

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година XLV, број 2,
лето 2019.

Редакција:

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

Секретар редакције:

Ивана Мијић Немет

Лектор и коректор:

Мр Мирјана Карановић

Ликовно обликовање:

Атила Капитањ

Издавач:

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

За издавача:

Душица Мариновић, директор

Слоџ:

Ласер студио, Нови Сад

Штампа:

Alfagraf, Петроварадин

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дејих игара
340-11006551-47

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

САДРЖАЈ:

ГРАНИЦЕ, ПРЕКОРАЧЕЊА И ХИБРИДНЕ ФОРМЕ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ (2)

- Владислава С. Гордић Петковић**, Тематизација детињства
у оквирима аутобиографске прозе Ђорђа Рандеља,
Душана Патића и Драгиње Рамадански 3
- Iva M. Grgić Maroević, Sanja Č. Roić**, Antroponimi
u prijevodima Rodarijevog *Čipolina* 11
- Мирјана С. Карановић**, „Све је нестварно док не уђе у причу,
после је стварно” (Метафикција у књижевности за децу
као испитивање граница реалности) 16
- Јелена С. Панић Мараш**, Светлост као граница
у Андрићевој збирци *Деца* 31
- Страхиња Д. Полић**, Поема у српској књижевности за децу
– жанровски оквири 40
- Игор Д. Петровић**, Магични реализам у роману
Харун и море ђрича Салмана Рушдија 52
- Тамара Р. Грујић**, Жанровска прекорачења
у поезији Попа Д. Ђурђевог 59
- Миомир З. Милинковић**, Жанровске сваштарије
Владимира Андрића у књизи *Берба ушцију* 68
- Предраг М. Јашовић**, Однос естетског и
поучног у причама Игора Коларова 75
- Милутин Б. Ђуричковић**, Хибридне форме
у прози за децу Лидије Николић 83
- Сашо Т. Огненовски**, Трилогија о необичној деци
Ренсома Ригса као хибрид реализма и фантастике 90
- Кристина Н. Топић**, Жанровске особине бајке у стиху
на примјеру збирке *Чаробна шума* Бранка Ђопића 95

Рецензенти:

Проф. др Горана Раичевић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Сунчица Денић,

Универзитет у Нишу, Педагошки факултет у Врању

Проф. др Виолета Јовановић,

Универзитет у Крагујевцу, Факултет педагошких наука у Јагодини

Проф. др Зорица Хаџић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Валентина Хамовић,

Универзитет у Београду, Учитељски факултет

Проф. др Миливоје Млађеновић,

Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

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

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418

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

ГРАНИЦЕ, ПРЕКОРАЧЕЊА
И ХИБРИДНЕ ФОРМЕ У
КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ
(2)

ТЕМАТИЗАЦИЈА
ДЕТИЊСТВА
У ОКВИРИМА
АУТОБИОГРАФСКЕ
ПРОЗЕ
ЂОРЂА РАНДЕЉА,
ДУШАНА ПАТИЋА
И ДРАГИЊЕ
РАМАДАНСКИ

Изворни научни рад

САЖЕТАК: У три прозне књиге објављене 2018. године, *Патетична симфонија детињства* Ђорђа Рандеља, *Говоркања или гласови, гласине и шауцања: ја-роман* Душана Патића и *Или не* Драгиње Рамадански, детињство је присутно као градивни, тематско-структурни и поетички елемент жанровски аморфне, али доследно аутобиографски интониране наративе. Типологија приповедача и типологија приповедања примењених у оквирима ових прозних остварења указују да, када говоре о детињству, поменути аутори и ауторка успостављају јасну везу између „садашњег” исказа и „претходног” искуства, али и да у исти мах подлежу искушењу да свет који описују представе из визу-

ре свезнајућег приповедача која субјективну перспективу занемарује. И поред тога што је аутобиографска мотивација јасно присутна у тексту, приповедање о детињству није сведено на исповедање, већ дозвољава улазак текста у жанровске просторе есеја обележене колико лирском рефлексijом, толико и ангажованом, критичком анализом личног доживљаја света и колективне перцепције друштвеног окружења, у којој се уочавају елементи хумора, сатире и самоироније колико и сете или носталгије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: детињство, приповедна проза, есеј, жанр, аутобиографија

Књижевна теорија посвећује се жанру животописа као веома специфичном наративу произашлом из сложеног односа који се успоставља између идентитета, сећања и приповедања (King 2009: 96), те је стога широко одређење „искуства”, које обухвата и неселективно памћење минулих догађаја и кохерентно уобличене животне приче, постало легитимни предмет проучавања књижевности и културе. Тако аутобиографски дискурс постаје пут који води ка детињству, пут на ком се отварају могућности нових истраживања прошлости и испитивања утицаја те прошлости на садашњост: управо је успостављање релација између онога што је било некад и онога што постоји сад оствариво путем наративних разјасница какве посредује повлашћени приповедни глас. Наиме, оно што се догађа данас може се представити као неминовно, као нешто што је неумитно морало да произађе из околности у прошлости; међутим, исто тако се може путем ретроспекције разазнати и растумачити след знакова, детаља и слутњи који су се недокучивим стицајем околности посллагали тако да доведу до специфичног исхода у садашњости.

Да бисмо разумели аутобиографију као дискурзивни оквир, морамо је видети превасходно као критички чин. Анита Гросман (Anita Grossman) истиче да аутобиографију дефинишу три елемента: селек-

ција, имагинација и имагинативна ре-креација. Аутобиографски субјект у том процесу ужива привилеговану онтолошку позицију. Исти тај субјект ужива да гради ефекте тајновитости и ишчекивања који стваралачке поступке обавијају дозом мистификације која није увек разрешива у критичком тумачењу, што је унеколико противно тежњи аутобиографског субјекта да каже све о себи.

Детињство и одрастање подразумевају постепено разумевање стварности која је из угла детета испрва апсурдна, чудесна и загонетна, да би потом, како дете одраста, постала ако не увек разложно и логички објашњива, онда бар релативно предвидљива. У процесу артикулације сећања кристалишу се карактеристични догађаји из менталних репозиторијума туга и радости, тајни и изненађења, где су лирика и носталгија свеопште, а иронија усмерена само према себи.

У три прозне књиге објављене 2018. године, *Патетична симфонија дејинствива* Ђорђа Рандеља, *Говоркања или гласови, гласине и шајкућања: ја-роман* Душана Патића и *Или не* Драгиње Рамадански (све три код новосадских издавача, и све три урођене у војвођанску топографију), детињство је присутно као градивни, тематско-структурни и поетички елемент жанровски аморфне, али доследно аутобиографски интониране нарације. Док књиге Ђорђа Рандеља и Драгиње Рамадански одликује есејистичка форма у којој је приповедач у првом лицу повлашћени извештач о прошлим временима и проценитељ ондашњих догађаја и искустава, Душан Патић за свој роман лика бира перспективу свезнајућег аутора у трећем лицу који открива све о животу и ставовима главног јунака Харија. Типологија приповедача и типологија приповедања примењених у оквирима ових прозних остварења указују да, када говоре о детињству, поменути аутори и ауторка успостављају јасну везу између „садашњег” исказа

и „претходног” искуства, али и да истовремено подлежу искушењу да свет који описују ипак представе из визуре свезнајућег приповедача која субјективну перспективу повласти само онда кад треба истакнути научене мудрости и превазиђене заблуде, односно разлике и расколе између доба невиности и доба искуства. И поред тога што је аутобиографска мотивација јасно присутна у тексту, приповедање о детињству није сведено на исповедање, већ дозвољава улазак текста у жанровске просторе есеја, обележене колико лирском рефлексijом, толико и ангажованом, критичком анализом личног доживљаја света и колективне перцепције друштвеног окружења, у којој се уочавају елементи хумора, сатире и самоироније колико и сете или носталгије.

Биографски, аутодидактички и рефлексивни наратив Ђорђа Рандеља представља покушај пренаглашено хуморног окршаја са самим собом и поткопавања сопственог идентитета, стално модификованог и прилагођаваног у складу са формативним утицајима и романтичним пројекцијама; ауторска персона себе шеретски пореди са Олд Шетерхендом, Монте Кристо, Оливером Твистом и низом других јунака из Рандељеве ране лектире. Међутим, тамо где се аутор поиграва својим усвојеним идентитетима, почиње идеализација времена које је свим тим „одрастањима” и „сазревањима” претходило. Рандељ писац и јунак показује како се накнадним памћењем успомене интензивирају, што видимо и из начина на који се у приповедању представљају месец и звезде: приповедач их види онаквима какви одиста јесу тек кад га укидање светла натера да поново спозна мрак, и тек кад се са путовања врати у родно место: „Јер не можете ни замислити колико је мрака тих раних шездесетих могло да стане у моје село. Поготово ако не знате на који све мрак сам мислио” (Рандељ 2018: 20). Мрак пред детињим оком може да поприми много драматичније обресе

у доживљају зрелог доба, па се израз „видети звезде” употребљава вишезначно:

Пренуло ме, дакле, а камо среће да није, тек оно несрећно бомбардовање моје отаџбине у једно сад већ давно „зло пролеће” претпоследње године прошлог века, кад је мој Нови Сад, као и сви српски градови, замрачиван по војним и одбрамбеним, а исто тако и ратним законима ове земље, а и ионако нам је сваки час нестајало струје – и тек онда сам опет видео звезде. А практично први пут као одрастао човек (Рандељ 2018: 30).

Прозни жанрови се у роману Ђорђа Рандеља реализују у форми континуираног поигравања читаочевим очекивањима: тамо где нас приповедач експлицитно уверава да ће из њега проговорити искључиво успомене и аутобиографски детаљи, приповедни текст се одједном прометне у медитацију или пак хомилију; тамо где нам се испрва учини да смо сведоци рационалне политичке анализе дочекује нас носталгија, жал за минулим временима, меланхолија. Веома често приповедач апсолутизује субјективни доживљај и субјективну процену, па нас, исто онако како је чинио кад су у питању светлост и мрак, опомиње да ни време „не постоји или бар није постојало све док нисмо почели да га меримо” (Рандељ 2018: 254):

Зато, путниче, ако једном пођеш у Каћ, ова ти књига не може послужити као водич или бедекер, па чак ни као путоказ. До села мојег малог не води више чак ни онај пут из нашег детињства, онај са дрворедима топола и дудова и белом кукурузном свилом над крошњама и њивама, као из „Дилижансе снова” Соје Јовановић. Тамо сад воде неки морнарски чворови који само изигравају друмске, асфалтне петље београдског и зрењанинског пута, па више не бисмо тамо умели ни бициклом, а камоли фијакерима да пођемо. И прођемо (Рандељ 2018: 252).

Рандељ је наглашено посвећен не само рекапитулацијама, не само сећању, него и непрестаном саме-

равању света реалности и света чуда, света некадашњег и света садашњег, инсистирајући на томе да је патетика легитимни пратилац нашег сагледавања времена и успомена. Детињство је идеализовано не само као доба уживања него и као доба свезнања:

Сунце је сијало као оног дана, на почетку времена, кад је Господ рекао: „Нека буде светлост”. И би светлост.

Е баш тако је и нама сијало кад смо ми били на почетку времена, нашег, кад смо били мали. А и дан данас, овако већ остарео, погурен и сед, сетно и носталгично тврдим да никад нисам био тако велик као кад сам био мали (Рандељ 2018: 9).

Живот одраслог човека у ретроспективи је представљен као несравњив са временом детињства, односно са привилегованим успоменама сачуваним из тог доба: са елементима хумора и сете мешају се носталгија и чуђење, јер свет се и јесте и није променио, а главни јунак и наратор променио се само утолико што себе као дете све више доживљава као срећно и повлашћено биће чије је одрастање и sazревање заправо полако постајало један след погрешних процена и лоше изабраних приоритета:

И онда сам се, наравно, с тугом сетио колико их дуго пре тога нисам ни примећивао, ни тражио, ни знао за њих, онако узрујан од некаквих Улциња, Котора, Дубровника, Сплитова, Ровиња, Пореча, Трстова и Венеција, Сегедина и Пешти, Софија и Солуна, неких збрзаних, нервозних и исфорсираних, све у свему лакомислено планираних и још лакше организованих летовања, скијања, ситног шверцовања или крупног и бахатог лумповања.

И тек тад сам поново видео месец на дохват руке и све те звезде, моје старе познанице из раног каћког детињства, хладне, смрзнуте и равнодушне (Рандељ 2018: 30–31).

Животно искуство, посматрано из перспективе детињства, није за овог аутора обогаћивање већ сиromaшење; sazревање доноси и суочавање са разли-

кама између добра и зла, о чему Рандељ, као троједни приповедач, јунак и коментатор своје исповести, уме да каже понешто и зачуђујуће дискретно, и увиђено: „Зна се уосталом да се деца, као и кучићи, радују свим гостима једнако, све док их живот не научи да их бар мало разликују” (Рандељ 2018: 19).

Иако се лако препознају примесе стила и светоназора Стевана Сремца, нарочито у димензији живог шеретског и самоироничног приповедања, читаоце дечје књижевности ће Рандељев наратив пре асоцирати на Итала Калвина (Italo Calvino) и његовог јунака Марковалда, који из улице Панкрација Панкрацијетија треба да уђе у велики и негостољубиви свет у ком реклама за коњак тако сија да омета поглед на звезде, у ком чари природе гута суморни бетон. Рандељ приповеда о својој омиљеној и никада довољно неистраженој теми, о самоме себи, али те теме нема без повезивања са сликом света и са сликама промене света. Истраживање успомена и сећања није нужно поступак реконструкције, покушај да се понови нешто што је већ постојало у стварности, него је овај поступак у великој мери *рад на сећању*: у овом контексту исповедање није никакав форензички рад на откривању шта се заиста догодило, јер је сећање дубоко спекулативан чин, усмерен на грађење новог уметничког дела.

Рандељев приповедач негује чуђење у свету али и подсмех технологијама, које очито служе само за то да обесмисле стање ствари у свету, да подјарме природу и униште је, па чак и да подеру небо:

Најлепше, оне баш заносне мирисе сам налазио у вр’ баште, у деда-Стевиним јагодама, а наша деца их сад траже у неким стакленим флашицама са иностраним етикет(л)ама. Замислите само, одврнеш флашицу да ти замирише, а није ракија... него нешто „макар шта”.

До краја сам открио чак и да те мирисе пакују у неке спрејове који нам и небо подеру (Рандељ 2018: 9–10).

Шаљив, ироничан али никад равнодушан, Рандељ успоставља сопствени хибридни жанр у коме има афористичних и језгровитих исказа, исто колико и екстензивног приповедања, у ком има сладуњаве дидактике али и ефектно пласиране аутоироније. „Увек ме је живот шибао са свих страна, па видите и сами” (Рандељ 2018: 47), коментар је на рођење сестре, тај „тако важан догађај, готово раван изгону из раја”. Самог себе шаљиво представља као допринос светским феноменима и природним процесима, али и као дежурну претњу и ометало, што се види из начина на који је описан његов боравак у историји музике: аутор констатује како је само нека велика мука могла натерати наставнике да њему држе приватне часове музике и да су како Погорелићев долазак, тако и његов, Рандељев, одлазак са уметничке сцене представљали „велики корак напред за југословенску музику” (Рандељ 2018: 216). Он је, при свему, есејиста и филозоф, мислилац и посматрач, неко ко излистава и свој живот и своје ставове, без обзира да ли пише о Мађару из Холивуда по имену Тони Кертис, о тајанству званом семафор између „Прогреса” и „Узора”, о Београдском зоо врту као успомени и привилегији која ће анулирати понуду свих сличних искустава по белом свету, о памћењу као одлуци и привилегији:

Ето, зато ја памтим Станислава Тарковског и Нелу Раулсон, јунаке једног танког омладинског романа, а не памтим скоро ниједну личност, ниједно име из великих Балзакових романа о суровим, префриганим и поквареним банкарима и индустријалцима у Паризу, најлепшем и у то доба најважнијем граду на свету. Оном коме је згртање пара једини животни сан ја име не памтим, јер бих га тиме већ сврстао у личности, индивидуе, персоне... Па тако из те непрегледне галерије Балзакових јунака (јунака?) ја данас памтим још само оног сиротог чича Горија, али ни њега зато што је био богат, него што су га се ћерке каћи-

перке толико стиделе – а из разлога сасвим идиотских – да су га се на крају и одрекле (Рандељ 2018: 170).

Можда бисмо могли жанр Рандељеве повести да опишемо као вечити двобој есеја и колумне. Есеј, као гранични жанр између наравије и рефлексивности, отвара безмерја могућности, али ствара и драму опредељивања: да ли да ова форма буде „лично мишљење”, или је уобличио као саветодавни акт? Може ли есеј бити само исповест, или мора бити и упутство за лакши живот? Есеј је понекад најлакше описати речима које су биле некад наша стварност, баш као она дефинитивно непоновљива 1993. и још непоновљивија 1999. година, о којима се Рандељ често изјашњава и које описује без камена у грлу, управо супротно: бујицом речи и емоција. Есеј је оно што смо тада живели: инфлација смисла, множење привида, штицовање стварности. Есеј је, као и читаве деведесете, исцрпљујући рат са разумом. Понекад је само брижљиво оцртани холограм страха, доминантне емоције која је обележила крај једног миленијума и досадашње године наредног миленијума, али емоције којој смо одбили да робујемо. Есеј, отуд, настаје као пречица у нову димензију. Колумна је пак некакав водич кроз неизвесност: текст ни сасвим актуелан ни потпуно ванвремен. Бавећи се врућим темама, колумна би да нас у једнакој мери забрине и забави, да нас или поучи или обесхрабри у сваком покушају поучавања. У колумни се преплићу актуелна политика и филозофија свакодневног живота; она је у исто време памфлет и медитација.

Хибридни жанр којим се Рандељ служи је, због свега тога, и колумна и есеј, али и исповест и обрачун: исповест о себи и обрачун са неопростиво извитопереном стварношћу. Тај се жанр демонстративно опире литераризацији, јер живот често хоће и мора да остане тамо где јесте, у димензији реалног

и опипљивог, доживљеног постојања, тамо где може и мора да буде грађа за коментар, емотивну реакцију или посредан, метафорични наук.

Не треба заборавити ни да је Рандељев хоризонт платно на ком се пројектује равница: равница је простор шале и патње, меланхолије, опасности и изазова, чемера и хумора, угодне усамљености, изазова да се надрасту и сопствена снага и сопствена слабост. Рандељ у пози варошког Монтења дивани, потанко и меланхолично, о усхитима и понижењима најпре каћког па потом новосадског потконтинента. Увек је негде на граници меланхолије и сатире, између јасно декларисаног политичког става и расутог терета идеала.

Говоркања или гласови, гласине и шајкућања: ја-роман Душана Патића може да се опише као роман фикције и акције, као казивање о једном животу, као прозно утврђење саздано од успомена на болну и изазовну прошлост коју није лако издржати чак ни безбедно премештену у памћење. Препознатљиве анегдоте из генерацијског репозиторијума усхићења и нелагоде Душан Патић не боји носталгијом, већ критичком објективношћу која је у исти мах и неодољиво лирична. Мистерија свакодневице меша у себи иронију и весеље, тугу због пораза протагонисте али и радост што су се његови снови макар делимично обистинили: у дискурсу налазимо и горчину и иронију, које доминирају у односу на носталгију.

Јунак нашег доба, естетика-сањалица Хари, најчешњији је и најнежњији када ниже детаље пробране из царства нужности и објективности. Човек саздан од скромних хтења и високих критеријума, Хари воли своју кћер, музику, шах и пажљиво биране писце („Хари није опраштао. Кроз призму узора почетка Кафкиног *Процеса* преламао је све што му је долазило у руке.” (Patić 2018: 5)), зазира од хука гомиле и сваке врсте претеривања, од хвалисавости

и нарцизма, а из његове приповести извире потпуно парадоксална душевност, огрезла у резервисаности према снажним емоцијама, и тиме људскија и блискија.

Харијева детиња заљубљивања су комична и болна у исти мах:

Хари је постао свестан љубави према другом полу можда већ приликом поласка у школу, док још није знао честито ни да седи на столицама, него као и његова симпатија, на сопственим ногама – и пиљили су једно у друго, бивајући заједно у истој клупи током целог првог разреда, све докле док се она није одселила заувек с родитељима у Бразил, а он био принуђен да научи правилно да седи (мирно, без врпољења!) (Patić 2018: 12).

Харијев живот налик је напрслом огледалу које је премрежио читав низ пораза, радости, криза одрастања и удараца судбине, али психолошка метаморфоза коју пролази има лековито и просветљујуће дејство. Свезнајући приповедач посредује Харијеве мисли и догађаје од детињства до зрелости, догађаје који га, чини се, више разграђују него преображавају, догађаје који га уверавају да треба да буде доследан у својим амбицијама и сновима упркос низању животних пораза: налик Набоковљевом Пнину или Белоуовом Херцогу, Хари је добродушан и добронамеран, кротко трпи ударце судбине у широком спектру, од ругања друге деце због дебљине до сукоба с мајком, подстанарског потуцања, супругине психичке болести. Роман Душана Патића је хроника наших живота у протеклих пола века, у којој баш као у огледалу видимо много тога, од пажљиво рестауриране атмосфере учмалог града с ког је одавно пала сва позлата па до неочекиваних објав тихог задовољства „пакованог” у ситнице. Патић оживљава време које је било и угодно и тескобно, а скалпелски прецизно предочава суочење са неминуемостима, страховима и искушењима. Комично и

поетски, весело и сетно, урамљује огледало које је, као у песми Силвије Плат – сребрно, егзактно и нема предубеђења: „Харију се чини да је његово живовање попут огледала које му је испало из руке, те разбивши се лети, у већим или мањим деловима расуто на све стране, попут прашине ношено струјањима ветра” (Patić 2018: 4).

У збирци есеја Драгиње Рамадански детињство је дискретно присутно сећање на низ ритуала, личних и породичних, на родитеље, суседе и родну Сенту, али и на далека путовања у Русију и Бурму, на послове и лектуру, на рођендане и студентско подстанарско искуство живота у Београду. За разлику од Рандеља и Патића, чије је приповедање углавном линеарно и прогресивно, ремећено само есејистичким дигресијама, Драгиња Рамадански своју прозу свесно обликује као збир изолованих есејистичких записа, скица и вињета, као ниску медаљона који су сви уникатни и различити: ових тридесетак текстова могу се читати независно један од другог, као одељене целине, али ће сваки пажљивији читалац уочити ненаметљиве повезнице, макар само Сенту, Тису, Владимира Набокова и љубав према мачкама.

Сећања на детињство уткана су у прозу Драгиње Рамадански наоко успут и обазриво, смештена у мрежу асоцијација, анегдотских и лектирских. У есеју „Купељи” ауторка пише о комуналном купатилу у које се одлазило у поратно време „када се прелазило на нове хигијенске навике” (Рамадански 2018: 16). „Белина керамичких плочица, облаци паре, шиштање, клокотање” део је сећања на детињство, коме се додају и свежија подсећања на умивање на улицама бурманског града Рангуна, где се тела оних који се умивају „самозаборавно” излажу погледима странаца. Са асоцијацијама које здружују слике из даље и ближе прошлости повезани су и призори „туљанских тела сенћанских матрона” (Рамадански 2018: 18) које се излежавају на пешчаним

плазинама крај реке Тисе, недалеко од крава забасалих из банатске слатине и шибља у ком вребају војери, а у ограђеном простору снима се филм „Гласам за љубав”, догађај нимало узбудљив јер видимо „неубедљива трчања кроз плићак”, „невеште загрљаје”, нервозу и псовке, што је све „премало за посматрача” (Рамадански 2018: 19).

За разлику од Патића и Рандеља, чији су приповедачи дубоко загледи у свест из које приповедају, визура Драгиње Рамадански радознано се окреће другима, људима из суседства опасаним гротескном самоћом и ексцентричношћу као што су француски пензионер са дрвеном ногом Аулик или тета Ева која је у позном животном добу сазнала да порекло води од крунисаних српских глава, керуши Дони и мачку Белзебубу, пределима Бурме и Русије, књигама Набокова и Јерофејева, а пре свих драгој пријатељици Јудити Шалго, чије се име и дело готово неопозице удева у наратив на више места и различитим поводима.

Три књиге аутобиографске прозе граде свака свој хибрид жанрова, у намери да што јасније и упечатљивије предоче слику детињства: жанровске интерполације есеја, поезије, проповеди, реминисценције или ангажоване критике (политичке или уметничке) откривају да се до, условно речено, сентименталног романа може стићи различитим рукавцима. Док Рандељу есејистичке дигресије служе да би одбранио свој идеал детињства и невиности од захукталог света склоног брзом забораву и још бржим променама, Патић своје литерарне аспирације омеђује на јунака који, слично фигури шлемила, живи непрестану колизију својих високих аспирација и ниских удараца судбине које стоички подноси, а Драгиња Рамадански суверено доказује богатство есеја као безобалне форме у коју стају сугестивне речи, покретачке мисли и раскошно сензибилан поглед на свет.

ЛИТЕРАТУРА

- Grossman, Anita Susan. Art Versus Truth in Autobiography. *Clio: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History*, 14 (1985), 289–308.
- King, Nicola. Uses of the Past: Hindsight and the Representation of Childhood in Some Recent British Academic Autobiography. *Rethinking History* 1 (2009): 95–108.
- Patić, Dušan. *Govorkanja ili glasovi, glasine i šaputanja: ja-roman*. Novi Sad: Solaris, 2018.
- Рамадански, Драгиња. *Или не*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 2018.
- Рандел, Ђорђе. *Патетична симфонија детињства*. Нови Сад: Прометеј, 2018.

digressions, posing against a hostile fast-changing world, whereas Patić writes a mostly uneventful biography of a marginalized hero with high aspirations and no support from his family. Ramadanski gives in to the feminine perspective of a coming-of-age narrative which includes a wide cast of characters and a delightful selection of motives, varying from snapshots of her hometown to numerous books, acquaintances, and memories that form her individual self.

Key words: childhood, narrative fiction, essay, genre, autobiography

Vladislava GORDIĆ PETKOVIĆ

REMEMBRANCE OF CHILDHOOD
IN AUTOBIOGRAPHICAL FICTION
OF ĐORĐE RANDELJ, DUŠAN PATIĆ
AND DRAGINJA RAMADANSKI

Summary

The paper sets out to explore three books of narrative fiction published in 2018, which serve as an excellent example of how putting various genres together contributes to a more effective rendering of childhood memories in autobiographical writing. Relying upon introspection and interpolations of different literary genres such as essay, poem or speculative fiction, Draginja Ramadanski, Đorđe Randelj, and Dušan Patić write with a sole purpose of coming to terms with their early memories and formative experiences, as well as with historical, cultural and intimate heritage which helps in building their identities. Each author tries to solicit support and sympathy from the reader: Randelj creates a self-reflexive sentimental fiction filled with essayist

◆ *Iva M. GRGIĆ MAROEVIĆ*
Sveučilište u Zadru
Sanja Č. ROIĆ
Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Republika Hrvatska

ANTROPONIMI U PRIJEVODIMA RODARIJEVOG ČIPOLINA

Izvorni naučni rad

SAŽETAK: Djela Giannija Rodarija višekratno su prevedena u jugoslavenskom kulturnom prostoru. Svaki od tih prijevoda u sebi sadrži osobito viđenje prelaženja jezičnih i kulturnih granica, a ti se pristupi mogu osobito dobro iščitati iz načina na koji su prevedeni antroponimi, već kod Rodarija vrlo često semantički snažno markirani. U radu se analiziraju prijevodna rješenja te, u slučajevima u kojima je to moguće, kompariraju različiti ishodi i vrednuju kao signali pojedinih prevodilačkih poetika i politika.

KLJUČNE RIJEČI: Rodari, Čipolino, antroponimi, prevodilačke strategije

Osobna imena, kao imena likova u pripovjednom tekstu, posjeduju višeznačna obilježja. Tim je imenima svojstvena i osobena polisemija koja posebno dolazi do izražaja u književnosti za djecu, a pri prevođenju tih književnih djela na druge jezike, uz prevoditeljske, otvara se i niz interkulturalnih problema. Moguća rješenja nudi interdisciplinarni pristup: u ovom slučaju je to povezivanje dviju disciplina, tra-

duktologije, odnosno znanosti o prevođenju i onomastike, grane lingvistike koja se bavi vlastitim imenima osoba ili mjesta i njihovim postankom (etimologijom) kao i procesima imenovanja na jezicima i dijalektima. U ovom ćemo se slučaju ograničiti na granu onomastike koja proučava osobna imena, odnosno antroponimiju.

Problem koji se za prevoditelja književnog teksta otvara kod pristupa prevođenju s jednog jezika na drugi je kako pripadajuća osobna imena, odnosno antroponime, prevesti odnosno prenijeti tako da se ne izgubi njihov kreativni i umjetnički potencijal u dolaznom jeziku, to jest u prevedenom tekstu. Nositelji osobnih imena u tekstovima književnosti za djecu često su likovi iz mašte, pa je karakterna i metaforička funkcija tih imena iznimno markirana. Stoga se prevoditeljske strategije u slučaju djela dječje književnosti ne mogu jednostavno poistovjetiti sa strategijama koje vrijede za fiktionalnu književnost u širem smislu. Christiane Nord (2003: 182–183) je među prvima uočila najčešće prijevodne strategije primjenljive na književnost za djecu: neprevođenje originalnog imena, neprevođenje s različitim izgovorom na dolaznom jeziku, transliteracija ili prilagođavanje u dolaznom jeziku, prilagodba imena dolaznoj kulturi i, naposljetku, zamjena originalnog imena drugim imenom. Zatim je Jan Van Coillie (2006: 129) nabrojao načine prevođenja osobnih imena u književnosti za djecu: 1. reprodukcija; 2. neprevođenje uz dodatno objašnjenje; 3. zamjena osobnog imena općim imenom; 4. fonetska ili morfološka adaptacija na dolaznom jeziku; 5. egzonim odnosno ime drugačije od onoga koje se upotrebljava u polaznom jeziku; 6. zamjena nekim poznatijim imenom iz polazne kulture ili nekim međunarodnim imenom koje posjeduje istu funkciju; 7. zamjena; 8. prijevod imena uz posebnu konotaciju; 9. zamjena imena uz drugu ili dodatnu konotaciju; 10. brisanje.

Gianni Rodari je doživio iznimnu recepciju svojih knjiga u slavenskom svijetu. Njegov *Romanzo di Cipollino*, kako je glasio prvobitni naslov, tiskan u Italiji 1951. godine, preveden je na ruski već 1953. Svakako su tome pridonijele tadašnje povijesne prilike i promjena društvene i kulturne klime u toj zemlji, ali i Rodarijevo članstvo u Komunističkoj partiji Italije i uređivanje partijskog dnevnika *l'Unita*. No, dvije potonje činjenice omogućile su nedvojbeno brz transfer, a maštovitost i kvaliteta teksta donijele su autoru golemu popularnost na ogromnom sovjetskom tržištu knjiga.¹

Rodarijeve knjige su i na jugoslavenskom tržištu knjiga za djecu doživjele nešto kasniju, ali iznimno dobru recepciju. Sve su njegove najvažnije knjige prevedene u Zagrebu i Beogradu, neke su prevedene na slovenski, makedonski i albanski. U ovom ćemo radu analizirati prijevodne strategije antroponima u Rodarijevom *Romanzo di Cipollino*, koji je prvi preveo Ratko Zvrko,² pisac za djecu i novinar. Knjiga

¹ Knjigu je prevela stručnjakinja za romanske književnosti i književna kritičarka Zlata Potapova: *Priključenja Cipollino* (Moskva, 1953.). U idućih pet godina knjiga je prodana u više od 1,5 milijuna primjeraka i postala klasik književnosti za djecu. Po njoj je 1961. snimljen crtani film, a 1973. muzička komedija. Balet *Čipolino* skladali su Aram i Karen Hačaturijan, a uz koreografiju Genrikha Mayorova postavljen je na scenu Boljšoj teatra 1977. i ponovno 2006. Izdana je i poštanska marka s likom Čipolina. Sve Rodarijeve knjige prevedene su na ruski, mnoge na ukrajinski, zatim na poljski *Opowiesć o Cebulku* (Varšava 1954., prev. Zofia Ernstowa), na češki *O statečném Cibulkovi* (Prag 1955., prev. Hana Benešová), na slovački *Cibul'kove dobrodružstva* (Bratislava 1967., prev. Blahoslav Hečko), na bugarski *Priključenja na Lukčeto* (Sofija, 1953., prev. Svetozar Zlatarov) i makedonski *Preživelite na Lukčo* (Skoplje 1967., prev. Aleksandar Ežov). Sve su doživjele više izdanja i novih prijevoda. Opažamo da su poljski, češki, slovački, bugarski i makedonski prevoditelji, za razliku od ruskog, odlučili prevesti odnosno adaptirati ime glavnog lika. Zanimljivo je da do danas nema ni slovenskog ni srpskog prijevoda *Čipolina*.

² Ratko Zvrko (Beograd 1920. – Dubrovnik, 1998.) autor je većeg broja knjiga za djecu, od kojih je najpoznatija *Grga Čvarak* (1967.). *Čipolino* je jedini njegov poznati prijevod s talijanskog jezika.

je pod naslovom *Čipolino* objavljena u Zagrebu 1960. kod izdavačke kuće Mladost, u poznatoj biblioteci „Vjeverica”. Zvrkov prijevod objavljen je u daljnja tri izdanja, 1972., 1977. i 1980. a zatim u izdanjima 1997. i 2005.³ te kao CD u izdanju Knjižnice za slijepe 2011. (glas Snježane Sabljak) i 2016. godine.⁴ U novom prijevodu Ljerke Car Matutinović⁵ *Čipolino* je objavljen 1998. i 2012. Kao igra u dva čina bio je dramatisiran 1971. u Zagrebačkom kazalištu lutaka,⁶ a od proljeća 2018. se u istom kazalištu igra nova predstava *Čipolina*.⁷ Čipolinova popularnost je vjerovatno bila takvih razmjera da u to vrijeme nisu bili potrebni novi prijevodi u Srbiji, Bosni i Hercegovini i Crnoj Gori.

Za potrebe ovog rada usporedit ćemo prijevodne rješenja antroponima u *Čipolinu* dvoje prevoditelja, Ratka Zvrka i Ljerke Car Matutinović.⁸ Polazeći od

³ Mijenjali su se jedino ilustratori: za Zvrkov prijevod Ferdinand Kulmer (1960.), Edita Bakša (1972., 1977. i 1980.); Nevenka Macolić (1997. i 2005.), a za prijevod Car Matutinović Zeno Petković (1998.) i Manuela Santini (2012.). Santini je talijanska ilustratorica, njezine ilustracije nalaze se u novijim izdanjima talijanskog originala *Le avventure di Cipollino* (nama dostupnog u izdanju Torino: Einaudi 2010).

⁴ Hrvatska knjižnica za slijepe posjeduje zvučnu knjigu *Čipolino* (2016.); knjigu na brajici *Čipolino* (2016.) i digitalnu knjigu *Čipolino* (5 sati i 31 min.). Sve tri se temelje na Rodari, 1997., prijevod Ratka Zvrka.

⁵ Ljerka Car Matutinović (Crikvenica, 1931.) autorica je knjiga pjesama i književnih kritika te knjiga za djecu. Prevela je veći broj djela s talijanskog jezika.

⁶ Dramatizacija Davor Miladinov, scenografija i lutke Berislav Deželić, glazba Boris Krnić.

⁷ Dramatizacija Ana Tonković Dolenčić, režija Krešimir Dolenčić, scenografija i lutke Goran Lelas, glazba Mario Mirković. Temelji se na Rodari 1997., prijevod Ratka Zvrka. Broj likova je reduciran, a antroponimi su mjestimice nanovo adaptirani, pa tako nalazimo sljedeće likove: Čipolino, Čipolone, Tikvica starica s kućicom, Poriluk, Kelj, Limun, Herr Paradajzer upravitelj imanja, Grašak odvjjetnik, Barun Naranča bratić od Trešanja, Grofice Trešnje sestre princa Limuna, Višnjik siročić posvojić od Trešanja i Jagoda sobarica.

⁸ Označit ćemo prijevode inicijalima prevoditelja RZ odnosno CM.

Rodarijevog talijanskog originala, njihov je zadatak bio da brojne opće imenice (imena povrća, voća, životinja) velikim početnim slovom transformiraju u osobna imena, koja su onda mogla postati deminutivi, augmentativi ili imena od milja s jačom ili slabijom ekspresivnom funkcijom. Uz to ćemo analizirati i prijevode apelativa, odnosno pojedinih titula putem kojih je Rodari antropomorfizirao likove i stvorio raznolik svijet u kojem klasne razlike i nepravde nadmenih i bogatih uzrokuju zaplet koji se naposljetku rješava u korist jednostavnih i siromašnih.

Usporedit ćemo prijevode početnog odlomka u kojima se mogu primijetiti različiti prijevodi deminutiva i augmentativa. Zvrko preuzima talijanske deminutive i unosi ih u prijevod u fonetskom obliku, no moramo primijetiti da se fonem talijanskog početnog [c] iza kojeg slijedi [i] u imenu Cipollino ostvaruje kao [tʃ] odnosno talijanski „*c dolce*”, između našeg [č] i [ć], tako da se neprevođenje imena Čipolino (uz dodatno objašnjenje, prema Van Coillieu) može smatrati i fonetskom adaptacijom u dolaznom jeziku:

Čipolino je bio sin Čipolonea i imao je sedmero braće: Čipoleta, Čipolota, Čipoluča itd. itd. Sve imena koja pripadaju jednoj časnoj obitelji luka. (RZ)

Kako se u prvom poglavlju spominje miris luka, kao miris siromašnih koji je zasmetao plemenitašu Limunu, u bilješci uz ime Čipolino na dnu stranice kao „op. Red.”, opaska redakcije, stoji: „Izvedeno od talijanske riječi *la cipolla*, što znači luk”.⁹

Na prvoj stranici *Čipolina* u prijevodu Ljerke Car Matutinović uz fonetski transkribirana talijanska imena protagonista Cipollino, Cipollone itd., u zagradi stoje i njihove inačice, koje ponegdje djeluju nategnu-

⁹ Gianni Rodari, *Čipolino*, Mladost, Zagreb 1980, str. 5. Bilješka stoji i uz ime Pomidor, s netočnim podatkom da talijanska imenica glasi „pomodoro” umjesto „pomodoro”, usp. *Isto*, str. 14.

to (na primjer, „Lukčić” i „Lukičić”),¹⁰ zato što je tvorba umanjenica i uvećanica produktivnija u talijanskom jeziku. Ovdje je također primijenjen postupak neprevođenja i adaptacije imena, uz prijevod i konotaciju, koja se međutim napušta u daljnjem tekstu:

Čipolino (Lukić) bijaše sin Čipolonea (Luketine) i imaše sedmero braće: Čipoleta (Lučića), Čipolota (Lukčića), Čipoluča (Lukičića) i tako redom, sve imena prikladna jednoj obitelji luka. (CM)

Ne izgleda nam nevažno što su mali čitatelji, prihvativši neobično ime glavnog lika, naučili i jednu stranu riječ i mogućnosti njezine alternacije. Za osobna imena koja u Rodarijevom romanu nisu umanjene (deminutivi) prevoditelji su lako našli ekvivalente: Limone/Limun, Pisello/Grašak, Mirtillo/Borovnica, Zucchina/Tikvić odnosno Tikvica,¹¹ Zucca/Tikva, Prezzemolo/Peršin, Carciofo/Artičok,¹² Orso/Medvjed, Elefante/Slon, Millepiedi/Stonoga, Talpa/Krtica, Ravanella/Rotkvica. Za ime Marrone, u prijevodu marun, vrsta kestena, oba prevoditelja su odabrala lakše prepoznatljivo ime Kesten, dok je Pomodoro u prvom prijevodu dobio regionalno (Istra, Dalmacija) ime Pomidor a u drugom Rajčica, dok je Melarancia (koji asocira na talijansko sedamnaestostoljetno kazalište) postao Naranča. Pas Mastino, vrste mastif, koji u talijanskoj kulturi ima posebno značenje, jer su ga poimence spomenuli Dante i Bocca-

¹⁰ Pohvaljujemo napor prevoditeljice da Rodarijeve rimovane naslove prenese odnosno adaptira, koliko je to bilo moguće, i u svom prijevodu.

¹¹ Kako ime Zucchina pripada muškom liku (što se na talijanskom markira apelativom „sor”), RZ adaptira ime u Tikvić, dok CM ostaje pri Tikvici.

¹² I u ovom slučaju je rod uvjetovao kraćenje imena artičoka u Artičok. U izdanju Gianni Rodari, *Čipolino*, Katarina Zrinska, Varaždin 2005. koji se koristi i kao tekst za školsku lektiru, nalazi se niz objašnjenja za manje poznate riječi sa strane teksta, između ostalih i za artičoku (str. 44), povrće poznato većinom u priobalnim područjima.

ccio, kod Zvrka je Oštrozub, a kod Car Matutinović Reponja. Pas Segugio, talijanski vučjak, odnosno lovački pas, kod Zvrka se zove Njuškalo, dok se Car Matutinović odlučila za rimovano ime s karakteristikom, Peso-Bleso. Rodarijeva Foca kod Zvrka je Foka, a kod Car Matutinović Dupin (adekvatniji bi bio Tuljan).

