каже:

*Ослободићемо младог человека:
нека слободно живи и дииše.
Он је јединац у својој кући,
а једно Циганче мање-више.*

Сва деца која су опевана у Стојковићевој збирци пате, просто се не може одредити чија искуства су тежа и болнија. Заједничко им је, као што је већ

наведено, то да су на маргини друштва и да се мало ко искрено брине о њима.

Градимир Стојковић је овом збирком показао да ипак има оних којима је стало, који желе да проговоре, који не ћуте о проблемима који опседају наше друштво. Сва деца су једнака, било да су избеглице, деца разведеног родитеља, сиромаси, деца из поправних домова или из проблематичних породица, Роми... Нико нема права да нехумано поступа са њима, да их издваја и ставља у „нижу” расу, на маргину.

При kraју, не можемо а да не поставимо питање откуд назив збирке *Чардак без земље, без неба?* Можда су та опевана деца управо ту, нигде: ни на земљи, ни на небу. Живе у неком чардаку између, без потпоре која ће их везати за земљу, али и без крила којима могу да полете на небо.

Надамо се да ће се неко након ових стихова и након читања целе збирке искрено замислити. Последња песма, „Деца воле дуго и топло”, као да нас опомиње, али на неки несвестан, индиректан начин на то да:

Деца воле дуго и топло и никада не заборављају...

И заиста, деца никада неће заборавити како им је било, ко је био уз њих у тешким тренуцима, а ко их је одбацио. Заувек ће памтити топлину и љубав коју им неко пружи онда када немају на шта да се ослоне. Топла реч, топа осмех, топа оброк – знаци су којима се овој деци може показати да нам јестало, да нисмо слепи за њихову бол. Ситнице које нама ништа не значе, а њима су живот.

Бранкица ЖИВКОВИЋ

ЗАИГРАНО ШТЕНЕ, БАХАТИ ОРВИЛОВИ И КРВАВА МАТЕМАТИКА

(Андреја Каргачин, Акваријум, Лагуна,
Београд, 2016)

Антрапоморфни свет животиња као огледало басне у цртаном филму (*Мече добрићи, Сунђер Боб Коцкалоне*, анимирана верзија *Сандокана*) свет је сасвим налик људској заједници, свет у коме се животиње облаче, живе у кућама, иду на посао, школују, забављају, чине добра и не тако добра дела. У једном таквом алтернативном, псећем свету, у фiktивној историји у којој су силе царистичке Русије поразиле большевике, пас-детектив Алексеј Громов треба да реши серију „малих убиства међу фамилијом Орвил”. Љубитељима кримића није тешко да замисле рустичну Лептирову вилу у енглеској провинцији, власништво старе dame Розамунд Орвил, препредене старице чији се одрасли потомци на сваки начин боре да је што пре сахране и од тестамента добију што више. Али Комедијант Случај или „мистични” убица уклања једног по једног наследника виле, умотавајући у почетку смрт грамзивих буржуја у целофан несрћеног случаја, а доцније их чини очигледним. Ко ли је онда од баhattih Орвилових серијски убица?

Детектив Громов попут Шерлока Холмса ужива у сликарству и има пријатеља помоћника Лоренса Витла, наставника биологије. Иако има чудну склоност ка кувању у розе кецели скупа са својом братаницом Зојом, нема тако вешт и изражен интелект нити проницљивост свог колеге из улице Бејкер, Мис Марпл или Херкула Поароа, али има шесто чуло за игру са децом и тајне знаке који се путем игре могу дознати о убици. Уз сву своју неспретност,

ипак има добар предосећај да полицијски инспектор Баркли (Лајавац) и његов дебели помоћник Торенс грешком хапсе невине зетове династије Орвил, што се у пракси и показује тачним.