Prenošenje umanjениh osobnih imena, često s afektivnom konotacijom, bilo je složenija zadaća za prevoditelje. Talijanski jezik obiluje mogućnostima afektivnih varijacija imenica s ekspresivnom funkcijom, što je bilo evidentno već u prvoj rečenici Rodarijevog teksta. Uz Čipolinovu obitelj, tu su i Ciliegino, Uvetta, Fragoletta, Fagiolino, Patatina, Tomatino, Carotino. Prijevodi su različiti, pa tako u prvom slučaju (RZ) nalazimo ova imena: Višnjic, Grozdic, Jagodica, Bobic, Krumpiric, Rajčica, Mrkvic, a u drugom (CM) Trešnjic, Grozdic, Jagodica, Grašic, Krumpirčica, Paradajzic, Mrkvic. Zanimljivi su prijevodi fantastičnih osobnih imena: talijanski Pero Pera, Pirro Porro, Centozampine i Centozampette, Ragno Zoppo, Sette e mezzo postali su u prvom slučaju (RZ) Kruško Kruškic, Poriluk Porilukovic, Stopapica i Stonošče, Pauk Hromi i Pauk Sedamipol, a u drugom (CM) Kruško Kruškovic, Poriluk Porilukovic, Stonožic i Stopapkić, Pauk Šepavac i Pauk Sedamipol.

Posebnu teškoću predstavljali su prijevodi apelativa, odnosno titula koje stoje uz osobno ime ili čistih apelativa. Tako u originalu nalazimo: Principe Limone, Cavalier Pomodoro, Contesse del Ciliegio, Barone Melarancia, Duchino Mandarino, Don Prezemolo (povijesne talijanske titule) i apelative „Sua Altezza” i „Sua Eccellenza”, zatim titule poznate iz talijanskih bajki i novela: Sor¹³ Zucchina, sora Zucca, sor Pisello, Mastro Uvetta i, naposljetku, anglofo-

¹³ U Istri i Dalmaciji postoje i danas apelativi „šjor” i „šjora” venetskog porijekla.

nu, modernu, suvremenu titulu Mister Carotino. Prevoditelji su dali različita rješenja, u prvom slučaju (RZ) Princ Limun, sinjor Pomidor, grofice od Trešanja, barun Naranča, knežević Mandarinko, don Peršin i ponizni apelativ „Vaše Veličanstvo”, a u drugom (CM) Knez Limun, vitez Rajčica, kneginje od Trešanja, barun Naranča, vojvoda Mandarinko, don Peršin i apelativ „Visosti” ili „Vaša Ekselencija”. Književni talijanski apelativi prevedeni su kao: čiča Tikvic, teta Tikva, gospodin Grašak i majstor Grozdic (RZ), te Gospodin Tikvica, gospođa Tikva, gospodin Grašak i meštar Grozdic (CM). Mister Carotino postao je mister Mrkvic (RZ) i mister/gospodin Mrkvica (CM).

Zanimljivi su i prijevodi imena liječnika, u originalu dottor Fungosecco, dottor Carciofo, dottor Marrone (dobri liječnik koji kupuje lijekove siromašnima), professor Delle Latughe postaju u oba prijevoda doktor Suhogljivic, doktor Artičok i doktor Kesten, s jedinom razlikom profesora Salatića (RZ) i profesora Salatovića (CM).

Premda je u vrijeme prvog prijevoda *Čipolina* (1960.) uporaba titula u svakodnevnom obraćanju bila ideološki ograničena, ograničenja nisu vrijedila u slučajevima prijevoda povijesnih i književnih djela, što je još veće polje slobode otvaralo u fantastičnoj književnosti, posebno onoj namijenjenoj djeci. Zanimljivo je stoga da su oba prevoditelja titulu *don* uz ime Peršina zadržali, možda i zato što im se činilo da su iscrpili katalog titula, s time da se na dnu stranice „don” objašnjava kao titula koja pripada kućnom učitelju, ali može i svećeniku, što ovdje nije bio slučaj. Za titulu „cavaliere”, koja se danas u Italiji koristi i kod državnih odličja, Zvrko je odabrao talijansku riječ u fonetskom zapisu „sinjor”, a Car Matutinović je prevela adekvatnijom povijesnom titulom „vitez”.

U oba naša *Čipolina* prevoditelji su odabrali strategiju adaptacije, odnosno doslovnog prijevoda osob-

nih imena kad se radilo o imenicama koje označuju voće, povrće ili životinje, s prilično sretnim i maštovitim rješenjima originalnih umanjena ili afektivnih transformacija. Jedino su u slučaju protagonistova imena odlučili zadržati originalno ime, afektivni deminutiv i izvedenicu, čime je talijanska imenica ženskog roda *cipolla* postala muškog roda, adekvatno liku. Taj je postupak oneobičavanja, primijenjen i u prijevodu, omogućio čitateljima ulazak u bajkoviti svijet u kojem se miješaju zbilja i mašta, ironija i humor koji očituju u šaljivo-ironičnom spomenu „proklete riječce” (u originalu: „paroletta maledetta”) na kraju XXIX. poglavlja, od koje se spominju samo prva tri slova: „R – kao Rim, E – kao Europa, V – kao Venecija, itd. itd.” (RZ i CM).

Na samom kraju priče¹⁴ pokazuje se da je moguć pravedniji svijet u kojem prijateljstvo i solidarnost dokidaju nasilje i oholost, bez upotrebe sile, lukavstvom, spretnošću i vragolijama kako ih zamišljaju djevojčice i dječaci koji su tek krenuli u školu:

A sada je pripovijetka zaista završena. Istina je da na svijetu ima još dvoraca, i još varalica, osim limunaca, ali – otići će jedan za drugim, a u njihovim perivojima igrat će se djeca. Tako će biti. (RZ)

No, a sada je pripovijest doista dovršena. Istina je da na svijetu ima i drugih dvoraca i drugih hulja, osim limunaca. Ali i oni će otići jedan za drugim, a u njihovim perivojima igrat će se djeca. I tako neka bude, amen. (CM)

¹⁴ XXX poglavljem završava *Čipolino*. Zvrko izostavlja, a Car Matutinović prevodi odnosno prenosi riječ „amen” koja stoji u originalu kao još jedna Rodarijeva humoristična igra. Izostavljanje se može opravdati ideološkom rigidnošću vremena u kojem je prvi prijevod nastao. Nismo u mogućnosti provjeriti što se dogodilo s tom završnom riječi u drugim prijevodima na slavenske jezike.

LITERATURA

- Boero, Pino i dr. *Rodari, le storie tradotte*. Zbornik međunarodnog simpozija. Novara: Interlinea, 2002.
- Čipolino, radna verzija za probe. Dramatizirala Ana Tonković Dolenčić, Zagreb: Zagrebačko kazalište lutaka, 2018.
- Nord, Christiane, Proper Names in Translation for Children, *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translator's journal* 48 (2003), 182–196.
- Porcelli, Bruno; Terrusi, Leonardo, *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005*. Pisa: ETS, 2006.
- Rodari, Gianni, *Čipolino*. Preveo s talijanskog Ratko Zvrko; ilustrirao Ferdinand Kulmer. Zagreb: Mladost, 1960.
- Rodari, Gianni, *Čipolino*. Preveo s talijanskog Ratko Zvrko; ilustrirala Edita Bakša. Zagreb: Mladost, 1972; 1977; 1980.
- Rodari, Gianni, *Čipolino*. Preveo s talijanskog Ratko Zvrko; ilustrirala Nevenka Macolić. Varaždin: Katarina Zrinski, 1997.
- Rodari, Gianni, *Čipolino*. Preveo s talijanskog Ratko Zvrko; ilustrirala Nevenka Macolić. Varaždin: Katarina Zrinski, 2005.
- Rodari, Gianni. *Čipolino*. Prevela s talijanskog Ljerkica Car Matutinović; ilustrirao Zeno Petković. Zagreb: Alfa, 1998.
- Rodari, Gianni. *Čipolino*. Prevela s talijanskog Ljerkica Car Matutinović; ilustrirala Manuela Santini. Zagreb: Znanje, 2012.
- Rodari, Gianni. *Le avventure di Cipollino*. Ilustrirala Manuela Santini. Torino: Einaudi, 2010.
- Toscano, Silvia. I nomi propri nella traduzione russa dei due romanzi di Gianni Rodari, *Lingue europee a confronto. La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica*, ur. Daniela Puato. Rim: La Sapienza, 2016, 91–106.

Van Coillie, Jan. Character names in translation. A functional approach, Van Coillie, Jan; Verschueren, Walter P., *Children's Literature in translation. Challenges and strategies*. Manchester: St. Jerome, 2006, 123–139.

UDC 821.163.41–31.09 Timotijević
821.163.41–31.09 Vojnović V..



Iva M. GRGIĆ MAROEVIĆ
Sanja Č. ROIĆ

ANTHROPONYMS IN THE TRANSLATIONS
OF GIANNI RODARI'S *CIPOLLINO*

Summary

Gianni Rodari's works have been repeatedly translated in the Yugoslav cultural area. Every one of these translations contains in itself a particular view on the crossing of linguistic and cultural boundaries, and these approaches can be especially well detected from the way in which anthroponyms, already very strongly semantically marked in Rodari's originals, are translated. The article analyses the solutions offered by different translations and, in the cases where it is possible, compares the different methods. They are in turn regarded as signals of individual translations poetics and politics.

Key words: Rodari, *Cipollino*, anthroponyms, translation strategies

◆ Мирјана С. КАРАНОВИЋ
Матица српска
Нови Сад
Република Србија

„СВЕ ЈЕ НЕСТВАРНО
ДОК НЕ УЋЕ У ПРИЧУ,
ПОСЛЕ ЈЕ СТВАРНО”
Метафикција у
књижевности за децу
као испитивање
граница реалности

*Say, it's only a paper moon
Sailing over a cardboard sea
But it wouldn't be make-believe
If you believed in me.*

(Цез стандард, 1933)

Изворни научни рад

САЖЕТАК: У савременој дечјој књижевности везе између књижевног дела, писца и читаоца постају све сложене. У књижевним текстовима намењеним деци све чешће је присутна аутореференцијалност – тема дела постаје само писање, писац позива читаоца да постане саучесник у стварању текста, текст ступа у дијалог са другим текстовима итд. Границе између „реалног” и „фиктивног” постају веома пропустљиве. Овакви поступци одавно су присутни у

књижевности за одрасле, где се њихова учесталост развија од усамљених „инцидената” какав је Стернов *Тристирам Шенди* до готово неизбежног састојка у постмодерни. Елементи књижевне самосвести захтевају посвећеног и самосвесног читаоца, па се може очекивати да деца нису дорасла овако сложеном задатку. Књижевна пракса, међутим, побија ову претпоставку. На два примера из савремене српске књижевности за децу (*Владимир из чудне приче* Гордане Тимотијевић и *Принц од иаишира* Владиславе Војновић) показале се два различита начина остваривања метафикционалности, који са различитим исходштима тематизују однос стварности и фикције.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: метафикција, књижевност за децу, стварност, фикција, *Владимир из чудне приче*, *Принц од иаишира*

У тексту „Метафикција у књижевности за децу” Марија Николајева истиче како у савременој књижевности за децу везе између текста, писца и читаоца постају све сложеније, што води ка питању реализма. Питање о стварности текста, те пишчевој и читаочевој стварности, постаје основа за питање о томе да ли је књижевност за децу „реалистична”, односно да ли она описује конкретан, опипљив свет који читалац може да препозна. Зашто се Хичкок увек на тренутак појављивао у власититим филмовима? Да ли је он тиме хтео да створи илузију стварности, или, напротив, да је уништи? Ако стваралац уђе у властити створени свет – је ли онда фиктиван тај свет или сам стваралац? (Nikolajeva 1996: 189).

Један од проблема са којима се млади (а понекад и одрасли) читаоци сусрећу кад читају прозни текст јесте разликовање између фикције и стварности. Сасвим је могуће књижевне ликове посматрати као људе од крви и меса, па се њихово понашање просуђује из таквих претпоставки, а не из ауторових интенција. У оваквом миметичком читању, које данас већина истраживача озбиљно доводи у питање, претпоставља се да иза написаних речи стоји одређена

стварност, приповедач у првом лицу се идентификује са писцем, а реализам као књижевни поступак се меша са веродостојношћу или уверљивошћу. Али фикционална проза није директан *одраз* стварности већ њена уметничка *трансформација* (Nikolajeva 1996: 190).

Један од начина разбијања илузије „реализма” управо је тематизовање самог чина писања и свести о уметничком делу као артефакту. Реч је о метафикцији, писању прозе које „самосвесно и систематски скреће пажњу на свој статус артефакта, како би поставило питање о вези између фикције и стварности” (Wauhg 1984: 2). Иако примере самосвесног писања можемо наћи и у ранијим епохама¹, оно постаје нарочито присутно у последњих педесетак година и везује са за појам постмодерне. Сам термин *метафикција* сковао је Вилијам Гас², а исту појаву Жерар Женет означава термином *металејса*.³ Поред тога што се оваквим писањем *огољава њошћу-иак*, у сам свет фикционалног дела улазе компоненте које иначе стоје на његовим рубовима – писац и читалац.

Самосвесно писање захтева и самосвесног читаоца, који поседује потребно знање да би могао да учествује у аутореференцијалној и интертекстуалној слагалици коју такво дело представља. Овакви захтеви се могу учинити превеликим за младе читаоце, али све раширенија пракса метафикционалног писања управо у овој врсти књижевности побија ову претпоставку.⁴ Прво, проблем подразумева-

¹ Довољно је сетити се *Дон Кихота* и, нарочито, *Тристирама Шендија*.

² William Gass, *Fiction and the Figures of Life*, 1970.

³ У овом тексту биће коришћена оба термина.

⁴ „Иако се у последње време чују позитивне оцене критичара када је у питању употреба метафиктивних и експерименталних наративних форми у књижевности за децу (...), овај књижевни жанр и даље уме да изазива отпор и скептицизам. Обично се чују коментари да је исувише тежак за децу. Метафиктивни текстови често скрећу пажњу на сопствену умешност путем пароди-

ног позадинског знања није нерешив – оно је у метафикцији примерено младом читаоцу, или му је барем доступно. Друго – млади читалац у начелу лако прихвата игру са преласком граница стварности, будући да му је блиско искуство читања бајки и фантастичних прича.⁵ Тешко бисмо могли замислити дете које би се жалило због тога што су све то „пусте измишљотине”. Прелазак границе између фикције и стварности деци је, такорећи, природан. У овом тексту биће речи о два романа из савремене српске књижевности за децу који су метафикционални на различите начине. Покушаћу да истакнем и разлику која је тим метафикционалним средствима постигнута у погледу питања о границама реалности односно фикције.

И писац некад пожели да види пределе у којима се крећу његови јунаци

Гордана Тимотијевић, књижевница и германиста, преводилац метафикционалних романа *Срце од маслине* (2003) и *Крв од маслине* (2005) Корнелије Функе, ауторка је романа *Владимир из чудне приче* (2001), једног од ретких изразито метафикционалних дела у српској књижевности за децу. Роман *Владимир из чудне приче* је и изразито интертек-

је или инверзије других текстова, жанрова и дискурса. Ове стратегије зависе од тога да ли ће читалац препознати текст, жанр или дискурс који је предмет пародије и тиме развити одређене нивое литерарних и интерпретативних способности. Као неiskusни читаоци, деца можда још не познају културне и књижевне кодове и конвенције неопходне за препознавање метафиктивних средстава” (Мекалум 2013: 219). Али метафикција може да има инструктивни карактер, и да учи младе читаоце како да развијају свест о томе како нека прича функционише, што им помаже да постану компетентнији читаоци (Ibid.).

⁵ Постоји тесна веза између метафикције и фантастике. Прелазак из примарног у секундарни свет и обрнуто, као конститутивни елемент фантастичне прозе, често изискује свест о том преласку и његово тематизовање (упор. Nikolajeva 1996: 201).

стуалан⁶ – укључује референце на српску, немачку и руску књижевност.

Пре почетка самог романа стоји следећа напомена ауторке: „Неке од личности које се помињу, појављују и живе у овој књизи и чија је сличност са већ познатим и постојећим особама несумњива [је] и намерна”.⁷ У овој перитекстуалној примедби можемо уочити једну необичност – реч је о ликовима који се *помињу* и *појављују*, али и *живе* у овој књизи. Већ овде се, дакле, дискретно оцртава могући читалачки хоризонт очекивања – врло је вероватно да ће наротив који следи тематизовати и тај *живоји* у књизи, односно да ће бити покренуто питање односа стварности и фикције. Уосталом, већ први перитекстуални елемент на који наилазимо – наслов – одступа од форми наслова на које смо навикли: то није *прича о* Владимиру, нити је Владимир, на пример, *из Београда*, већ је *из чудне приче*, као да је то место на којем Владимир *живи*.

Роман отпочиње писац, хомодијегетички приповедач. Бар у почетку он је и аутодијегетички – прича причу у којој и сам учествује. Видећемо, међутим, да ће он ту особину у великој мери касније изгубити. Писац се у парку упознаје са дечаком Владимиром, који га препознаје јер је овај недавно био гост у његовој школи. Писцу ласка то препознавање.⁸ Владимир је радознало и комуникативно дете

⁶ Однос појмова метафикционалности и интертекстуалности може се посматрати на више начина, што је тема која превазилази оквире овог рада. Широка дефиниција метафикције Патрише Во укључује и интертекстуалност, остварену кроз пародију или иронију. Марија Николајева се у свом тексту о метафикцији у књижевности за децу фокусира само на метафикцију у ужем смислу, на текстове чија је тема сама фикција, „роман унутар романа” (Nikolajeva 1996 : 191).

⁷ Реченица, прочито, није редигована, али смисао је јасан. Додатак у угластој загради: М. К.

⁸ „Признајем, обрадовао сам се. Нисам ја неки познати писац, и до сада се није дешавало да ме читаоци препознају” (Тимотијевић 2001: 7). У даљем тексту бројеви у заградама означаваће страницу из овог издања.

и засипа писца мноштвом питања, не допуштајући саговорнику да обрне ситуацију. Љиљана Пешикан Љуштановић примећује: „Однос писац – читалац у роману Гордане Тимотијевић од почетка се гради као инверзија односа старији – млађи, учитељ – ученик” (Пешикан Љуштановић 2012: 75). Током познанства писца и дечака Владимирова надмоћ се развија – он прво зналачки подучава писца како да користи компјутер, захтева од њега да престане да пуши, кад писцу изађе књига преузима и улогу критичара, а потом и саветодавца: не баш суптилно, сугерише писцу како би требало да изгледа његов следећи роман:

Гледајте да буде бар мало авантура. То даје динамичност. А динамичност је једна од битнијих одлика романа. И немојте да убацујете оне досадне описе са капима росе, бисерним цветовима и светлуцавим искрицама. То ми, некако, више иде уз тарту (10).⁹

Схвативши да пред собом има заинтересованог и упућеног читаоца, писац га испитује о томе какву би књигу волео да чита. И одједном се обраћа имплицитним читаоцима: „И Владимир ми је испричао... А, не! То нећу сада да вам кажем. Сазнаћете кад прочитате књигу” (10). Коју књигу? По свему судећи, ову коју управо читамо и ми, стварни читаоци. Укратко – писац је тада одлучио да Владимир постане јунак његовог новог романа. „Однос писац – читалац на самом почетку романа прераста у однос писац – лик. Владимир постаје јунак новог пишчевог романа, и то онај који делом преузима приповедање у првом лицу. Роман Гордане Тимотијевић преобраћа се тако у постмодерни дијалог писца (чи-

⁹ Медиса Колаковић примећује: „Овај Владимирова коментар може се тумачити и као ауторкина критика упућена писцима за децу који у својим делима неретко потцењују моћ дејче рецепције. Владимир је свестан да су ‘медведићи и цицамаце’ досадни и да је за причу, која ће се читати, потребно и негативних ликова” (Колаковић 2006: 63). Ипак, треба рећи да писац (а и имплицитни аутор) не удовољава овом Владимиром захтеву – у причи нема ничег страшног (упор. Пешикан Љуштановић 2012: 79).

ји су коментари дати курзивом и уоквирено) и јунака који и сам директно утиче на ток приче, бунећи се против пишчевих избора и намећући властите представе шта је пожељни ток збивања” (Пешикан Љуштановић 2012: 76).

Владимир с радошћу прихвата да буде јунак романа, али ту улогу озбиљно схвата – она, по њему, доноси велику одговорност. Када чује првих десетак страница новог романа, Владимир негодује – писац „нема појма”, требало би да у причу убаци нешто што је страшно и што не ваља, јер кад је све лепо и добро онда је и досадно. Писац и Владимир коментаришу причу која је читаоцима још увек непозната, па ће њихова неслагања бити схваћена тек ретроактивно. Писац покушава да одржи свој ауторитет и своју компетенцију – подсећа Владимира да је он главни јунак а не писац, али Владимир га са своје стране подсећа да главни јунак мора да буде главни, иначе „ништа од приче”. И још захтева да прича буде у првом лицу, да приповеда протагониста, то јест он, Владимир. Писац прихвата, уз коментар: „Да... да... То пружа већу могућност идентификације читаоца са главним ликом и непосредније је”, на шта Владимир покровитељски одговара: „Тачно! Биће нешто од тебе” (14). После дуже расправе, писац и његов јунак се договарају о графичком раздвајању два дискурса: Владимирове речи ће бити навођене обичним словима, а пишчеве курзивом и уоквирено.

Након разговора с писцем Владимир одлази кући и бира књигу за читање. У књизи прича *Принцеза Брамбила* Е. Т. А. Хофмана привуче га наслов „Двор краља Артуса” те почиње да чита. И сам почетак Хофманове приче је метатекстуалан: он се обраћа читаоцу и позива га да посети Артусов двор. Након овог цитата следи ново поглавље, насловљено „Двор краља Артуса, Грета, гостионица и још свашта”. Без икаквих објашњења, Владимир се на-

шао у дворани из приче. „Улазак у књигу” је топос познат у књижевности за децу.¹⁰ Није чак ни нарочито постмодеран – на сличан начин се, рецимо, дечак Ива шетао кроз епохе у књизи *Зачарани шегрти* Данице Бандић из 1925. У свету из књиге Владимир среће девојчицу за коју мисли да је његова другарица Светлана, али то је Грета, Немица, ћерка власника гостионице. Дечак и девојчица отпочињу пријатељство, неометано језичком баријером, која се ни не тематизује. Док деца вире кроз прозор гостионице Гретиних родитеља, наилази Јакоб Грим (Вилхелм за то време једе унутра) и Грета упознаје Владимира с њим. Владимир замало постаје инспирација Јакобу за нову бајку:

– Ха, вири кроз прозор! – Јакоб се већ враћао са гомилом папира у руци. – Могла би бајка тако да почне: ’Био једном један дечак и стално вирио кроз прозор, и лети и зими...’

– Зашто дечак?! А ја? Кад ћу ја у бајку?

– Још си мала, Грета, не смем да те пустим у бајку. Изгубићеш ми се. Шта бих ја после без тебе? (29)

Како од Јакоба Грима нема вајде, Грета изнуђује причу о себи од Владимира. Нашавши се у улози приповедача, Владимир смишља причу која, између осталог, укључује причање прича. Грета је задовољна, а потом, пошто Владимир очигледно има неку мисију у овом секундарном свету, шаље га самог на пут даље – до Тамнозелене шуме. Али путу до шуме претходи раскршће, које је, испоставља се, и наративно раскршће:

За улазак у шуму постоје два пута: један је једноставан, а други компликован. Владимир је пошао компликованим путем. А да је, којим, случајем, нашао једноставан, то би изгледало овако: (34)

¹⁰ Као један од најпознатијих примера из светске књижевности намеће се *Бескрајна прича* (1979) Михаела Ендеа.

Следи почетак приче у којој се описује Владимиров сусрет са Лесом, али ова нарација се нагло прекида.

Али, ми у овом тренутку не знамо шта је све Владимир видео, јер он уопште није пошао једноставним путем! Пошао је компликованим, па све ово што смо рекли – не важи. Ништа се од тога није десило. Све смо измислили. А десило се, ево, баш овако: (35).

Следи опис „стварних” догађаја на путу за Тамнозелену шуму.

Много тога је садржано у овим приповедачевим речима, а све је усмерено ка томе да се закомпликује однос појмова „стварног” и „измишљеног”. Владимир, дечак из Београда, налази се у секундарном свету у који је ушао посредством књиге, а сада писац искушава могуће приче које *нису* истините, за разлику од ове која *јесу*. Колико је потенцијална прича *лажнија* (или да кажемо: *измишљенија*) од оне коју је писац одлучио да *стварно* измисли? Јер – јасно је да он то ради, изнео је свој план у претходним поглављима. Али наративни уговор са читаоцем (и са Владимиром), зачудо, добро функционише: прихватићемо ово одбацивање потенцијалне приче и признати да је „права” она коју писац таквом проглашава. А у том наративном уговору и имплицитни читалац има нека своја права, па и обавезе. Кад се у приповедању истовремено десе три ствари, писац позива читаоца да сам одабере распоред догађаја, након што их је таксативно набројао.

Владимир, главни јунак, потпуно је свестан да се налази у секундарном свету и у стању је да о томе прича с Патуљком, који му у том свету прави друштво. Али металептички искорак у други наративни ниво учинио је и писац: и он је ту, поред Владимира, као нека врста шапача. Он признаје да је углавном у сенци јер се Владимир добро сналази, али сада му прискаче у помоћ јер Патуљку треба одговорити на питање одакле је Владимир:

- Да кажем да сам из Београда? – помисли.
- Ти си из једне приче – умешах се.
- Ја сам из једне приче – понови Владимир (39).

Усред разговора Владимир постаје свестан необичности целе ситуације: није уобичајено разговарати с Патуљком, а није баш јасно ни на ком језику они разговарају. А није све јасно ни Патуљку: ако је Владимир из неке приче, морао би са собом да носи и њен жанровски пртљак – сусрет са принцем, био он принц или сиромашан момак. Али Владимир се не уклапа у Патуљков жанровски хоризонт очекивања: он није принц већ дечак који иде у четврти разред основне школе. Патуљку не преостаје друго до да закључи: „Ти, значи, ниси из неке обичне приче, већ из чудне” (41). Осим тога, закључује и да не може даље да се дружи са Владимиром, он је Патуљак из Гримове бајке, па га, пошто је заробљен својим жанровским ограничењима, шаље код других, који би могли боље да га разумеју.¹¹ Пре расанка Патуљак дели с Владимиром неколико занимљивих размишљања, која, по свему судећи, представљају поетски сажету „естетику рецепције” имплицитног аутора, носећи притом „значку поузданости”¹²:

Говору те најпре научи писац. После те остави да се сам бориш како знаш и умеш. Неко се ућуги, преда се, оде и више га нема, а неко зна и уме да прича оно што од њега очекују они који са њим разговарају.

– Као ја и ти?

– Не као ја и ти. Него они други, који читају. Од њих све зависи. Они нас уче многим стварима (...) Они нам после сваког читања, у знак захвалности, на поклон дају дељић својих снова (44).

¹¹ „...ти си дечак из чудне приче, а у чудним причама се не зна шта ће да буде до краја” (44).

¹² Израз Вејна Бута из *Реторике прозе* којим он означава присуство имплицитног аутора и његових ставова у неком сегменту дела.

Следећи становник Тамнозелене шуме којег Владимир среће је Анзелмо из Хофманове приче „Златни лонац”. Док слуша причу о њему, Владимир се пробуди, а његових нових познаника нема. Ту је само његов стални пратилац, писац, који га зачињава: „Није ваљда да се плашиш што си остао сам?” Владимир је љут на писца и сматра да је он крив за све лоше ствари које су се догодиле¹³ и инсистира да даље иде сам. Писац одлучује да га пусти, будући да је у књигама све могуће. То што ће Владимир ићи сам ставља на снагу његов и пишећев договор склопљен у примарном свету, „и који се налази на почетку књиге. Значи, ја пишем косим словима и уоквирено, а Владимир све остало. Баш да видимо како ће то да изгледа!” (48).

Ослободивши се досадног татора, Владимир презима прво лице и постаје аутодијегетички приповедач. На свом путу среће жабу која као да је дошла из *Алисе у Земљи чуда*, по компликованим тврдњама које износи и по играма речи. Следи кероловска расправа о баснама, а сазнајемо да је жаба у тој области експерт – о баснама је учила од Доситеја Обрадовића лично. Басна која следи такође подсећа на кероловско пародирање, нарочито по неколико хумористичких наравоученија. Али оно што је овде од већег интереса за нашу тему јесте даље металептичко поигравање: јунаци бајке су паук Барски и две Приче, представљене као „особе” – једна седи на обали баре и брчка ноге, друга извирује из рогоза. Обе причају сличне приче, које бивају прекинуте, а сва наравоученија осим првог односе се управо на приче. А обе Приче причају Барском о себи самима и о њему. Чини се да аутореференцијалности нема краја. Сваки сегмент овог романа користи сваку zgodну прилику да се „уврне у себе”. Ни жаба која Владимиру прича басну не може а да се не освр-

¹³ Тако би и требало да буде, ако је прича у потпуности ауторово дело.

не на постојање других литерарних жаба – срећа његова што је набасо на њу, а не жабу која се претвара у принца¹⁴, жабу која у кладенцу чува златан прстен, жабу из Зеленсела итд. На крају овог поглавља појављује се кратак пишчев наротив, по договору са Владимиром дат курзивом и уоквирено. Он је у трећем лицу, фокусиран кроз Владимира, са аутореференцијалним коментарима приповедача – писца.¹⁵ Пишчеви делови су ретки – појављују се још свега седам пута у роману, понекад само као реченица-две.

На даљем путу кроз чудну земљу, овог пута бар привидно ослобођен писца, Владимир „из чудне приче” сусреће различите креатуре.¹⁶ Први су кључеви који говоре – један је прост кључ из Почековине, који је од дуга времена постао експерт за загонетке, а други кључ нарочити, „последњи кључ из библиотеке Лукијана Мушицког”. Кроз Владимиров разговор са кључевима провлачи се и питање о односу стварности и фикције. Кључ нарочити тражи расковник, и не слаже се са Владимиром кад овај изрази сумњу у његово постојање.¹⁷ Кључеви износе и „доказе” за своје тврдње: народ не би причао о стварима које не постоје, кад већ има превише ствари које постоје, а осим тога – о расковнику је писано у Народном календару, а „кад се нешто стави у календар, од тога веће истине нема”.¹⁸ Владимир се у нарацији експлицитно обраћа имплицитном чи-

¹⁴ „Три дана та те не би пустила” (61).

¹⁵ „И баш тим путем према селу (а не оним уским и вијугавим из прве верзије романа) у пратњи два травната јарка и два стасала дрвореда, упутио се Владимир” (62).

¹⁶ И њихова имена су из књишког света, реализоване фразе или књижевни јунаци других дела: Дангуба, Пресипач-Из-Шупљег-У-Празно, Чупалац-Па-Садилац, Циле-Миле и Цинцили-Минцили, Градилац-Кула-У-Ваздуху, Стењка Разин Тринаести.

¹⁷ „Мислим да је он из митологије”, каже Владимир.

¹⁸ Као што је за многе данас врхунски доказ истинитости чињеница да је нешто објављено на телевизији, о интернету да и не говоримо.

таоцу – одговарајући на непостављено али подразумевано питање.¹⁹ Кад Владимир на даљем путу сусретне Корпара који продаје потрешштине за приче, зачуђен је што овај зна појединости о његовом путовању. Упитан како то зна, Корпар одговара: „Знам, зато што сам у роману, а у роману треба све да се зна, и ко где иде, и шта ради, и с ким разговара” (82), а потом даје комичну сажету историју жанрова и жанровских конвенција:

– Ех, некад је заиста владао ред. У роман су улазиле само важне личности, у епове и јуначке песме – јунаци, у лирске песме заласци Сунца, момак и девојка, рузмарин и ружа, уздаси и по нека везиља, да се боље уда, а у бајке сви остали. Зато је и дан-данас гужва по бајкама: неко се губи, неко се тражи, краљеви се прерушавају у просјак, чобани се жене принцезама, око двораца расту непроходне шуме, а у селима... (82).

Занимљиво је упоредити две Корпареве тврдње: он тврди да је у роману, али кад га касније Владимир пита да ли је и он из приче, одговара: „Не. Ја сам из села Обрни-Окрени-И-Причу-Промени” (84). То село је, очито, и сâмо у роману, али није из приче. Као да су у секундарном свету у који је Владимир ушао посредством књиге заступљени различити нивои фикционалности. Ако су сви они у роману, а неко је из приче, одакле је онда Корпар који опскрбљује приче? Из села које у свом имену има аутореференцијални однос према причи, па би он, према томе, био из неке *мета*-приче. А не заборавимо да је и основна прича романа, она која је почела у Београду, у примарном свету, такође *мета*-прича, односно прича о писању романа чији је Владимир главни јунак.

Кад Владимир примети да цвеће којим Корпар тргује као потрешштинама за приче делује као ве-

¹⁹ „Нарочити слеже раменима. (Како којим раменима? Па, својим!)” (78).

штачко, нестварно, Корпар изговара реченицу која звучи као *credo* постмодерне наративне онтологије:

Све је нестварно док не уђе у причу, после је стварно (83).

Док је у секундарном свету, Владимир мисли на писца. На пример, жели да му убере цветић, а кад се у разговору са Корпаром упусти у претеривања описујући посао пољопривредника, осврће се да види „има ли где писца, јер он није волео да се измишља” (85). Али кад закључи да га нема у близини, он наставља са очућеном обрадом чињеница. И сад се с много разлога можемо упитати: *где* је писац у овој Владимировој причи? Кад је у четвртом поглављу, након „неуспелог” почетка авантуре у Тамнозеленој шуми, решио да пусти Владимира да „иде сам”, да преузме прво лице а наизглед и контролу над догађајима, додао је тихо: „Бићу ту, ако ти нешто затреба” (48). Његово присуство биће у складу са овом једва чујном примедбом: он ће заиста бити *ишихо* присутан. Чини се да је он у неком наративном *међуиростору*, у некој врсти металептичког *лимба* – нити је сасвим у причи, нити изван ње. Неке од знакова његовог присуства Владимир неће приметити. Рецимо, кад му Корпар поклони корпу за чување доживљаја, упутство за њену употребу носи сигнале писца – уоквирено је и написано курзивом. Такав је и текст „Ђилибарски луг”, додаток тексту који није уклопљен у причу као поменуто упутство, већ придодат, као коментар, без икаквих назнака да га је Владимир приметио. У њему се о Владимиру прича у трећем лицу. Иако су ова два текста написана истим слогом и одвојена само једном Владимировом реченицом, чини се да не припадају истом наративном нивоу. Упутство, које је могло и да не буде пишчево, припада *иричи* која се одвија у секундарном свету. „Ђилибарски луг” је пишчев коментар, који имитира енциклопедијску

белешку, али зашто не унети још мало забуне у однос стварно–фикционално? Белешка почиње овако: „Ђилибарски луг је једна (*може бити измишљена*) шумица са четинарским и полулистопадним дрвећем” (подвукла М. К.). Али за Владимира у причи Ђилибарски луг није измишљен – он га проналази и брзо из њега излази.

Између сусрета са Дангубом и Пресипачем-Из-Шупљег-У-Празно Владимир се сети: „Одавно писца нисам видео. Сигурно је зашао у оне ливаде, па бере ли бере” (96). Касније, у поглављу у ком се среће са Цилетом-Милетом и Цинцилијем-Минцилијем, Владимир чује део разговора две особе и каже: „Гласови су ми били познати. Нисам баш сигуран, ал’ сумњам на писца” (124). Одмах потом појављује се оквир, а курзивом пише:

И писац некад пожели да види пределе у којима се крећу његови јунаци, да се сретне са ликовима са којима се срећу његови јунаци и да оно што напише нежно додирне руком (125).

У уџбеницима се често у оквиру стављају дефиниције. А ово је, управо, *романсирана* дефиниција металепсе.

Да писац нема увек ту привилегију, барем из угла јунака који у том тренутку не осећа пишчево присуство, сведочи Владимирова констатација, кад види чудесне светлуцаве бобице на гранама: „Их, шта би мој писац дао за то!” (134). На другом месту пак Владимир је свестан пишевог присуства. Кад писац кроз напомену у оквиру пита: „И ко је сад крив што је Патуљак збрисао? Ко?”, алудирајући на Владимирову љутњу због Патуљковог и Анзелмовог нестанка у првом, „неуспелом” почетку приче, Владимир коментарише:

На ову упадицу уопште нисам реаговао. Само се писци узбуђују кад им се лик изгуби. Остали не. Знају да ће одмах да се појави други (152).

Најзад, пред крај приче, а и на крају романа, писац се појављује у пуном светлу. Дешава се то током гужве на вашару, док се догађаји полако оти-мају свачијој контроли, па пишев долазак може да донесе решење:

– Владимире! Владимире!

Ко ли је сад ово? Писац! Писац!

– Помагај, добри мој пише, помагај! – скочих на њега, обесих му се око врата, чак га (не знам шта ми би) и пољубих!

– Шта је било, Владимире?

– Не знам шта да радим! Не знам куд ћу пре! (167)

Писац нема решење за гужву која је настала, али се не узбуђује због тога. Седи са Владимиром под дрветом, ћути, једе сендвиче и пуши. Кад поред њега прођу Чупалац и Градилац, јаве му се са „Ђао, писац”. Кад га Градилац пита за новости, одговара да има нови роман, који се зове *Светлозар са светилеће звезде Светлозориус*. Ово је помало изненађујуће, јер бисмо, после свих аутореференцијалних момената у овој књизи, очекивали да је писац написао роман *Владимир из чудне приче*, овај који управо читамо. Наслов, а и почетак тог новог романа, обећавају неко SF штиво, без везе са причом о Владимиру, мада с правом очекујемо да он буде главни јунак романа. Владимиру се наслов не свиђа и то каже писцу, а сугерише му и другачији почетак романа, али овај не жели да чује Владимиров суд. Владимиру је, коначно, свега доста и жели да га писац врати у Београд, а за тако нешто постоји процедура. Као што се у Артусов двор и Тамнозелену шуму улазило кроз причу, излази се помоћу бајалице против несанице, која „може лепо да се уклопи као специфичан облик, условно речено, народне књижевности, јер управо у романтизму...” (173). Али бајалица не функционише. Зато јунак упућује писца – то мора бити нешто што се односи на ње-

га, Владимира. И писац коначно набасава на праву формулу: Владимира у Београд, мимо правила²⁰, експресно одводи сазнање да га тамо чека Светлана, која је неким чудом добила *Малу енциклопедију чуда* и неће да је отвори док се Владимир не врати да заједно читају.

Јасно је да је књига заједнички садржалац примарног и секундарног света овог романа – и то књига као књижевно дело, фикција, али и књига као извор знања о различитим стварима, пре свега запостављеном свету природе, са богатом номенклатуром флоре и фауне. Од књиге све почиње, познанством писца и потенцијалног јунака, кроз књигу се улази у секундарни свет, који је такође *књишки*, а сигнал за Владимиров експресни повратак у примарни свет јесте Светланин позив на читање енциклопедије која се металептичким каналима прошверцовала из секундарног света.

Будући да роман Гордане Тимотијевић има карактеристике бајке²¹, прелажење из једног света у други се не реципира као нешто неуобичајено. На крају, кад се Владимир врати из „чудне приче” у Београд, нема много дилеме око тога који свет је фиктиван а који стваран. Као што Алиса, пошто раскринка краљичину свиту назвавши је обичним шпилом карата, после буђења отрчи на чај, тако Владимир из приче, оглушивши се о пишеве процедуре преласка, отрчи до Светлане. Без обзира на сложену метатекстуалну мрежу у овом роману, граница између стварног и фиктивног света није ствар-

²⁰ „Куда ћеш?! Владимире! Стани! Не излази се тако...” (175).

²¹ „Сам простор зелене шуме непосредно асоцира на шуму из бројних бајки. Поред Патуљка у том свету живе и принц-жабац и девојка којој жабе искачу из уста, цвета чудесно цвеће и расте чудесно воће. У тај свет улазе и јунаци писане књижевности, попут Хофмановог Анселма, или ликови из басни Доситеја Обрадовића, постајући и сами део бајке. Бајка се тако ставља у позицију доминантног књижевног жанра у писању за децу у којој се утачу сви облици приче за децу” (Пешикан Љуштановић 2012: 78).

но релативизована. На крају све долази у равнотежу, јунак утекне писцу јер има паметнија посла – да буде јунак властитог живота (а књиге су важан део тог живота). Владимир-лик на се крају враћа у своју првобитну улогу, те је поново Владимир-читалац, али на крају тог кружног пута и он и писац су профитирали од метафикционалне авантуре: Владимир се (помоћу књиге) измирио са Светланом, а писац добио лекцију од јунака о томе како и шта треба да пише: књижевне конвенције, колико год разрађене биле, морају да нађу везу са читаоцем како би оживеле. „Мора да буде нешто што има везе са мном, нешто што ће да ме покрене, разумеш?“, каже Владимир писцу. Након што писац то кроз „очигледну наставу“ оличену у Владимировом металептичком бекству научи, заслужује јунакову/читаочеву похвалу: „Биће нешто од тебе!”

Он уопште не станује овде

У роману *Принц од ђаиџира* Владиславе Војновић, објављеном 2008, након истоименог филма (краткометражни 2005, дугметражни 2007), аутореференцијална компонента није у првом плану. То није прича о писању романа, већ *добро скројена* авантура, са заплетом и потрагом, личним и породичним проблемима и другим елементима „правог” романа.²² И сама ауторка истиче своју приврженост *чистиом жанру*, „који има почетак, средину и крај, а нема уметничке заврзламе које су на нивоу стила и поигравања са језиком” (Аранђеловић 2009: 13). Можда „уметничких заврзлама” нема на нивоу поигравања језиком, али их сасвим сигурно има на неком другом. Наиме, роман је упадљиво интертек-

²² „...*Принц од ђаиџира* поседује класичан наративни замањ и функционише као самостална, заокружена прича на трагу детективских романа за децу Ериха Кестнера” (Тропин 2012: 48).

стуалан, будући да је главни мушки лик, дечак Аги, заједно са својом временшном пријатељицом Емом, позајмљен из романа *Аџи и Ема* Игора Коларова.²³

Аутодијегетички приповедач је деветогодишња девојчица Јулија. Прича почиње *in medias res* и сменом приповедања у презенту и аналепси које се односе на време од пре годину дана уводи нас у догађаје. Поред осталих ликова, упознајемо дечака Агија, који иде са Јулијом у разред. Она о њему овако размишља:

Он иде са мном у разред. Нисам никад била заљубљена у њега. А није ми ни неки друг. У ствари, нико се не дружи с њим. Зато што је мали, што не игра фудбал, а и увек све зна и увек има урађен домаћи (22).

Јулија није нарочито срећна због Агијевог присуства, очигледно је да је он нервира, и изјављује:

Можда он није нормалан, па зато нема пријатеље. Деца причају да је он главни јунак неке књиге. Ја не видим ништа главно на њему (22).

Податак о томе да је Аги јунак неке књиге није представљен као нешто нарочито. Прича са њега прелази на Јулијину најбољу другарицу Ану, која је, како сазнајемо из њеног описа, омиљена у друштву, покровитељски настројена и не баш нарочито суптилна – штавише, груба је према Јулији, која чека да се њена мама врати од психолога, са којим прича о њеном проблему. Наиме, Јулија је дислексична. Стармала Ана спочитава јој да је то зато што су је прерано уписали у школу, „као и овог малог Агија” (24). Јулији се не допада ово поређење:

²³ „Низ интертекстуалних веза, од којих је најупадљивије презимање ликова из романа *Аџи и Ема*, али и увођење писца Игора Коларова у форми епизодног лика (...) показују свест списатељице о тексту самом или ономе што би се могло назвати ’стварност књиге’ (...)” (Вучковић 2014). Интертекстуалне везе два текста помиње безмало сваки текст о овој књизи (в. Ердџанин 2008; Perić 2008; Тропин 2012; Кронја 2012).

– Ја мислим да сам ипак боља од њега – кажем, мада не мислим скроз тако. Он одлично чита, а из математике смо исти. Ја сам, можда, боља зато што сам нормална.

– Знаш да је лупетао да има роман о њему? – пита ме Ана.

– Како роман? – питам.

– Откуд знам, написао неки писац. Ваљда – каже Ана с гађењем.

– Али не може да буде роман о живом човеку. Пише се само о измишљеним јунацима.

– Па он мисли да је он измишљен. Јунак! – злобно се смеје Ана. – Хајде да га отерамо! – каже сасвим гласно и креће ка Агију (25).

Неким читаоцима ово је само класична прича о доминацији јачег и о вршњачком насиљу. Али некима је она још нешто: интертекстуална игра која очуђује реалистичку причу и проблематизује онтолошке статусе јунака. Догађаји о којима прича Јулија одговарају догађајима из Коларовљевог романа – Аги је деветогодишњак којег вршњаци не прихватају, исмевају га и вербално злостављају. Али у причи коју нам прича Јулија он је „жив човек”, а јунаци романа су, како она мисли, „измишљени”. Зато он по њој и не може да буде јунак романа.

У овом тренутку нема основа да тврдимо да је у роману *Принц од њаицира* посредни металепса. Све би то могло да буде и даље иста онтолошка равна: овог пута се прича о Агију прича из угла неког другог из његове околине²⁴. Могуће је и да прихватимо да је „неки писац” написао роман у којем је за предложак главног јунака узео дечака Агија. У том случају, Аги, по свему судећи, није много профитирао од своје књижевне славе. За другове из разреда он је и даље само чудак, који сад још и „лупета да има роман о њему”. Нису чак ни читали ту књигу чији је он јунак.

²⁴ *Аџи и Ема* је била Агијева прича, ово је Јулијина. Ову околност истиче и Весна Перић, назвавши свој текст *Herstory*, насупрот *HISstory* (Perić 2008).

Убрзо након што Аги ступи на сцену романа *Принц од њаицира*, бива гурнут у други план. Главна јунакиња *овоџ* романа ипак је Јулија, и ми пратимо даље њене доживљаје. Главни заплет односи се на Јулијин непромишљени поступак од пре годину дана – сликару преваранту, који је након неуспешне крађе остао да се игра са Јулијом, девојчица је као награду дала минђуше које је мама добила од љубавника и татин британски пасош. Породица је због тога у невољи, пошто тата, очигледно, није само новинар већ и некакав обавештајац. Јулија свој проблем поверава Ани, али код ње не наилази на разумеваче. Напротив – она Јулијину исповест користи како би је уцењивала. Тражи од ње све више услуга, а Јулија све то мора да прихвати јер ће у противном Ана њену тајну грешку открити њеним родитељима. Савезништво и разумевање долазе са неочекиване стране – од Агија. Будући да зна за њену тајну везану за нестанак татиног пасоша, жели да јој помогне. За почетак – охрабрује је да се супротстави Аниним уценама. Храбрећи Јулију, Аги се позива на речи своје пријатељице Еме. Јулија овако реагује на помен Еме:

Опа! Ема, значи. Та није из нашег разреда. Мора да је старија. Или је дете неких пријатеља Агијевих родитеља (83).

Следи логично питање, али и неочекивани одговор:

– Је л’ ти та Ема девојка?

Аги одречно мрдне главом. Али овог пута не онако јачо као комшијино куче кад прође кроз прскалицу. Знала сам!

– Симпатија? – хоћу да знам све.

Аги опет одречно мрдне главом. Овог пута још спорије. Не знам шта то може да значи. На лицу му је сањалачки израз, као да замишља нешто дивно.

– Ема има око сто година. Али је супер.

Не могу да верујем – заљубио се у бабу! (84)

Читаоци романа *Аџи и Ема* знају да Емин онтолошки статус остаје загонетан до краја. Је ли она стварна, или је Аџијева фикција, замишљена пријатељица која му помаже да преброди тешкоће детињства? Игор Коларов оставља читаоцу да се определи по том питању, не дајући дефинитиван одговор. Владислава Војновић у *Принцу од џајира* додаје уље на ватру. Не само да је Ема стварна него и помаже главним јунацима да реше проблем – да пронађу сликара код кога је пасош Јулијиног тате. Али пре него што се упозна с њом, Јулија се упознаје с још једном личношћу чији онтолошки статус је ако не проблематичан, а оно свакако другачији у односу на статус осталих ликова. То је писац Игор Коларов, онај који је написао роман чији је Аџи главни лик. Јулија и Аџи срећу Игора на улици, у крају где га Аџи не очекује јер „он уопште не станује овде” (као да неког можете срести само тамо где станује!). Игор носи црно мађионичарско одело, високи црни шешир и бос је. Седи на клупи и мрда ножним прстима. Пошто је Аџи у недоумици како да Јулију и Игора представи једно другом, Игор му помаже:

...Е, па онда кажеш: „Радознала Дивља Мачко Која Ипак Не Гребеш, упознај Игора Коларова, писца за децу. Он је написао роман Аџи и Ема у којем се говори више о мени, а мање о Еми (119).

Тек тада Јулија поверује у оно о чему се причало у школи:

Значи, истина је. О Аџију стварно има роман! Штета што ми мама више не чита пред спавање, па никад нећу сазнати шта пише у тој књизи. А и да ми чита, она никад не би купила књигу домаћег писца. Само неке Ирце, Мађаре, Канађане и Јапанце. Можда мисли да су писци у другим земљама бољи зато што тамо нико не баца ђубре по улици. Али какве то везе има са писцима? Овај седи баш

међу старим новинама, конзервама од пива и папирићима од жваке, али може да измисли нешто сасвим другачије. На пример, дворец и принцезу и све лепо и чисто и нигде нема ни кеса, ни коре од банане, ни просјака (119–120).

Након ове мини-критике читалачких предрасуда одраслих, следи Аџијево вајкање Игору:

– Ја у школи кријем да си ти написао роман о мени, знаш. И тако сви мисле да сам луд, каже Аџи.

Глупости, ти ниси луд. Луди су они који би могли тако нешто да помисле (120)

У разговор се укључује Јулија, заступајући мишљење већине:

– Нисте у праву! Ако је њих више, онда се рачуна као да је луд онај ко је сам! – одлучујем да објасним неке ствари босом писцу (120).

После неколико Игорових духовитих реплика, Јулија закључује да је он вероватно добар писац и пада јој на памет да би он могао да јој помогне. Истог је мишљења и Аџи, па отворено каже Игору како Јулија има неке проблеме и пита да ли би могао да јој помогне да их реши. Али одговор је очекиван:

Нормална одрасла особа би одмах хтела да чује у чему је проблем. Али не и Игор. Он подиже кажипрст и помера га као метроном лево-десно. То значи „не”.

– Радознала дивља мачка Јулија мора да нађе свог писца да јој он смисли срећан крај приче. Ја нисам тај – каже Игор и почиње да навлачи чарапе које је извадио из џепова (120).

Овде роман постаје отворено метатекстуалан. Игор је неко ко припада другој причи, и то као њен аутор, па је, према томе, у овој потпуно бескористан. Он заиста „не станује овде”. Али има предлог:

– Али ја знам једног писца који би могао да пише о Радозналој Дивљој Мачки. У ствари, то је писатељица.

– Списатељица! – исправљам га ја као да сам своја мајка.

– Ма немој! – презриво ме гледа Игор. – Али та жена не „спише”, него „пише”, као и ја. И не пише никакве списе, него књиге и сценарије. И прави одличну питу са мало сира и много јогурта.

– Па добро, упознај нас с њом! – каже Аги предузимљиво.

– Ц! – цокне Игор онако како ја волим, у знак да неће.

– Игоре! – прекорева га Аги. – Па ниси се сад ваљда наљутио?

– Не, него ми се чини да Радознала Дивља Мачка Јулија може сама да смисли своју причу до краја – гледа ме Игор изазивачки (121).

После овог Игор отрчи, али не на чајанку код Белог Зеца, мада, по Јулији, изгледа као да је испао из *Алисе у земљи чуда*. Оставља Јулију да сама нађе свог писца, *писатељицу*, ауторку романа који управо читамо и која се овде представља кроз *кроки-камео*,²⁵ зачињен језичком опаском о феминативима. Али Игорови предлози мало су недоследни. Прво каже да би та жена могла да помогне Јулији, а затим да Јулија може сама да „смисли своју причу до краја”. У сваком случају, он не жели да се меша, а можда и не може. Ово није његова прича, мада су у њој његови јунаци. Стекли су самосталан живот и прешли у другу причу.

²⁵ Један ауторереференцијални детаљ постоји само у првом издању романа (Народна књига – Алфа, Београд 2008). Кад сликар-лопов уђе у собу Јулијиних родитеља, угледа слику коју одлучи да украде и изговара име аутора: Катарина Стојић! Једино у првом издању постигнут је камео-ефекат овог помињања: у њему је илустрације на корицама и у самој књизи израдила управо сликарка Катарина Стојић, што је видљиво у импресуму књиге. У Лагуниним издањима књига нема илустрације, корице су другачије, али је детаљ у тексту остао, овог пута без очигледног референта.

Коначно, време је да упознамо и Ему у *овом* роману. Аги предлаже Јулији да оду до ње. Како се Јулијини родитељи не би успротивили, измишљају лажни Агијев рођендан. Са Емом се упознаје чак и Јулијина мајка, па је у старту искључена могућност да је она дечја фикција. Емин онтолошки статус у овом роману ниједног тренутка није проблематичан. Она је необична и харизматична, али дефинитивно *иосијоји*. Ема и овде станује у старој кући и потпуно је неконвенционална („Уопште не изгледа као нечија бака”, 137). Она „има кратку косу, мајицу са крокодилем и наранџасте панталоне са нашивеним џеповима на све стране” (181). Помаже деци у свим подухватима, савети су јој увек на месту – „Ема је стварно другачија од свих других људи” (184). Али она дефинитивно припада свету у којем постоје Јулија и њени родитељи, Аги, сликар и остали. Само у једном тренутку Јулија примећује неку очуђеност „позајмљених” ликова. Кад се после свих перипетија на Еминим вратима појави дуго тражени сликар Никола, Аги се према њему понаша непријатељски – што може бити мотивисано љубомором, јер се плаши да ће изгубити Јулијину пажњу – и упућује му свађалачке примедбе. Јулија се не сналази у тој ситуацији, као да није у истој причи с њима: „...покушавам да објасним ствари, али све што кажем некако ми изгледа као да нема везе с оним о чему разговарају сликар и Аги” (183). Кад Ема коментарише кроз једну од својих мудрости, Јулија констатије: „...и Ема мало звучи као да није из исте приче” (184). Ова „металептичка црвоточина”²⁶ не подрива причу, али свакако уноси недоумицу у читаочево (а можда и Јулијино) поимање стварности и фикције. На крају романа Ема помало губи свој посебан статус. Како се пријатељство између Јулије и

²⁶ „Металептичне црвоточине” су места пропустљивости између два света, оног унутар фикције и оног изван ње, односно између два дијегетичка нивоа.

Агија све више учвршћује, тако се они, као деца, одвајају од одраслих, чак и оних дотад повлашћених. Наиме, чак је и Ема рекла „да је било доста акције. Чиме, заправо, доказује да није само Никола, нажалост, одрастао, него да је и она, нажалост, одрасла” (195). Видимо, дакле, да је у *Принцу од њаиџира* Ема не само задобила статус стварне особе већ је и дошла у склад са својим годинама, макар то значило делимичан губитак посебности.

По завршетку нарације у овом роману следи перитекстуални додатак – Белешка о аутору. Ништа необично, осим што даје кључ за разрешење камеа о којем је било речи у делу књиге у ком се појављује Игор Коларов. Тамо се помињала „(с)писатељица”, а ова белешка почиње управо тако – констатацијом да у нашем језику не постоји стара реч за жену која пише. И сама белешка, духовита и „наративна”, у једном тренутку постаје аутореференцијална: и у писању треба рачунати – „На пример, колико тога треба да се напише о писцу а да читаоци не умру од досаде” (198). Али и поред тога, то је белешка која читаоцу нуди сву потребну фактографију, укључујући године и родбинске односе аутора филма који је по књизи снимљен. Перитекст доноси податке о стварном писцу, који је у једном тренутку металептички ускочио у роман да би се потписао.

На крају – зашто се књига зове *Принц од њаиџира*? Је ли принц Никола, са којим се Јулија играла да је принцеза? Али зашто је од папира?²⁷ Или је принц Аги, који заиста има „папирни” статус – о њему је написана књига.²⁸ Статус нечега што је „од

папира” имплицира изванредан степен лажности или фикције, нечега „као бајаги”. Интертекстуални улазак ликова из другог романа у ову књигу нема формална својства металеписе, односно упада ликова из другог наративног нивоа – „туђи” ликови насељавају свет овог романа као и сви други који се у њему појављују. Да ли овај наслов релативизује ово удомљавање? Или сви ликови, на крају крајева, имају „папирни” статус? Будући да постмодерна метафикција проблематизује не само онтолошки статус фикције већ и „стварности”, можда је ово *постмодерна њаиџира* на начин Владиславе Војновић.

У *Принцу од њаиџира* нема тематизованих прелазака из примарног у секундарни свет. Све се дешава у једном свету, који нема обележја фантастичног/нестварног. Али присуство јунака из друге књиге, његове (имагинарне) пријатељице и металептички упад писца у најмању руку *очуђују* јединственост тог света. Упадљиво *срећан крај*, где све долази на своје место, донекле запушава рупице металептичке црвоточине и отклања питање о томе ко је стваран и ко је из ког света. Ко је то, на крају крајева, важно?

ЛИТЕРАТУРА

- Аранђеловић, Иван (2009). *Принц од њаиџира* претплаћен на награде. *Полиџика*, 11. X 2009, 13.
 Вучковић, Анкица М. (2014). Владислава Војновић, *Принц од њаиџира*, *Деџињсџиво*, XL, 3, стр. 25–36.
 Ердџанин, Анђелко (2008). Одрасли мисле да су деца мала, *Деџињсџиво*, XXXIV, 4, 2008, 73–74.
 Колаковић, Медиса (2006). Владимир из чудне приче – путовање кроз књижевност, *Деџињсџиво*, XXXII, 3–4, 2006, 62–65.

је најбоља пријатељица једна баба, Ема, у најбољим бапским годинама” (Ердџанин 2008: 73).

²⁷ У приказу филма *Принц од њаиџира* Весна Перић примећује: „Већ и у самом наслову, *Принц од њаиџира* доноси подсећање на класик Питера Богдановича из 70-их *Месеџ од њаиџира*, причу о односу деветогодишње девојчице и бившег лопова” (Perić 2008).

²⁸ „Изгледа да је баш тај сликар принц од папира из наслова књиге, јер се прича затим вазда око њега врти. Додуше, неким читаоцима је много бољи принц онај Аги, Јулијин школски друг и тајни обожавалац, у суштини веома бистар момак, чија

- Мекалум, Робин (2013). Текстови вишег реда: метафикција и експериментисање текстом, у: Питер Хант (ур.), *Тумачење књижевности за децу*, приредила Зорана Опачић, превела Наташа Јанковић, Београд: Учитељски факултет, 217–237.
- Опачић, Зорана (2011). *Наивна свест и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2012). Културна прожимања као књижевна авантура: Владимир из чудне приче среће браћу Грим, у: *Госпођи Алисиној десној ноzi. Огледи о књижевности за децу*, Нови Сад, Змајеве дечје игре, 75–81.
- Тимотијевић, Гордана (2001). *Владимир из чудне приче*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Тропин, Тијана (2012). Мајке од папира (*Принц од папира* и проблематичне мајке у најновијој српској књижевности за децу). *Детинство*, XXXVIII, 2, стр. 48–54.
- Abot, Porter H. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić, Beograd: Službeni glasnik.
- Engler, Tihomir T. (2017). „Metaleptične crvotočine” kao disruptivna središta *Svijeta od tinte* Cornелије Funke. *Detinjstvo*, XLIII, 4, 3–20.
- Genette, Gérard (1980). *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Lewin, foreword by Johnathan Culler. Oxford: Basil Blackwell.
- Genette, Gérard (2006). *Metalepsa. Od figure do fikcije*. Prevela Ivana Franić, Zagreb: Disput.
- Grdešić, Maša (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.
- Kronja, Ivana (2012). Opomena za odrasle. <http://www.novofilmograf.com/opomena-za-odrasle/> 12. 2. 2019.
- Nikolajeva, Maria (1996). Metafiction in Children’s Literature, in: *Children’s Literature Comes of Age*, New York and London: Garland Publishing, Inc., 189–206.
- Perić, Vesna (2008). Herstory. <http://www.popboks.com/article/6387/> 12.2.2019.
- Waugh, Patricia (2001). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Consciousness Fiction*. London and New: Rotledge (Taylor & Francis e-Library).

Mirjana S. KARANOVIĆ

“EVERYTHING IS UNREAL UNTIL IT ENTERS THE STORY, LATER IT BECOMES REAL”

Metafiction in literature for children as a testing of reality boundaries

Summary

In contemporary children’s literature, the connections between the literary work, the writer and the reader are becoming more and more complex. In literary texts intended for children, there is more and more autoreferentiality – the topic of the work becomes writing itself, a writer invites the reader to become an accomplice in the creation of text, the text enters into dialogue with other texts, etc. The boundaries between “real” and “fictitious” become very permeable. Such practices have long been present in adult literature, where their frequency develops from lonely “incidents” such as Stern’s *Tristram Shandy* to the almost inevitable ingredient in the postmodern. Elements of literary self-consciousness require a dedicated and self-conscious reader, so children might not be expected to come up with this complex task. Literary practice, however, contradicts this assumption. On two examples from modern Serbian literature for children (*Vladimir iz čudne priče* by Gordana Timotijević and *Princ od papira* by Vladislava Vojnović) we will show two different forms of metafiction, which, with different outcomes, will tempt the relationship between reality and fiction.

Key words: metafiction, literature for children, reality, fiction, *Vladimir iz čudne priče*, *Princ od papira*

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

СВЕТЛОСТ КАО ГРАНИЦА У АНДРИЋЕВОЈ ЗБИРЦИ *ДЕЦА*

Изворни научни рад

САЖЕТАК: Рад истражује обликовање светлости као границе у Андрићевој збирци *Деца*. Пажња се посвећује модалитетима које светлост задобија, статусу који има, те граници која се најчешће преко ње успоставља. Андрићево приповедачко умеће дошло је до изражаја и у приповеткама о деци, свету детињства, „малим људима”, а појава светлости у њима имплицира најразличитија могућа значења и не да се свести само на један облик, једну форму, рецимо, црно-белог приказивања стварности. На тај начин Андрић се наслања на илуминацијска промишљања која се у филозофско-теоријском дискурсу могу пратити још од античких времена. Она су своје место нашла у веома сложеној структури приповедања, што је за сам процес тумачења уједно и већи изазов. Користећи најчешће сећање, присећање као приповедну форму, наш нобеловац каткада гради једва уочљиву светлосну границу која пружа немале изазове при тумачењу. Стога је и рад посвећен могућим значењима које граница светлости задобија у самом процесу тумачења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: детињство, светлост, граница, мрак, тама, доживљај, приповедање

Иво Андрић је свакако један од најзначајнијих књижевника наше културе. О њему се, различитим поводима, писало пуно, а интересовање за његово дело не јењава ни у 21. веку. Сама по себи је занимљива чињеница да је једини нобеловац са ових простора писао и приповетке које својим тематско-мотивским склопом погађају свет детињства, које су потом уобличене у збирку *Деца*, названу по једној од приповетки. Питање је шта је то тако примамљиво било аутору ремек-дела српске књижевности у откривању света детињства и наравно како и на који начин се неке од поетичких карактеристика његовог раскошног прозног опуса препознају у писању о деци и свету детињства. На делу је, рекли бисмо, списатељска намера да се пише о „малим људима”, тј. деци на начин који много не одступа од уобичајеног писања и стила Иве Андрића, што подразумева висок степен приповедачког умећа који у себи носи различита „засејања”, која пружају могућност откривања, а потом и тумачења. Наравно, изазов је већи уколико на делу нису нека мање-више у првих мах уочљива „засејања”, будући да су самим тим и изазовнија за тумачење. Стога ће у овом раду бити разматрана могућа значења границе која се успоставља уз помоћ светлости, тим пре што у Андрићевим приповеткама о деци и детињству има тако мало светлости. Тематика приповетки је у вези са тамним доживљајем детињства и дечјег света, те се на изванредан начин и провоцира питање коме су ове приповетке заправо намењене. Ова питања и недоумице су и општа места у критици књижевности за децу поводом Андрићеве збирке. Рецимо, Драгутин Огњановић је следећег виђења: „У случају писца какав је Иво Андрић, загонетка детињства није алегорични обол, већ запретана тајна, сплет емотивних стања доживљавања, реаговања и понашања у свету који детету, најчешће, није наклоњен” (Огњановић 1997: 117). Онај свет, који је

условно детету наклоњен, чини се да се наглашава уз помоћ светлости која каткада разграничава два света. Али исто тако, светлост као граница није уобличена у свим приповеткама, него се јавља тек у неколико, попут „Аске и вука”, „Панораме”, „Змије”, „На обали”, „Књиге”, „Прозора” „Миле и Прелца”, „Куле” и „Деце”. У свим овим приповеткама светлост је различито обликована, те је и њен интензитет различит, што самим тим подразумева да и граница која је с њом у вези у склопу тумачења приповедне целине има различит статус.

Основна карактеристика границе је обележавање разлике, било да је она стварана или измишљена. У приповеци „Кула” граница је јасно омеђена самим простором напуштене куле, а у том простору се потом указује светлост. Тако се напомиње да се „уместо крова, видело светло небо” (Andrić 1986: 11) у простору куле који се описује као трошно и мемљиво место, где је само на појединим деловима пробијала светлост. Исто тако, занимљиво је напоменути да, насупротив *мрака* који влада у кули, „дечаци су проводили дуге, *свешле* и лепе сате, доживљавајући само ретко и тамне тренутке које и најлепша игра понекад доноси” (Andrić 1986: 12, подвлачење је наше). Светлост која обасјава дечаке јесте светлост која је у њима и између њих. Поред тога, светлост је и тачка сигурности, што се уочава када Лазар полако прелази границу која дели светло од тамног, што у ствари подразумева улазак у тамни простор куле који у њему изазива нелагоду и страх. Ступање у тамни део, део без светлости, описан је на следећи начин: „Изгледало му је да се одједном и без прелаза нашао у туђем, опасном свету, да је већ одавно далеко од свега што му је блиско и познато” (Andrić 1986: 14), што онда самим тим имплицира да уз таму иде епитет туђ, опасан, непознат, далек. Такав утисак је још више појачан будући да се у Лазару, када опет прелази границу и

приближава се светлости, јавља осећање пријатности, сигурности, а светлост се пореди са надом и извесношћу („Дивно је да, после свега, седи опет ту, на светлости и познатом месту”, Andrić 1986: 15). Ова игра светлости и таме, која се на више места испољава у „Кули”, управо упућује на оно што је теоријска мисао на себи својствен начин уобличила. Тим поводом Ханс Блуменберг износи виђење како

...свјетлост и мрак могу да репрезентују апсолутне метафизичке против-моћи које се искључују а ипак остварују склоп свијета. Или, свјетлост је апсолутна моћ бивства која открива ништавност таме, која више не може бити само кад је свјетлост постала (Blumenberg 1985: 5).

Тиме се на извештан начин наговештава дијалектичка игра светлости и таме, те показује како светлост носи тамни део и тама светли, те указује на њихову повезаност и испреплетеност. У самој приповеци ова спона светла и таме са прозирном границом наговештена је преко појаве девојчице Смиљке, која од своје појаве провоцира „таму” и наговештава светлост, чиме се светлосна граница крајње флуидно уобличава и без неког сталног тежишта и ослонца. Могуће да је такав доживљај посредован и позицијом из које се приповеда, која је одређена сећањем. Сећање је чест облик који Андрић користи у збирци *Деца*. У литератури је већ препознато да

Сећање служи да се две обале, наивно постојање и свет зрелости, измире, повежу, срасту, те да се тиме измире и сједине бивши дечак и одрасли појединац, односно да се заклопи Мебијусова трака. Из тог разлога, детињство у Андрићевој приповедној прози није ни лако ни лепо, али јесте почетак самоостварења, због чега му се и сам писац непрестано враћа, покушавајући да га сећањем премости (Опачић 2019: 233).

Каткада се сећање даје из позиције приповедача који се сећа свог детињства, каткада из тачке гледи-

шта неког од јунака, а у неким приповеткама оно произилази из саме позиције свезнајућег приповедача, као на пример у приповеци „Мила и Прелац”, која можда и више од осталих тежиште има на дешавању унутар самих јунака.

Светлосна граница у приповеци „Мила и Прелац” у први мах дата је тако да истакне светлост коју дечаку *доноси* тетка Мила, која се и сама види као светлост („На двоструком душеку, у тами топлој као крв и густој као каша која служи и за лог и за храну, он би гледао, напола будан, кратку пругу светлости за коју не зна ни на чему почива ни да ли је од сунца или месеца, или је само узак прозор из таме у неки други свет који је сав од саме светлости”, Andrić 1986: 30). Светлосна граница у овој приповеци није у вези са откривањем два света, колико се преко ње отвара свет који је испуњен тетком Милом, која у дечаковом унутрашњем животу има повлашћено место. Стога не треба да чуди да Мила касније постаје ознака за „дивну жену која бди негде у близини, али невидљива: мудра, лепа, моћна жена због које се човек, док склапа очи на сан, унапред радује буђењу и сунцу” (Andrić 1986: 30). Јасно је да се светлост види у дослуху са стањем среће, а да се стање среће доводи у везу са тетком Милом („Та срећа од тетке-Миле била је стална и свакодневна, као игра, као хлеб, као светлост и сан”, Andrić 1986: 30). Овакав доживљај тетке Миле у самој приповеци доживљава свој суноврат, и то опет посредован светлошћу и тамом, јер ако је на почетку она стајала насупрот таме, на самом крају она буквално и постаје тама, али тама у којој наизглед нема ни искре оне светлости која је до тада била. Да би се такав суноврат остварио, било је потребно да се прикажу два трагична догађаја, оба у вези са светлошћу и границом коју она повлачи. Једно је Ђорканова смрт, а друго је сцена рањавања Прелца коју из прикрајка посматра дечак.

Опис Ђорканове смрти уоквирен је приказивањем последњих дана његовог живота као колико-толико безбрижних и окупаних светлошћу. Наиме, Ђоркан је настрадао једног мајског дана на градским бедемима, где је обичавао тих дана да се сунча. Начин како је Ђоркан описан, као стар, пропао, подбуо и сл., те да једва гледа на једно око са надутим и тешким капком, али ипак уз напомену да у „то једно око стане још увек цело сунце” (Andrić 1986: 32), само сугерише његов скори (физички) крај. Додатно, такав утисак је појачан описом његовог тела, које је приказано готово гротескно и на граници је распадања, а као контраст тој мрачној слици приповедач спомиње да је и такво тело излагао сунцу и светлости, који имају готово благотворан утицај на њега. Отуда се истиче како Ђоркан „са сунцем пева заједно”, те под утицајем светлости и изложености њој престаје да буде руина од човека и постаје „оно што је одувек маштао и жудео да буде” (Andrić 1986: 35). У том изласку из самог себе, из сопственог бића уз помоћ светлости, дочекао је и смрт. На примеру Ђорканове игре са светлосном границом чини се као да је на делу оно одређене светлости као „оностраног ограничавања које изискује једно чистије стање човјеково нешто што је оно овдашње-фактичко” (Blumenberg 1985: 13), које, рецимо, потпуно ишчили из приказивања одсудног догађаја за однос дечака и тетке.

Време Прелчевог убијања сеоских паса обавијено је посебном атмосфером, која је, наравно, посредована одсуством тј. присуством светлости:

Сунце је било зашло, али је варош остала у топлом, руменом осветљењу које је падало са свих брда унаоколо. Светлост је била уловљена у котлини и ту је догоревала полако, мењајући боју, као пламен, па жеравица па пепео.

Наиђе у касоби, у летње дане, такав свечан тренутак кад мртве ствари плану и оживе, и кад свако створење ко-

је се креће постаје удвојено и носи око својих крутих и тамних црта свој поновљен и увећан лик од светлости и незнаног флуида. Тада људи који ћутке пуше, седећи пред кућама, могу да сагледају у дуванском диму привиђења незнатних или покојних и да разаберу поруке од којих се неми и умире (Andrić 1986: 40, 41).

Занимљиво је приметити синтагму „незнаног флуида”, коју Андрић користи да би ближе одредио игру светлости и таме. У опису ове атмосфере, која као да најављује прекорачење постојећих граница, видљиво/невидљиво, горњи/доњи свет, живи/мртви, занимљиво је уочити и упућивање на још један необично важан аспект за промишљање феномена светлости, наиме „да би се тачно видјело шта кадгод означава ’свјетлост’, мора да се види како се истовремено разумијева ’тама’”. Постоји једна аутономна, ’романтичка’ тамнина таме, а постоји тамна која се налази испод свјетлости у свјетлости” (Blumenberg 1985: 11). Како би дечак из приповетке открио таму која се налази „испод светлости у светлости”, која ће се онда прелити на његов доживљај тетке Миле, Прелац је морао окончати живот. Између смрти Прелца и смрти Ђоркана може се повући паралелизам изнијансиран многобројним супротностима: дан када је Прелац настрадао био је неочекивано таман, дан када је Ђоркан умро био је изузетно светао, док Прелац умире у готово алкохолисаном стању, Ђоркан се безмало сједињава са светлошћу при одласку на неки други свет, итд.

Окидач за теткин прелазак светлосне границе и одлазак у мрак у унутрашњем доживљају дечака била је суза коју је разумео да је пустила за Прелцем. Дотадашње стање поводом тетке („Увек је мислио: да сам велики и за женидбу, узео бих одмах тетку-Милу. Није знао ни шта то значи ни зашто тако мисли. Али са том мишљу седети на сунцу, у авлији, значило је не бити сам...”, Andrić 1986: 45) прела-

зи у стање које би се могло именовати као заборав тетке управо јер је из простора окупаног светлошћу отишла у таму која се „налази испод свјетлости и у свјетлости” (Blumenberg 1995: 11). Тај њен прелазак с једног на други свет, из једне (светлосне) димензије у другу, обавијену тамом, праћен је тешким и преломним тренуцима у психи самог дечака („Чинило му се да са сваким ударцем звона та божанска жена тоне и пропада у неку мрачну дубину, из које никад више неће изаћи на сунце. И уместо да сахрањују тога мрског Прелца, због кога је тетка Мила плакала, њу са њеном сјајном лепотом закопавају у земљу, где нестаје у таму, уместо да сија на небесима изнад свих нас”, Andrić 1986: 46). Треба ли напоменути да ће, што само иде у прилог Андрићевом приповедачком умећу, непосредно после тога Мила и заиста умрети, али њена фактичка смрт у доживљају дечака ништа неће изменити.

Могуће да приповетка „Мила и Прелац” носи најкомплексније уобличену светлосну границу у збирци *Деца*, те јој је сразмерно томе и посвећена достојна пажња. Она је исто тако занимљива, као приповетка за децу, по мрачној слици дечјег света, мотиву смрти и оцртавању неких граница које нису уобичајене у књижевности за децу, у првом реду отварање ка појавама које се налазе с оне стране „светлости”. И док специфичан доживљај дечака поводом тетке Миле прелази из светлости у таму и бива заборављен, прекорачење граница у приповеци „Деца” остаје догађај који „тишти” наратора из истоимене приповетке. Исприповедана у форми сказа, са одређене временске дистанце, ова приповетка тематизује прелазак просторне границе која са собом, изузетно, повлачи и иницијацију у одређени свет. Међутим, прелазак просторне границе не подразумева и аутоматску иницијацију, будући да наратор није у могућности да пређе оне невидљиве границе које се не налазе омеђене између јеврејске

и хришћанске махале, већ су у њему самом. Не успевајући да пређе границу насиља, наратор као дечак остаје оплемењен једном спознајом, једним сазнањем које плаћа знатно скупље него да је прешао границу насиља. Разлози због којих није ударио јеврејског дечака проширују интерпретативне могућности Андрићеве приповетке. У контексту разматрања о светлости и граници, а поводом ове приповетке, ваља напоменути две ствари: да се радња одвија у предвечерје, што самим тим упућује да „појам свјетлости праизворно припада дакако једном дуалистичком схватању свијета”, те да су светлост и мрак „као ватра и земља, елементарни пра-принципи; њихово непријатељство чини се да се постане свјесно да бивство није оно саморазумљиво” (Blumenberg 1985: 7, 8). До овог закључка на неки начин долази и сам наратор у приповеци „Деца”. Додатно, граница је овде важна још због једног аспекта, који је у вези са (несвесном) одлуком наратора да не удари јеврејског дечака. Оно што се уочава у тренутку када се наратор нађе лицем у лице са јеврејским дечаком јесте лице. Познато је у промишљањима о граници да се лице исказује као маргина на којој се испољава идентитет, те отуда ми помоћу израза лица комуницирамо једни с другима (Zanini 2002: 52). Та „комуникација лицима” уочава се у тренутку када наратор треба да удари јеврејског дечака, а ипак то не уради. Тај моменат је посебно упечатљиво дат:

За један трен ока видех га пред собом, са уздигнутим рукама, једна му подланица сва у крви, са забаченом главом као самртника. У том тренутку угледах први пут његово лице. Уста му напола отворена, усне беле, очи без погледа, разливане као вода, без икаква израза више, и одавно избезумљене. Ту је требало ударити (Andrić 1986: 53).

Шта је наратор препознао и „прочитао” на том лицу није саопштено, али је јасно да је однело пре-

вагу да не удари дечака и да то после носи као „терет” читавог живота. У својој тихој патњи на крају исказа открива се како га тај сусрет прогони и у сновима у којима се издвајају лице јеврејског дечака, али и светлост („У сну сам виђао увек готово исто: јеврејски дечак са мученичким лицем протрчава поред мене, лак и незадржљив као анђео, а ја га и опет пропуштам без ударца, иако знам унапред шта ме због тога чека. Или: стојим насред улице, поплуван и сам, под немилосрдном светлошћу поподнева, док време стоји непомично, а другови се нагло удаљавају”, Andrić 1986: 56).

Слично болно сећање уобличено је у приповеци „Прозор”. Најважније дешавање, породична вечера и разбијање прозора, дешава се управо у одсуству светлости. Мрак који је обавио атмосферу ове приповетке можемо разумети као „дуалистичку против-моћ свјетлости, као савладану ништавност” (Blumenberg 1985: 22), али исто тако посматрати насупрот светлости, која је на самом почетку обавијена осећањем радости и пријатности, за разлику од мрака који управо због фигуре оца носи обележја страха, nelaгоде, туге, па се додатно и лик оца даје као онај који је „таман”. Разбијање прозора у овој приповеци бива само повод за физичко кажњавање дечака, али прозор исто тако оивичава светлосну границу и дели простор на светли и тамни део, где би у тој дуалистичкој подели кућа била на страни мрака. Отуда је „разбијени прозор” који стоји ујутру као опомена „указивао у првој светлости спољни свет, пун бесмислених зала и неразумљивих, замршених одговорности” (Andrić 1986: 62). Границом која се успоставља уз помоћ светлости као да се сугерише да је онај мрачни део дечаку помогао да сагледа и спољни свет на један нов, другачији начин, који бива лишен оног спокоја и радости на почетку приповетке. То само иде у прилог утиску да је доживљај детињства у Андрићевим приповет-

кама најчешће уобличен преко сећања и по правилу је мрачан, тмуран и тескобан, о чему се, између осталог, приповеда у приповеци „Деца”, а као илустрација за такво виђење често се у литератури управо наводи део из ове приповетке који се може разумети и на нивоу читаве збирке:

Мали људи, које ми зовемо „деца”, имају своје велике болове и дуге патње, које после као мудри и одрасли људи заборављају. Управо, губе из вида. А када бисмо могли да се спустимо натраг у детињство, као у клупу из основне школе из које смо давно изашли, ми бисмо их опет угледали. Тамо доле, под тим углом, ти болови и те патње живе и даље и постоје као свака стварност (Andrić 1986: 55).

Приказивање унутрашњих болова и патњи на нивоу збирке ипак је најкомплексније уобличено у приповеци „Књига”. Сва душевна патња дечака обликована је уз помоћ интроспекције и читаво тежиште приповетке није на спољним догађајима, којих и нема, већ на унутрашњој драми. У савладавању сопствених страхова код дечака долази до изједначавања светлог и тамног дела дана, те је његово стање непромењено независно од утицаја светлости. Разлоге за то између осталог можемо пронаћи и у Августиновом учењу о илуминацији, које се заснива на томе да светлост себи бити не можеш и да оптика увек полази од таме као „природног” стања. С тим у вези, дечак не успева да у себи пронађе „светлост”, а тама бива његово „природно стање”, што само указује да се граница светлости и таме у овој приповеци суспендује, а Андрића чини врхунским мајстором приповедања.

Исто тако, треба приметити да се светлост може посматрати на два начина, као „светло у тами”, тј. путоказ који нас води из простора таме, али и као „заслепљујуће изобиље” које са собом носи потенцијалну опасност за исправно тумачење појава и ствари (Blumenberg 1995). То нам заправо сугери-

ше да се граница која се уз помоћ светлости обликује може исто тако двојно посматрати, па самим тим и тумачити. Она поред тога посредује у доживљају, као, рецимо, на примеру приповетке „Змија”, а њено потпуно одсуство, као у приповеци „Писмо из 1920. године” само појачава тмину којом је обавијено приповедање о Босни, додатно поткрепљено тренутком када се приповеда (после поноћи).

„Заслепљујуће изобиље” светлости може се уочити у приповеци „Панорама”, исприповеданој из позиције приповедача који се сећа свог детињства. У његовом сећању панорама је увек довођена у везу са обиљем светлости, те је на њега деловала омамљујуће, заводљиво и опчињавајуће. Опчињеност панорамом утиче на то да свој свет сагледа у обиљу светлости, али оне светлости која сада скида копрену и утиче да ствари видимо онакве какве оне и јесу. Буђење из света у који га уводи панорама не доводи до отрешњења, већ до потврде све веће опчињености оним што је виђено у свету који се приказује у „панорами”:

Излазио сам у сумрак у коме је све било познато и немило, тонуо у стварне улице мога града као у ружан сан, осећајући како за мноме све даље остаје свет *моје једине свеице стварности*. На махове ми се чинило да сам ослепео, да осећам око себе шум улице и људске гласове и покрете, али не видим боје ни облаке (Andrić 1986: 123, подвлачење је наше).