Иако одрасла на доброј традицији англосаксонског криминалног романа, млада ауторка Андреја Каргачин вешто се поиграла општим местима и типским ликовима жанра, пародирајући их у правцу хумора и крећући се линијом дискурса на граничној линији између књижевности за децу и књижевности за одрасле. Написавши роман са 15 година, а објавивши га са 17, показала је изузетну зрелост за писање, клонећи се стереотипа и шаблона у које може врло лако запасти писац почетник. Каргачинова је свет одраслих паса приказала као лицемеран материјалистички свет, а високо друштво као извор зависи, мржње, лаког богаћења на рачун сиромашних, свет режираних друштвених конвенција, фрустрација и жеља за моћи. Она подређена класа, класа слугу, испуњава жеље и каприце својих господара, немајући саветодавну нити комичку улогу која јој је додељена у европској комедиографској традицији, већ улогу сведока и извршитеља. Ко би посумијао у безизражајну и на први поглед за развој радње небитну служавку Дајну Харингтон и помислио да је у стању да убије пет људи? Али кад прелистамо њене предсмртне руком писане забелешке пред самоубиство у ћелији, схватамо да су Орвилови исувише зла нанели њеном деди Гордону, ситном предузетнику. Узети зајам од банカラ Цејмса Орвила, „не баш поштеног пса”, значи потписати смртну пресуду себи и повући ланац умирања у својој финансијски уништеној лози. Сирота Дајна на самртној постели своје мајке добија чудан математички задатак, да 142 године одузете својој породици освети серијским зличином одузевши 156 година живота злочама из лозе Орвил. Можда би све остало неопажено да је није омело заиграно штене.

Шестогодишња Лејси, свакако најсимпатичнији лик овог романа, ведро је и драго дете, интелигентно, маштовито и смело – све оно што њена мати Џејн није. У чудесној, а отровним бршљеном обраслој вили Лејси је пронашла свој скривени кутак, алтернативни простор, запуштену дечју собу заувек изгубљеног детињства деде Бертрама и баке Гвен, играјући се са старим гуменим рибицама које у својој наивној машти оживљава и доживљава као пријатеље. Чудесне рибице, смештене у картонски акваријум, саветују је да послуша то опасно биће, да не открива ко заправо извршава злочин да не би и њени родитељи страдали. Не сасвим свесна, а врло уплашена, Лејси ћути попут својих рибица, скривајући своју детињу тајну која може да стопира крвави низ. И сама би постала једна од жртава да се њен отац Артур као облапорни пас умео суздржати од слатког поклона намењеног његовом штенету. Сирота Дајна се ипак прерачунала у крвавој математици.

Уз напето вођење приче, добро постављене преокрете и интелигентно изневеравање хоризонта очекивања читалаца, као и духовиту и бритку реченицу, Андреја Каргачин даје психолошки веома уверљиве мини-портрете ликова или мини-скице њиховог поступања и мотивације. Ненаклоњена свету одраслих, богатих и моћних, спремна да свет детектива и инспектора слика кроз хумор и иронију, ауторка је наклоњена свету штенаца, младих потомака лозе Орвил који су мањом згрожени болесним амбицијама својих родитеља да се што више „уграде” у линију наслеђивања. Малена Лејси и тинејџер Перси пркосе родитељима који желе да их укашује у стереотип конвенција, новца и друштвене класе, а млада Зоја, еклектична уметница у много чему налик ауторки, уме да буде изиритирана одустајањем свог стрица Громова да се избори са злочином до kraja. С друге стране, двадесетпетогодишњи Лео

већ схвата да је свет одраслих „бал под маскама”, а размажена наследница Ема, „омиљена унука баке Розамунд”, свет види као свој трон, а бакину вилу као свој дворац у коме као наследница заповеда свима, несвесна да саксије у њеном замку умеју да буду и смртоносне. Нада Андреје Каргачин племенита је – заиграно маштовито чедо Лејси открива истину и остаје као чист изданак, нови калем који злу репутацију и несрћину судбину Орвилових може да преокрене у нешто боље и лепше.

Случај Орвилових је решен и сада детектив Громов може на миру да слика и чита Чехова. Мила и добра Лејси своју будућност види кроз племенит позив лекара и жељу да сви пси буду здрави. А ауторка романа, млада Андреја Каргачин, у себи носи дивну младалачку енергију и надареност за игру, сликарство и писање. Од срца јој желимо да и даље пише добре књиге и развија своје таленте и интересовања, као и да нас поново обрадује неким новим књижевним делом.