„Једина светла стварност”, како приповедач именује доживљај који панорама у њему покреће, делује опчињавајуће и одвлачи га од реалног живота до те мере да долази готово до инверзије. Виђено на тај начин, он заправо живи неки виртуелни живот, који нема додирних тачака са оним другим, реалним животом. И како време пролази, тако расте његова потреба да што више борави у панорами, која сада постаје ознака за неку другу егзистенци-

ју од оне која му је дата. То је наговештено још од самог почетка приповетке, од осећаја да се у обиљу те светлости налази и један тамни део („у дну те светле среће био је један таман тон: страх да она пролази и да јој се ближи крај”, Andrić 1986: 123), што је, како смо видели, конститутивни елемент саме светлости као такве. На нивоу приповедања опчињеност панорамом уз помоћ заслепљујуће светлости доводи

до парадоксалне спознаје да се свог окружења, које би требало да чини саставни део њиховог одређења, дубоко гнушају. Због тога морају да граде свој идентитет у опозицији са ближњима. Немајући другог излаза, јунаци конструишу идентитет у имагинативном свету. Овај пут је тежак и изазован, будући да се одвија у опозицији спољног и унутарњег света и јунаци су свесни да их може потпуно изоловати од заједнице. Стога се у својој зрелости преиспитују колико им је повлачење у себе у животу донело а колико их ускратило за реално искуство. Такав пример представљан је у „Панорами” (Опачић 2019: 228).

Да светлост постаје синоним за доживљај поводом панораме уочава се када приповедач трага за сунцем како би оживео исти онај доживљај који има док гледа слике са панораме. Као контраст у односу на сунце, светлост, панораму, стоје тама, кућа, двориште и његова породица. Међутим, иако су они овде дати као парови супротности, у суштини се у самој приповедној структури преклапају, или прецизније говорећи сенче, готово по принципу сликарске технике „кјароскуро”. На тај начин, контрастирајући светло и тамно, Андрић само додатно појачава драматичан доживљај самог приповедача због незавидног унутрашњег стања у ком се налази, које се, између осталог, представља уз помоћ несанице. Кулминација унутрашњег стања приповедача врхуни изненадним одласком панораме. Тај тренутак спознаје је обасјан светлошћу, али од тада креће

процес губљења „заслепљујуће светлости” који се окончава у тами сећања, простору где се након много година доживљај поводом панораме поново осветлио („Ја сам своју панораму света носио у себи”, Андрић 1986: 140). Губитак „панораме”, а заправо доживљаја који изазива у дечаку, изједначен је са осећајем деце када их неко толико важан изневери. Поред тога, надмоћ доживљаја поводом панораме који је означен „заслепљујућом светлошћу” јесте толики да чини да оне слике света које је видео у њој настављају да живе у неком тамном сећању (где се опет граница између светла и таме на неки парадоксалан начин доводи у везу), али толико интензивно да безмало обележавају читав живот приповедног субјекта. Дакле, чак и када су у тами сећања, слике поводом панораме оживљавају и по правилу су у вези са оном „заслепљујућом светлошћу” која их је још од самог детињства пратила. На тај начин се инверзно обрће граница између светлог и тамног, па онда оно што је било светло (доживљај поводом панораме) прелази у поље тамног (простор сећања), а оно што је било тамно, свакодневни живот, управо оплемењен оним искуством, па и сазнањем света које је добио приповедни субјект од „панораме”, почиње да светли сада неком другачијом светлошћу.

На сличан начин, један догађај, један сусрет и неколико несмотрених корака су одредили живот и судбину овчице Аске. У приповеци „Аска и вук” такође се јавља светлост, али сада тежиште није на некој спољној светлости већ граница која се уз помоћ светлости повлачи јесте граница између Аске и вука, где је овај пут Аска дата као она која „светли”, која је изнутра обасјана, па онда вук сав опчињен, заслепљен њеним плесом, али и светлошћу која долази од ње, прати је у корак, занесен, омамљен. Амбијент у коме се плес одвија је шума, али онај део шуме где је граница између светлог и там-

ног дела порозна, тамо где је „бело и светло и тихо. Слаба видљивост и потпуна тишина стварале су зачаран предео у ком простор и даљина нису имали мере и у ком је време губило своје значење” (Андрић 1986: 191). У таквом једном амбијенту долази и до сусрета између овчице и вука, који се могу тумачити као парови супротности: светло/тамно, добро/зло, лепо/ружно, уметност/живот итд. То како је предатор застао и пратио жртву, не да би је појео већ да би посматрао њен плес, у вези је са оном светлошћу којом Аска исијава „као да је изнутра обасјана” (Андрић 1986: 193) и има везе, наравно, са основном темом ове приповетке, која се доводи у везу са оним одређењима која Аскину игру посматрају као снагу уметности. С тим у вези, треба рећи и то да је током развоја уметности, а посебице у средњем веку, светлост сматрана основним фактором уметнички лепог. Ако онда укрстимо ово виђење са оним метафизичким, о лепоти бића које сјаји, те се биће види као светлост, на примеру Аске имамо двоструко укрштање, лепоту бића које сјаји и лепоту њених покрета који „светле” у плесу који иде оном најопаснијом линијом, на граници између живота и смрти. Виђено и на овај начин, ова приповетка само потврђује Андрићево завидно приповедачко умеће.

Основни оквир приповетки у збирци *Деца* је реалистички. Тематизују се одређени догађаји из света детињства, најчешће кроз позицију приповедача који се сећа свог детињства. Границе које Андрићеви „мали људи” прелазе су многобројне и најразличитије. Најчешће су у вези са неким инцијацијским аспектима који се могу пронаћи у његовој прози за децу. Занимљиво је уочити да је појава светлости увек у вези са границом која се оцртава у односу на онај други, најчешће тамни део, али да по правилу изневерава ону иницијацијску границу коју нит потврђује, а каткада, као на примеру приповетке

„Деца”, на неки начин оспорава. Стога се чини да се преко светлости као границе отвара поетски аспект прозе за децу Иве Андрића, која његовим малим јунацима доноси неки вид (само)спознаје. На тај начин се садржај текста отвара ка неким вишим сферама, које су по правилу праћене светлошћу, ка оностраном које као такво није уобичајено за српску прозу за децу. Андрић то, између осталог, постиже оним што Волф Шмид тврди – да поетска повезивања откривају код испричаних ситуација, ликовна и радња, нове аспекте и односе, те да „асоцијативно обогаћење приповедачког осмишљења и фикционално уклапање уметничке речи пружају велике могућности индиректног приказивања човека и његовог унутрашњег света”. По њему ову могућност користи пре свега хибридна проза модерне, која уметност речи, митско мишљење и несвесно види као „прасродне, изоморфне, такорећи арационалне, асоцијативне, парадигматизирајуће медије поимања света” (Шмид 1999: 41).

Уочљиво је у којој мери се Андрић у приповеткама о деци ослања и на моделе поетске прозе, преко којих остварује завидно приказивање унутрашњег света својих јунака. Да би оно било што потпуније, наш аутор се дотакао и уобличавања оне границе која се описује уз помоћ светлости а не може без мрака, која је некада тешко уочљива, каткада чак и прозирна. Прекорачујући неке (унутрашње) границе потпомогнуте светлошћу, „мали људи” Иве Андрића у свом крајњем обликовању указују се као модерни јунаци са којима делимо сличну врсту (само)спознаје.

ЛИТЕРАТУРА

Andrić, Ivo. *Deca*. Sabrana djela Ive Andrića, knjiga deveta. Sarajevo: Svjetlost, 1986.

- Асунто, Розарио. *Теорија о лејом у средњем веку*. Прево Глигорије Ерњаковић. Београд: Српска књижевна задруга, 1975.
- Blumenberg, Hans. *Svjetlost kao metafora istine*. Preveo Bogoljub Šijaković. Nikšić: Centar za informativnu djelatnost, SIZ za kulturu i naučne djelatnosti, 1995.
- Dibi, Žorž. *Vreme katedrala*. S francuskog preveo Zoran Stojanović. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.
- Zanini, Pjero. *Značenje granice*. S italijanskog prevela Slavica Slatinac. Beograd: Clio, 2002.
- Огњановић, Драгутин. *Дечје доба*. Београд: Пријатељи деце, 1997.
- Опачић, Зорана. *(Пре)обликовање децињства*. Београд: Учитељски факултет, 2019.
- Шмид, Волф. *Поетско читање Пушкинове прозе*. С немачког прево Томислав Бекић. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1999.

can be traced since ancient times. They found their place in the very complex structure of the narrative, which is in the process of interpretation is also more challenging. Using the most memory, remembrances of things as a narrative form, our Nobel laureate sometimes builds barely engaging a border that provides no small challenges in interpretation. Therefore, this article is dedicated to the possible meanings that light as a boundary has in the process of interpretation.

Keywords: childhood, light, boundary, dark, darkness, experience, storytelling

Jelena PANIĆ MARAŠ

LIGHT AS A BOUNDARY IN *CHILDREN*,
ANDRIĆ'S COLLECTION OF STORIES

Summary

This article explores the shaping of light as a boundary in *Children*, Andrić's collection of stories. Attention is paid to the modalities that light gains, status it has, and the border which is most commonly established over light. Andrić's narrative talent gained an expression in the stories about children, the world of childhood, "the little people", and the appearance of light within them implies many different possible meanings and not to be reduced to only one form, one form of, say, a black and white display reality. In this way, Andrić bases its considerations on illuminative considerations which in a philosophical-theoretical discourse

◆ *Страхиња Д. ПОЛИЋ*
Универзитет у Београду
Учитељски факултет
Република Србија

ПОЕМА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ – ЖАНРОВСКИ ОКВИРИ

Изворни научни рад

САЖЕТАК: Рад се бави успостављањем жанровских координата поеме у српској књижевности за децу. Фреквентност овог жанра, као и употреба термилошке произвољности у контексту проучавања књижевноуметничких текстова за децу позивају на усмереније промишљање статуса и жанровских оквира поеме у српској књижевности за децу. У раду се разматрају домети ранијих књижевнокритичких текстова који се баве поемом. Такође, на узорку појединих поема и њима блиских граничних, хибридних жанрова, у раду се преиспитују морфолошки оквири овог жанра у односу на њих.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поема, књижевност за децу, поетика жанра, балада, циклус, жанровски синкретизам

Српска књижевност за децу безмало од свог конституисања негује жанр поеме. Важност поеме као жанра, међутим, не потврђује само њена фреквент-

ност већ и уметнички домети до којих је, кроз различите поетичке етапе, досезала. Узимајући то у обзир, изненађујуће је да овај књижевни облик није био у фокусу књижевнонаучне мисли. Заинтересованост за жанр поеме приметна је једино у настојању да јој се успостави антологијски корпус у књижевности за децу. Приређивач прве (и једине) антологије поема за децу (1996), Слободан Ж. Марковић, својим избором је донекле успоставио жанровске и естетске темеље поеме у овом пољу књижевности. Упркос томе, Марковићево занимање за поему није перпетуирало даља, синтетичка проучавања ове књижевне врсте, а његови ставови су остали без даљег ревидирања и нових читања. До данашњих дана, после више од две деценије од Марковићевог текста, наука о књижевности није продубљивала одлике и значај поеме у жанровском систему књижевности за децу, иако су за то постојали вишеструки разлози. Сходно томе, питања у вези са овим књижевним обликом захтевају актуализацију и даље преиспитивање њених обележја, како у дијахронијској, тако и у синхронијској равни. Поетика жанра, било да је реч о поеми или некој другој књижевној врсти, представља важну окосницу у разумевању књижевних токова и њихових традицијских струјања. Задатак сваког проучавања жанра је да се овим путем успостави карика „која повезује појединачно књижевно дело са осталом књижевном традицијом” (Тодоров: 1987). Испитивањем одлика поеме омогућава се описивање и успостављање једне дијахроничке линије из које се, у крајњој инстанци, уочавају и утврђују домети и међе једне књижевности.

Ослањајући се на књижевнотеоријска сазнања о поеми, а имајући у виду њен статус у контексту српске књижевности за децу, покушаћемо да мапирамо њене жанровске координате.

Поема у књижевности за децу и одрасле – проблеми у жанровском одређењу

Проматрање жанровских обележја књижевних врста, било то на фону историјске или теоријско-поетичке визуре, подразумева обазривост, превасходно у издвајању корпуса који би јој, према утврђеним жанровским карактеристикама, одговарао. Одабрани књижевнотеоријски модел би се применио у селекцији текстова, а према њима даље успоставила и описала типологија жанра. Укратко, према детерминисаним жанровским постулатима неке књижевне врсте, треба одабрати оне које јој одговарају и, на основу њих, испитати њене стилске, структурне, тематске и друге посебности у зависности од стилске формације, друштвеног контекста, поетике аутора итд. У начелу, овако би требало поступити и са поемом. Међутим, њени жанровски аспекти отежавају овакав приступ. Бављење поемом, у књижевности уопште, априори представља особен интерпретативни подухват. Поема је формално растресит жанр, који се налази на међи два књижевна рода, а ову растреситост додатно отежава сама природа књижевности за децу, склона превазилажењу жанровских оквира. Изазовност за проучаваоца зато пре свега представља њена *недоследност*¹. У систему књижевних облика, „чини се да нема мање одређеног жанра од поеме” (Поповић 2000: 131). Проблем жанровске (не)одређености поеме своје разлоге има у разнородним поетичким утицајима у националним књижевностима, а потом и у блиској вези са сродним врстама попут баладе, романсе, новеле у стиху, циклусима песама итд. Не одвајајући књижевност за децу од корпуса књижевних дела за од-

¹ Тања Поповић у својој студији *Поема или модерни еј* наводи идеју Јурија Лотмана, која стихованом роману *Евгеније Онегин* одређује структуру и значење дела: „Кохерентност дела, парадоксално, обезбеђује начело *недоследности*. (Поповић 2007: 29)

расле, већ управо *кроз њих и са њима*, покушаћемо да, на трагу постојећих увида у природу поеме *en general*, утврдимо њене жанровске оквире.

Посматрана из синхронијске и дијахронијске перспективе, поема показује низак удео кохеренције у бројним структурним, тематско-мотивским, семантичким и стилским аспектима. Блискост поеме са другим књижевноуметничким творевинама, попут епа, баладе, романсе, стиховане приче, па и са песничким циклусима, упућује на важност научне обазривости приликом селекције текстова и сваког типолошког или жанровског омеђавања ове књижевне врсте. Поема и ови блиски жанрови спадају у оне врсте којима се приписује обележје „стиховане наративације” (Поповић 2007: 7). Оваква морфолошка сродност онемогућује успостављање лако утврдивих граница међу њима. Такође, одређивање поеме неретко произилази из једноставног прихватања ауторове одреднице којом описује сопствено дело. Жанровска дифузност поеме често је тумачима дозвољавала, било то оправдано или не, да се воде овим принципом.²

Додатно, проблем овог жанра представља и терминолошка хаотичност која је присутна кроз више од два века њеног књижевнонаучног промишљања. Зависно од традиције, језика и културног простора, за поему су коришћени (а и даље се користе) различити означитељи: књижевни термини који фигури-

² Сасвим је јасно да овакав приступ додатно подупире стање теоријске непрецизности проучаваних текстова. Ауторово одређење жанра може бити прихваћено, али само уколико одговара жанровским предетерминантама које су успостављене у књижевнонаучној визури. Такође, није редак случај да аутори посежу за свесним поигравањима са жанровским одређењем својих дела. Давичов роман носи назив *Песма*, роман Милоша Црњанског *Дневник о Чарнојевићу* итд. Посебно је занимљиво жанровско одређење у поднаслову Кишове *Мансарде – сајтирична поема*. Пример у књижевности за децу би могле бити поеме *Божићна ирича* Дејана Алексића и *Балка о смрти* Владимира Вукомановића Растегорца.

рају у савременој науци о књижевности су поема (*poema*), наративни стих (*narrative verse*), наративна песма (*narrative poem* у енглеској и *poema narrativa* у италијанској науци о књижевности) итд. (Поповић 2007: 17). Разлог томе лежи и у различитим традицијским залеђима из којих поема настаје. Иако све искрсавају из фолклорних традиција и њених усменокњижевних артикулација, попут епа и мита, поему као жанр формира и удео националних књижевних одлика кроз које је обликована. У том смислу, поводом поеме говоримо као о књижевној врсти која је своје жанровско утемељење изградила на трагу општих књижевноуметничких, али и ужих, националних померања.³ Поема, јединствен жанровски облик у књижевности по својој синкретичности, свој зенит достиже са појавом романтизма. Иако су њени књижевни корени уочљиви у делима народне, а потом и античке и средњовековне књижевности, овај жанр као „синкретички спој епског и лирског начела” (Поповић 2007: 10) и засебна жанровска творевина бива препознат тек у делима европске књижевности с краја XVIII века. У том периоду се и формира најзначајнији и најобимнији корпус поема, оне постају предметом књижевне критике и теорије⁴, постајући једна од најпопуларнијих књижевних врста међу европским читалаштвом.

Па ипак, разлози због којих до данашњих дана постоје недоумице, како историјско-поетичке, тако и терминолошке, нису лако утврдиви. Поема као жанр несумњиво наставља да живи и разгранав се тек после романтизма. Ипак, са новим поетичким

³ Примера ради, жанр поеме у француској књижевности има своје корене у формама као што је фаблио, у енглеској келтске и шкотске баладе, а у руској књижевности у јуначким песмама, билинама и бајкама (в. Поповић 2007: 1920).

⁴ Књижевнотеоријску мисао о поеми понајвише су изградили руски теоретичари деветнаестог века, попут Бјелинског, Николаја Остолпова и др.

променама, као и друштвеним и политичким оквирима, поема постаје жанровски разуђенија. Романтичарска поема заправо је еманација свих поетичких тежњи ове стилске формације у којој је настајала; начела попут преминације лирског, удаљавања од класицистичке нормативне поетике, инсистирања на начелу песничке аутономије и романтичарски схваћене слободе уметничког израза проналазе своје уочиште у овом књижевном жанру. Она се кристалише као својеврсни израз епохе у којој се формира и, сходно томе, сублимира тематски и идејни фокус доба у којем настаје. Интересовање за приватни доживљај света, у чијој се оптици прелама и слика друштва/средине, једна је од битних обележја романтичарске поеме. Тиме овај жанр представља и спону ка грађанском роману деветнаестог века, о чему је у *Естетички* писао још Хегел (в. „Хегелово тумачење поезије” у: Поповић 2007: 21–26), нудећи своју класификацију епике. Такође, приметно је да се жанр поеме, сасвим очекивано запостављен у поетици реализма, обнавља у авангардним поетикама. Као и у романтизму, и у периоду авангарде, који је карактеристичан по мешању родова, жанрова и трагању за новим видовима изражавања, аутори актуализују поему. Својом морфолошком разуђеношћу поема је омогућавала разнородне модалитете, уређене према индивидуалним песничким интенцијама. Поема се удаљава од свог облика утврђеног у романтизму, бивајући још више жанровски аморфна и, за теоријску поетику, све неухватљивија. У авангардну поему уписују се најразличитији жанровски и други уметнички кодови, постајући неком врстом експерименталног песничког жанра у неким случајевима. Управо из тог разлога сматрамо да је неопходно пре свега указати на степен консензуса до ког је књижевна наука дошла у погледу успостављања граница жанра поеме, чак и уколико су те границе нејасне и мутне, а сам консензус упитан.

Јединствени суд поводом морфолошких обележја поеме односи се на *жанровски синкретизам*; без обзира на генеалогiju епског, лирског и драмског начела у њима, поема нужно почива на њима. Било да је реч о романтичарској поеми или о њеним каснијим модалитетима, удео ових елемената остаје њен жанровски услов. Даље, поема, будући да нужно садржи елементе наративности, укључује и просторно-временску организацију текста. Јунаци поема се крећу кроз различите *хронолошке*; у науци је било покушаја да се теоријска знања о хронотопу транспонују и на ову књижевну врсту.⁵ Напослетку, поема својим начином обликовања уздиже у први план личност и тежњу ка приказивању унутрашњих стања и *доживљаја јунака* (в. Поповић 2007: 45, 51, 53). Ова обележја примећују се и у поемама за децу.

Поема за децу, пре свега, својом синкретичном структуром одговара критеријумима дечје перцепције; присуство нарације, које није презасићено дескриптивним одељцима, олакшава читаоцу проходност кроз текст. С друге стране, када говоримо о особеностима имплицитног читаоца књижевности за децу, увек имамо на уму склоност ка ритмичности коју лирски текст намењен деци готово увек садржи. Синкретизам поеме, који је и њено примарно обележје, управо одговара полиморфности књижевних облика дечје литературе, и с разлогом представља често жанровско изходиште књижевницима за децу.

Покушаји жанровског омеђивања поеме у корпусу књижевности за децу

Као што је већ истакнуто, српска поема за децу је и раније била у фокусу књижевне науке, али без

⁵ Тања Поповић, водећи се Бахтиновим концептом хронотопа у роману, говори о присуству *биографског и авантуристичког хронолошког*, као и о *хронолошкој свакодневици* (в. Поповић 2007: 94–98).

детаљнијих синтетичких увида. Аутори попут Слободана Ж. Марковића, Милана Пражића, Драгутина Огњановића и других настојали су да утврде и опишу жанровске карактеристике на већем или мањем корпусу српских поема за децу. Међу првим доприносима изучавању поеме за децу у нашој књижевности издваја се поменута *Антиологија српске поеме за децу*, коју је приредио Слободан Ж. Марковић. До њеног објављивања у нашој књижевној науци није било покушаја да се поема, као засебна књижевна врста, посматра синтетички.⁶ Поемама су се бавили аутори и до Марковићеве антологије, али су посматране сепаратно, у контексту индивидуалних поетичких одлика аутора. У фокусу тих студија није било жанровско одређење поеме; полазећи од подразумеваних чињеница о интерпретираном тексту, аутори су их доводили у везу са њиховим поетикама и путем поема их ближе осветљавали (в. Огњановић 1997; Пражић 2002; Милинковић 2014). Избор и критеријуме Слободан Ж. Марковић је дао у виду експликације на крају антологије (Марковић 1996: 435–447). Поменути поговором аутор покушава да експлицира жанровску посебност поеме и успостави јој књижевноисторијске оквире. Неке од ауторових ставова ћемо, у даљем току рада, проблематизовати и на основу њих покушати да пружимо детаљнији увид у питање поеме за децу.

Антологијски избор поема Марковић даје у хронолошкој равни, успостављајући њене темеље у стваралаштву XX века. Оваквој дијахронијској постулацији се данас може приговорити. Потреба за

⁶ Поменимо и да се, после дводеценијског јаза у систематичком промишљању статуса поеме у српској књижевности за децу, ова књижевна врста посматра у контексту најзначајнијих лирско-епских дела, у оквиру *Антиологије књижевности за децу* Зоране Опачић. Обим и приређивачки захтеви ове антологије нису омогућили детаљније интерпретативне увиде, али је њеним присуством у антологији поново скренута пажња на важност поеме у жанровском систему књижевности за децу и младе (в. Опачић 2018).

ревидирањем овог критеријума има двоструко утемељење. Уколико се жанр поеме формирао у романтизму, нису ли се можда већ тада стекли услови за настанак поеме у књижевности за децу? У том смислу, неопходно би било размотрити текстове предзмајевске и прве етапе у поезији за децу.⁷ С тим у вези важно је поменути и други моменат који се тиче издвајања корпуса књижевности за децу и младе – књижевна дела XIX века, посматрана у контексту ширег корпуса књижевности за децу, који у себе укључује и „граничну књижевност”. Под тиме подразумевамо књижевна остварења која припадају и књижевности за децу и одрасле, а по свом жанровском одређењу такође спадају у поеме: *Ђачки расјанак* Бранка Радичевића, *Божић* Милорада Поповића Шапчанина, *Три хајдука* Јована Јовановића Змаја и др.⁸ Уколико се корпус поема сагледа у светлу ових условности, онда се он потенцијално шири и отвара ка текстовима у које би, рецимо, спадала дела саздана на слици света датој у визири детета. Такви примери би биле поеме *Ниси ти више мали* Матије Бећковића и *Детинство* Оскара Давича (в. „Питање припадности корпусу” у: Опачић 2018). Студиознији приступ поеми нужно захтева детаљнију проблематизацију и разрешење ових књижевноисторијских недоумица.

Након успостављања временског оквира, Слободан Ж. Марковић даје преглед жанровских одлика поеме, смештајући потом конкретне текстове у

⁷ У својој докторској дисертацији *Језик и стил поезије за децу предзмајевског периода* Владимир Вукомановић Растегорац наводи неколике текстове које сврстава у жанр поеме: *Доброчинство св. оца Николаја* Петра Деспотовића, *Дарове од природе* Мите Поповића, *Мрве хлеба* Љубомира Ненадовића (в. Вукомановић Растегорац, *Језик и стил поезије за децу предзмајевског периода*, докторска дисертација одбрањена 6. 6. 2016).

⁸ Двотомна *Антологија књижевности за децу* Зоране Опачић, за разлику од Марковићеве, садржи лирско-епске текстове предзмајевске и прве етапе српске поезије за децу (в. Опачић 2018).

утврђени морфолошки оквир. Међутим, док читаво поговор приређивача *Антологије српских поема за децу*, поводом њих се намећу неколика питања.

Говорећи о природи поеме, Марковић маркира жанровска обележја која су већ истицана у претходном поглављу. Реч је о „неодоређености појаве, па и назива, ове епско-лирске врсте”, која је „више подстицала истраживаче да покажу шта поема није, а мање шта јесте” (Марковић 1996: 435). Такође, приређивач примећује и да умрежавање мотива почива и на фабулативним и на асоцијативним везама (Марковић: 1996: 435). Говорећи о одликама поеме за децу, Марковић наводи неколико критеријума. Док неки коинцидирају са раније изреченим ставовима о поеми, попут „разуђене композиције”, „динамичне и пустоловне догодовштине”, односно *авантуристичког хронолошког* (који је у основи бројних, али не и свих поема), као и њеног „епско-лирског карактера” (Марковић 1996: 437), антологичар наводи и извесне посебности поеме за децу. Истичући да поема тематизује „историјску збиљу и човекову борбу за опстанак”, Марковић сматра да је у поемама за децу „изостављена историјска компонента”. Читајући поговор антологији, остаје нејасно на шта аутор тиме прецизно указује: да ли је реч о конкретной историјској збиљи и јунаку у њој, односно о тексту који би своју тематску подлогу имао у историјским догађајима, или пак о учешћу јунака у историјском процесу и његово идеолошко заступање идеја које одређени историјски тренутак носи? Чини се да, уколико погледамо оба критеријума, ниједан није одржив. Историјска збиља и човекова борба за опстанак, истина, није приметна у избору текстова које нуди Слободан Ж. Марковић, иако би се о Вучовим поемама могло говорити као о текстовима у којима се недвосмислено учавала одјек међуратног времена, са свим идеолошким превирањима које је носило. С друге стране, избор при-

ређивача, будући да је маркирао настанак поеме за децу у нашој књижевности у прве деценије двадесетог века (Марковић 1996: 436), заобилази неке текстове који им претходе. Тако, рецимо, Змајева *Три хајдука*⁹ управо одражавају поменути „историјску збиљу и човекову борбу за опстанак”. Књижевна продукција и након Марковићеве антологије доноси поеме са историјском тематиком, какав је, рецимо, случај са хуморно интонираним *Мрњавчевићима* Попа Д. Ђурђева, или поемом *Мачак са Кајмакчалане* Јове Кнежевића.

Питање дужине текста такође је предмет Марковићевог промишљања о поеми. Он истиче да је реч о „разноврсној, претежно дужој песничкој форми” (Марковић 1996: 437). Овај критеријум, иако у својој формулацији делује непрецизно, одиста показује разноликост поема према обиму. Ипак, присуство триптиха о Пепу Крсти Милована Данојлића намеће питање о томе шта *дужина* представља, и које се границе могу поставити. Из тог разлога ћемо поближе сагледати критеријум обима поеме.

Жанровске одлике поема у књижевности за децу резонирају блиским обележјима која одликују поеме намењене одраслим читаоцима. Постоји више заједничких елемената међу њима, али и јасних разлика.¹⁰ У првом реду, поводом њих се једнако го-

вори као о стихованој нарацији која у форми дужег, песнички организованог текста поседује чвршћи или разуђенији фабуларни ток. Будући да садржи обележје наративности, поводом поеме се мора говорити и о њеном обиму. Иако се поетика жанра у савременој књижевнонаучној пракси удаљава од детерминисања жанровских обележја према принципу дужине текста, неопходно је скренути пажњу на овај критеријум у простору књижевности за децу. Дужина поеме је књижевноисторијски еволуирала, варирајући у зависности од поетичких кодова стилске формације у којој је настајала, али и у зависности од поетика самих аутора. Поема својим синкретизмом облика не инсистира на дијегетичкој представи света, а удаљавање од традиције реализма и слабљење миметичног стваралачког концепта условило је и смањивање обима жанрова, па самим тим и поеме. Додатно, слабљење нормативних обележја жанра (као што је, рецимо, случај са романом) довело је зближавању различитих обликотворних модуса, како у књижевности за одрасле, тако и у оној за децу. Док у поеми за одрасле на обим поеме утичу уметнички, филозофски и друштвени разлози, поводом ове песничке врсте у књижевности за децу треба поменути још један критеријум – реципијентске способности читаоца. Свест о афинитетима имплицитног читаоца поеме за децу подразумева и уважавање његових читалачких способности. Управо из тог разлога, дужина поеме у књижевности за децу никада не достиже обим поема као што су *Пуштовање Чајлда Харолда* или *Дон Жуан* Џорџа Гордона Бајрона. Обимније поеме у књижевности за децу стога свесно подлежу фрагментизацији фабуле, па су најчешће подељене у мања поглавља или целине. Критеријум обима, према томе, није једнообразно утврдив, нити се о њему може говорити у квантификативно прецизном одређењу. Упркос томе, поема за децу поставља ограничења укоренења

⁹ Текст који, чак и по критеријумима Слободана Ж. Марковића, осим критеријума времена настанка, припада жанру поеме.

¹⁰ Поема у књижевности за децу нема задатак да прикаже „тоталитет стварности”, који је једна од битних одлика понајвише романтичарске поеме. Она не претендује на тематизовање сложених друштвених, етичких, филозофских и политичких димензија људског живота. Такође, пут од индивидуалног ка општељудском није у фокусу поеме за децу. То не значи да поједини аутори нису кроз своје текстове за децу проговарали о овим питањима (илустративан пример би биле поеме Александра Вуча или *Пустоловине једног зрна кафе* Дејана Алексића), већ да се нужно не рачуна на приказивање свеукупности сложене људске природе. Такви текстови би просто наишли на рецепцијско ограничење имплицитног читаоца.

у релацији читалац – текст, коју аутор нужно мора усвојити.

Дужина текста, такође, зависи и од тематско-мотивске окоснице текста. Иако су начини организације фабулативности поеме изразито разнородни, њено елементарно обележје подразумева преплитање лирског, епског и делимице драмског начела. Такође, степен учешћа ових трију начела унутар једне поеме може бити различит. Примера ради, поеме Александра Вуча *Сан и јава храброг Коче* и *Момак и њо хоћу да будем* илуструју посве другачији однос према уделу наратије унутар поеме. Прва Вучова поема свој поетски свет гради на линеарној сужејној организацији чврстог фабуларног устројства у чијем је средишту потрага за дечаком Алијем-Балијем, док се поема *Момак и њо хоћу да будем* заснива на интериоризованој потрази за сопственим идентитетом; та врста рефлексивног понирања у себе очекивано подразумева мањи удео наратије који је компензован лирским рефлексивним о интимном доживљају себе и света. Међутим, уколико говоримо о неком тексту као о потенцијалној поеми, удео наратије мора бити доминантан, и у коегзистенцији са лирским. У супротном, говоримо о дужој лирској песми. Узмемо за пример триптих *Детињство Пеје Крстије* Милована Данојлића. Иако је наведени текст сврстан у избор најбољих поема у српској књижевности за децу у приређивачком подухвату Слободана Ж. Марковића, Данојлићев песнички триптих о Пеји Крсти, према уделу наратије, *не може* бити сврстан у жанр поеме. Песничке слике унутар Данојлићевих песама о Пеји Крсти не садрже минимални удео наративности: читаоцу се, из перспективе неутралног лирског гласа, предочава једна породична ситуација у животу дечака. Текст пружа информације о проблематичном породичном окружењу и последицама које на њега оставља порочни живот његовог оца, Џона Хохохонда. Међу-

тим, у аналогији са другим текстовима књижевности за децу, Данојлићева песма има минимални удео наративности, који одликује и велики број других лирских песама унутар њеног корпуса. Стављена наредом са чак и обимом мањим песничким текстовима, попут „Плавог зеца” Душана Радовића, „Вашара у Стрмоглавцу” Бранка Ћопића или „Гаше” Јована Јовановића Змаја, *Детињство Пеје Крстије* засновано је на једнаком учешћу наративног елемента. Овде је важно указати на *дистинкцију између њоеме и лирске њесме* у књижевности за децу. Тенденција ка придруживању наративног елемента лирском изразу несумњиво представља једну од стваралачких посебности поезије за децу. Уважавање *дечијег аспектија*¹¹ у поезији за децу подразумева и заступљеност динамичких песничких слика у којима се неретко јављају рудиментарни наративни обраци. Ипак, када је реч о поеми, наративна линија текста није у служби лирског елемента, већ коегзистира у садејству са њим. Фабулативност поеме битно утиче на видове презентације света дела и јунака у њему. Јунаци поема изложени су различитим поступцима карактеризације, од сопствених поступака, преко релација са другим ликовима до коментара лирског наратора у неким текстовима који су много сложенији од поступака упризорених у лирској песми.¹² У триптиху *Детињство Пеје Крстије* ови елементи не постоје. Иако међу трима песмама постоји елемент наративности и извесна каузал-

¹¹ Под термином се подразумева стваралачко конципирање уметничке слике у књижевном делу на основу антиципационе представе аутора о свијету дечијег примаоца, детерминисаном онтогенезом (менталном, емоционалном, психосоцијалном) дечета (Вуковић: 1989: 22).

¹² Довољно је упоредити, на пример, учешће ових поступака у поеми *Сан и јава храброг Коче* и у једној лирској наративној песми, као што је „Гаша” Јована Јовановића Змаја. У Змајевој песми јавља се коментар одраслог лирског субјекта, али се у поеми он развија у простору сложене сужејне организације и на различитим нивоима текста.

на веза, њено жанровско одређење се пре може одредити као триптих, који је и раније присутан у српској књижевности (попут триптиха *Ране* Бранка Радичевића). *Детинство Пеје Крстије* засновано је на три сукцесивно успостављене песничке слике, али оно што такође изостаје у њему је елементарна жанровска компонента поеме – *жанровски синкретизам*. У свим трима песмама нема изражајнијег присуства епског или пак драмског начела, те стога не може бити речи о поеми.

Исто становиште омогућава успостављање *дистинкције између поеме и песничког циклуса*. Циклус песама остварује се кохерентношћу лирског гласа или тематско-мотивским јединством међу њима, и не захтева присуство наративног елемента у њима. Обједињујући чиниоци текста, било да је реч о позицији лирског гласа или избору тематско-мотивског регистра, обезбеђују уланчавање текстова. Тако, рецимо, Радовићева *Вукова азбука* или циклуси *Плавог чујерка* нису поеме, већ засебни, лирски уобличени текстови повезани другим заједничким структурним елементима. Поменимо и да је *Вукова азбука* Душана Радовића пронашла своје место у антологији Слободана Ж. Марковића, што се објашњава чињеницом да је окупљајући елемент свих песама *језик*, као „интегративни чинилац и главни актер” (Марковић 1996: 438). Иако се наведени критеријум може чинити релевантним и прихватљивим, он се, узевши у ужем поимању, јавља као недовољно прецизан. Таквим приступом у жанр поеме се уводи чинилац који, поставши интегративним, омогућава да се у њене оквире слију бројни текстови чија су жанровска обележја у сукобу са одликама поеме. Укратко, то би значило да поема може бити било која збирка поезије заснована на оваквом интегративном чиниоцу; тако би се о збирци песама *Гарави сокак* Мирослава Антића могло говорити као о поеми (интегративни чинилац је

ромска заједница и дете у њему), као и о *Родној години* Милована Данојлића (свет биљака), збирци *Још нам само але фале* Љубивоја Ршумовића (мотивика и ликови деривирани из народне традиције) итд. Иако изразито флуидна и полифонична, поема захтева прецизнију жанровску формулацију.

Поменимо овом приликом још две жанровски сродне врсте и истакнимо дистинктивне одлике у односу на поему. Балада, иако припада стихованим нарацијама, подразумева специфичан меланхоличан тон исказивања и захтева жанровски кодиран крај. У том смислу, балада је много ригиднија лирско-епска форма у односу на поему. Такође, неке поеме могу у свој лирско-епски оквир инкорпорирати микрожанрове, попут тужбалице, молитве, какав је рецимо случај са Вучовим поемама, у којима су оне дате у иронијско-пародијском кључу. С друге стране, из стиховане приче изузет је лирски потенцијал који поседује поема. Реч је о лирско-епском књижевном облику који је присутан у малом броју опуса српских књижевника за децу (Бранислав Брана Цветковић, Драган Кулиџан, Владимир Андрић). У њему доминира наративни елемент, а лирско се манифестује кроз присуство различитих звуковних обележја лирске песме: слик и различите фигуре звучања.¹³ Ритам стиховане приче доминантно је епски. Илустративан пример могу бити стиховане приче Бранислава Цветковића *Прича о ваљушку*, *Како се ковач одужио ђаволу*, *Кејци* и др. (Цветковић 2001).

Поред питања обима и дистинктивних обележја у односу на друге врсте, поводом жанровског одређења поеме могу бити проблематизоване и друге карактеристике. Размотримо, према томе, следеће

¹³ О римованим причама писао је подробније Василије Радичкић. Да је и ово књижевна врста са тешко утврдивим жанровским одређењем, понајбоље илуструје чињеница да су исти текстови заступљени и у антологијама поезије и прозе за децу (в. Радичкић 2004).

одлике: особености лирског јунака и позицију наративног гласа.

Поменути став да је поема „синкретични спој епског и лирског начела” представља један од малобројних критеријума жанра који се консензусно узима као *conditio sine qua non* ове књижевне врсте. Било да је реч о руској или англосаксонској књижевној теорији, односно било да је реч о књижевности за децу или за одрасле, епско-лирски карактер поеме чини се константом свих научних погледа на њу (в. Поповић 2007; Фишер 2006). Снажније или слабије конструисаног фабулативног ланца, поема своју дужину остварује у зависности од свог наративног елемента. У тешњој или разуђенијој фабулативној структури, поема израста на уланчавању наративних елемената које окупља наративна инстанца текста. Епско-лирски проседе може пратити и догађаје једног или више јунака, али интегративни елемент који окупља радњу текста налази се преваходно у лирском наратору.

Највећи број текстова које књижевна историја узима за поеме испевана је из позиције надређеног лирског гласа који није директни учесник наратије. Маркирана као непосредни посматрач (*Ваишар у Тоиоли* Добрице Ерића), објективни и неименовани лирски приповедач (*Сан и јава Храброг Коче* Александра Вуча, *Божична прича* Дејана Алексића, *Гурије* Стевана Раичковића) или као преносилац приповести који симулира усмену говорну ситуацију и ствара илузију истинитости (*Мјесец и његова бака* Бранка Ћопића), наративна инстанца поеме учествује у организацији њеног фабулативног тока. Овакав концепт неретко подразумева и укључивање приповедних коментара који ближе одређују релације међу јунацима (нпр. коментари лирског наратора у Ерићевим поемама), учествују у карактеризацији јунака (рефрен у поеми *Сан и јава храброг Коче*), а понегде иступају као повлашћени лирски

глас којим се сумира идејни аспект текста (какав је случај са последњим стиховима поеме *Подвизи дружине „Пет и његова бака”*).

Иако је поменути пример лирског гласа доминантан, јављају се и текстови у којима је заступљено прво лице. Лирски наратор је уједно и јунак поеме и самим тим активан учесник у фабули. Такав одабир условљава и динамику текста; приповедани догађај је, будући ближи јунаку, драматичнији и укључује афективне коментаре јунака/наратора, какав је случај са поемама *Плави кић* Арсена Диклића или *Момак и њо хоћу да будем* Александра Вуча. Приближавање визири јунака подразумева и нижи удео објективности испеваног. Поеме у првом лицу неретко подразумевају непоузданог лирског приповедача – у фабулу је утиснут и доживљај самог наратора.

Наведени избор лирског наратора детерминише и јунаке поеме. Проучавање јунака поеме у књижевности за децу захтева сложен и разнородан типолошки увид у све његове манифестације. Тако може бити речи о историјској заснованости јунака, његовом узрасту, уделу фантастике у његовом портрету, интертекстуалним релацијама које учествују у његовом заснивању итд. Покушаћемо да истакнемо два основна модалитета у избору јунака на основу којих је, потом, могуће даље и прецизније типолошко гранање.

Поема у књижевности за децу, у свом целокупном настајању у простору српског књижевног стваралаштва, недвосмислено открива присуство два основна модела у креирању јунака. Компаративни увид у поему за децу показује да се, поводом избора јунака поеме, може говорити о једном главном јунаку или дружини која заједнички фигурира у лирско-епском тексту као носилац радње. Ова дистинкција се чини као најчвршћи обликотворни модус у креирању јунака поеме, и управо из тог разлога може послужити као стабилан типолошки оквир систематичнијим анализама текстова.