Наташа П. КЉАЈИЋ

МИКА АНТИЋ У 21. ВЕКУ НА ОБАЛИ РЕКЕ ТИМОК

(Стеван Д. Јовановић, *Филозофи у пижамама*, Вокалија, Зајечар, 2016)

Верујем да има ноћ кад оживе
цртежи све деце света
на зидовима и тротоарима.

(Мирољуб Антић, *Чудо*)

Не, не! Не чини нам се – данашњица није само време брзих и напредних технологија већ и засигурно потврђених стереотипа. Дакако, врло неоригинално звучи ово наше доба. Но, то није разлог да помислимо како нема и неће бити добрих и оригиналних књига (за које ћемо се силом и муком чупати, као за ону репу негда, да буду читане у класичној форми!) које ће управо ове две (не једине, наравно!) особине наших дана да употребе у наставајању једне дуго чекане добре књиге дечје поезије.

Пред нама је зрело филозофска књига Стевана Д. Јовановића, аутентичног наслова *Филозофи у пижамама*. На њеним страницама проналазимо апсолутно онеобичен стереотип да писци који проводе доста (никад није дosta!) времена, ако не и све своје време, са децом и уз децу (особито ако су наставници српског!) нужно почну писати њима, о њима и са њима.

Пролог у свет *Филозофа у пижамама* говори нам о другом аспекту савременог доба и глас је оне дебело ироничне збирке истог аутора за одрасле *Савремена поезија духа и тела* (Алма, Београд 2010), у којој се Јовановић поиграо са силиконском инстант (не)културом, но на један посве (за неочекивати!) антићевски нежан, очински, маштовит начин песмом упозорења „Само да знате”, која је уједно и једини јасно остварен глас самог писца. Све оста-

ле песме које чине циклусе *филозофских* низова писане су из лица саме деце, која су, у том смислу, исповедници сопственог света. Он зачикава: „Само да знате!”, или шта? Па управо шта све деца пропуштају када су ван оне стварне игре која не сени блештавим монитором. Игре која је група, која је додир, чворуга и кикот уместо смајлија. А у томе свему себичлук је највећа препрека која их нужно чека као одрасле, озбиљне, намрштене људе у сивим оделима, једног кишног дана. „Ви сте себи дољни, / Услови су вам сасвим повољни / за још један монитор или тастатуру, / а кад вам само поменем / фудбал, лагано трчање, / најобичнију фискултуру, / ви ме погледате као / у кључну фигуру / своје пропасти”.

Отуда, песме распоређене у пет циклуса („Позив на путовање”, „Баш ме брига (инат, али филозофски)”, „Само тако седим и осећам како ми срце прескаче...”, „Филозоф код куће, филозоф у школи” и „Платонићи”) заправо су апологија детињства саме деце коју Јовановић ослушкује, посматра, учи (и он учи од њих!) потпуно се утапајући у њихов мисаони хабитус, чувајући све стварне мале филозофе и њихове још стварније догодовштине и маштарије као ризницу будућих успомена једне генерације. Или – неколиких генерација! Нису сва имена измишљена, нека су нам већ позната, као оно Милоша (у књизи Мише) Галетина, познатог песника, а нека ће то тек постати (или неће), као у песмама „Лазар”, „Јелисавета”, „Лара” и „Анастасија”, а Јовановић их хронизира као дубокомислене одломке свеукупног детињства човечанства. И наново један окисморон, који је омиљена стилска фигура раних узраса – свеукупно детињство похрањено у појединачним конкретним детињствима, што не значи да су сва деца иста, већ напротив, да је детињство човечанства најаутентичнија посебна ствар на свету.

Рецимо и ово: осим свеукупног остранија ове књиге, због писања из угла детета, одлично успелог кроз стиховано упаковане елементе дечјег приповедања, неретко датог сказом или ономатопејом ради ефектнијег описа проживљеног и осећаног (како ту само батине звуче у три стиха „фљуца, фљуца, фљуца... / и то по, знate / чему” у песми „Киша”!), оне бивају композиционо врло блиске краћим поемама (оксиморон, замало!, баш складан за *Филозофе*). Јовановић не преза од дугог стиха, често и предугог, сам стих тежи да одужи мисао, да буде ближи ономе што се машта и промишља, али зато већ наредни окраћа, као кратке панталоне у брзорастућих дечака. Ово се може протумачити као лоше стихована проза, али управо ритамска организација доводи ове исповедаонице до лирских висина једног (и једног!) Мирослава Антића. Оне су одраз слободе антићевског меког и лаганог темпа, уједно довитљивог и сентименталног, бескрајно комичног (у правдању девојчице која касни на наставу у песми „Не измишљам”: „Излио се Тимок, / а ја заборавила да пливам. / Сва срећа! Попех се на бандеру... / Зато ми је сува одећа, / а захваљујући једном пензионеру / торбу ми није однела бујица”), али истовремено потпуно у кораку са савременим садржајима *шоћ непа*, који песник представља као брану између деце и, рецимо, добовања једне пролећне кише. На овај начин, *Филозофи у тижамама* су могући пут до дисквалификације раније поменуте збирке *Савремена поезија духа и тела*, у којој *савременост* о којој ту пише искључује детињство као такво. Од критике Фејсбука до пубертетских питања и дилема (у песми „Морам вам нешто рећи” неке одрасле приче истискују већ детиње детињство: „...коју маскару да ставим, плаву или зелену, да ли да се нашминкам, / који лак за нокте да ставим...?”) песник свија један употребни ритам, не дидактички већ вредносни, којим *филозофима* ши-

ри крила показујући им да *дејтиње дејтињством* ипак јесте вечита категорија поунутрена у идеји колективног детињства.

Наравно, и ова као и све друге дечје књиге имаљубавних згода и незгода, те је читав циклус „Платонићи” сугестивног наслова („Поклонио сам јој срце од пластелина, / на часу ликовног, зато што је јако фина / и због свега што има у очима. / (...) Поклонио сам јој срце од пластелина на сред часа, / јавно... А право срце, оно из груди, што за њу куца, / добила је насамо... И то давно. Јако, јако давно.”), али и мука због оцена, како кампањаца, тако и штребера („Сањала сам да сам добила један! / Боже, била је то ноћна мора! / Нисам знала каквог је вида приdev вредан / и ког је рода именица кора”), неправди школских тврдих клупа, родитељске бриге и, понекад, оне помало кишовске туге што су можда сиромашни или нижег социјалног статуса („Теткица”). Кроз *Филозофе у тижамама* машиловите цурице које сањају пре него што заспу („Нови капетан и нове принцезе”) возе невидљиве аутомобиле са воланом за сваког на гумама од крила („Путовање”), неки сетни дечаци траже да их пусте да се осећају како им се осећа, док чекају да порасту у мислима зашто ветар дува, а не тече („Пустите ме да чекам”), бритки филозофи примећују да се сви одушеве кад не знају да им одговоре и кажу да су чудо од детета, јер великима „изгледа да дани служе / само да би нас извели на прави пут” („Јелисавета”)...

Био једном један Стеван Д. Јовановић на обали Тимока, гледао је звезде и учио децу како се оставје дете... Баш као једном један Мика Антић на обали Дунава. Па ето, још једном, у име песникâ из унућрашињости, појавио се глас који у савршеном складу спаја наизглед неспојиве ствари, нежност и топлину исконске животне радости детињства и савремене тенденције нових технологија. С обзиром

на то да књигу прати диск на који је снимљена свака од ових *исповедаоница* гласовима деце, да је превазиђена форма саме књиге у класичном облику, сама збирка постаје апсолутно власништво деце одвајајући се од аутора. Овако се и потврђује онај дивни Данојлићев стих у коме се веће доброте дужи до краја живоїа кроз живоїа свих дечака, као колективно памћење детињства читавог света, али на мултимедијални начин, начин близак савременој употреби књижевности доступне свима.

Јелена КАЛАЦИЈА