Не улазећи у подробнију анализу типова јунака унутар поменутих категорија, навешћемо примере који подупиру наведену тврдњу. Најбројнија су дела са једним, доминантним носиоцем радње, било да је и сам лирски наратор поеме или су догађаји у вези са њим праћени гласом лирског наратора. У њих би спадале поеме: *Сан и јава храброг Коче* и *Момак и њо хоћу да будем Коче* Александра Вуча, *Бајка о смрти* Владимира Вукомановића Растегорца, *Златни лејтир* Десанке Максимовић, *Пустоловине једног зрна кафе* Дејана Алексића, *Плави кит* Арсена Диклића, *Гурије* Стевана Раичковића, *Деда Тришин млин* и *Мјесец и његова бака* Бранка Ћопића и многе друге.

Насупрот њима, истичу се, у знатно мањем броју, поеме које би се начелно могле назвати *поемама дружине*, у којима се јавља колективни јунак, настао у комбинованом учешћу јунака међусобно комплементарних карактеристика. Њих одликује висок степен унисонности, и као такви учествују здружено у сужејној организацији текста. Такви примери би били *Гусарска дружина* Гвида Тартаље и *Подвизи дружине „Пеј и њејлића“* Александра Вуча.

Сумирајући критеријуме по којима је Слободан Ж. Марковић формирао антологију, примећујемо да из њених закључака изостаје кохерентност. То је уочљиво и у самом приређивачком избору текстова. Наравно, разлог томе не произилази из приређивачеве произвољности, већ из жанровске разуђености и својеврсне *неухваљивости* саме поеме.

Поглед на јед(и)ну типологију поеме у српској књижевности за децу

И први покушај типологизације поема за децу у српској књижевности везује се за Марковићев поговор *Антологији српске поеме за децу*. У претход-

ном одељку рада истакли смо предности и ограничења у теоријско-методолошкој поставци на основу које је приређивач вршио селекцију текстова. У поговору антологији Слободан Ж. Марковић нуди и својеврсну типологију одабраних текстова. Покушаћемо да, на трагу такве класификације, укажемо на потенцијалне мањкавости и притом понудимо нешто разнороднији жанровски увид у природу поема за децу у српској књижевности.¹⁴

Марковић даје, према избору поема из своје антологије, четири групе поема за децу. Једну групу чине текстови у којима се јавља „више учесника у животним ситуацијама и тешко би било издвојити неког као главног јунака” (Марковић 1996: 438). У ову групу приређивач је уврстио *Подвиге дружине „Пеј и њејлића“* Александра Вуча, *Ваишар у Тојоли* Добрице Ерића и *Гусарску дружину* Гвида Тартаље. *Гурије* Стевана Раичковића, *Мајин Мире* Алечковић, *Ошок Каиарина* Драгана Лукића и *Дејинство Пеје Крстије* Милована Данојлића¹⁵ Слободан Ж. Марковић сврстава у другу скупину текстова „јер се у њима говори о сну и јави, о деловању и проживљавању једног или главног актера, који је издвојен, донекле усамљеник, одликује се и својим изгледом и даје основни печат поетској представи” (Марковић 1996: 438). У трећу групу сврстане су „поеме са изразитом бајковитошћу, са неколико актера међу којима се издвајају два или три равноправнија главна јунака” и у којима се преплићу „машта и стварност и доносе чудесну догодовштину” (Марковић 1996: 438). Такве поеме, према

¹⁴ Посматрајући Марковићеву *Антологију* морамо имати на уму и каснију књижевну продукцију. У годинама након 1996. биће објављен велики број антологијских поема које не само да би утицале на Марковићеву селекцију већ би и значајно прошириле типолошке оквире које је поставио.

¹⁵ Ово дело, у оквиру овог рада, не третирамо као поему. Ипак, оно према приређивачевој замисли одговара критеријуму којим је сврстава у ову групу текстова.

приређивачу, јесу *Златини лејџири* Десанке Максимовић, *Деда Тришин млин* Бранка Ћопића, *Градић Јеленџај* Душана Костића и *Сујер роде* Миленка Пајовића. Као засебну, четврту групу, Слободан Ж. Марковић издваја *Вукову азбуку* Душана Радовића, о чијој смо жанровској упитности већ говорили и која, према критеријумима поеме, не може спадати у њих.

Чини се да је приређивач *Антиологије српске поеме за децу* своју типологију остварио на два критеријумима. Први критеријум се односи на број јунака/актера који учествују у фабулативном току поеме и делимице на њихову природу¹⁶, и он се понајвише односи на прву и другу групу текстова. Други критеријум пак би подразумевао „изразиту бајковитост” фабуле, као и поменуто преплитање маште и стварности.

Дакле, Марковић као структурна обележја поеме за децу види број јунака и удео бајковитости, односно мањка реалистичности унутар фабулативног тока текста. Ипак, чини се да се поменутим критеријумима не обезбеђује јасно разграничавање међу текстовима. Примера ради, поема Александра Вуча *Подвизи дружине „Пет и петлића”* има више јунака, али исто тако поседује „изразиту бајковитост”, ако под том синтагмом подразумевамо удео натприродног, схваћеног у било ком модусу од оних које нуди Тодоровљево поимање фантастичног. Такође, остаје нејасно шта се под појмом бајковитости подразумева, будући да је у трећу скупину сврстан *Деда Тришин млин* Бранка Ћопића, у ком је удео бајковитости, ако се посматра у односу на, рецимо, *Златиног лејџири* Десанке Максимовић, минималан. Примећујући извесна несагласја међу критеријумима које Слободан Ж. Марковић наводи, можда бисмо могли говорити о овим критеријумима као о

¹⁶ Марковић наводи ликове-усамљенике, или пак у *Вуковој азбуци* у којој је „актер и трајање сама реч” (Марковић 1996: 438).

напоредним чиниоцима, односно интегративним, а не искључујућим карактеристикама поменутих поема. Другим речима, можда би се поема могла разврставати према критеријуму јунака и критеријуму бајковитости, односно, прецизније, виду мотивације. То, наравно, није у целости могуће уколико следимо дословце Марковићеву типолошку поставку. У прецизнију типологију поеме у књижевности за децу нужно је укључити и друге факторе, попут дужине текста, видова мотивације и лирског наратора, поводом којих је било речи у претходним поглављима.

Сматрамо да би сваки будући покушај жанровског одређења и, консеквентно, типологије поеме, морао узети у обзир наведене аспекте.

Закључак

У раду смо показали да фреквентност жанра поеме даје неопходну сврсисходност испитивању његових морфолошких обележја, а њени естетски домети дају значајан интерпретативни потенцијал. Испитивањем поеме у књижевности за децу омогућује се вишесмерно и вишезначно осветљавање српске књижевности. Примена дијахронијског приступа омогућава опажање жанровских промена и поетичких утицаја на њу, а детаљнијим увидом у њене особности допуњује се и прецизира жанровски идентитет књижевности за децу, која оскудева у системским настојањима да се опише на овај начин.¹⁷ На трагу првог (и јединог) покушаја изучавања поетике жанра поеме Слободана Ж. Марковића, указали смо на

¹⁷ Само неколике студије настоје да опишу жанровска обележја књижевности за децу која превазилазе индивидуална поетичка испитивања. Ова историјско-поетичка компонента присутна је у једном делу студије *Поетика бајке Гроздане Олујић Зоране Опачић*, те студија *Одlike драмске бајке* Миливоја Млађеновића и *Наивна прича* Петра Пијановића.

жанровске елементе којима треба посветити пажњу у будућим читањима. Она мора бити посвећена издвајању адекватног и целовитог корпуса у књижевности за децу, а потом уважити жанровска обележја која је идентификују. Сва наведена размишљања поводом поеме показују њену склоност ка обнављању, сталном раслојавању и жанровској еволуцији, потврђујући да се њено темељно изучавање намеће као неопходност и нужност српске науке о књижевности за децу.

ИЗВОРИ:

- Алексић 2007: Дејан Алексић, *Божјића прича*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Алексић 2004: Дејан Алексић, *Пустоловине једног зрна кафе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Алексић 2006: Дејан Алексић, *Нежна џесма о нежном вејру Дуволубу*. Београд: Креативни центар.
- Вучо 1979: Александар Вучо. *Поеме*. Београд: Нолит.
- Вукомановић Растегорац 2016: Владимир Вукомановић Растегорац. *Бајка о смрти*. Београд: Мали врт.
- Ерић 1995: Добрица Ерић. *Дела Добрице Ерића у 20 књига*. Земун: Драганић.
- Змај 1979: Јован Јовановић Змај. *Сабрана дела Јована Јовановића Змаја*. књ. VII. Нови Сад: Матица српска
- Марковић 1996: Слободан Ж. Марковић. *Анџолоџија српске џоеме за децу*. Београд: СКЗ
- Ђурђевић 2016: Поп Д. Ђурђевић. *Мрњавац*. Чачак: Пчелица.
- Ђурђевић 2010. Поп Д. Ђурђевић. *Теглећа срећа*. Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Радичевић 2002: Бранко Радичевић. *Ђачки расџанак и друге џесме*. Београд: СКЗ.
- Раичковић 1966: Стеван Раичковић. *Гурије и друге џесме*. Београд: Просвета.
- Ђопић 2017: Бранко Ђопић. *Изабране џесме*. Београд: СКЗ.
- Цветковић 2001: Бранислав Цветковић. *Поеме, џриче, заговетице*. Прир. Д. Лакићевић. Београд: Bookland.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

- Вуковић 1989: Novo Vuković, *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Nikšić: Univerzitetaska riječ.
- Опачић 2018: Зорана Опачић, *Анџолоџија књижевности за децу*. књ. I и II. Нови Сад: Матица српска.
- Огњановић 1997: Драгутин Огњановић, *Дечје доба*. Београд: Пријатељи деце.
- Поповић 2010: Тања Поповић. *Поема или модерни еј*. Београд: Службени гласник.
- Поповић 2000: Тања Поповић. Поеме Бранислава Петровића. *Бранислав Пејровић, џесник*: зборник радова. Ур. Радивоје Микић и Драган Хамовић. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”.
- Пражић 2002: Милан Пражић. *Речи и време*. Нови Сад: Библиотека Матице српске.
- Радкић 2004: Василије Радкић. Римована прича за децу. *Детинство*. 3–4, стр. 35–44.
- Тодоров 2010: Цветан Тодоров, *Увод у фанџасџичну књижевност*. Београд: Службени гласник.
- Фишер 2006: Hermann Ficher. *Romantic verse narrative. A History of a Genre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Шаранчић Чутура 2013: Снежана Шаранчић Чутура. *Бранко Ђопић – дијалог с џтрадицијом. Усне на књижевности у делима за децу и оmlадину Бранка Ђопића*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.

NARRATIVE POEM IN SERBIAN
LITERATURE FOR CHILDREN – GENRE FRAMES

Summary

The paper deals with the problems of determination of the narrative verse genres in children's literature. The narrative verse's complex and incoherent morphology requests an establishment of firm and precise morphologic categories that can be used in marking the frames of a specific genre, such as narrative poem. The study insists on incorporating the characteristics of children's narrative poem into the same genre in literature for the adults. Furthermore, the paper sets the ground, while using previous ideas on the topic of narrative verse genres, for establishing new typology that can be translated to various works of narrative poems in children's literature. The main part of the paper examines the ways of mapping the essential aspects of the narrative poem genre: type of the lyric narrator and the main character, as well as the length of a text.

Key words: narrative poem, literature for children, genre poetics, ballad, cycle, genre syncretism

◆ **Игор Д. ПЕТРОВИЋ**
Висока школа за васпитаче
струковних студија у Алексинцу
Република Србија

МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ У РОМАНУ ХАРУН И МОРЕ ПРИЧА САЛМАНА РУШДИЈА

Изворни научни рад

САЖЕТАК: Роман *Харун и море прича* Салмана Рушдија један је од типичних представника магичног реализма, жанра који сам по себи подразумева разне врсте прекорачења и комбиновања уобичајених наративних и стилских форми. Аутор је у причу романа уткао мноштво магичних и фантастичних догађаја, и употребио многе наративне технике попут риме, алитерације и језичких експеримената, што ово дело чини изузетно пријемчивим, не само деци и младима већ и одраслим читаоцима. Међутим, не треба губити из вида ни политички аспект овог романа, у коме је јасно уочљива ауторова критика тоталитарних система и залагање за слободу изражавања и мултикултуралност. Критика друштва додатно доприноси комплексности и слојевитости овог дела, и док у њему деца уживају због колорита, маштовитости и авантура јунака, одрасли га, уз то, читају и као израз ауторове побуне против гушења слободе сваке врсте.

Кључне речи: магични реализам, Харун, хибридна, прекорачења, слојевитост

Магични реализам је књижевни стил у коме су магични елементи стављени у реалистично окружење,

обично са циљем да се дође до дубљег разумевања стварности. Ервин Дејл Картер, пишући о магичном реализму у аргентинској књижевности, наводи:

Прво, то је комбинација стварности и фантастике, а друго, то је трансформација стварног у чудесно и нестварно; треће, то је уметност изненађења која доводи до поремећаја концепта времена и простора, и четврто, то је књижевност намењена интелектуалној мањини која не подилази популарном укусу, тј. софистицираним појединцима (Carter 1969: 3–4).

Иако се сматра релативно модерном појавом, почетке магичног реализма треба потражити у традицији усменог приповедања. Књижевност настала на основу усмене традиције имала је свој јединствени стил и наративну технику, јер јој је првобитна намена била не само уметничко изражавање већ и преношење знања, културе, идеја и веровања с колена на колена. Отуда и слојевитост и хибридноста књижевности која комбинује фантастично са стварним.

Термин *магични реализам* почео је да се користи у првој половини двадесетог века, и то најпре у контексту средњоамеричке и латиноамеричке књижевне традиције у којој су фантастични и натприродни елементи комбиновани са стварношћу. Ипак, било би непоштено тврдити да је магични реализам стил својствен искључиво латиноамеричкој уметности, јер многи његови истакнути представници нису из тог дела света, попут Гинтера Граса, или можда најистакнутијег, Салмана Рушдија.

Рушдијев роман за децу *Харун и море прича* сматра се једним од репрезентативних примера магичног реализма, јер су магични елементи којима роман обилује смештени у реалистично окружење и представљени и објашњени као најнормалније појаве, без икаквог чуђења или ефекта изненађења, с циљем да оно што је магично и надреално буде прихваћено на исти начин и стављено у исту раван са

оним што читалац сматра стварним и познатим. Другим речима, у роману *Харун и море прича* натприродни догађаји и појаве мешају се са реалистичном нарацијом, без икаквог довођења у сумњу или преиспитивања. По правилу, циљ оваквог мешања стварног и фантастичног је преиспитивање стварности, скретање пажње на одређене елементе стварности и представљање могућности за постојање неке друге, боље, алтернативне стварности.

Магични и фантастични елементи романа су већ од самог почетка укључени у причу на исти начин и под истим третманом као и стварни. Када Харун свом оцу Рашиду постави питање о томе одакле долазе његове приче, добија одговор да оне долазе из великог Мора Прича, из којег он пије топлу Воду-причалицу (Рушди: 10–11). Рашидово објашњење је дато таквим тоном као да су Море Прича и Вода-причалица свакодневне и општепознате појаве. Слична ситуација се дешава и када Харун и Рашид угледају светлост која долази испод врата купатила, и када отворивши врата угледају малог воденог духа. Уместо да доживи шок, Харун најнормалније почиње да разговара са њим, као да се ради о људском бићу које би у тој ситуацији требало ту да се налази. Фантастични догађаји, ликови и ситуације почињу да се множе када Харун и Рашид, заједно са Али-лијем, крену преко Давеж-језера, које мења свој изглед у складу са расположењем и менталним стањем појединца. На пример, када је Рашид постао тужан и очајан, језеро је било обавијено маглом, а када се Харун наљутио, над језером се надвила олуја, заседале су муње, зачули се громови и подигли се таласи. Дворац принца Болоа је још један упечатљив пример магичног реализма. Његови поданици су странице књига, сваки је обележен бројем, а подељени су у поглавља.

Према речима Жана Пјера Дуриса, начин на који Рушди користи магични реализам у роману *Ха-*

рун и море ѝрича ово дело сврстава у ужи поджанр, а то је „прича за децу коју заиста могу да разумеју само одрасли” (Durix: 343). У тај поджанр, или књижевну традицију, према Дурису, спадају и роман Џонатана Свифта *Гуливерова путовања*, као и *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола. Утицај ових класика књижевности за децу (и одрасле) видљив је у структури и стилу на којима је базиран Рушдијев роман. Сва три дела су заснована на сличном наративу, у коме се кроз фикцију, фантастику и нонсенс провлаче сатира и критика. Такође, ова дела су и тематски повезана јер прате авантуру главног јунака, који на почетку удобно и релативно безбрижно живи у својој стварности, затим путује у неки фантастични свет који је по многим елементима сличан његовом стварном свету, а затим се враћа у своју стварност са новим сазнањима и јаснијом визијом о проблемима са којима је та стварност суочена. Проблем са којим је Харун суочен је то што је Море Прича из којег његов отац црпе инспирацију угрожено од стране Катам-шуда, који живи на мрачној страни месеца Кахани. Проблем који постоји у стварном свету у коме живи аутор романа је гушење слободе изражавања, као и чињеница да је осуђен на смрт због књижевног дела.

Питање значаја књижевности, али и уметничког изражавања уопште, у роману *Харун и море ѝрича* је сажето у питању које господин Сенгупта поставља Харуновој мајци Сораји, а које и сам Харун касније поставља свом оцу: Каква корист од прича кад чак нису ни истините? Корене оваквог става проналазимо још у Платоновој *Држави*, у којој се наводи да уметници не могу да досегну истину, те да стога уметност сама по себи нема никакву вредност. Уметник није у стању да пружи веродостојну слику стварности, већ несавршену и искривљену, и не делује под утицајем разума већ под утицајем ирационалних нагона, тако да због тога не може да досегне

истинско филозофско поимање стварности. Оваква платоновска аргументација се провлачи кроз читав роман, а њен главни гласноговорник је господин Сенгупта (и на месецу Каханију његов пандан Катам-шуд), који таквим ставом чак успева да преобрати Харунову мајку Сорају против властитог супруга, тако да она бежи од њега са господином Сенгуптом, остављајући опроштајно писмо у коме наводи:

Тебе занима само уживање, а прави мушкарац би морао да зна да је живот озбиљна ствар. Мозак ти је накрцан маштаријама, па у њему није остало нимало места за чињенице. Господин Сенгупта је оперисан од маште, а мени то годи (Рушди: 15).

У свом даљем току роман нуди неколико одговора на овакву аргументацију, од којих су неки стари готово колико и полемика о значају уметности. Рушди је, најпре, преформулисао Аристотелов одговор на Платонову критику уметности дат у *Поетици*, који је касније усвојио и Филип Сидни у свом есеју *Одбрана ѝоезије*, да песник ништа са сигурношћу не тврди, па стога ни не лаже. Рашидова намера није да преноси чињенице или допре до истине, те не може да буде оптужен да жели некога да обмане или превари, као што то, на пример, чине политичари:

Ко је икад веровао у било каква наклапања политиканата, иако су се они из петних жила трудили да убеду народ како говоре истину! (Што је, у ствари, свима био доказ да лажу.) За разлику од њих, сви су без остатка веровали Рашиду, који би увек признавао да су његове приче пука измишљотина, плод његове властите маште (Рушди: 13–14).

Међутим, Рушди се не задржава само на овоме већ нуди и своје, комплексније виђење значаја уметности. Оно је засновано на ставу да стварност није могуће поједноставити, и да уметност заправо може веродостојније да дочара стварност, која је обично

комплексна и не баш свакоме јасна, него што то може да се учини у рационалној расправи. Рашидово одбијање да у својим причама понуди истину и чињенице заправо доводи до тога да се њему, парадоксално, може веровати више него онима који се куну да говоре истину, због тога што се он и не труди да сведе комплексну стварност на просте флоскуле, попут политичара.

За Рушдија, приповедање и уметност уопште представљају антитезу пуком изношењу чињеница, какво гледамо на вестима, јер чињенице одликује скученост и ограниченост, док су неке од кључних одлика уметности вишезначје и проширивост тумачења. То, даље, значи да је уметност истовремено и антитеза тоталитарном размишљању, јер се одупире платоновској (и касније у историји фашистичкој) потреби да се друштво контролише ограничавањем доступних информација и интерпретација реалности. Потреба за изражавањем је одлика слободног човека. У роману *Харун и море ирича* потреба за контролисањем изражавања је евидентна у страху који Катам-шуд, као представник традиције која сеже од Платона све до Рухолаха Хомеинија¹, има од прича и приповедања. За Катам-шуда приповедање представља једну од највећих претњи његовој власти, јер вишезначје које је садржано у свакој причи и могућност различитих интерпретација подривају његову потребу за ограниченошћу расположивих информација и тумачења, што је садржано и у његовом имену, које на хиндустанском језику буквално значи „у потпуности завршен”. Катам-шуд је опседнут потребом да мора да постоји само једна интерпретација културе коју он представља, а то

¹ Име Рухолаха Хомеинија, тадашњег врховног вође Ирана и једног од најпроминентнијих муслиманских верских вођа, неопходно је споменути јер је 14. фебруара 1989. године објавио фатву којом осуђује на смрт Салмана Рушдија, као и издаваче који су објавили *Сатанске стихове*, због чега је Рушди био приморан да побегне из земље и живи у егзилу.

постиге репресијом и одређивањем коме је дозвољено да говори а коме није, док Море Прича, као отелотворење хетероглосије и полифоније, представља директну антитезу тој потреби:

„Али зашто толико мрзите приче?” излете Харуну, коме се већ вртело пред очима. „Па приче су забавне...”

„Али свет, ипак, није створен због Забаве”, добаци му Катам-шуд. „Свет је створен Контроле ради.”

„Који свет?” процеди Харун.

„Твој, мој, сви светови”, стиже му одговор. Сви они постоје да би се њима владало. У свакој појединој причи, у сваком Току у Океану постоји понеки свет, свет из бајке, којим ја уопште не могу да Владам. Ето, у томе лежи разлог” (Рушди: 137).

Јасно је да је смисао Рушдијевог романа супротстављање деструктивном потенцијалу оваквог става, јер показује да тоталитарна владавина ствара друштво које одликују сумњичавост, љубомора и међусобно неповерење, истовремено показујући да, наспрот тоталитаризму, слобода изражавања на крају ствара чвршће и ближе везе међу људима.

То указује на још један аспект одбране приповедања, тј. уметничког изражавања у роману *Харун и море ирича*: да слобода приповедања подразумева слободу говора, и да је као таква добра за друштво. Једино кроз слободну размену речи и идеја чланови једне заједнице могу да досегну свој пуни потенцијал. У роману такво слободно друштво представљају становници Гапоније, који бране Море Прича јер оно симболизује различитост која краси њихово друштво – мултикултуралну утопију у којој је „Моћ Говора највећа од свих Моћи...” коју треба „увежбавати у пуној мери” (Рушди: 98). Овај политички принцип је на делу доказан у рату који су становници Гапоније добили против становника Чапоније. Гаповски војници, пошто су претходно једни другима рекли све што су имали, били су сложни, по-

државали су у борби једни друге и деловали као сложна и јединствена војска. Све њихове расправе, отвореност и слобода да једни другима кажу све што им је на души створили су међу њима нераскидиве везе. С друге стране, војска Чупавала је била у распаду, јер су ћутање и сумњичавост који су их одликовали довели до тога да једни у друге немају нимало поверења. Оно што Рушди на овај начин сугерише је да ће слободно друштво у коме нема ограничења и цензуре говора увек бити снажније од оног у коме владајућа гарнитура поставља разне рестрикције и намеће своју идеологију.

Ипак, требало би споменути и чињеницу да је Рушди због става да је слобода говора довољан предуслов за постојање слободног друштва често био критикован због тако поједностављеног и чак наивног становишта. Неки аутори наводе да у роману *Харун и море њрича* он игнорише чињеницу да друштвена, економска и образовна неједнакост и те како утичу на способност појединца да слободно изражава своје идеје. Такође је критикован зато што прелази преко тога да неконтролисана слобода изражавања у неким случајевима може да нанесе више штете него користи. Међутим, не треба губити из вида то да *Харун* није политички трактат и да га не би требало читати на тај начин. Ради се о модерној бајци која није намењена само деци већ и одраслима, и која свакако не треба да буде изузета од политичког тумачења, али је не треба ни критиковати због недоречености политичког става који је у њој садржан. Можда тај став није најјасније дефинисан, а идеје које Рушди пласира нису организоване на најбољи могући начин, али ово дело ипак јасно стоји на становишту залагања за слободу изражавања и слободне размене идеја. Другим речима, ради се политичкој сатири која се бави озбиљним питањем, али кроз жанр магичног реализма, који је, ипак, првенствено намењен деци и младима.

Међутим, политичке импликације овог романа не треба ограничавати само на залагање за слободу говора и изражавања. Рат који су Гапови водили против Чупавала и Катам-шуда није био само рат за слободу говора већ и рат који је требало да избрише јасно постављене националне границе између два народа. Да би се озбиљније приступило Рушдијевом политичком и идеолошком становишту, требало би размислити и о томе на који су начин приче и приповедање повезани са националним и културним идентитетом. Као што Рушди сугерише у роману, већина прича и бајки које су познате светској читалачкој публици само на први поглед изгледају као део књижевног корпуса неке одређене нације. Међутим, чим се неко мало озбиљније упусти у испитивање порекла тих прича, долази до закључка да у многим деловима света који су међусобно удаљени хиљадама километара постоје сличне приче које повезују народе и руше вештачки постављене границе између њих. На овај начин се долази до једног од кључних аргумената романа *Харун и море њрича*, а то је да постављање строгих и непробојних граница и подизање зидова између различитих народа и култура даје лажан утисак културолошке „чистоте” и спречава различите народе и културе да у међусобној интеракцији открију да су њихови слични народни наративи пре разлог за успостављање дијалога и комуникације него за поделе и сегрегацију. О томе сведочи и чињеница да су проблеми на које Харун наилази на месецу Каханију заправо последица строге поделе на две половине. На светлој и стално осунчаној половини живе причљиви и слободоумни Гупљани (на хиндустанском *брбљивци*), а на оној мрачној живе тихе и ћутљиве Чупавале (на хиндустанском *ћућљивци*). Строгу поделу између њих обезбеђује зид који су подигли Гупљани како би спречили продор Чупавала, и управо је тај зид постао семе раздора између две

заједнице. Слично као и Берлински зид, који је срушен управо у време када је Рушди писао овај роман, зид између Гупљана и Чулавала који је требало да осигура безбедност једне заједнице заправо је постао затворски зид те исте заједнице. Уместо безбедности, тај зид је донео ограниченост, неразумеваше, нетрпељивост и патњу. Успех Харуновог похода зависио је од његове способности да уклони ту поделу, што он чини тиме што заокреће месец Кахани тако да више није пола осветљен а пола у тамни. По први пут светлост обасјава земљу Чупонију, што доводи до тога да Катам-шудови ратници сенке једноставно нестану. Када је подела пала, два народа лако долазе до мировног споразума који између њих омогућује успостављање дијалога:

Завладао је мир.

Нова влада државе Чупоније, са Мудром на челу, обнародовала је своју жељу за дугим и трајним миром са Гапонијом, миром у коме Ноћ и Дан, Говор и Ћутња више неће бити подељени на зоне Појасевима Сумрака и Зидовима Моћи (Рушди: 163).

Ово је само први корак ка коначном и потпуном разумевању између две културе. Припадници и једне и друге су схватили да она друга култура и онај други народ нису толико лоши, или другачији, како се испрва чинило, а такође су схватили да разлике које постоје између њих заправо представљају основ за обострано продуктивну културолошку размену, уместо за нетрпељивост. Иако дечак, Харун је ово схватио много раније, док је посматрао Мудру, чупонијског ратника сенке, како изводи свој ратнички плес:

Посматрајући ратнички плес Сенке и Ратника, Харун је размишљао о овој чудној авантури у коју је улетео. „Колико само супротности има у овом рату између Гапова и Чупова!”, ишчуђавао се. (...) „Али није све баш тако једноставно”, помисли у себи, јер му је плес Ратника-Сенке по-

казао да и тишина има своју лепоту и чар (баш као што говор може да буде искварен и ружан); да Дела могу да буду племенита у истој мери као и Речи – и да створења мрака могу да буду заносна као и деца светлости. „Кад се Гапови и Чупови не би толико мрзели”, помисли он, „били би заправо веома занимљиви једни другима. Штоно кажу: супротности се привлаче” (Рушди: 103).

Харун и море њрича је комплексна алегорија о томе колико је значајна културолошка размена између различитих групација, и то на више нивоа. На тематском нивоу, Рушди показује да су Гапови и Чупови у стању да створе боље друштво оног тренутка када више нема вештачке поделе између њих. На симболичком нивоу, он показује да је Море Прича здраво једино када су приче са различитих места пуштене да се међусобно мешају. И на крају, успео је да у сопственом роману споји више различитих нарративних традиција (арапску, индијску, персијску и европску) у јединствену причу која је једнако разумљива и пријемчива читаоцима из свих наведених култура. На основу овог закључка, могуће је тврдити да Рушдијево инсистирање на слободи приповедања у *Харуну* не треба поједностављено тумачити само као залагање за слободу говора. Потребно је за слободним мешањем прича са различитих места у мору прича повезана је са слободом појединаца, групација и мањина да буду саставни део културе у којој живе, као и да не буду искључени и маргинализовани само због тога што се не уклапају у нечији национални идеал. Знајући да је роман *Харун и море њрича* Рушди написао као реакцију на фатву којом је осуђен на смрт, не треба погрешно сматрати да аутор критикује само недостатак слободе говора у култури из које је потекао и из које је протеран, већ се истовремено ради и о критици националистичких и фундаменталистичких принципа на којима је била заснована Хомеинијева владавина.

Рушдијев роман *Харун и море љрича* може да се чита на више начина, не само као књига намењена деци и младима, иако је написана првенствено имајући на уму млађу читалачку публику. И поред доброг пријема романа од стране читалаца и критичара, било је и оних коју су имали замерке на поједине његове аспекте. Они који су га читали као роман за децу и младе замерали су му на нескривеном политичком ангажману. С друге стране, они који су га читали као политичку сатиру замерали су Рушдију на симплификацији и недовољно јасној артикулацији политичких идеја. Ипак, не треба губити из вида да је Рушди написао ово дело имајући на уму хумане циљеве. *Харун и море љрича* је вишеслојно и комплексно остварење које нас на фантастичан начин уверава да постоји могуће решење за сваки конфликт, чак и у случајевима када се оно чини недостижним. Рушди се труди да увери читаоце да различитости које деле људе могу да се претворе у сличности које их повезују, исто као што зидови изграђени са циљем да нас штите од уљеза могу да се претворе у затворске зидове који нам онемогућују да сагледамо ширу слику стварности. У свету за који се Рушди залаже у *Харуну* има места за свакога и свако може без бојазни да каже оно што му је на души. Иако то данашњем читаоцу можда звучи као утопијска идеја, ипак се ради о важном цивилизацијском идеалу о коме никад није сувишно говорити и за који се треба непрестано залагати.

ЛИТЕРАТУРА

- Carter, Erwin Dale. *Magic Realism in Contemporary Argentine Fiction*. Ann Arbor. U Microfilms. 1969. pp. 3-4
- Durix, Jean-Pierre. *The Gardener of Stories: Salman Rushdie's Haroun and the Sea of Stories*. Read-

ing Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie. Ed. D. M. Fletcher. Amsterdam. Rodopi. 1994. pp. 343–351.

Рушди, Салман. *Харун и море љрича*. Просвета. Београд. 1991.

Sidney, Philip. *Defense of Poesie, Astrophil and Stella and Other Writings*. Ed. Elizabeth Porges Watson. London. Dent. 1997.

Teverson, Andrew S. *Fairy Tale Politics: Free Speech and Multiculturalism in "Haroun and the Sea of Stories"*. *Twentieth Century Literature*, Vol. 47, No. 4, *Salman Rushdie* (Winter, 2001). Duke University Press. pp. 444–466

Igor D. PETROVIĆ

MAGIC REALISM IN SALMAN RUSHDIE'S *HAROUN AND THE SEA OF STORIES*

Summary

Salman Rushdie's novel *Haroun and the Sea of Stories* is one of the most representative examples of magic realism, the genre or style which naturally includes hybridity, as well as various types of transgression and combining of the usual narrative and stylistic forms. The author mixed numerous magical and fantastic elements into the plot of the novel, and used many narrative techniques such as rhyme, alliteration and linguistic experiments, which makes this work equally interesting both to the young and the adult readers. However, the political aspect of the novel should not be neglected, because the author used it to criticize totalitarian regimes and advocate for the freedom of expression and multiculturalism. The social critique adds to the complexity of the novel. While children and young adults enjoy it because of adventures and imaginary landscapes and characters, the adults read it as the author's manifest against any sort of repression.

Key words: Salman Rushdie, *Haroun and the Sea of Stories*, hybridity, transgression, complexity

◆ Тамара Р. ГРУЈИЋ
 Висока школа струковних студија
 за образовање васпитача, Кикинда
 Република Србија

ЖАНРОВСКА ПРЕКОРАЧЕЊА У ПОЕЗИЈИ ПОПА Д. ЂУРЂЕВА

Изворни научни рад

САЖЕТАК: Поп Д. Ђурђев спада у групу савремених песника за децу које је, на нивоу успостављене аналогије, лако уклопити у сигналистичке и постмодернистичке поетичке дискурсе и жанрове, али им он својом поетиком и, чини се, неисцрпном стваралачком имагинацијом, спајањем знака, слике и звука, измиче, намећући се као самостална, оригинална стваралачка физиономија.

Поп Д. Ђурђев је својом стваралачком песничком поетиком из, назовимо, хибридног жанра реклама, створио нови песнички жанр, односно нову форму, која се сада поред семантичког, фоничног и графичког (строфична организација песме), може доживљавати и на визуелном фону, односно има и визуелну димензију. У односу на двоструку контекстуалност: контекст рекламе, односно логоа и контекст новонастале песме – његова песма црпе полисемантичност из два различита семантичка дискурса, који се стапају у једно, где слици одговара и реч и звук и где они обликују једну нову воковизуелносемантичку структуру као неку врсту хибридног жанра који почива на конвенционалном жанру песме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: визуелне песме, текст, слика, знак, жанр, прекорачења, поезија

Поезија Попа Д. Ђурђевога, која настаје на крају XX и почетку XXI века, у времену одрастања генерација „све на клик” (Кљајић 2011: 82–88), представља „нову хибридизацију” књижевности за децу/одрасле. Збирке *I love av av you* (1996), са поднасловом *Приручник за лајање на звезде*, *Слик ковница* (1998), са поднасловом *Албум ајокрифне хрестиомајије* и *Поезија која се зледа* (2018) на први поглед су књиге са мало текста, доста визуелних појмова и језичких игара, праве сликовнице намењене деци предшколског узраста. Међутим, визуелним песмама Ђурђев комуницира и са децом и са одраслима. „Добра песма за децу мора занимати и одраслог читаоца. Она мора садржати обрт или значење које може обрадовати и већег читаоца него што је дете. Она мора имати још једну вертикалну димензију и значити нешто друго сем онога што је деци речено. Добра песма за децу мора бити нешто старијег искуства него што га деца имају. Она мора бити паметнија од деце да би могла откривати неоткривено” (Радовић 2008: 418). Песме Попа Д. Ђурђевога су необичне, оригиналне, маштовите, асоцијативне, и пре свега обилују хумором и нонсенсом, привлаче пажњу како детета, тако и одраслог читаоца.

У поговору збирке песама за младе *Блудилник* (1988) Ђурђев даје своје виђење поезије за децу: „Данас се брже расте. Деци књиге окраћају, као панталоне. Стално им требају нове. Зато сам покушао да, са што мање инфантлности и што више духа, начиним корак даље од класичне дечје песме” (Ђурђев 1988: 71). Песник и јесте учинио корак даље и то у виду употребе језика, тематике, начина на који обрађује одређене теме, али и саме форме песме, јер је увидео да деци „треба књига уз коју ће се мање осећати децом” (Ђурђев 1988: 71), јер „деца би да се што пре ишчупају из детињства, да се отргну из стања зависности и робовања, да им се

ствари и појаве 'разјасне', да надвладају и присвоје свет" (Данојлић 2004: 66).

У визуелним песмама збирке *I love av av you* и у збирци „визуелне поезије за децу *Слик ковница*” (Ђурђевић 2009: 60) песник се поиграва традиционалним жанром песме спајајући „поезију с језиком реклама и логотипа, с ребусом, стрипом и још којечим” (Ђурђевић 2009: 58). Аутор за *Слик ковницу* каже да је створио „посве необичну књигу, али намењену деци” (Ђурђевић 2009: 60), која подсећа на египатско сликовно писмо. Желео је да, како сам каже, литературу што више приближи визуелним медијима и савременим генерацијама, али и да код деце подстиче креативност. „Како је и њу, у класичном смислу, жанровски немогуће дефинисати, јер се ради о песмама које су настале као срећан спој стрипа, ребуса, поезије и још којечега, она се подводи под одредницу сигнализам” (Ђурђевић 2009: 60).

На први поглед песничтво Попа Д. Ђурђевића представља рефлекс „потребе да се стваралачки одговори захтевима и 'духовној ситуацији' савремене технолошке и електронске цивилизације” (РКТ 1992: 766).¹ Детаљнијом анализом визуелних песама овог песника долази се до сазнања да је „исказ детета предшколског узраста формиран на сличан начин као и лирски исказ одраслог песника” (Јашовић 2014: 69) и да се организовање песничког израза Попа Д. Ђурђевића може поистоветити са идејама дадаизма.²

Поред прекорачења „традиционалних граница песничког језика” (Љуштановић 2012: 154), у визуелним песмама Попа Д. Ђурђевића јасно се уочавају

¹ „Визуализација текста (графичко разлагање речи, синтагми и исказа на слоге и слова као знакове и њихово распрострањење на простору странице; уношење невербалних знакова у текст, као што су цртежи, графикони, фотографије и други елементи који се колажирају), тако да је прва фаза сигнализма означена термином *сцијенцизам*” (РКТ 1992: 766).

² Више видети у: Јашовић 2014: 68–69.

и жанровска прекорачења, јер песник одступа од строфичне организације песме, „сецка и лепо разноврсне сличице, логотипе и графичке симболе, прави песме-колаже, песме-ребусе и песме-стрипове...” (Љуштановић 2012: 154).

*I love av av you*³ је збирка љубавне поезије за младе, нека врста Антићевог *Плавог чујерка* с краја XX века, која „сугерише читање ових љубавних песама у нетрадиционалном кључу” (Радикић 2010: 170). Уместо наговештаја првих љубави, песник већ насловом упућује читаоца на својеврсни „љубавни зов” и љубав која је ласцивна, пуна различитих сексуалних алузија. У наслову збирке „у трен ока љубав, *love*, постаје оноματοпеја лајања: ав, ав, чиме бива најављена нека врста непримереног говора, љубавног 'лајања’” (Љуштановић 2012: 154), што у потпуности одговара брзом ритму савременог света.

У песми „Милена, 988”⁴ (Ђурђевић 1996: 10) из циклуса „Телефонски хименик” песник се поиграва формом градећи песму у виду четири квадратне слике, при чему се у првој и четвртој појављују иконички знак и текст, а у другој и четвртој само текст. Након решавања ребуса добија се шаљиво-љубавна лирска минијатура: „За мене је била марка / сад ме ваљда разумете / зашто сам се заљубио / од главе до ПТТ”. Уместо израза „од главе до пете”, песник користи логотип ПТТ, што песми даје хуморни тон и приближава је нонсенсу.

Песма „То је оно право” (Ђурђевић 1996: 26) из циклуса „Petting beurres” има исту форму, четири квадратне слике у којима се у првој, другој и четвртој појављују иконички знак и текст, а у трећој само текст. Након решавања ребуса добија се кратка пошалица: „Кад Соса носи / златна јаја / онда је нор-

³ У збирци *I love av av you* предмет нашег интересовања само су песме у којима песник одступа од строфичне организације песме, односно песме које садрже различите визуелне елементе.

⁴ Више видети у: Љуштановић 2012: 155–156.

мална ствар / алхемичар”. Овде се песник поиграва логом за кока-колу.

Четири квадратне слике песник задржава и у песми „Ја сам мали PLAYBOY” (Ђурђевић 1996: 36) из циклуса „Petting beurge”, поигравајући се традиционалном разбрајалицом *Еци, њеци, њец*. И у овој минијатури у првој, другој и четвртој слици појављују се иконички знак и текст, а у трећој само текст. Поред стихова познате разбрајалице и римовања речи *њец–зец*, песник уводи и риму *њез–зез*, поигравајући се не само формом већ и садржином и доводећи асоцијативним везама у исти контекст појмове *playboy* и *aids*. Овде нарочито долази до изражаја песникова мајсторска способност да лудистичким жанром, где је „смисао жртвован ритму и асоцијацијама по сазвучју” (RKT 1992: 677), визуелним ефектом читаоцу упуту јасну поруку да ризично понашање може да има и трагичан исход. Наглашена реч на крају ове минијатуре, *зез*, која „има моћ одстрањивања” (Пешић, Милошевић-Ђурђевић 1984: 40), још више појачава поруку која је упућена како адолесценту, тако и одраслом читаоцу. Иако не постоји класичан стих и форма песме, динамичност и експресивност је присутна у вештој комбинацији текста и графичких ознака по принципу изразите супротности: *playboy*, с једне стране, и дечје бомбоне *pez*, с друге. Песма „Ја сам мали PLAYBOY” једна је од успелијих визуелних песама Попа Д. Ђурђевића, њоме песник потврђује колико игром може да се прилагоди потребама и интересовањима савремене генерације.

У истом циклусу налази се и песма „DTD” (Ђурђевић 1996: 23), у чијем наслову је логотип новосадског водопривредног предузећа „Дунав–Тиса–Дунав”. Тек ће контекст у којем је логотип уграђен указати на његово стварно значење и стих Љубивоја Ршумовића: „Дете је дете”. Иако на први поглед изгледа да је реч о „гротескној замени детета во-

допривредним предузећем” (Љуштановић 2012: 155), песник ипак на особен начин пева о детету и о начину на који се одрасли према њему односе, служећи се притом „водопривредном” лексиком.⁵ Довођењем у везу речи које то нису у уобичајеној језичкој комуникацији (дете /DTD: *дави*, док не *по-плави*, *изливи* радости, све треба да се *каналнише*, кревет је за *наводњавање*), песник показује све експресивне вредности семантичких одступања и сву смисаоност наизглед употребљених бесмислица. Показује да спајањем знака, слике и звука у језичком стваралаштву све има своју вредност, било семантичку, звуковну или афективну. Користећи Ршумовићеву песму као предложак, поигравајући се темом и римом, Поп Д. Ђурђевић ствара нову, оригиналну песму, а дете ослобађа стереотипа у мишљењу, подстичући га првенствено на машту.

Сличан поступак Ђурђевић примењује и у песми „I love you” (Ђурђевић 1996: 63), у истоименом циклусу, где пародира Радовићеву песму „Страшан лав”. У наслову песме уместо речи *love* „lav” песник користи ликовни елемент – слику лава – и поетску игру наставља и у тексту песме, нарочито наглашавајући реч „lav”. Песник се поиграва и писмом⁶, јер је песма штампана ћирилицом, а наслов песме и реч „lav” су на латиници, па таква форма доводи визуелно и до неслагања реченичних елемената: „Била једном једна *lav* / каква *lav* / страшна *lav* / па пала у заборав...” Поигравајући се речима *love* „lav”, песник Радовићевог *Сирашиног лава* „преобраћа у љубавну баладу и тако инфантилизира мотив ’вечне љубави’” (Радикић 2010: 170).

У песми „Прави Ршум” (Ђурђевић 1996: 48), у циклусу „Блудилник”, нема визуелних експеримена-

⁵ О тумачењу песме „DTD” више у: Љуштановић 2012: 155.

⁶ У бројним песмама Попа Д. Ђурђевића „наилазимо на константно мешање латиничног и ћириличног писма, која су понекад раздвојена стиховима и строфама, а понекад буквално зглобљена унутар исте речи” (Радикић 2013: 82).

та, али се Ђурђево поиграва Ршумовићевом песмом „Вук и овца”, дајући јој један потпуно нов сигналистички поетички дискурс. Ршумовићеву алегоријску песму против насиља и насилника Ђурђево пародира и ствара „изворну” верзију под знаковитим насловом *Прави Ршум*, засновану на неспутаном децем говору у раном узрасту, као и неприкривеној опсцености која је такође карактеристична за тај узраст” (Радикић 2010: 171).

Последња песма у циклусу „Блудилник” јесте ребус-песма „Корак напред ко два рака назад” (Ђурђево 1996: 60), или ако доследно читамо ребус онда наслов песме гласи „Корак напред ко два корака назад”. Песма се састоји од четири квадратне слике, где су две квадратне слике из горњег/доњег поља повезане иконицим знаком рака / рака у огледалу. Овако организована композиција намеће и специфичан начин читања текста: читање текста уз помоћ слике и поигравање текстом да би се дошло до смисла. Песник доводи у везу речи са сличном фонетском структуром: на мој *Брак* / пао је *Мрак* / не можеш *Крак* / дићи у *Зрак*. // живот је *ГОрак* / када је *ЂОрак*. Песник је направио игру речима тако што је користио речи сличног фонетског склопа, а водио је рачуна и о римовању. Овде се променом само једне фонеме мења значење, што нарочито подстиче песникове асоцијације. Иако на први поглед делује да су овде речи биране према звуку, а не значењу, ипак је одабир речи песнички функционалан и оправдан.

Песма „Ког пола је ваш бицикл” (Ђурђево 1996: 38), поред визуелног елемента, садржи и успеле дактилске риме: „седнеш на седало / okreћеш педало / гледаш у огледало”, које су у функцији стварања ритма и употпуњују песничку слику на воковизуелносемантичком плану. Тема бицикла биће још развијенија у циклусу „Фама о бициклистима”, у *Слик ковница*. Успелу женску риму Ђурђево остварује и

у песми „Ура, ура” (Ђурђево 1998: 23): „Треба хтети / треба смети / треба знати / заурлати / (а и стати)”.

Поступком визуелизације⁷ текста, песничком игром Поп Д. Ђурђево уводи читаоца XXI века у „књиге које су у знаку загонетања и својеврсне су мозгалице за децу” (Ђурђево 2009: 58). Слика у споју са текстом постиже већи ефекат од оног који би се постигао само описом. Ангажовањем чула вида на овај начин активира се већи број можданих функција и остварује већи интелектуални ангажман код деце/одраслих, а уједно се одступа од уобичајеног, конвенционалног жанра песме. Напуштање традиционалног жанра песме присутно је у збирци *I love av av you*, док су песме у „новом кључу” потпуно присутне у збирци *Слик ковница*. „Сликовне песме збирке *Слик ковница* Попа Д. Ђурђево су нова поезија новог света за нову децу!” (Јоцић 2013: 4), а са сигурношћу можемо тврдити и за одрасле.

„Ова збирка минијатура је, пре свега, хуморно штиво, иако сасвим озбиљно трага за могућим моделима певања за младе. Сложимо ли се са Васком Попом, да је *’стварање хумора нешто као грађење рушевина’*, онда овај вид деструктивног неимарства поседује све елементе и испуњава све предуслове потребне да би се изнедрила једна превратничка књига... За саму књигу то и није толико битно... колико је важна чињеница да би се тај пуч ускоро могао и морао десити. У сваком случају, сматрајте ово логистичком подршком или стварањем претпоставки за појаву нових бунтовника с разлогом, као што је то *Био једном један лаф* – Душан Радовић.” (Ђурђево 1998).

⁷ Поред визуелизације, у поезији Попа Д. Ђурђево присутни су следећи оригинални поступци: „интермедијалност, колажност, интертекстуалност, криптограмске поставке, мозаичност, палимпсестност, асоцијативне семантичке ситуације, комбиновање или рекомбиновање већ постојећих литерарних дела за децу и за младе, специфичан однос према традиционалној књижевности, посебан вид ироније и пародије” (Столић 2015: 35).

Ђурђевић издавају графичке форме из њиховог контекста и уклапа их по својој вољи и замисли, руководећи се њиховим звуком или одређеном асоцијацијом значења, тачније користи „дизајнирани сигналум као графеме али и речи из вокабулара *новоговора* савременог потрошачког друштва” (Ђурђевић 2009: 61).⁸ Таквим стваралачким поступком, некада и експериментом, спајањем сликовног и вербалног, Ђурђевић ствара „стрипстихове и остале искривљене поетске слике визуелних даштања” (Ђурђевић 1998), где долази до изражаја његов снажан ликовни таленат, али и песнички сензибилитет да се бескрајно игра и у игри комуницира са стварношћу. *Визуелним даштањима* „Ђурђевић је пронашао лудистичку сликовно-вербалну форму по дечјој мери (...) и тако повезао један авангардни песнички поступак са најпродуктивнијим делом змајевске традиције” (Радикић 2010: 171).

Загонетке⁹, односно даштања¹⁰, могу се „означити и као једноставни облик и као сложена поетска конструкција” (Самарџија 1995: 5). Основни принцип загонетања, „замену појмова – навођење једног уместо другог, ’за што’ друго” (Самарџија 1995: 20), повезује визуелна даштања Попа Д. Ђурђевића са загонетком, с тим што Ђурђевић појмове замењује знаковним кодом, односно различитим ре-

кламним знацима. „Начин изражавања у сликама” (Милошевић-Ђурђевић 2000: 180) једно је од основних поетичких принципа овог песника.

Према Јолесу (Andre Jolles, Joles 1978: 98), загонетка представља неку врсту погађачевог испита знања и оштроумности. Ђурђевић тражи од читаоца одређено предзнање али и умешност да би могао да одгонетне постављени задатак, јер „у загонетци су сви елементи језика у служби поруке” (Самарџија 1995: 29). Поред језичког, Ђурђевић се највише служи знаковним/визуелним кодом и то са циљем да код читаоца произведе одређени звук и звучање који ће допринети што бољем разрешењу постављеног песничког задатка, односно довести читаоца до „праве” песме. „Ђурђевићеве песничке монтаже нису искључиво визуелна, већ вербовоковизуелна истраживања, односно (...) његове ’песме’ само (су) прикривени ребуси – визуелне играрије и поетски перформанси који пред читаоца постављају задатак који се мора разрешити” (Јоцић 2013: 5). Свака визуелна песма Попа Д. Ђурђевића представља право ремек-дело и не може се решавати по задатом шаблону, већ од читаоца захтева одређено промишљање и домишљатост, али несумњиво представља и вид забаве. „Ђурђевић ствара песму да се чита и гледањем ’допише’ и да се њена полисемантичност тако ’продужи’” (Јашовић 2014: 68).

Првом песмом „Око соколово (За почетак)” (Ђурђевић 1998: 7) песник сугерише читаоцима да је потребно „око соколово” да би могли да решавају „стрипстихове”. Визуелни ефекат нарочито је наглашен сликама ока, сокола, мете и метка и асоцијацијама које ове слике стварају.

Песмом „Ловац на јелене” (Ђурђевић 1998: 8) песник алудира на култни филм Мајкла Чимина (Michael Cimino), не служећи се притом текстуалним већ искључиво визуелним елементима, а „уметањем слике прибора за јело песник је песму, насупрот

⁸ Надија Реброња, у *Слик ковници*, слику као део поетског текста посматра и као политички феномен, али и као тенденцију да се књижевност приближи новим технологијама (Реброња 2014: 78).

⁹ Загонетка је „врста мисаоно-говорне игре, изражене у виду метафоричног – описног или непосредног, често збуњујућег питања које захтева одговор” (Милошевић-Ђурђевић 2000: 180). Питање је формулисано у одређеном облику и има само један прави одговор прихваћен у традицији, а „слушалац мора да пази на смисао појединих речи, па онда из њих да постепено извуче целокупно значење, тј. одговор” (Кук 1986: 265).

¹⁰ Змај за загонетке користи термин даштања, јасно изведен из формулативног питања „Дашто ми ти дашто”, које наводи Вук Караџић као део процеса загонетања. О Змајевој загонетци више видети у: Грујић 2010: 47–53.

епилогу у филму, учинио комичном, па она почива на дискурсу препознатљивог (филмска традиција) само према насловном знаку” (Јашовић 2014: 68).

Предложак за песму „Шницла” (Ђурђевић 1998: 9) песник проналази у народној пословици „Испеци па реци”, али потпуно занемарује њено право значење преводeћи је у други контекст: „Испеци па реци деци / и поСОли / па ко воли нек’ изволи”. Акцент је на визуелним елементима, на слици тањира са прибором за јело и слици сланика, што у потпуности повезује песничку слику са насловом песме. С једне стране, визуелним елементима песник као да позива читаоца на ручак, док с друге поручује да све оно што се сервира деци мора да буде добро „зачињено”, примерено детету.

Уверљива је песничка слика у визуелној љубавној песми „Ојкача” (Ђурђевић 1998: 13), где се песник поиграва логом за Милка чоколаду: „Ти си Милка моја, моја, / ти си Милка моја, моја, / ти си Милка моја, моја, / ја сам ТВОј”, а за „ТВ” користи фотографију старог телевизијског апарата, не би ли направио контраст са Милка чоколадом, али и визуелно раздвојио реч *шв-ој*. Песник пародира жанр, јер песма у суштини није ојкача, али наслов песме повезује са завршетком, наглашавајући то -ој на крају.

Иако насловом песме „Успаванка” (Ђурђевић 1998: 17), из циклуса „Фама о бициклистима”, песник упућује читаоца на песму споријег ритма, реч је о лирској минијатури за децу у којој преовладавају раздраганост и игра. „Они подстичу на осмех и покрет, на живахност и разиграност – што би могло да одложи сан” (Марковић 2007: 123). Ђурђевић повезује моменат успављивања са бајкама браће Грим које се читају деци пред спавање, а за бајку узима енглеску реч *VIKE*, коју повезује са визуелним елементом – двојица другара на бициклу (*DREAM TEAM*). „Успаванка” гласи: „Ево вама *VIKE*-

а за лаку ноћ /а браћа Грим / с њим / чине *DREAM TEAM*”. Спајајући текстуално, укључујући и наслов песме, и визуелно, Ђурђевић се вешто служи апсурдом и одсуством логике, а све са циљем да постигне забаван ефекат. „Успаванка” почива на игри, њоме песник жели да изненади читаоца и да га доведе до привидног смисла.

У циклусима „Умакажене риме” и „Пасме или *dog*-говор кућу гради” (Ђурђевић 1998) и „Песмине слике речи” (Ђурђевић 2018) песник је још радикалнији, јер песме ствара уз помоћ универзалног језика брендова, светских и домаћих, и најразличитих визуелних елемената. Да би се визуелна песма/загонетка правилно решила, песник даје упутство читаоцу шта је потребно прецртати, која је реч адекватнија, а додатна објашњења даје и у фуснотама. Као предлогак Ђурђевић узима ташунаљку из усмене књижевности, мотиве из стваралаштва Душана Радовића, Бранка Радичевића, Алексе Шантића, Ернеста Хемингвеја...

Поред поменутих писаца, Ђурђевић највише користи предлогак из поезије за децу Јована Јовановића Змаја¹¹, водећи „модернизовани дијалог са Змајевим песничком за децу” (Радикић 2010: 172). У песми „*Cd* ром о коњу свом” (Ђурђевић 1998: 49) Ђурђевић преузима мотив о Циганину који хвали свога коња; у песми „*Mama's child*” (Ђурђевић 1998: 50) предлогак је Змајева песма „Материна маза”, у песми „Мали брата” (Ђурђевић 1998: 51) истоимена Змајева песма, док у песму „Несрећна Кафина” (Ђурђевић 1998: 52), алудирајући на Змајеву драмску игру за децу, песник уноси рекламни постер за кафу.

Слик ковница је „збирка изабраних поучних или језички интересантних штива” (RKT 1992: 268), али „без сопственог канона, (који) задовољава не

¹¹ Ђурђевић у *Слик ковници* често као предлогак користи различите Змајеве мотиве. Више видети у: Варница Ненин 2007; Радонић 2013.

само машту (...) него и духовне потребе 'посвећених'" (RKT 1992: 45), док је збирка *Поезија која се љеда* (Ђурђевић 2018) албум израза цивилизацијског развоја и визуелне културе.¹²

„Песничка збирка за генерације чије су погледе на свет обликовали дигитални медији” (Ђурђевић 2018) минималистичка је и потпуно сведена на наслов (текст) и предмет необичног изгледа. Наслов песме има смисао тек када се доведе у везу са предметом, те воковизуелносемантичка структура, нека врста хибридног жанра, пружа могућност читаоцу да ствара и домаштава „песму”. Ђурђевић онеобичава предмете доводећи их у потпуно нови контекст: сказалке на сату су у облику наливпера, пуж уместо кућице има немачки шлем, руж за усне налази се у чаури метка, лимени добош садржи отвор за конзерве, дирке на хармоници садрже бар-код, крушка има тело сијалице, телефонски бројчаник има изглед рулета...

Визуелна нонсенсна песничка игра пружа Ђурђевићу огроман простор песничке слободе, а тиме потврђује колико је писање за децу лако, једноставно, забавно, али и одговорно. „Оно чиме нас дејчи песник осваја јесте неочекивана, изненађујућа моћ непосредног поетског осмишљавања” (Данојлић 2004: 49).

Својим визуелним песмама, тачније „говорно-сликовним загонеткама” (Милошевић-Ђурђевић 2000: 181), Ђурђевић потврђује да је загонетка „игра духа” (Ђурђевић 1984: 31). „Оне дођу као освежење да својом често бесмисленом игријом речима, сликама, везама разоноде, освеже и створе нова распо-

жења. Права распевана игрија духа која обично не зна ни за логику ни за ред, ни за обзире према забављачима, слободне, распусне, раскалашне...” (Лалевић 1995: 156).

„Иако једноставног облика, загонетка и својим склопом показује разноврсност и могућност трансформације говорног израза у уметничку структуру. Привидна лакоћа загонетања и тежина одгонетања нису ништа друго до основна тајна настајања, доживљавања и трајања уметничког дела” (Самарџија 1995: 48).

Према мишљењу Душана Радовића, добра песма за децу не може бити „празна вербална игрија. (...) Добра песма може бити и само играчка духа, али тако вешта и лепа да читаоца упућује и на такав начин саопштавања” (Радовић 2008: 418).

У време електронских медија, користећи традиционални жанр загонетке, Поп Д. Ђурђевић показује како се може бити и традиционалан и модеран, како се може писати за читаоце XXI века. Његова мисија је да „наводи своје читаоце да мисле!” (Варница Ненин 2009: 47). Визуелним песмама „деца се уче читању песама, односно уче се да је свако читање – нарочито поезије – један креативни поступак декриптовања, и да се тек испод површинског слоја долази до душе текста” (Јоцић 2013: 5).

Из поступка онеобичавања, успостављања аналогije и визуелизације, „заснивањем свог текста на подтексту цивилизацијских тековина и избором минимума језичких средстава за кодирање песничке поруке” (Јашовић 2014: 69), проистиче основни поетички принцип Попа Д. Ђурђевића, а то је свођење лирског израза на најмању могућу семантичку херметичност.

Стваралаштво Попа Д. Ђурђевића показује да поезија и књига не треба да се плаше за свој опстанак. Докле год је маштовитих писаца који ће знати како да одговоре савременом времену и различитим иза-

¹² „Под разумевањем визуелне културе мисли се на оне аспекте уметности који могу (читаоце) да науче како да декодирају вредности и идеје које су уграђене у оно што можемо звати популарна култура, као и оно што се сматра уметношћу. (...) Свака уметничка форма би се могла сматрати врстом *пиксија*, која се мора прочитати и тумачити да би се схватиле поруке које су често 'испод површине' или 'између редова’” (Хаџи Јованчић 2012: 101).

зовима друштва, биће и добрих књига. Књига је феномен који траје, а Душан Поп Ђурђевић показује како се може бити иновативан, како се естетски и суштински може пронаћи права мера за новог читаоца XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

- Варница Ненин, Невена. Хумор и игра у поезији Попа Д. Ђурђевића. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXIII, бр. 3–4 (јесен–зима 2007): 30–32.
- Варница Ненин, Невена. Књига за велику и малу децу: сликовница „Фарма пуна шарма” Попа Д. Ђурђевића. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXVI, бр. 4 (зима 2009): 45–48.
- Грујић, Тамара. *Змајево писничтво за децу и усменокњижевна традиција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.
- Данојлић, Милован. Наивна песма. *Наивна песма: огледи и записи о дечјој књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004: 39–67.
- Ђурђевић, Тихомир Р. Српске народне игре. *Наши народни животи IV*. Београд: Просвета, 1984.
- Ђурђевић, Поп Д. *Блудилник: његовски практикум за усмерењаке*. Београд: ИРО Вук Караџић, 1988.
- Ђурђевић, Поп Д. *I love av av you: приручник за лагање на звезда*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- Ђурђевић, Поп Душан. *Slik kovnica: album apokrifne hrestomatije*. Novi Sad: Dnevnik, 1998.
- Ђурђевић, Поп Д.. Књижевност за децу, паралитерарне форме и изазови „нове технолошке цивилизације”. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXV, бр. 1–2 (пролеће–лето 2009): 58–62.
- Ђурђевић, Поп Д. *Поезија која се гледа*. Нови Сад: Media Art Content, 2018.
- Јашовић, Предраг. Визуелизација као интертекстуална и жанровска прожимања у поезији Попа Д. Ђурђевића. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XL, бр. 1 (пролеће 2014): 66–73.
- Joles, Andre. *Jednostavni oblici*. Prevod Vladimir Biti. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1978.
- Јоцић, Милош. Ребус поезија Попа Д. Ђурђевића. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXIX, бр. 3 (јесен 2013): 3–9.
- Кљајић, Наташа. „Све-на-клик” дете и његове књиге. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, год. XXXVII, бр. 1 (пролеће 2011): 82–88.
- Кук, Алберт. *Мили и језик*. Београд: Рад, 1986.
- Лалевић, Миодраг С. Загонетка – игрица духа. *Српске народне заговетке. Антологија*, (приредила Снежана Самарџија). Београд: Гутенбергова галаксија, 1995: 151–156.
- Љуштановић, Јован. Игра и нонсенс у савременој српској поезији за децу. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012: 153–162.
- Марковић, Слободан Ж. Успаванке. *Записи о књижевности за децу III*. Београд: Београдска књига, 2007: 122–128.
- Милошевић-Ђурђевић, Нада. *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000.
- Пешић, Радмила и Милошевић-Ђурђевић, Нада. *Народна књижевност*. Београд: ИРО „Вук Караџић”, 1984.
- Радкић, Василије. Римовање слике и речи. *Цврчак или мрав. Огледи из књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010: 170–173.

- Радовић, Душан. *Баи сваишја: сабрани сјиси*. Приредило Мирослав Максимовић. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Радонићић, Ана. Интертекстуалност у поезији Попа Д. Ђурђева. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXIX, бр. 3 (јесен 2013): 9–21.
- Радонићић, Ана. Поезија игре. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXIX, бр. 4 (зима 2013): 70–86.
- Реброња, Надија. Илустрација као део текста у књигама поезије *Како се црпа сунце* Шиме Ешића и *Слик ковница* Попа Д. Ђурђева. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XL, бр. 1 (пролеће 2014): 73–78.
- Речник књижевних термина*. Београд: Nolit, 1992.
- Самарџија, Снежана. Структура и функција усмене загонетке, *Српске народне загонетке. Антологија* (приредила Снежана Самарџија). Београд: Гутенбергова галаксија, 1995: 5–48.
- Столић, Даница. Палимпсест и визуелизација као поступци деканонизације у песништву Попа Д. Ђурђева. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, година XLI, бр. 4 (зима 2015): 34–40.
- Хаџи Јованчић, Невена М. *Уметности у ошћем образовању: Функције и присјуги насјави*. Београд: Учитељски факултет, Клет, 2012.

easily fits into signalism and postmodernist poetic discourses and genres, but he evades it with his poetry, and as it seems, an inexhaustible creative imagination merging signs, images and sounds, imposing himself as an independent, original creative physiognomy.

With his creative poetic poetry which originates from so-called hybrid genre of commercials, Pop D. Đurđev created a new poetic genre, a new form, which, besides the semantic, phonics and graphic (strophic organization of the poem), can be also experienced from the visual background, and it also has a visual dimension. In relation to the double contextuality: the context of the advertisement, that is, the logo and the context of the new poem – his poems take poly-semanticity from two different semantic discourses, which merge into one, where the image corresponds both the word and the sound and they form a new vocal, visual and semantic structure as a kind of hybrid genre based on the conventional genre of the poem.

Key words: visual poems, text, image, signal, genre, transgression, poetry

Tamara R. GRUJIĆ

GENRE TRANSGRESSION
IN THE POETRY OF POP D. ĐURĐEV

Summary

Pop D. Đurđev belongs to a group of contemporary poets for children who, at the level of established analogies,

◆ **Миомир З. МИЛИНКОВИЋ**
 Универзитет у Крагујевцу
 Учитељски факултет
 Република Србија

ЖАНРОВСКЕ СВАШТАРИЈЕ ВЛАДИМИРА АНДРИЋА У КЊИЗИ БЕРБА УШИЈУ

Прегледни рад

САЖЕТАК: Алогичност поетских садржаја хетерогених литерарних форми основна је карактеристика књиге *Берба ушију* Владимира Андрића. У раду се идентификују поједини жанрови и форме, маркирају одлике стилског исказа, препознаје се и истиче тематски, идејни и естетски оквир у контексту модерних књижевних тенденција. Структуру поменуте књиге чине лирске и епске форме, као и модели у којима се прожима драмско и епско. Жанровска разноврсност Андрићевог дела доживљава се као један вид савременог стваралачког експеримента у књижевности за децу и младе на почетку XXI века. Притом се наглашава да савремени писци понекад, као у назначеном примеру, настоје да по сваку цену буду нови, те свесно занемарују законе поезике и критеријуме књижевноестетског вредновања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, писац, жанр, нонсенс

Форма и садржина књиге *Берба ушију* показују колико је стваралаштво Владимира Андрића за децу и младе разноврсно, жанровски, стилски и структурално. Чари детињства конкретизоване су тоновима необичног ритма и еуфоније, у лакокрилој мелодији песничке реторике, на граничној линији „на којој се прожимају звуци традиционалног и модерног песничког говора” (Милинковић 2014: 557). Књига је компонована, како то песник у поднаслову каже, као „књижевна сваштарија за децу”, што сугерише мисао да је желео да оствари дело које у целини не припада ниједном жанру, а да у својим појединим деловима нуди различите поетске форме и књижевне жанрове.

Поетски циклус назначене књиге уоквирују две антологијски вредне песме: „Дај ми крила један круг” и „Позив”. Прва песма је резултат песникове маште и инвенције која се прелива у мелодију и ритам стихова, сложених у седам строфа. Свака строфа има своју кулминацију и поенту, а поента целе песме дата је у њеном наслову. Порука и поента друге песме је у самом наслову, који се даље разлистава у низ појединачних слика конкретизованих у анафори. Ритам и садржина стихова су компоновани тако да у осећањима малог читаоца изазову знатижељу, позив на авантуру и упознавање света који је пун изазова и загонетки које ваља одгонетнути.

Ове песме нуде малом читаоцу различите типове рецепције: сугеришу му да књижевни текст доживљава из перспективе свести и подсвести по мери свог рационалног и ирационалног бића. Посредством језика између њега и дела се активира непосредан контакт; он комуницира са имагинарним светом који га оплемењује богатством латентних значења и порука, образује га и васпитава, подстиче креативност духа и развија љубав према истинским вредностима духовне и материјалне културе. Језички исказ у овим песмама је јасан и прикладан узра-

сту детета, али има, како би то Момир Чаленић рекао, све „особине које карактеришу песнички језик уопште – конкретност и сликовитост, емоционалност, хармоничност, ритмичност, метафоричност” (Чаленић, 1977: 110).

Остале песме из овог циклуса искачу из уметничког оквира двеју назначених песама. Структура ових песама компонована је, углавном, на елементима апсурда, парадокса и нонсенса. Неке од њих немају јасну поруку ни поуку, никакав садржај, чак су и аритмичне и непогодне за читање. Особеност ових песама је у алогичности њихове садржине и неприродног хумора који је, каткад, усиљен и натегнут, јер песник по сваку цену жели да буде другачији у односу на већ прихваћене моделе поетског израза карактеристичног за литерарне форме намењене малом читаоцу. У песми „Упутство” (Андрић 2007: 10) он подсећа децу да се кафеном кашичицом срце кафа, али их упућује да кашиком за обућу *кусају* све врсте обуће. У овој песми осећа се снажан рефлекс песме Душка Радовића „Да ли ми верујете”. Полази се од логичног ка алогичном и апсурдном, у намери да се код деце изазове унапред смишљен начин понашања примерен захтевима родитеља, учитеља и педагога. У песми „Уа сапун” (Андрић 2007: 18) у самом наслову је дата и садржина и тема и порука, тако да преостале четири строфе изгледају као привезак за кључеве, окачен о мачков реп. Дакле, понавља се више пута оно што је већ речено – дете је упорно у својој намери да се умаже и упрља кад год му се пружи прилика, иако ће примити критику родитеља, али ће бити награђено петицом из хемије.

Посебну пажњу у структури назначене књиге закрећују песме из циклуса „Берба ушију”, по коме је цела књига добила назив. Насловна синтагма је необична и нелогична и не одговара садржини књиге, иако у поменутом циклусу налазимо једну истоиме-

ну песму, испевану у првом лицу. Из дате садржине се види да је реч о несташном дечаку који је под сталном претњом старијих да га због несташлука „оставе без ушију”, који не може да схвати њихове претње: „ишчупаћемо ти уши има све да се пуши” (Андрић 2007: 42). Артикулација поенте је такође нонсенсна и литерарно бледа, јер се профилише алогичном римом која је сама себи циљ. И поред тога, песма у целини нуди јасну поруку, изазива смех који се „уздиже изнад безредног и чини да оно нестане у својој ништавности” (Hartmann 1979: 525); опомиње одрасле да не захтевају од детета више но што његов узраст дозвољава.

Песме из овог циклуса, као и већина других које нису овде поменуте, стоје на већ познатој линији апсурда и нонсенса који је одавно постао јасна и сасвим видљива линија у развојним токовима савремене српске књижевности за децу и младе. Међутим, песници каткад, у намери да надмаше своје претходнике или савременике, прецењују своје могућности па често одлазе у крајности, изван свих песничких критеријума и прихваћених стандарда. То некада чини и владимир Андрић, као у песми „Жуб”:

*Кад шам данаш био јешан
ишиао шам шашвим имешан
јер навалих као блешан
на мешо и куйуш њрешан*
(Андрић 2007: 30)

У овим стиховима уместо гласа *с* унесен је, у свакој речи, глас *ш*, тако да форма песме више личи на неку врсту алогичне игре него на уметнички литерарни модел. Пошто је песник свуда где је могао унети поменути глас *ш*, тамо где му није место, одступио од елементарних правила стандардног књижевног језика и банализовао природни говорни склад, с правом би се могло рећи да ова творевина припада корпусу забавне литературе. Вероватно је

песник имао намеру да на овај начин насмеје малог читаоца, али ни то му није у потпуности успело, пошто читалац мора усмерити читалачку енергију на дешифровање поремећеног говора, тако да ће потрошити драгоцене секунде спонтаног, природног смеха.

Песма „Жуб” ничему не учи и ничему не служи, осим, можда за забаву. По томе она припада жанру тривијалне литературе, која не испуњава мерила и критеријуме устаљеног књижевноестетског вредновања. Песме као што је „Жуб” иницирају став да се у књижевној критици јасно маркира уметничко наспрам тривијалног, нонсенсно наспрам вулгарног. Могло би се рећи да је ова песма залутала у књигу *Берба уишију*, где су ипак настањене песме које, поред свих стилских, тематских и идејних девијација, садрже неоспоран квалитет хумора и спонтане игре речима, у сфери збиље и смеха, на граници могућег и немогућег. Линија између ових релација је танка и сензибилна; у сваком тренутку читалац се може наћи са било које њене стране. Играјући се речима, писац неретко остварује оригиналан стилски галиматијас и антиципира карактер аутоматског, подсвесног певања, које варнички преваходно из алогичних и апсурдних конструкција, изван логике општеприхваћене песничке реторике.

Андрићеви стихови су каткад лишени материјалног упоришта, али се језичким изразом у емоцији детета конкретизују у неки вид духовне релаксације. Песме које су испеване у дискурсу немогућег и чудесног рефлектују тонове смешног и забавног, а каткад и алогичног, што одговара могућностима дечје рецепције и природи њиховог бића, увек приправног на смех и игру. Речи ослобођене правих значења добијају нови звук, значење и боју. Поводећи се за звуком и ритмом поетске мелодије, дете више не прати садржину, која у оваквим песмама има секундарни значај. Често је све бесмислено, али ритмички добро саткано и уобличено.

Настојећи да одговори афинитету и интересовању детета, Андрић се несвесно повинује чињеници да мали читалац, макар имплицитно, учествује у профилсању његовог текста. Он зна да извесну дистанцу између њега и детета ваља елиминисати, или бар премостити, и зато покушава да му се што више приближи, спреман да у сваком тенутку одступи од устаљених књижевнопоетичких и естетских критеријума. Притом настоји да приреди готову забаву и духовно задовољство, не дозвољавајући му да се мисаоно и емотивно ангажује како би ушао у његов фиктивни свет. Читалац се спонтано поводи за оним што је забавно и смешно, не наслућујући притом да је то и прозаично, испод линије уметничког и лепог, што му ускраћује могућност креативног, стваралачког мишљења. Дешава се оно што смо већ имали у развојним токовима српске књижевности за децу, када је читава плејада песника настојала да следи Змаја и његов начин певања. У овом случају Андрић, попут неких савремених песника, следи поетику Душка Радовића. У неким песмама настоји да оде и даље, не знајући притом да чини погрешан корак.

Претходне песме указују читаоцу да природа и свет нису исти из перспективе детета и одраслог човека. Та чињеница је мотивисала песника да искристалише посебан стилски израз који ће га одвести до детета читаоца. Одрасли се у својим представама одвајају од иреалног и теже ка стварном, свесни својих физичких и интелектуалних домета, док деца од стварног стреме ка надстварном и чудесном. За њих простор и време имају секундарни значај, јер машта поседује недостижну моћ. Из такве рецепције дела профилише се и дефинише стилско-језички, тематски, а потом и жанровски профил Андрићеве поезије за децу.

Други, знатно обимнији и садржајнији део књиге испуњен је прозним формама, у три тематске равни

чији наслови наговештавају садржину и карактер њихове тематске и естетске структуре: „Код Тоше на кроше”, „Пустолов”, „Из бележнице трећеразредног основца”.

Приче из трећег тематског круга инспирисане су ситним згодама и незгодама, успоменама и незаборавним ликовима, са једва приметном дозом носталгије за прохујалим временом и неповратним светом детињства. Аутобиографска димензија ових прича јасно је маркирана насловом тематског круга, компонованог од мозаичког ткива руралних и градских мотива, који евоцирају дечје снове и жеље, мале и велике радости, а каткад машту и стваралачки занос или стрепњу и сету малог јунака који тек спознаје свет и улази у тајне људске егзистенције. У неким причама из овог циклуса снажно је наглашен субјективни доживљај света у коме се људска свакодневица манифестује у несагледивом низу логичних и алогичних противуречности, што малог јунака подстиче на размишљање и свакојака довијања док трага за тајнама и узроцима неочекиваних догађаја непредвидиве и загонетне егзистенције. Приче у којима су у првом лицу дочаране реалистичне слике живота доживљавају се као топле лирске исповести са комплекснијом улогом наратора, чак и онда када се он присећа немилих сцена и тужних догађаја из свога детињства. Стилски израз ових прича примерен је природи догађаја и карактеру главних јунака, без екстремних говорних девијација. Као да је, под снажним утиском сећања, избледела пишчева жеља за необичним и нонсенсним стилским иразима. Тематика и садржај прича одредили су природу и карактер језичког израза.

Поглавље „Пустолов” садржи седам прича у којима се прожимају комика, машта, фантастика и авантуризам, са нескривеним тоновима поучног и забавног. Главни јунаци, било да су из света реалног или иреалног, поседују необичне особине и ин-

тересовања; склони су честим променама расположења и непредвидивим поступцима, изван сфере свакодневног живота. Главни јунак је пустолов који о својим авантурама приповеда у првом лицу. Садржина приче „Каркацу ме појео” илустративно говори о томе. У средишту динамичног фабуларног тока је довитљивост малог пустолова који се није уплашио при сусрету са ждероњом Каркацуом. Осим Каркацуа, њега јуре још три велике ждероње: Тасманијски Ђаво „паклено биће”, Џиновска Орхидеја „ужас Амазоније” и Полусатна Анаконда „дугачка као Стаза Слонова” (Андрић 2007: 70).

Најупорнији је Каркацу, са којим мали пустолов не води борбу као јунаци фолклорних бајки већ води полемику. Писац вешто развија сукоб двају јунака до кулминације, када је живот малог пустолова у опасности, али већ у растегнутој перипетији наговештава расплет какав се среће у бајкама. Чудовиште бива побеђено, али не тако што ће бити убијено, већ тако што ће га мали пустолов убедити да одустане од своје монструозне намере. Горњи, површински слој приче је забаван и бесмислен, али ако се проникне у дубински слој њеног фиктивног света, може се уочити и снажна пишчева порука. Писац жели малог читаоца да поштеди бруталних сцена и да му поручи како се и наизглед безизлазне ситуације могу решити или избећи мудрошћу онога који зна да изговори праву реч, у правом тренутку и на правом месту.

И остале приче из овог тематског круга стоје на линији комике, апсурда и нонсенса. Више пажње од других заслужује прича „Слушају ли гусари своје маме”. Реч је о Црном Гусару, који са својом посадом плови на броду *Нејојојови иајак XXVII*, а то значи „да им је првих 26 *Нејојојових иајака* успешно и неповратно потонуло” (Андрић 2007: 75). Фабуларни ток ове приче је статичан и неинвентиван. После сваког бродолома гусари покајнички

критикују своју непослушност: „Ех, што нисмо слушали маме док се нисмо одметнули у гусаре?!” (Андрић 2007: 76). Наратор ће их упутити да послушају маме и после тога да постану вредни грађани који се баве различитим занатима. Они ће то учинити, али ће им брзо досадити посао честитих људи, јер су закључили да је боље бити и најгори гусар него нешто „мрљаво и безопасно” (Андрић 2007:77). Изводећи поруку ове приче, писац је остао недоречен и нејасан, остављајући малог читаоца у дилеми између савета родитеља и сопствених порива и жеља. Он, у ствари, није хтео да искаже свој став, већ је оставио читаоцу да размишља и да сам изнађе најбоље решење за себе.

Поглавље „Код Тоше на кроше” садржи само три приче, али ће и поред тога, по садржају и начину стилског израза, највише привлачити пажњу малих читалаца, а занимаће и теоретичаре књижевности за децу и младе. Овим причама Андрић наставља традицију српске римоване приче, која је нарочито присутна у стваралаштву Бране Цветковића и Драгана Кулићана. Римоване песничке слике, бајковита садржина и стилски израз који је засићен фигурама дикције, основне су одлике ових прича. Притом ваља нагласити да су приче „Лав и лаф” и „Морски вук” написане у драмској форми, што појачава динамику радње и кулминативни набој драмског сукоба. Међутим, као и у већини његових прича, епилог је и овде необичан, неочекивано миран, тако да се сукоб главних јунака завршава разумним поступцима, па и пријатељским помирењем. Дистинкцију гласова у причи „Лав и лаф” писац је искористио у стварању заплета, све до кулминативног набоја и мирољубивог разрешења сукоба између два на први поглед непомирљива јунака. Игра речима и гласовима је „опробан метод којим дечји писци остварују естетику рецепције” (Милинковић 2012: 73). Фонеме **в** и **ф** су исте по месту настан-

ка, али се разликују по звучању. Обе фонеме имају специфичан тон и боју која у садејству са бојом других гласова нуди читаоцу необичан колаж чулних и визуелних сензација. На дистанци различитог звучања и експресивних могућности ових фонема, Андрић је градио и поспешивао интензитет заплета све до разрешења сукоба између главних јунака.

Бајковити наративни модели из овог циклуса оплемењени су у неким деловима фабуларног тока елементима водвиљског хумора и упечатљивим сликама авантуристичког и наднаравног. У трагању за новим и необичним изразом писац показује неопходну дозу стваралачке енергије, али у тренуцима кад му то не успева прибегава парафразирану епског десетерца, који је редукован до нивоа који одговара начину његове нарације. Полемику главних јунака у причи „Морски вук” реализовао је на претузетом, трансформисаном дијалогу из народне песме „Орање Марка Краљевића”:

Зашто ореш море, еј, црна замлајто?

Сад се оре, да се лејти жање –

дакле, барба, не гази орање!

Чуј, шашави створе, не ори ми море!

Море, барба, не гази орање!

(Андрић 2007: 52).

Андрић је фабуларни ток ове приче развијао под утицајем Иване Брлић Мажуранић, која је свој приповедачки дар успешно исказала у „необичним синтаксичким конструкцијама и звучним сликама, у ритму и форми усмене лексике и десетерачке традиције” (Милинковић 2006: 326). И у певању других песника за децу такође се осећа снажан рефлекс краћих усмених форми, пре свих бројалица, ређалица, брзалица и загонетки. Структура и језик ових модела често исијава слапове спонтаног хумора, што их препоручује песницима као узор нонсенсних форми. Међутим, Андрић није срећно изабрао јунач-

ку песму о Марку, која својом садржином није примерена за нонсенс какав се среће у његовом приповедању. Међутим, и поред назначених слабости, прозни модели Владимира Андрића могу бити занимљиви малом читаоцу, јер су често атипични и апсурдно-апстрактни. Носиоци радње су прерушени, стварни или наднаравни јунаци. „Прерушен човек је смешан” (Bergson 1993: 28). Прерушено дете је такође смешно. У развијању фабуларног тока својих наративних модела Андрић је стално на линији између гротескног и озбиљног, у звучном спектру пародично-ироничног жаргона и духовитих асоцијација, које се изливају у слапове нонсенсне комике.

Стилски комплекс Андрићевих *свашићарија* саткан је на специфичној употреби језика који се знатно разликује од језика свакодневне комуникације и језика на којем се ствара књижевност за одрасле. Његовом говором који је синтетизовао карактер динамичних и статичних мотива, оснажених стилским узлетима нонсенса и парадокса, Андрић је стао у ред песника који трагају за аутентичним изразом који би одговарао сензибилитету детета и критеријумима модерног доба. Школска дефиниција језика и стила инсистира на књижевном делу написаном непосредним, једноставним изразом, кратком реченицом, без претеране употребе рефлексивних и метафоричних стилско-језичких конструкција. Такво гледиште имплицира неизбежно питање: да ли је књижевно дело за децу самим тим стилски сиромашно, па према томе и уметнички мање вредно? Ако се пође од чињенице да се књижевност за децу данас развија и ствара у оквиру различитих књижевних врста, и да њен развој прати историја, критика и поезика, па према томе и књижевни израз, онда питање само по себи постаје излишно.

Андрићева песничка реторика није изазов само за малог читаоца већ и за књижевне историчаре, естетичаре, лингвисте, писце, педагоге и дидакти-

чаре. Парадоксална логика његовог размишљања понекад је ближа одраслом но малом читаоцу. У том дискурсу може се говорити о општим и посебним особинама стила и језика у књижевности за децу. Међутим, неки писци, а међу њима и Андрић, занемарују чињеницу да је природа овог вида уметности одређена интелектуалним и социопсихолошким особинама дечјег карактера, што до извесне мере ограничава могућност стилскојезичког или поетског радикализма. „Књижевно дело није пуки низ лабаво спојених творевина, него се састоји од делимичних фаза које на различите начине утичу једна на другу, ближе се одређују и поново воде целини” (Ingarden 1971: 68). Књижевност за децу нема песничких платформи, књижевних програма, нити екстремних стилских и језичких експеримената. Ове чињенице поштују писци који пишу према општеприхваћеним правилима нормативне граматике и законитостима поезике, али је Андрић у делу *Берба ушију*, очито, настојао да искорачи из стандардних клишеа и прихваћених критеријума књижевно-естетског вредновања.

Андрићеве *свашићарије* у делу *Берба ушију* могу бити добар изазов и за књижевне критичаре који изучавају нонсенс и траже одговор на питање: Како и зашто се неки писци опредељују за нонсенс као метод и форму у текућим токовима српске поезије за децу? Један, али не и искључив одговор на ово питање био би: нонсенсни садржаји настају из пишчеве жеље да буде занимљив и смешан и да тако придобије пажњу и поштовање малог читаоца. Притом ваља знати да се нонсенс каткад рађа из пишчеве немоћи да оствари жељени литерарни модел, па се предаје свакојаким намишљањима и алогичним поривима на којима реализује своју стваралачку активност. Овим ставовима ваља додати и чињеницу да је писац за децу и сам помало дете које се игра речима, стварајући језички каламбур у коме нема

ни теме, ни садржине, нити јасне поруке. У тој ситуацији он се потпуно предаје забави која га носи на таласима језичког галиматијаса, тако да у потпуности заборави правац и циљ према ком је кренуо.

Иако слови као посебан вид књижевне уметности, књижевност за децу ваља посматрати као интегрални део тзв. опште књижевности, са којом се додирује а каткад допуњава и чврсто прожима. При том ваља знати да овај вид књижевног стварања, и поред маркираних тенденција, још нема своје, до краја дефинисане, законе поетике. Из ових и претходних разматрања проистиче и наш став да су књижевни модели у Андрићевој књизи *Берба ушју* заиста *свашћарије*, не само по форми, садржини и стилском изразу, већ и по уметничкој вредности.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Владимир. *Берба ушју*. Београд: Градска народна библиотека, 2007.
- Bergson, Anri. *Smijeh*. Zagreb: Znanje, 1968.
- Ингарден, Роман. *О сазнавању књижевног уметничког дела*. Београд: СКЗ, 1971.
- Милинковић, Миомир. *Стирани тици за децу и младе*. Чачак: Легенда, 2006.
- Милинковић, Миомир. *Књижевности за децу и младе – поетика*. Ужице: Учитељски факултет, 2012.
- Милинковић, Миомир. *Историја српске књижевности за децу и младе*. Београд: Bookland, 2014.
- Хартман, Николај. *Естетика*. Београд: БИГЗ, 1979.
- Чаленић, Момир. *Књижевности за децу*. Београд: Завод за издавање уџбеника, 1977.

Miomir Z. MILINKOVIĆ

GENRE DIVERSITY IN VLADIMIR ANDRIĆ'S BOOK *BERBA UŠJU*

Summary

The alogicality of the poetic content of heterogeneous literary forms is the basic characteristic of Vladimir Andrić's book *Berba ušju*. In this paper, individual genres and forms are identified, marked by the characteristics of stylistic expression, the thematic, conceptual and aesthetic framework is recognized and emphasized in the context of modern literary tendencies. The structure of the book is made up of lyrical and epic forms, as well as models in which dramatic and epic is permeated. The genre variety of Andrić's work is perceived as a form of contemporary creative experiment in literature for children and young people at the beginning of the 21st century. It is underlined that contemporary writers sometimes, as in the indicated case, tend to be new at all costs, and consciously ignore the laws of poetics and the criteria of literary-esthetic valuation.

Key words: literature for children, writer, genre, non-sense

◆ **Предраг М. ЈАШОВИЋ**
 Висока школа за васпитаче
 струковних студија у Алексинцу
 Република Србија

ОДНОС ЕСТЕТСКОГ И ПОУЧНОГ У ПРИЧАМА ИГОРА КОЛАРОВА

Изворни научни рад

САЖЕТАК: Игор Коларов (1973–2017), један од најзначајнијих савремених писаца за децу, у постмодернистичком књижевном дискурсу тежио је да споји естетски лепо и поучно. У раду анализирамо однос између естетски лепог и ангажоване поучне тенденције, која не само да је присутна већ је, према резултатима до којих смо дошли анализом садржине појединих прича, успешно доведена до краја. Налазимо да је Коларов „разбијањем” конвенционалног приповедног ткива / стереотипа, деструктурирањем постојећих конвенционалних структура – уметањем текста, мешањем жанрова, непосредним обраћањем реципијентима, стварањем атмосфере ангажованог, стваралачког писања, нонсенсима, хумором, парадоксом, алегоријама и метафорама – створио један нови дискурс приче, која својом структуром и садржином не личи ни на једну пре ње. У раду доказујемо како тенденција аутора да поучи не смета естетичком остваривању приче и њеном уметничком потврђивању као уметнине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Игор Коларов, постмодернистички дискурс, естетски лепо, ангажовани читалац, ангажовано читање

Игор Коларов је, уз неколико српских савремених писаца, најоригиналнији и најособенији писац за најмлађе нараштаје (Кљајић 2012: 38). Осим низа значајних награда у овој области књижевног стваралаштва, то потврђује и несмањено интересовање за његове књиге, али и појачано интересовање истраживача, књижевних историчара и интерпретатора за његово дело. Као што то обично бива кад је реч о савременим писцима, тих радова нема много.¹ Чешће је писано о романима Игора Коларова но о причама, мада му је Зорана Опачић дала врло значајно место у типологији развоја српске кратке приче за децу у свом предговору *Анџолоџији књижевности за децу*.

За дело Игора Коларова било је много више интересовања међу његовим колегама писцима но међу критичарима. Ишчитавањем појединих радова о његовом делу стиче се утисак да актуелна апаратура интерпретације номенклатурно није у стању да испуни захтеве које намеће поетика и структура његовог дела. Зато оно, иако је често награђивано за живота аутора, дакле поштовано и уочено од стране критичара као дело од фундаменталног значаја за српску књижевност, остаје на маргини интересовања књижевних тумача и историчара. Мала група интерпретатора је прихватала изазов и приступила тумачењу дела овог писца. Овај рад је прилог тим напорима.

Игор Коларов својим савременим изразом припада постмодернистичкој поетици (Опачић 2018: 45). Произишао из „Радовићеве поетике кратке приче” (Опачић 2018: 45), он, уз још неколико писаца (Уроша Петровића, Бранка Стевановића и Дејана Алексића), представља својеврсни раскид са претходницима из старијих генерација модернистичког израза

¹ Ми смо дошли до радова Данице В. Столић, Весне Муратовић Дробац, Наташе Кљајић, Валентине Хамовић и Милутина Ђурчковића.

и постзмајевског певања, које је и данас присутно. Коларов је својим поетским изразом у целини, са групом поменутих писаца, направио прекретницу у области књижевног стваралаштва за децу почетком XXI века.

Приче Игора Коларова одступају готово од свега што се до његових прича истицало као прича. Његове приче се у погледу форме крећу од прича-минијатура до оних које структуром обухватају сиже романа.² Његове приче не робују приповедачким конвенцијама.³ Он не избегава стереотипе из наслеђене књижевноуметничке традиције, већ их својим стваралачким поступком преобликује. Све поетичке карактеристике минулих времена су присутне у његовим причама, али су преобликоване до непрепознавања.

На пример, у причи „Није лако бити Коки” он у причу улази *in medias res*: „Ок ствар је веома једноставна. Коки нема среће, и то је то” (Коларов 2010: 5). Од насловног знака, где је истакнуто да није лако бити Коки, у причу се улази непосредно, констатацијом да „Коки нема среће”. Тиме је прича готово заокружена, испричана у две реченице. Све остало је у функцији потврђивања почетне насловне констатације – Није лако бити Коки.

Коки трпи разне невоље, јер „сви га малтретирају” (Коларов 2010: 5). По свему судећи, у томе нај-

² То је случај са причом „Флоријана Кими и горњи лавиринт”, која је структурирана према форми романа, а садржина се састоји из низа мини-прича, па може се, према структури и заокруженој тематици, сврстати у мини-романе.

³ Тим поводом Валентина Хамовић истиче: „Кратки роман и кратке приче Игора Коларова проистичу, дакле, из културе модерног, урбаног времена, те се у том смислу наглашена неконвенционалност његовог дела (дефабуларизација, релативовање времена и простора, атипична карактеризација јунака, непостојаност приповедачке позиције, примена филмске технике...), прима као негирање, чак обесмишљавање свих структурних елемената класичних прозних облика, што је несумњиви одраз новог сензибилитета депатетизованог приступа књижевној уметности која се бори да одржи своје место у ери трендова и једнократних забава” (Хамовић 2006: 56).

више предњачи бака Ната, која „му увек прикачи наочаре” (Коларов 2010: 5). Патња коју Коки трпи због тих наочара је непосредан повод да се наратор обрати рецепијенту једним захтевом: „Нацртај испод неке смешне наочаре за сунце. Или за читање, свеједно” (Коларов 2010: 5).

Дакле, овде видимо да је Коларов задржао непосредно обраћање рецепијенту,⁴ које српску књижевност прати још од Доситеја Обрадовића. Та тежња отворености текста с времена на време је прелазила у кокетирање са публиком, нарочито у епохама романтизма и реализма, а као стваралачки поступак задржала се до данас, са извесним разликама. У Коларовљевом случају обраћање рецепијенту не рачуна на „кокетирање”. У наведеној причи „Није лако бити Коки” нема додворавања рецепијенту, већ је тон обраћања *империјативан*. Обраћање је морало бити такво јер без интервенције читаоца, односно без нацртаних наочара, прича не би могла бити завршена. Била би нарушена структура и наративни ток, а обраћање наратора – „Е, такве наочаре мора да носи Коки!” (Коларов 2010: 6) – било би без логичког упоришта.

Наредбодавно обраћање рецепијенту и инсистирање на ангажовању читаоца налазимо већ у Коларовљевој првој збирци, *Приче о скоро свему* (2005). Већ у овој збирци Коларов се императивно обраћа читаоцима како би интервенисали, јер без њихове интервенције прича не би била доведена до краја („Прочитај ме”, „Деки мистерија” и „Жиле стиже

⁴ Овакав стваралачки поступак је присутан у свим збиркама. На пример, у причи „Тајанствене торбе” приповедач креће у причу овако: „Постоје торбе за одећу, торбе за воће и поврће, торбе за старе ствари... Али, то није све. *Не верујете?*” (Коларов 2005:12); у причи „Сања математичарка”: „Да ли ико уопште нешто зна о Сањи математичарки” (Коларов 2005:24); у „Причи о Рајану” Коларов овако закључује причу: „А затим *одложити причу* и сачекајте да *видите* шта ће да се деси” (Коларов 2011: 18); упутство за SMS приче већ је по суштини упутства упућено ка кориснику/реципијенту.

помоћ”). Има ту и обраћања која представљају изазов („Велика прича”). Право мајсторство и варијације обраћања у циљу ангажовања рецепијента налазимо у збирци *Цейне ириче*.

У наведеној причи „Није лако бити Коки” наратор се у истој причи и овако обраћа читаоцу: „ако хоћеш” (Коларов 2010: 6), дакле све је препуштено доброј вољи читаоца. *Ако хоћеш* представља отворени позив на игру *дописивања* приче (у овом случају је прецизније рећи *доцртавања*).

Свака од оваквих приповедачких структура осмишљена је са тенденцијом да наратор ступи у контакт са рецепијентом како би га поучио, како би преко доцртавања приче потврдио насловни знак описивањем његовог значења: „Ето видиш, није лако бити Коки. Он би само желео да га сви оставе на миру. И да, можда, смаже понекад неког дебелушкастог миша. Шта, нисам рекао да је Коки мачак?” (Коларов 2010: 6).

Посматрано с аспекта поучне приче, све њене карактеристике су ту: сажетост, непосредност, тенденциозност, поука. У односу на неочекивани обрт на крају приче, можемо закључити и да је ова прича грађена према правилима крими-приче, где се на почетку износи злочин са прикривеним информација о могућем злочинцу. Тако се задржава/ангажује пажња до самог краја. Будући да нас неочекивани комични обрт у расплету доводи до једног мачка, можемо говорити и о псеудозаплету по принципу крими-романа, односно о својеврсној *пародији* на жанр крими-романа.⁵

⁵ Сличну ситуацију налазимо и у причи „Нешто као басна”. У овој причи Коларов *пародира* жанр басне, од наслова, преко садржине, до наравоученија. Комично артикулисаним дискурсом басне, Коларов, поред пародирања, саопштава и значајне поуке. Истицањем да је ова прича нешто као басна он је у рецепцији омогућио успостављање дистинкције између жанра басне и приче. Приповест о пужевима који долазе са Вождовца из Ниша и Сиднеја чак и није део басне, јер сам наратор после приче о њима истиче: „Али, да се вратимо басни. Свака басна има нараво-

Ово „прећуткивање” у теорији се најбоље може описати отвореним *хоризонтом очекивања* (Јаус 1978: 63–64).⁶ Аутор онеобичавање врши ангажовањем рецепијента да доцрта причу. Тако остварује и своју едукативну мисију. Он не даје готову поуку, већ је нуди као једини, природан, логичан закључак, до кога су заједничким „коауторским” напором дошли наратор и читалац: „Ето видиш. Није лако бити Коки” (Коларов 2010: 6). Писац, преко интервенције наратора, дискретно читаоце доводи до закључка да није добро претерано мазити кућне љубимце, јер често наши претерани изливи нежности ученије. То је нешто као мудра поука која треба да нас научи да будемо паметнији него што јесмо. Као да су нам за то потребне басне ... ипак, шта би била поука ове басне?” (Коларов 2005: 10). Дакле, наратору је средиште басне наравоученије (а не пужеви), које он пародира релативизујући га, али га не брише. Ту заиста можемо поставити питање шта је басна, посебно – шта је басна која је до нас дошла преко Доситеја, без наравоученија. Чини се да је наратор овде посредно, преко уметничке форме, дискретно скренуо пажњу на значај наравоученија. Његово пародирање наравоученија у овој причи је само *привид*. Зашто? Наратор доноси закључак, односно даје наравоученије/поуку, према садржини приче, па каже: „Ако сте којим случајем пуж, и то сиднејски пуж, а ужелели сте се најлепшег трга на планети, потребно је да кренете на пут бар 8 година раније. Из простог разлога да бисте стигли у тренутку када се тамо нађете” (Коларов 2005: 10). За разлику од свих постојећих басана, Коларов у својој *назовибасни* пружа још једну могућност: „Постоји могућност да из ове басне могу да се извуку и друге мудре поуке. Молимо читаоце да по том питању и сами мућну главом. На тај начин помоћи ће неком да буде мање глуп, а то није мала ствар...” (Коларов 2005: 10). Овом интервенцијом Коларов није „затворио” форму басне, како се то обично ради, већ је, пружањем могућности да се наравоученије додатно промишља, он форму басне отворио. Тако можемо закључити да је у жанровском погледу Коларов зачео један нови жанр, који његовим речником можемо назвати *нешто као басна*.

⁶ Према Јаусовој теорији рецепције, рецепијент је живи, активни саучесник у догађању дела. Јаус уводи апстрахованог, претпостављеног читаоца који претходи стварању дела и омогућује контекстуализацију онога што се још није догодило, а треба му створити могућност да се догоди. Претпостављањем потреба најмлађих читаоца у ери инстант трендова и интересовања, Коларов је успео да направи форму приче којом је погодио захтеве рецепције код најмлађег узраста.

и напади комике њима бивају непријатни и представљају чак и мучење.

Отвореност текста ангажовањем рецепијента и његовим активним учешћем у креирању текста приче присутна је и у другим причама. У причама „Исидора Тајфун” и „Мистер Академик” у заградама испод наслова сам писац је пред читаоца поставио задатак да допуни причу, ми бисмо рекли да *допише*. То дописивање креативним ангажовањем рецепијента омогућава читаоцу да уђе у причу. Он постаје својеврсни коаутор, без обзира на то да ли је причу дописао, односно да ли је на постављена питања одговорио тачно. Он је пристао на игру читања и *сукреирања приче*. На плану испуњавања мисије да причом пружи и неку поуку, то је већ пола завршеног посла. Уколико се читалац додатно ангажује да на постављена питања потражи одговор, намера да поучи остварена је до краја. Потпуно ће се сврсисходност приче потврдити кад читалац дође до закључка да означена пустиња Сахара („допуни причу и препешачи Сахару”) у поднаслову нема никакве везе са садржином приче. Овим нонсенсом⁷ је остварена отежана рецепција, која је у функцији

⁷ Нонсенс је једна од доминантних поетичких карактеристика Игора Коларова. Присутан је свуда, када треба одредити улицу Ђуре Пуцара која је „кад кренете према онамо, па скренете овде” (Коларов 2005: 14), или кад Сања математичарка решава задатак: „крокодил + лопта – (печурка): кошуља х бела боја = _____?” (Коларов 2005: 24), који је суштински нерешив. Збирка *Русвај* је препуна нонсенса који у српској књижевности до ове збирке прича нису виђени. Наведимо грађење нонсенса у „Нормалној причи”, где је нормално само то што се нешто прича, иначе је читава прича грађена на нонсенсима и парадоксима: „Драги моји, одмах на почетку ћу вам рећи... да нешто није у реду са овом причом. Зове се *Нормална прича*, али у ствари је све овде нејасно. Веома, веома нејасно” (Коларов 2011:75). Нонсенс је у овој причи садржан већ у наслову, где се истиче нормалност приче, јер у односу на истакнуту нормалност успостављена је дистинкција, као својеврсна мисаона сензација, у односу на све оне приче које су „ненормалне”. Сви нонсенси чине ове приче комичним. Међутим, има прича које садржином почивају на реалитету, као прича „Шетња до реке”.

ангажованог, поучног читања, креативног писања и естетског потврђивања приповедне структуре.

Слично је и са причом „Мистер Академик”, где се описује однос између дечака и његовог пса. Прича је срачуната да се ангажованим читањем⁸ скрене пажња читаоца на кућне љубимце. Овде нема питања типа: „А наша планета се зове?” (Коларов 2010: 7), као у претходној причи. Садржина ове приче захтева допуну коју врши читалац на основу познавања свог љубимца. Описом љубимца развија се и додатна емпатија према животињама.

Поред нонсенсно-хуморног поднасловног упутства „допуни причу и пусти бркове”, комично се остварује нонсенсним невољама које главни јунак Мали Мирослав има са Мистер Академиком. Мистер Академик својом непослушношћу Малог Мирослава доводи у незгодне ситуације и ремети му планове које има за тај дан: „Молим те, врати се. Одлучио сам да се данас оженим једном Симонидом. Ако се ускоро не појавиш, покварићеш ми свадбу!” (Коларов 2010: 8).

Иако је Мистер Академик у стању да поремети Малом Мирославу тако важан план као што је жењидба, он га „много воли [...]. Сваки дан му доноси 20 килограма ђевапа и 60 килограма шунке” (Коларов 2010: 8). Нонсенси структурирани комичним дискурсом доприносе да прича, поред едукативног плана, буде остварена и на естетичком плану.

Ангажовање рецепијента у причи „Цвећеееее” захтева да читалац опише различите цветове. Читалац у овој причи преузима непосредну улогу коаутора. Крај приче:

- Добар да. Ја сам Хогар Страшни.
- Добар дан – рекао сам љубазно.
- Опрости што сам овако упао у причу.

⁸ Под ангажованим читањем подразумевамо читање у коме се поред читалачког ангажовања од читаоца захтева и креативно, писано учешће у организацији текста.

- Нема проблема, Хогаре.
- Лепо је бити у овој причи.
- Наравно... А зашто?
- Зато што овде све мирише као у некаквој цвећари”

(Коларов 2010: 10)

не би имао потпуног смисла без претходних описа цвећа, јер у том случају не бисмо знали зашто у причи мирише као у цвећари. У причама „Ђира Свахили”, „Наташин дан”, „Сима трокрилац”, „Петров шешир”, „Шешир из Барселоне” и „Луди, луди миш” приповедач се непосредно обраћа читаоцима конкретним питањима. Одговорима рецепијент дописује и показује своја знања и упућеност у најразличитије ствари, од тога шта је куглоф („Ђира Свахили”), преко одговора на питање у којој земљи је Келн, или ко је први летео авионом и одакле лети авион („Сима трокрилац”), до питања шта се налази испод Петровог шешира пошто га је ставио на главу („Петров шешир”).

Креативним ангажовањем читаоца, прожимањем приповедачког жанра приче са дидактичком методом постављања питања, Коларов прави један нови приповедни жанр, или, боље рећи, један нови облик поучне приче. У сваком случају, доказује да је креативно писање могуће увести и код млађих школских узраста. Његову збирку *Цейне њриче* могуће је као помоћно средство користити у настави, при овладавању градива различитих школских предмета.

Зато не изненађује то што све остале приче поменуте збирке захтевају креативно коауторско ангажовање читаоца, било да се од њега захтева опис Флоријаниног певања („Флоријана као славуј”), било допуњавање почетка и краја приче („Ловац на диносаурусе”), дописивање почетка („Седам апела”) или дописивање краја („Ох, ти чудни Максиме”). Тек ишчитавањем ових прича и креативним ангажовањем, читалац је у потпуности овладао основама писања приче.

Значајно је како наратор у причи „Прича о мени сад и после” остварује привид да је читалац аутор целе приче. Привид је остварен јер је прича од насловног знака персонализована првим лицем. Тако овде (као, уосталом, и код неких других прича) можемо поставити питање о ауторству. Реч је о томе да је прича само ауторова, све док је читалац не допуни својим подацима, од тог тренутка постаје лична. Питање је да ли, од оног тренутка кад је читалац испуни својим подацима, само идеја приче припада аутору.

Проблем ауторства се може посматрати и с другог аспекта, јер кад читалац прочита причу и допише је, онда она припада само њему, али не као аутору, нити као наратору, већ као јунаку који је читањем постао средиште приче, а његово дописивање није ништа друго до постмодернистичка интертекстуалност, где се комбинацијом два различита дискурса твори нов, који се на фону естетике потврђује као уметнина. Пристајањем на игру, на фону сазревања, односно одрастања јунака, остварује се свест о самоспознаји. То је моменат који причу чини јединственом. То се остварује само уколико је прича дописана, у супротном она остаје потпуно у власништву аутора и није испунила своју мисију.

Кад читалац пристане да допише причу, не само да је пристао на игру већ је у свести трансцендирао слику о себи у будућности. На један парадоксалан начин, из временске перспективе *сад* читалац антиципира временску перспективу *иосле*, ситуирајући представу о себи у будућност иако је та слика неизвесна:

Надам се да ти се допао први део приче. Допуни и други. Само молим те, сачекај да прође бар десет година. Реченице су исте, али твоји одговори могу бити тотално различити (ипак је у питању десет година) (Коларов 2010: 17).

Са дидактичко-едукативног аспекта значајно је да Коларов уводи категорију времена са јасном тенденцијом успостављања дистинкције између временске перспективе *сад* и *после* у будућности, макар за десет година. Појам времена код већине читалаца развојне доби млађих разреда није најјаснија категорија, јер немају сасвим изграђен однос према времену. Инсистирањем да се сачека будућност, аутор у рецепцији развија њихову самоспознају, ситуирање њих самих у садашњости и стварање претпоставке будућег времена, што је са спознајног аспекта за одрастање деце од великог значаја.

Причом „Чизмице из Барселоне” аутор читаоца питањима уводи у препричавање. Међутим, подмеће и питање које нема никакве везе са текстом, односно Јулијом и њеним плочом. Овај приповедачки поступак је могуће посматрати са два аспекта, као својеврсни наставак приче или као подстицај реципијентима да потраже одговор на питање где је држава Свети Китс и Невис.

На конкретно истраживање – „Хајде да истражујемо! Чепркај по књигама, уџбеницима, новинама, интернету и напиши поред сваке године нешто што се у тој години догодило” (Коларов 2010: 35) – наратор позива у причи „Јуче је јуче било данас”. За разлику од приче „Прича о мени сад и после”, у овој причи Коларов код читалаца развија осећај за прошлост.

Истицања је вредан начин на који је у овој причи аутор рат учинио комичним. Вештом заменом речи *раји* речју *бишка*, рат је у добром делу обесмишљен и релативизован, тако да је било могуће и нашалити се са њим. То се чини дописивањем народне изреке – *прошао као бос по трњу*: „Ја мислим да историја не говори само о ономе када је основан неки град или када су се одиграле битке у којима су неки прошли као боси по трњу, а неки били срећни што су сачували прсте на ногама, цео нос или бар

једно уво” (Коларов 2010: 34). Овде треба скренути пажњу да је релативизовање рата заменом речи битка било могуће захваљујући старосној доби реципијентата којима се обраћа аутор.

Коларов се у овој причи не држи оног Цицероновог *historia est magistra vitae*, нити Аристотеловог да историја прича о ономе како је било (Аристотел 1990: 59), већ сматра да је историја сам живот, да у њој нема неважних тренутака и маргиналних догађаја: „Историја је све оно што се догодило и управо до тренутка кад читаш ову причу. У том времену које је можда прошло, а можда и није, све је важно” (Коларов 2010: 34). Док у поетичком дискурсу Игора Коларова будућност представља одрастање (дакле, промену), историја је, према њему, све што се догодило, али је временски релативизовано јер *можда је прошло, а можда и није*, па се тако може доћи до парадоксалног закључка да оно што се догодило можда још траје.

Коларов је епистоларну форму искористио за структурирање приче „Биљанине разгледнице”. Као адресант, Биљана је и наратор. Поред отворености епистоларне форме, на визуелном фону, прича се догађа и обликом разгледнице, дизајном маркица на разгледници и илустрацијом приче.⁹ Од реципијента се очекује да допуни четврту разгледницу, у којој се Биљана јавља са кинеског мора. Тако се до-

⁹ Овакво интермедијално и интертекстуално приповедање налазимо у збирци *Буренце – луцкасте приче*. У овој збирци Коларов, поред прича са илустрацијама, што је у књизи за децу некако и обавезно, уводи један нови облик приче. У „Причи о невероватном пилету”, поред тога што је прича испричана према утврђеном нараторолошком дискурсу, тај дискурс се допуњује цртежом, а сам цртеж допуњује аутор нонсенсним насловом „Помоћна прича о невероватном пилету која ништа не објашњава”. Ова прича представља својеврсну допуну приче о пилету које жмури и стоји на једној нози док замишља да је „најстрашнији медвед” (Коларов 2015: 8) причом о пилету које лети око Тигијеве главе. У односу на повезаност ликова ових двеју прича, можемо рећи да је овде прича у причи, али и прича о причи, као и да су ово две засебне приче.

датно „шири” отвореност ове форме и на васпитно-сазнајном плану реципијент се упознаје с њом.

Мешање и преобликовања жанрова налазимо и у збирци *СМС приче*. Жанровско одређење садржине ове збирке већ у наслову је под великим знаком питања, јер, као што је познато, СМС поруке почивају на дијалогу а не на нарацији. Аутор је све преузео од ове нове комуникативне форме: дијалог, сажетост и тежњу ка прецизности. Тако узначене, ове „приче” највише одговарају облику *мини-драме*,¹⁰ мада се комични дискурс који почива на вицу ове „приче”, по форми, највише приближава скечу. На крају, можда је њихово најбоље жанровско одређење управо оно које је својим творевинама дао сам аутор *СМС прича*.

Јасно, уколико бисмо прихватили ову одредницу, то захтева да овај нови жанр опишемо и да истакнемо различитост ових прича у односу на друге приче и на СМС поруке. Ове творевине се разликују од СМС порука, јер поруке су ту да преносе информацију којој је циљ да саопшти поруку. Коларовљеве приче су ту да закупе пажњу читаоца, да у њему побуде емоцију, подстакну на комуникацију и изазову комичан осећај. Његове приче су од СМС порука преузеле концизност и лапидарност, све остало је постојало како у књижевној традицији, као жанр, рецимо дијалог, тако и у миленијумској традицији комуникације, која неминовно мора да рачуна са два члана. Од форме вица је, реци-мо, преузео неочекивани обрт, чиме се појачава комичност садржине:

Фића: Замисли, школа је изгорела у пожару.

Милан: Па то су одличне вести!

Фића: Нису.

¹⁰ У корист наше тезе говори и чињеница да се једна од ових „прича”, „Такав је Вино”, нашла у тематској антологији *Прејодневне једночинке – антиологија најкраће драме за децу на свећу* (2013).

Милан: Како нису?

Фића: То се десило у Аустралији! (Коларов 2012: 10)

или:

Бранко: Ја бих да ти се мало удварам.

Сандра: Изволи.

Бранко: Ти си један ОК цветић.

Сандра: То је све што умеш?

Бранко: Није. Умем и да скијам! (Коларов 2012: 17).

Могућа истинитост ових „порука” и „прича” је значајан елеменат који доприноси да се ови записи потврђују и на естетичком плану као уметнине.

Иако наоко све приче Игора Коларова почивају на нонсенсу, некеме делују бесмислено или се чине фантазмагоричним, оне и те како имају упориште у реалности. Прича „Фиолина страна света” је реална прича о девојчици Фиони и њеној наклоности према коњима. Она воли, али их „не разликује од других животиња” (Коларов 2013: 5). Зато у истицању своје љубави делује комично:

– Што је леп онај коњ – каже Фиона.

– Не, то није коњ. То је жирафа.

– Заиста? Па онда је та жирафа јако леп коњ... (Коларов 2013: 5).

Ова комична ситуација је резултат једне ситне дечје тврдоглавости, али је сасвим тачна, јер има своје упориште у реалности. Она се догађа, а аутор нам дискретно поручује да дечју страну стварности не треба дирати – „Фиона много воли коње. Нека се нико не меша у то” (Коларов 2013: 5) – јер је једино тако могуће створити услове за њихово неметано одрастање.

Прича „Фестивал” приказује реалну ситуацију која може и да насмеје и расплаче истовремено. То је ситуација у каквој смо готово сви били, или смо јој присуствовали. Овде се потврдила као естетички остварена, јер је аутору пошло за руком да мини-

мумом језичких средстава дочара атмосферу и осећање стидљивог Себастијана. Показао је како у затвореном простору маса делује на дечака од кога се у мртвој тишини, по задатку, с пажњом нешто очекује. Дискретно је саопштио каква се страшна траума и емотивна збрка дешавају у дечјој свести кад мора да наступи пред аудиторијумом.¹¹

У причама Игора Коларова наилазимо на лепезу преплитања различитих жанрова, њиховог преобликовања и варирања. То се поклапа са мишљењем теоретичара да „жанр напушта традиционална упоришта” (Солар 2012: 530) и постаје флексибилнији у схватању књижевних вредности и књижевних врста, јер су многе од њих још увек у настајању. То нам доказује и прозно стваралаштво Игора Коларова. Он је један од писаца нове генерације који су пронашли нове начине да приступе читаоцима најмлађег узраста, да их садржином својих прича поуче, приближе им читање и писање истовремено. То његове приче у целини чини функционалним и сврсисходним, подједнако интересантним деци, наставницима и родитељима. Неке од његових приповедачких збирки јесу увод у креативно писање и читање. Коларов је писац којем ће се генерације интерпретатора и књижевних историчара враћати, јер ће само тако моћи да одговоре на питање о токовима и дискурзивним смерницама српске књижевности за децу у првој деценији XXI века. Без њега, разумевања његовог стваралачког поступка и осветљавања његове поетике то неће бити могуће.

¹¹ Да би било јасно о чему је реч ову причу доносимо овде у целини:

У свечаној сали хиљаду деце.

Себастијан је стао испред микрофона.

Настала је мртва тишина. Сви су га гледали.

А он је заборавио песму коју је требало да одрецитује. Презнојио се. Веома је стидљив, тај дечак.

– Зашто сте баш сви дошли? Нисте морали – рекао је Себастијан и почео да плаче (Коларов 2013: 14).

ЛИТЕРАТУРА

- Коларов, Игор. *Приче о скоро свему*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Коларов, Игор. *Џејне џриче*. Нови Сад: Дневник, 2010.
- Коларов, Игор. *Русвај*. Bookland: Београд, 2011.
- Коларов, Игор. *СМС џриче*. Чачак: Пчелица, 2012.
- Коларов, Игор. *Фиона и друге мистерије*. Београд: Bookland, 2013.
- Коларов, Игор. *Буруенце*. Београд: Bookland, 2015.
- Ђуричковић, Милутин. *Прејодневне једночинке – антиологија најкраће драме на свету*. Чачак: Легенда, 2016.
- Аристотел. *О џесничкој уметности*. Прев. Милош Н. Ђурић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.
- Кљајић, Наташа Н. Роман Аги и Ема у корпусу лектире за пети разред основне школе, *Детинство* 3, 2017, 69–77.
- Кљајић, Наташа Н. Поетика (од)необичне самоће у романима Игора Коларова, *Детинство* 3–4, 2012, 38–45.
- Столић, Даница, Дробац Муратовић, Весна. Архаични и савремени медијални дискурс: Јединство хронотопа у савременој бајци *Дванаестто море* (Свет Кие Сибин) Игора Коларова, *Детинство* 3, 2017, 59–68.
- Хамовић, Валентина, Скица за поетику кратког романа Игора Коларова, *Детинство* 3–4, 2006, 57–59.
- Солар, Миливој. *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Опачић, Зорана. Два и по века српске књижевности за децу и младе, у: *Антиологија књижевности за децу I*. Нови Сад: Матица српска, 2018, 17–49.
- Јаус, Ханс Роберт. *Естетика рецејције*. Прев. Дринка Гојковић. Београд: Нолит, 1978.

RELATIONS BETWEEN
AESTHETIC AND EDUCATIONAL
IN SHORT STORIES OF IGOR KOLAROV

Summary

Igor Kolarov (1973–2017), one of the most important contemporary writers for children, in the postmodernist literary discourse sought to combine aesthetically beautiful and educational. In this paper, we analyze the relationship between the aesthetically beautiful and engaging educational tendency, which is not only present, but is already successfully completed, according to the results obtained by analyzing the content of individual stories. We find that Kolarov, "breaking" the conventional narrative stereotype by deconstructing existing conventional structures – by inserting text, mixing genres, addressing recipients, creating an atmosphere of engaged, creative writing, nonsense, humor, paradox, allegories and metaphors – created a new discourse of the story, which, with its structure and content, does not resemble any of its predecessors. In this paper we prove that the author's tendency to teach does not interfere with the aesthetic realization of the story and its artistic confirmation as an artwork.

Key words: Igor Kolarov, postmodernist discourse, aesthetically beautiful, engaged reader, engaged reading

◆ Милутин Б. ЂУРИЧКОВИЋ
Висока школа за васпитаче
струковних студија у Алексинцу
Република Србија

ХИБРИДНЕ ФОРМЕ У ПРОЗИ ЗА ДЕЦУ ЛИДИЈЕ НИКОЛИЋ

Изворни научни рад

САЖЕТАК: Мултижанровском књигом прозе *Мамин дневник* (2013) Лидија Николић је најавила озбиљан искорак у стварање хибридних форми, вешто спајајући структурно-семантичке елементе приче, дневника, романа и путописа. Тај поступак онеобичавања најизраженији је, ипак, у њеној најновијој књизи *На Рогу Африке* (2018), објављеној у коауторству са кћерком Аном Новаковић, а која управо показује жанровска прекорачења и њихову међусобну корелацију од приче и путописа до романа и дневника. Посебну интермедијалну вредност и стваралачку сложеност чине мејлови и текстови са блогова, те фотографије у боји и додатне напомене, односно објашњења која имају велик сазнајно-васпитни значај у смислу културног, историјског, географског и туристичког упознавања афричког континента. Циљ овог рада је, дакле, да осветли и размотри прозни дискурс Лидије Николић исказан кроз хибридизацију и жанровска преплитања остварена на оригиналан и маштовит начин близак деци свих узраста.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман, дневник, прича, путопис, мејлови, блогови, фотографије, хибридне форме

Увод

Прекорачења и хибридне форме у књижевности за децу не представљају посебну новину и непознат

стваралачки поступак, јер чине саставни део њене структуре и идејно-методолошког јединства. У мањој или већој мери скоро свако дело за младе поседује извесне елементе интермедијалности и примере жанровских преплитања, који се остварују као равноправни конститутивни чиниоци и на различите начине. Овим теоријским проблемом, истини за вољу, није се бавио велики број тумача и истраживача, али су ипак постигнути одређени резултати у смислу скицирања и интерпретирања хибридне форме у књижевним делима појединих светских и српских писаца за децу и младе (Андерсен, Колоди, Змај, Ћопић).

Мултижанровском књигом прозе *Мамин дневник* (2013) Лидија Николић је најавила озбиљан искорак у стварање хибридних форми, вешто спајајући структурно-семантичке елементе приче, дневника, романа и путописа. Тај поступак онеобичавања најизраженији је, ипак, у њеној најновијој књизи *На Рођу Африке* (2018), објављеној у коауторству са кћерком Аном Новаковић, а која управо показује жанровска прекорачења и њихову међусобну корелацију од приче и путописа до романа и дневника.

Техника пронађеног рукописа

Књига Лидије Николић *Мамин дневник* (264 стр.) била је у најужем избору за награду „Гордана Брајовић”, али зато је освојила прву награду „Доситејево перо” у категорији за старији узраст. Као што и сам наслов то наговештава, овде се ради о дневнику вођеном од маја 1972. до јуна 1973. године. Дакле, у том временском распону ауторка је писала необичан и по много чему интригантан дневник, чија је структура мозаична, односно компонована од неколико целина и жанровских врста. Главна стилска и поетичка карактеристика овог дела је тзв. техника „пронађеног рукописа” (*técnica de "manuscrito*

encontrado”), у којој проналазач постаје наратор „оквирне приче”, те поступно преузима улогу приповедача, коментатора и књижевног јунака.

Проширујући границе жанра, Лидија Николић добрим делом користи постмодернистичку технику казивања и монтажни поступак, при чему приповедање остаје у првом лицу, са динамичном радњом, бриским дијалозима, живописним описима, честим цитатима, алузијама, фотографијама и другим (не)књижевним прилозима. Приповедачка техника гледишта приповедача у првом лицу доприноси већем степену саосећања са протагонисткињом, као и идентификацији кћерке и мајке, односно сагледавању живота из њене перспективе и прошлог времена.

Наиме, причу започиње тинејџерка Хана, која сасвим случајно међу старим и прашњавим стварима открива мамин дневник и тако се покреће фабулативни ток који прати радњу од мајчиних успомена, а који на крају сваког прилога доноси коментар, утиске и запажања младе актерке, односно њене кћерке. Та наизменична и врло узбудљива прича, реализована кроз форму дневника са погледом уназад, говори заправо о одрастању једне девојчице, о њеном детињству, о школи и породици, о сукобима генерација, о путовањима и сусретима, о првој љубави и уопште о уласку у свет одраслих.

Жанровска преплитања и техника пронађеног рукописа омогућили су кћерки, као поузданом фиктивном приповедачу, да читањем дневника прати описе разних догађаја у одређеном временском распону, али истовремено да скицира морални и психолошки лик своје мајке, па и баке, закључујући притом како се младо биће мења у свету и свет у њему (младалачка тачка гледишта). На тај начин у прилици смо да уочимо како се природа адолесценције мењала током времена и како је процес сазревања био различит у случајевима мајке и кћерке, али и како су неке ствари остале непроменљиве.

Коментари на крају сваког текста у дневнику до-некле су очекивани и подразумевани, будући да су у сагласности са техником „пронађеног рукописа”, те напоследку поседују одређене аутореференцијалне и метанаративне опаске. На почетку је приповедач крајње објективан и непристрасан, али постепено се упушта у нарацију, објашњава поједине догађаје, најављује их и упозорава на оно што ће тек уследити. Преиспитивање разних догађаја из прошлости, такође, пропраћено је повременим суптилним коментарима, који су често хуморни, асоцијативни и реторички, али који не утичу на ток и расплет приче:

О, Боже! Имали су предмет који се звао домаћинство?!

Мора да је кума Ружица била тамо главна са својим хеклањем! (Николић 2013: 181).

Мамин дневник, дакле, има изразито хибридную форму (прича, роман, дневник, песма, писмо, биографија, фотографија, исечци из новина, илустрације, цртежи, ђачки споменари, лексикони, честитке, извештаји, улазнице, пост скриптуми и др.), која је свој стваралачки врхунац доживела управо у коауторској књизи *На Рођу Африке*, написаној заједно са кћерком Аном Новаковић.

Књига *На Рођу Африке* има и поједине облике историјског наратива, јер у својој сложеној структури и нарацији обједињава и елементе летописа, хронике и репортаже. Она, такође, потврђује да је „књижевност за децу сложенија него што се чини” (Хант, 2013: 9), будући да поседује богат и разноврстан потенцијал за културолошко-историјски и друштвено-истраживачки рад.

Писана „другачијим стилем и са другачијим потребама” (исто, 11), ова књига поседује полифону форму која апсорбује вишеструке кодове, стилове и средства (литерарна, уметничка, публицистичка, научно-стручна). Спој вербалних текстова и визуел-

них слика остварен је врло успешно, а графички дизајн и опрема су на изузетно високом нивоу, што је и допринело да се књига нађе у најужем избору за Дечју књигу године на Међународном сајму књига у Београду (2018). Наиме, то је једна од оних књига које „проширују видике и усађују деци осећај задивљујуће сложености живота” (исто, 28), јер се бави посебним културолошким, социјалним и цивилизацијским конструктима (Африка као континент и јединствена људска заједница).

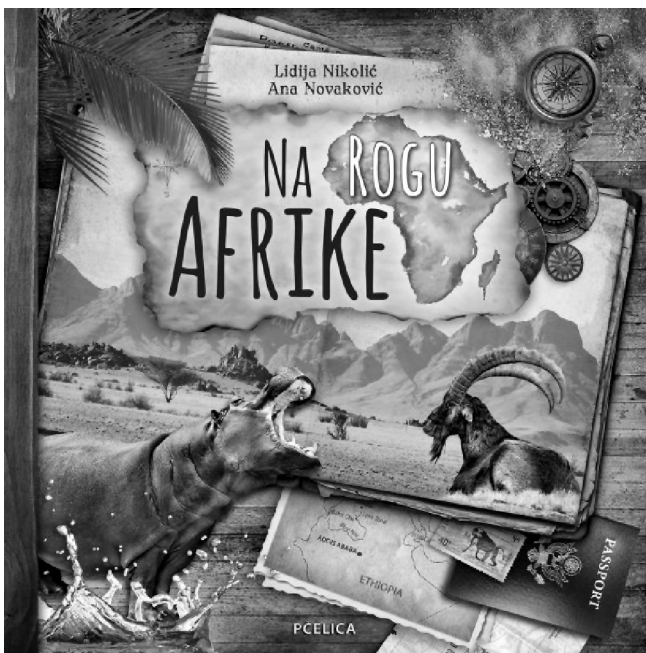
Ако се посматрају изоловано, заступљени прилози не нуде велико значење и смисао, али обједињени у једну мисаону, логичку и тематску целину показују сву снагу и делотворност узајамног дејства. Отуда се може говорити и о интертекстуалности овог издања, јер је и те како обогаћено разним енциклопедијским цитатима, стручним референцама и алузијама из области спорта, уметности, политике, књижевности и сл. На тај начин створен је својеврстан интертекстуални простор, односно нови контекст са различитим дискурсима и значењима, који међусобно интегрише жанровске норме и културне кодове. Географски и историјски детаљи о Етиопији, дакле, представљају јединствено интертекстуално искуство, чији је циљ и стратегија, пре свега, да младе читаоце доведу у активнију улогу реципијента како би дошло до њиховог усвајања текстуалног смисла, али и препознавања других прилога (фотографија).

Све ово постигнуто је:

- хибридизацијом форме,
- експериментисањем облика штампаног текста (обим и фонт),
- коришћењем напомена на маргини,
- мешањем (не)књижевних жанрова и дискурса,
- спајањем фотографије и илустрације,
- вишеструком фокализацијом ликова,
- прекидима узрочних и логичних веза између догађаја,

- интермедијалним поступцима онеобичавања,
- структуром уметања приче у причу,
- различитим фабуларним токовима...

Стварањем хибридних жанрова и њиховим пре-корачењима (прича, путопис, репортажа, дневник, писмо), Лидија Николић и Ана Новаковић у доброј мери синтетизују естетско и педагошко, а све то у намери да што целовитије представе историју, културу, фолклор, уметност, спорт и друге појединости афричких земаља. Исказујући властите стваралачке потребе, осећања и искуства, ауторке на посредан начин позивају младе читаоце на активан однос и став, који не нуди само уживање у слици и речи већ захтева концентрацију и одређени интелектуални напор у смислу потпунијег сазнања и учења о Африци и њеним лепотама.



Употреба и корелација хибридних књижевних и некњижевних форми (енциклопедија, блог, фотографија) и те како су допринели томе да се задово-

љи дечји нагон за игром и пустоловином, а нарочито жудња за упознавањем далеких и егзотичних предела. С друге стране, обједињавањем неколико етичких, психолошких и педагошких постулата готово у свим прилозима књиге сустичу се разноврсна осећања и доживљаји:

- *усхићење* и *одушевљење* (откриће афричког континента),
- *реалности* и *хумор* (стварна путовања и комични догађаји),
- *исповести породичног казивања* (интимна кореспонденција мајке и кћерке),
- *лејџа дејинствива* (описивање игре, сусрета и живота са афричком децом).

Жанровска укрштања

Вантекстуална и вандискурзивна реалност у број мери дотичу одређена питања и сазнања из разних области, као што су: историја, географија, култура, спорт, уметност, политика, економија, антропологија и др. Истовремено, дотакнути су и проблеми расног, класног и родног карактера, али они нису видно наглашени иако чине битно обележје афричког културног и колонијалног система.

На Рогу Африке је концептуално заснована књига која се може читати као путопис, дневник, репортажа, публицистика, роман, документарна проза, епистола... Иако је написана, углавном, из личне перспективе (кћеркине и мајчине паралелно, а ту су и прилози са блога Радима Живоцког), ова књига не говори само о Африци већ уопште о лепотама живота и света, о антејској привржености граду и земљи (Београд, Србија), о снажној и искреној љубави према породици, о новостеченом пријатељству и поверењу, те напоследку о космополитизму и дружењу са свим људима без обзира на расу, пол и социјални

статус. Доживљај Африке као новог/посебног света постигнут је мешањем жанрова, те недвосмислено показује да „деловање и изражајност уметничког дела зависи од његове форме” (Гиљен, 1982: 26).

У констелацији хибридних жанрова, односно у приповедачким/епистоларним токовима Лидије Николић, Ане Новаковић и Радима Живоцког, нема много места за психологизацију ликова и целовите јунаке, из простог разлога што су сви прилози релативно кратки и надовезују се један на други. Реч је, заправо, о реалистичкој дескрипцији и личним доживљајима света приказаним поступно и наизменично у свом *настајању* (време и простор) и *мењању* (путовања, авантуре, утисци). Боравећи три месеца на Рогу Африке, Ана Новаковић није имала потребу да ствара нову фиктивну стварност, већ се кроз епистоларну форму обрађала својој мајци и списатељици Лидији Николић, која је све то обликовала и уметнички транспоновала у књигу необичног садржаја и тематике.

Вођена сопственим искуством и знањем, интересовањем и преокупацијама („Мајко! Примљена сам на праксу у Етиопији! Знајући твоје познавање географије, морам да те обавестим да је то у Африци! Крећем крајем септембра, кад се тамо заврши кишна сезона, и остајем до Нове године...”, Николић – Новаковић 2018: 4), Ана Новаковић већ на почетку уводи читаоца у суштину и смисао свог „путешествија”, откривајући заправо о чему се ради и на неки начин указујући да ће бити коаутор, односно „подразумевани писац” (Вејн Бут). Потврђујући исправност мисли Жана Пола Сартра да „писати о другима значи истовремено писати о себи” (Ивановић, 1979: 37), она пише о својим авантурама и доживљајима, о свему оном што је видела у Африци, а највише о сусретима са децом и необичним људима, јер јој је то остало посебно упечатљиво и у живом сећању.

Интегрална слика о Африци остварена је тзв. *монтиажним њосцијком*, који подразумева линеарну динамику догађаја са истовременим приказивањем текста, фотографије, илустрације и других детаља. *Документарности* настала на основу стварних историјских догађаја (цар Селасије, атлетичар Абебе Бикила, православни манастири и др.) има завидан васпитно-сазнајни карактер и духовну вредност за децу и младе. Са (не)наглашеном пропагандно-публицистичком позадином (нека врста туристичког бедекера), ово коауторско дело бележи све што се догађало током Аниног тромесечног боравка у Африци (Етиопија, Танзанија, Занзибар), уз суптилно понирање у прошлост и садашњост тих земаља.

Анини прилози (писма, мејлови, записи на блоговима, разне информације и репортерски текстови) писани су лако и једноставно, без великих литерарних амбиција, али врло промишљено и надахнуто. Снабдевени фотографијама у боји и додатним енциклопедијским напоменама, заступљени текстови превазилазе класичне дневничке и путописне конвенције, јер су настали као резултат комбинације и узајамног деловања ових и других жанрова, уз пуну свест о личном искуству и начину обраћања реципијенту.

Ана Новаковић, дакле, није само писац и путописац већ је и хроничар и репортер, документариста и истраживач, туристички водич и путник. Својеврсна равнотежа између текста, фотографије и научно-стручних објашњења успостављена је зналачки од самог почетка, што говори о њиховој међусобној зависности и допуњавању. Као јединствен пример хибридизације и жанровског укрштања, књига *На Рогу Африке* је истовремено и сведочанство о афричком континенту, које је стекло висок степен уметничке целовитости и методолошког јединства. Поступност и доследност у представљању необичне тематике прате фрагментарност и епизодичност,

али са сређеним и континуираним обележјима о догађајима и целовитости фабуле:

Стигли смо у Бахир Дар!

10 сати клацкања аутобусом, преко Етиопске висоравни, али сјајни предели успут, тако да нам је пролетело блењући кроз прозор... (Исто, 16).

Овде се може говорити и о својеврсној енциклопедијској вредности, будући да књига заиста нуди обиље података, историјских чињеница и драгоцених сазнања из разних области и дисциплина, а које се односе управо на афричке земље. У представљању конкретног друштвенополитичког амбијента и историјског раздобља, у скицирању појединих ликова (деца и одрасли), као и у сликовитости описа и занимљивости дочараних доживљаја, епистоле Ане Новаковић поседују завидан интензитет постигнуте уметничке илузије ваљано психолошки мотивисане и стручно осмишљене (еко-туризам). Обраћање саговорнику, односно читаоцу, започиње прецизним навођењем потребних података:

Од: Ана, коме: Лидија.

Датум: 29. октобар 2015.

Наслов: Бацац (Исто, 45).

Као опсерватор и репортер, Ана Новаковић има оштро око и радозналост за свет око себе и искрено се бави непознатим људима и појавама у новом окружењу. Њена способност, а може се рећи и моћ разумевања и саосећања са сиромашним људима Африке, сведочи о етичком карактеру и хуманости, као и блискости са свим недаћама и проблемима у животу (глад, расизам, болести) које имају њени саговорници. Откривајући успомене и доживљаје из Африке, Ана Новаковић показује врло присан однос, љубав и поштовање према својој мајци, што дочарава и реч захвалности на крају књиге:

Драга мама, хвала ти што си нашла начин да учествујеш у највећој авантури мог живота. Што си успела да је претвориш и у твоју авантуру, и у нашу авантуру. На свој начин. На начин који теби прија. Што сам ја могла да је живим и дишем у тренутку, а ти си је овековечила (Исто, 95).

Закључак

Прозу за децу Лидије Николић уопште није једноставно жанровски и типолошки одредити, будући да је реч о вишеслојној и комплексној епској творевини са мешавином неколико жанрова и не-књижевних/публицистичких врста. *Мамин дневник* донекле подсећа на билдунгсроман и тзв. дневнички роман, јер прати младалачко одрастање и поседује праву концепцију дневника (време, место, исповест). Дакле, то јесте дневник за децу и младе, али не онај у класичном и традиционалном смислу. То је, пре свега, вишеслојна и хибридна форма са елементима неколико жанрова и врста.

Исто се може рећи и за коауторски путопис *На Рођу Африке*, који обухвата:

- 220 фотографија у боји различитих димензија,
- 23 илустрације (документарни материјал: мапе, коверте, разгледнице, улазнице, новац, поштанске марке, цртежи и писма етиопске деце),
- 2 мејла „оквирне приче” (Анин мејл из Немачке мајци Лидији 23. 2. 2015. и Лидијин упућен Ани 2. 1. 2017),
- 33 Анина мејла из Африке упућених Лидији (26. септембар 2015 – 16. јануар 2016),
- 41 блог-текст (33 Ане Новаковић и 8 њеног колеге Радима Живоцког из Чешке),
- 32 писма (29 Ане Новаковић и 3 Хелине Гереман),
- 3 текста из различитих извора (одломак из књиге етиопског писца Yemane Deneke у преводу Лидије Николић; одломак текста са интернета о

светом граду Лалибела и текст о фотографкињи Гали Тибон са сајта Афричког музеја), – 57 кратких енциклопедијских напомена из разних области...

Поред свега наведеног, а када се узму у обзир књижевни и други жанрови, за ову књигу се условно може рећи да је и нека врста *џурналистичког водича*, јер на интригантан и информативан начин уводи читаоце у свет и лепоте афричког континента. Осим жанровских прекорачења и типолошких преплитања, прозу за децу Лидије Николић у доброј мери одликују суптилан хумор и шаљиве ситуације, али и поука, која је врло ненаметљива и долази из другог плана. Васпитно-сазнајни карактер обележава *Мамин дневник* и путопис *На Рођу Африке*, иако су хибридни, интермедијалност и промена дискурса у погледу форме и садржаја ипак доминантни и видно наглашени. Интермедијалност је, иначе, коришћена као поступак онеобичавања, који поред естетског циља указује на својеврстан синкретизам са развојем технологије и присуством медија у свакодневици деце и младих.

ЛИТЕРАТУРА

- Гиљен, Клаудио. *Књижевности као систем*. Београд: Нолит, 1982.
- Ивановић, Радомир. *Тешкоће тумачења књижевног дела*. Приштина: Јединство, 1979.
- Милинковић, Миомир. *Историја српске књижевности за децу и младе*. Београд: Bookland, 2014.
- Николић, Лидија. *Мамин дневник*. Чачак: Пчелица, 2013.
- Николић, Лидија – Новаковић, Ана. *На Рођу Африке*. Чачак: Пчелица, 2018.
- Тумачење књижевности за децу*. Уредио Питер Хант. Приредила и пропратне текстове написала

Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2013.

Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.

Milutin B. ĐURIČKOVIĆ

HYBRID FORMS IN CHILDREN'S PROSE OF LIDIJA NIKOLIC

Summary

By multigenre book of prose *Mama's Diary* (2013) Lidija Nikolić announced a serious step forward in creating hybrid forms, skillfully combining structural-semantic elements of story, diary, novel and travel literature. Nevertheless, this defamiliarization procedure is most pronounced in her latest book *On The Horn Of Africa*, published in co-authoring with her daughter Ana Novaković, which shows precisely the genre overruns and their correlation between story and travel literature to novel and diary. Special intermedial value and creative complexity consist of e-mails and texts from blogs, color photos and additional notes, as well as explanations that have a great cognitive-educational significance in terms of cultural, historical, geographical and touristic acquaintance of the African continent. The aim of this paper, therefore, is to illuminate and consider Lidija Nikolic's prose discourse, expressed through hybridization and genre intertwining, realized in an original and imaginative way, close to children of all ages.

Key words: novel, diary, story, travel literature, e-mails, blogs, photos, hybrid forms



Сашо Т. ОГНЕНОВСКИ
Македонско научно друштво
Битољ
Република Македонија

ТРИЛОГИЈА О НЕОБИЧНОЈ ДЕЦИ РЕНСОМА РИГСА КАО ХИБРИД РЕАЛИЗМА И ФАНТАСТИКЕ

Прегледни рад

САЖЕТАК: Савремена књижевност за децу и младе, пре свега, доноси нове теме, авантуре и садржаје, који подразумевају експериментисање жанровима и жанровским прекорачењима, како би и на тај начин привукла децу пажњу и знатижељу. Фантастична сага Ренсома Ригса о необичној деци бави се једним врло необичним и мало коришћеним жанром, који је и сам по себи хибрид других жанрова, а то су урбане легенде. Оне су мешавина фантастике и реализма, те највећим делом припадају популарној култури. Трилогија Ренсома Ригса са овим хибридном наративом иде корак даље, будући да обједињује елементе епске фантастике који са реалистичним миљеом и урбаним садржајима стварају врло оригиналан свет, употпуњен чак и фотографијама. Овај рад анализира наративне сегменте хибридне књижевности која кореспондира са урбаним легендама и митском фантастиком, упоређујући их са класичним наративима и наглашавајући сличности и разлике ових поступака, као и фидбек ових по много чему оригиналних романа за децу и младе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: хибрид, жанрови, наратив, литература, трилогија

Да ли је магични реализам хибридни жанр

Жанр као конструкт у књижевности има своја теоријска начела, стваралачке принципе и конвенције које га поближе одређују и квалификују. Хипотетички, тројство литерарних жанрова су генеалогички стубови који прилично стамено одолевају свим реинтерпретацијама, хибридизацијама и другим историјским превирањима, углавном са естетског или филозофског аспекта. О томе говори Платон у својој *Држави* више од две хиљаде године пре Христа. Међутим, цивилизацијска искуства и истраживања наводе на закључак да жанрови као генеалогичка одређења зависе од много фактора или креативних околности. Жанр је у принципу однос литерарног дела према стварности, или тачније однос писца тог дела према стварности. Спекулативни методи Миливоја Солара указују на то да се „књижевно дело може разматрати било с аспекта његове властите вредности, било с аспекта у којем се оно указује као производ опће књижевно стваралачке активности” (Solar 1971: 63), док Патрис Павис указује на едукативни контекст жанрова и њиховог архивског класификовања, формулишући жанровско одређивање као „кључ разумејевања сваког текста у односу на скуп конвенција и правила (који прецизно одређују сваки жанр)” (Pavis 2004: 177). У глобалном смислу хибридизација жанрова није непознат процес. Појам „трагикомедије” вуче корене још из античких дана, а могуће постојање тог мешовитог жанра констатује и Аристотел у својој *Поетици*, где расправља о трагедији са двоструким завршетком. Први пут се реч „трагикомедија” појављује у прологу комедије *Амфијрион* римског комедиографа Плаута, где он, видећи да је недостојно да се у

комаду поред ликова робова појаве и богови и краљеви, изјављује да ће радије од тог комада направити „трагикомедију” (Foster, 2004: 16).

Савремени хибриди у свим литерарним родовима не подразумевају једнолинеарно мешање жанрова као два антипода (трагедија и комедија), него прожимање наративних процеса једног и другог жанра унутар свих родова (романа, приче, драме итд.). У том смислу овакав вид интерферирања у савременој књижевности преко обликовања наратива добија сасвим другачији језички и садржински контекст. У књижевности за децу тај се процес креће између третмана фантастике и третмана реализма. Бајке користе реалне матрице, где се сустичу фантастични ликови, водећи наративни процес у правцу митског одређивања саме приче, док се у тзв. магичном реализму фантастични елементи појављују само као делови догађаја одређених ликова, без утицаја на генерални ток приче.

Али хибридизација књижевних текстова је много комплекснија зато што тај поступак подразумева укрштање више аспекта, као што су „традиционални и савремени”, „културне размене различитих култура”, „фузија и антагонизам стилова” итд. (Young, 1995: 22). То значи да се преко сложеног наратива моделују и ликови који се модификују и пулсирају између жанровских интерференција.

Врло је широк појам хибридног жанра, тако да се магични реализам налази на некој естетској граници хибридизације зато што је то, заправо, творевина теорије о интертекстуалности, где се митски и фантастични мотиви прожимају у реалистичној схеми самог дела, а у неку руку и као феноменолошки супститут чија је хибридизација само иницијација, а не и појава са свим наведеним аспектима. Магични реализам је типичан за прозу латиноамеричких аутора, а иновацију у том жанру је направио чувени Габријел Гарсија Маркес.

Што се тиче књижевности за децу, савремени аутори дубоке хибридизације жанрова већ етаблирају као концептуални симулакрум који рађа компактна дела, као што су романи о Харију Потеру Џ. К. Роулинг, а као њихове претече можемо да поменемо романе К. С. Луиса о земљи Нарнији. У овим хибридним жанровима рекомпонују се и претапају географске одреднице, тако да и у поменутих делима, као и у многим другим, имамо цивилизацијски дијалог урбаног и митског миљеа. Урбани миље подражава реалистични аспект приче, док је фантастични свет тај који и у садржинском и у формалном контексту надопуњује заплет, а и расплет саме приче.

Наратив трилогије Ренсома Ригса

Романи Ренсома Ригса о младом Џејкобу и његове авантуре са чудноватом децом госпођице Перегрин су типичан пример хибридизације жанрова управо преко наративног процеса. Прва три романа, чији су наслови *Дом госпођице Перегрин за чудновату децу*, *Град њусиодуха* и *Библиотека душа* су апликативни на интерферирање времена радње, ликова и места радње. Наратив управо почива на ова три принципа, који генерално одређују ток приче.

Први принцип којим се Ригс поиграва и компоује га у причу је принцип времена, односно радња сва три романа се дешава у данашње време (кога увек има у мањој количини) и у време средине 20. века, тачније у ратно време четрдесетих година у Великој Британији. Самим тим што жанр није зависан од ситуације временског помака, када се сусрећемо са овом интересантном причом ову компоненту схватамо само као одредницу, као оријентир за ликове и догађаје. Случајно упадајући у временске „петље”, млади Џејкоб генерише заплет ове приче

и тиме доприноси озбиљном процесу хибридизације жанрова. Самим тим што постоје те „временске петље”, у овом наративном процесу сусрећемо се са фантазијом као жанровским опредељењем, док се реализам увек провлачи као хармоничан ток, стварајући логичке одреднице у самој причи које нуде читаоцима врло оригинално штиво које је посве импресивно. Језгро приче које млади Џејкоб успева да схвати већ у првих десетак страна првог романа је временска координата, коју он дозива као сећање на свог деду Абрахама и његове приче, за које Џејкобови родитељи мисле да су део његове сенилности и не обраћају пажњу на њих. Међутим, Џејкоб као дете улази у тај традиционални, тј. генеалогички модел деде и унука, те приче схвата као врло озбиљну ствар, с тим што деда Абрахам потенцира његову праву повезаност са тим необичним ликовима. Ренсом Ригс врло мудро „протреса” временске оквири још на почетку романа самим тим што стари Абрахам Портман бива убијен од стране чудовишта које долази из времена које млади Џејкоб још није упознао.

Други принцип хибридизације ових романа су *ликови*. Ренсом Ригс уклапа фантастику у реализам приче (која има урбани предзнак) преко врло прецизно систематизованих карактера, делећи их у неколико врста: чудновати, имбрини, пустокуси и чудаци. Поштујући неизбежну црно-белу поделу на добре и лоше јунаке, он у „необичне” сврстава позитивне ликове, односно ликове због којих и пише целу трилогију. Наиме, то су ликови деце којима је време стало, па проживљавају један исти дан – дан бомбардовања свог дома 1942. године, за време Другог светског рата. Сва су та деца стара преко сто година, али су задржала свој дечји лик заточен у прошлости, и сви имају моћи да ураде нешто необично – да полете, да носе велики терет, да узгајају пчеле у стомаку, да буду невидљиви, да изазову

ватру у својим длановима итд. У те позитивне ликове спадају и тзв. „имбрини”, људска бића која се претварају у птице како би се заштитили од „чудака” и од „пустодуха”, који их деценијама лове да би преко њих продужили свој животни век. „Чудаци” су сенилни ликови који се увлаче у облик људских бића да би могли да посете необичне и имбрине како би их заробили, док су „пустодуси” она класична чудовишта која убијају и једу, и што је најгоре – невидљива су.

Овде се поставља питање: где је ту веза са обичним, нормалним људским бићима као што је главни лик Џејкоб? Где су остали ликови који су део реалистичног миљеа у сва три романа? Ренсом Ригс инкорпорира фантастику са феноменолошког аспекта. Џејкоб, као најчистији примерак реалистичног наративног поступка, тек у другом делу трилогије, „Град пустодуха”, схвата да има таленат „необичне” деце, и то најмоћнији од свих, који ће у следећим сценама спасти многе од рода „имбрини” и „необичних”, а то је таленат да преко болова у стомаку посети „пустодухе” и тиме спасе своје необичне пријатеље. Овај други ниво хибридизације, где се реалистични ликови полако утапају у фантастичне, отвара врло оригиналан начин приповедања целе приче, која својом комплексношћу развија и друге аспекте и тиме постаје посве уникатна епопеја.

Трећи ниво хибридизације писац постиже преко саме приче. Садржај ова три романа у почетку нема амбиције да себе развије у фантастичну причу пуну необичних бића и чудовишта. Прича коју плете Ренсом Ригс врло мудро претапа реализам у фантастику, наравно – не напуштајући претходни жанр, где се повремено враћа као у прибежиште, да би одатле отворио сасвим другу причу као органски део генералне окоснице романа. Тако се прича из америчког градића у 21. веку који одише досадном свакодневицом сели у Европу, на мистично острво

Кернхолм у Велсу, где полако почиње да се одмотава мистерија на којој Ригс не инсистира олако, већ је мајсторски увлачи у крвоток саме реалистичне приче и неосетно, преко временских „петљи”, фантастика постаје непобитна доминанта целе трилогије.

Ова хибридизација не представља једнолинеарно пребацивање приче и ликова, већ квалитативан процес који обухвата и феноменолошке и антрополошке корене у наративу управо преко ремодулирања времена, ликова и самог садржаја.

Медијска преплитања у карактеризацији ликова

Основа теорије жанрова је анализа употребе језика и слике као комуникацијског система (Bhatia, 2004). Инспирација Ренсома Ригса да напише ову оригиналну трилогију лежи у медијској трансформацији. Све три књиге су пуне црно-белих старих фотографија на којима су необични протагонисти свих романа. Фотографије које Ригс интерполира у своје романи су доминантна медијска референца целе трилогије. Фотографија као тзв. врући медиј документује одређену ситуацију или одређену емоцију важну за ток приче, али и коначно за одређење и хибридизацију жанра. Фотографије у овој трилогији нису прошлост, и поред тога што су црно-беле и намећу утисак нечега што је већ прошло. Оне су део карактеристика и ликова и времена. Посматрајући ликове које гледамо на фотографијама у истим ситуацијама у романима, постајемо свесни да се ова прича жанровски повремено премешта са реалистичне линије, да би се по потреби опет вратила. Поседујући старе слике као емотивни или рационални постамент садашњости, ми као читаоци себи постављамо много питања, а одговори се налазе управо у причи, и све то медијски изгледа врло оригинално

но зато што нам нуди доживљај који до сада нисмо имали. Подсећа нас на покретне слике филма или телевизије, а после тог доживљаја опет себи постављамо питања које се дотичу наративности и садржаја.

Дидактички контекст у конструкцији трилогије

Трилогија Ренсома Ригса о чудноватој деци је велики антипод гигантским трилогијама формата Толкинових *Прстенова*, или технолошки детерминисаном серијалу о Персију Џексону славног Рика Риордана. Чудновата деца нису митска бића. Она нису насликани прототипи добра и зла. Она су чудновати карактери са реалистичним коренима и праве су супротности митским бићима. Двадесети век није век елементарног подучавања. Ова три романа готово да успостављају један комплексан процес дидактичности.

Наиме, хибридизација жанрова преко ликова у овим романима предочава деци да су сва чудновата бића од крви и меса, те да су митови и легенде само иницијација за препознавање врлина наспрам мана и да се добро и зло увек боре, без обзира да ли су нам чудовишта у глави или су испред нас. Зато је ова чудновата трилогија Ренсома Ригса револуционарна – управо због добро фундираног реализма који није магичан, него је само подлога за добро разрађену фантазију која је много ближа детету које има фејсбук профил, које не може без интернета и коме је без игрица невероватно досадно. Исто као и у бајкама и у легендама, и у овој трилогији постоји љубав, постоји добро наспрам зла, постоји часност наспрам подлости, постоји лепота наспрам ружноће. И наравно, деца можемо да испричамо причу која у себи има много маште и сложених карактера, а поучност у основи ове приче, која се

неће завршити са трећом књигом, овог пута стиже краћим путем – преко слика и преко сјајно вођеног наратива.

Закључак

Феноменологија хибридизације жанрова је процес половичне демитологизације ликова и наратива. Класика је то наметнула још од античких дана, док савремена књижевност још не одустаје од примата антихероја, као обележја немоћи века у ком је сајберпростор доминантнији од опипљивог и конкретног живота.

Свакако да је насупрот овоме хибридизација жанрова у књижевности и те како добродошла. Трилогија о чудноватим бићима Ренсома Ригса је и естетски процес, чије закључке још нећемо видети зато што верујемо да ће тај начин мишљења бити још више развијен, да ћемо у жанровском смислу видети много продуктивнија дела и оригиналне ликове и приче. И коначно, овај млади писац жели да нам наметне и једну мисао која нам, кад је сами себи намећемо, изазива осећај непријатности, а то је да смо сви ми некако чудновати кад се боримо са есенцијалним изазовима и недаћама који нас вребају у сваком тренутку и у сваком облику. Читаоци као реципијенти, када конзумирају дела хибридних жанрова, не покушавају да ухвате поруке и да донесу закључке, него себе прилагођавају ситуацијама које су сличне њиховим и старају се да живот схвате више као процесан него као судбински. То је, претпостављамо, још једна битна одлика хибридизације жанрова у литератури.

ЛИТЕРАТУРА

- Bhatia, V. K. *Worlds of Written Discourse: A Genre-based View*. London. Continuum, 2004.
- Foster, Verna A. *The Name and the Nature of Tragicomedy*. Aldershot. UK. Ashgate, 2004.
- Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*. Zagreb. Izdanja Antibarbarus, 2004.
- Rigs, Ransom. *Grad pustoduha*. Beograd. Orfelin izdavaštvo, 2014.
- Rigs, Ransom. *Dom Gospodjice Peregrin za Čudnovatu Decu*. Beograd. Orfelin izdavaštvo, 2013.
- Rigs, Ransom. *Biblioteka duša*. Beograd. Orfelin izdavaštvo, 2015.
- Solar, Milivoj. *Pitanja poetike*. Zagreb. Školska knjiga, 1971.
- Young, R. C. J. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. New York. Routledge, 1995.

Sašo T. OGNENOVSKI

THE TRILOGY ON PECULIAR CHILDREN BY RANSOM RIGGS AS A HYBRID OF REALISM AND FANTASTIC

Summary

The contemporary literature for children and youth brings, before all, new themes, new adventures and new contents that involve experimenting with genres and genre overruns, in order to attract children's attention and curiosity. The fantastic saga of Ransom Riggs about unusual children deals with one very unusual and little-used genre, which in itself is a hybrid of other genres, and these are urban legends. They are the mixture of fantasy and realism, and mostly belong to popular culture. The trilogy of Ransom Riggs with this hybrid narrative goes a step further, as it combines elements of epic fantasy that, with realistic mood and urban content, create a very original world,

complemented even by photographs. This paper analyzes narrative segments of hybrid literature that correspond with urban legends and mythical fantasy, comparing them with classical narratives and emphasizing the similarities and differences of these procedures, as well as the feedback of these in many ways original novels for children and young people.

Key words: hybrid, genres, narratives, literature, trilogy

◆ *Кристина Н. ТОПИЋ*
Нови Сад
Република Србија

ЖАНРОВСКЕ ОСОБИНЕ БАЈКЕ У СТИХУ НА ПРИМЈЕРУ ЗБИРКЕ *ЧАРОБНА ШУМА* БРАНКА ЋОПИЋА

Изворни научни рад

САЖЕТАК: Циљ рада јесте да представи жанровске особине бајке у стиху – специфичног облика дјечје књижевности. Испитаћемо какве промјене су претрпјеле различите форме усмене књижевности, како се понашају у новом облику и какав утицај на жанр има публика којој је дјело, у првом реду, намијењено. Специфичност језика, такође, битна је одлика у форми кроз коју се Ћопић изразио, пошто његов језик има локално-хумористичке карактеристике пишчевог завичаја. Изложићемо како функционишу ликови, простор и вријеме у Ћопићевом чаробном свијету и колико његов препознатљиви хумор прелази у специфичан облик сјете, те бајка у стиху добија особине антибајке.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: бајка, бајка у стиху, поема, усмена књижевност, Бранко Ћопић

Поезија за дјецу Бранка Ћопића

Нема сумње да је Бранко Ћопић једна од најимпозантнијих књижевних фигура које су обиљежиле

српску литературу XX вијека, како ону за одрасле, тако и ону за млађу публику¹. У домену поезије за дјецу, код овог писца јасно могу да се уоче двије тематске цјелине; пјесме које имају патриотски карактер у најширем смислу, дакле, оне које су у вези са Народноослободилачким ратом и годинама послје ослобођења и поезија која је у вези са свијетом природе (види Vuković 1996). Ђопићева поезија за дјецу, али и читаво дјело, везује се за родни простор, планину Грмеч и грмечка села, рурални амбијент и пејзаж, мотиве из усмене књижевности. Кроз литературу, Ђопић је исказивао „критички зазор према свему што протурјичи етици и традицији завичајног живота као једног прихватљивог модела стварности и умјетничке истине” (Skok 1982: 13).

У том свијету завичаја, за који се везује читаво пишчево стваралаштво, свијет природе и свијет детињства су срасли и нераздвојиво су повезани. То је нарочито изражено лирским мотивима природе у поезији за дјецу, гдје кроз јединство флоре и фауне писац обликује магични свијет шуме.

Заокупљен емотивним сећањем на сопствено детињство, Ђопић је у дечју поезију увео нови, планински свет планинског детета, медведе и друге шумске звери, доживљаје у великој природи, чија га завичајна лепота узбуђује на детински начин (Pavić према Skok 1982: 18).

Ђопићева поезија за дјецу специфична је и по томе што више припада стихованим причама, хроникама, него изношењу чистог емотивног стања пјесника. То не значи да у њима не постоје лирски елементи, али главна нит радње не дозвољава да емоције надвладају и скрену пажњу са ње (види Marković 1981: 66–67). У сагласју са природом, русти-

¹ О Ђопићу као писцу за дјецу и омладину, али и за одрасле види књиге: Tahmišić 1969; Idrizović 1981; Vuković 1996; Петровић 2018; Љуштановић 2009; Палавестра 2012; Шаранчић Чутура 2013 и радове Skok 1981: 13–19; Радкић 2013: 142–145.

калним амбијентом и пјезажом, кроз стихове се запажа и чврста веза са усменом књижевношћу, тј. са оним ко казује народне умотворине. Нарација у поезији „добрија драж и занос приче 'сада' и 'овде', дате у присном окружју, уз равноправно учешће причаоца, приче и слушаоца” (Шаранчић-Чутура 2013: 16). Језик ове поезије обојен је хумором, анегдотама, али он је и

народски живописан и чист, местимично пословично сажет, једноставан, конкретан и сликовит, с блиским и драгим ритмовима и мелодиком народног стиха, с народским поређењима, метафорама и изрекама, које, истина, нису увек у дечјем руху (Pavić 1960: 32).

Дакле, наведене особине омогућавају писцу да прекорачи границу жанра која је већ одређена књижевном теоријом.² У том случају, поред особина поеме³, у дјелу *Чаробна шума* јављају се и својства која према теорији нису препознатљива карактеристика овог жанра. Ђопић, на себи својствен начин,

² Овдје треба нагласити да смо приликом одређивања жанровске припадности, а затим и особина тог жанра на примјеру збирке *Чаробна шума*, пошли од уопштених особина које је поставила класична књижевна теорија. Ово нарочито наглашавамо, јер крећемо од претпоставке да се жанровска одређења (али и сва друга књижевнотеоријска одређења) у дјечјој књижевности ослањају на оно што је поставила класична књижевна теорија прије ње. У односу на уопштену науку о књижевности, књижевност за дјецу је млађег датума, а у прилог томе иду расправе које доказују или поричу постојање дјечје књижевности, али и сложености жанровских одређења унутар ње (види Vuković 1996, Петровић 2008, Љуштановић 2009 и сл.). Свакако, како бисмо што релевантније одредили тему рада, у наставку ћемо се служити и књижевном теоријом, критиком која је уско везана за дјечју књижевност и стваралаштво Б. Ђопића.

³ Према *Речнику књижевних термина*, поема се одређује као „краће епско или епско-лирско делу у стиху, приповетка у стиху. У најширем значењу овај песнички жанр спада у наративну поезију, заједно са епом, баладом, романсом и свим осталим стиховним формама које предочавају какву причу” (Поповић 2007: 538). Приликом дефинисања поеме за дјецу, све релевантније дефиниције поеме наших признатих проучавалаца теорије књижевности дао је Слободан Ж. Марковић (види 2003: 108–109).

поему чини хибридном тако што преобликује усмену бајку, али и друге форме усмене књижевности, као што су предања, приче о животињама и сл. Дакле, он не репродукује, тј. не подражава облике који постоје, већ их смјешта у другачију форму и тако им даје ново значење и нуди нов начин на који се могу читати. Шта је поема у књижевности за дјецу, а шта је оно хибридно у Ђопићевој поеми? Како бисмо могли назвати тај нови облик?

„Поема – најшире ’кровно’ жанровско одређење”⁴ бајке у стиху

Одређење поеме за дјецу према Слободану Ж. Марковићу гласи:

прво то је дужа песничка форма; друго, изразите су њене епско-лирске црте, догађања и емотивне узбурканости се условљавају и преплићу; и треће, у композиционом погледу поеме претежно сачињавају певања (Марковић 2003: 109).

Одиста, дефиниција поеме, како и сам аутор наводи, најприближнија је дефиницији коју је поставила класична теорија књижевности. Међутим, Марковић у наставку наводи и особине које поему за дјецу одвајају од класичне поеме, дајући компаративни преглед ове двије форме. У поемама за дјецу изостаје историјска компонента и сучељавање јунака са опасностима које их могу животу угрожити, али зато постоје пустоловне, авантуристичке догодовштине главног јунака. Историјску компоненту замијенили су социјални чиниоци живота, сукоб јунака са средином у којој живи и однос према њој. Подређеност главној теми замењена је бројним темама и мотивима које се развијају паралелно с њом. Фабула је основни носилац епског у поеми за дје-

⁴ Синтагма је преузета из књиге Јована Љуштановића *Брисање лава* (види 2009: 117).

цу, док се односи међу јунацима исказују емотивношћу, што представља лирску и субјективну компоненту поеме. Такође, једна од битнијих особина поеме за дјецу јесте игра која чини њену значајну поетску страну (види Марковић 2003: 108–121).

Но, сложеност самог одређења поеме и свих других жанрова које она може укључивати још увијек је отворено и недовољно ријешено питање у науци о књижевности за дјецу. У том контексту Јован Љуштановић истиче да

то су, пре свега, епско-лирске форме које, на жалост, још нису сасвим типолошки и жанровски интегрисане и разврстане: поеме, такозване бајке у стиховима и дуже песме о животињама (Љуштановић 2009: 116)⁵.

Међутим, оно што смо, ипак, и поред свих проблема утврдили јесте да постоје дефиниције и одређења основних особина поеме за дјецу. Поема представља широк појам и свакако да унутар ње, по утврђеним параметрима, даље могу да се разврставају и други књижевни облици. У тај домен уврстили бисмо и бајку у стиху, чије су жанровске особине главна тема нашег рада. Као добар увод за нашу тему послужиће нам и то „да Бранко Ђопић у једном од издања *Чаробне шуме* своје епско-лирске песничке творевине сам назива ’збирком поема написаних према народним бајкама’ (Ђопић 1978: 6), постаје јасно да је поема најшире ’кровно’ жанров-

⁵ Свакако, комплексност се огледа и у следећим запажањима Јована Љуштановића која су у вези са Марковићевим одређењем поеме за дјецу: „Слободан Ж. Марковић, чини нам се, не само по дефиницији него и по избору у *Антиологији*, инсистира да поема мора бити вишеделна песничка творевина (сачињена на више засебних целина – ’певања’). Међутим, поставља се питање жанровске атрибуције дужих епско-лирских песничких дела из ’једног комада’. С једне стране, њихово искључивање из појма поеме ’неправедно’ је, јер многа од њих имају у себи однос између развијене наративне и лирских елемената, сличан оном у ’признатим’ поемама. С друге стране, њихово учвршћивање у поему изазвало би проблем разграничења с *исесом* као жанровском одредницом” (2008: 117).

ско одређење које означава и реалистичка и фантастична књижевна дела” (Љуштановић 2009: 117).

Жанровске особине бајке у стиху

Прије свега, треба да поставимо питање да ли је могуће уопште одредити особине читавог жанра на основу само једног узорка – *Чаробне шуме* Бранка Ђопића. Ни у ком случају не може се очекивати позитиван одговор, али свакако наша анализа може имати подстицајан карактер за даља проучавања жанрова, жанровске хибридности у оквиру дјечје књижевности, али и за даља изучавања поетичких особина Ђопићевог стваралаштва. Такође, примјер на коме желимо показати жанровске одлике бајке у стиху одабран је на основу релевантних књижевних критика Ђопићевог стваралаштва за дјецу: „Ђопић пише за децу и омладину као нико пре њега у нашој целокупној књижевности” (Таћмишчић 1969: 12); или:

Ђопић је плодним стваралаштвом у области дечје књижевности дао печат читавом покрету дечјих писаца. После њега, и упоредо с њим, на основама које је у великој мери он одредио, цео низ писаца дао је запажене резултате (Паллавестра 2012: 400).

Такође, да се бавимо бајком у стиху на овај начин подстакло нас је и то што је наука за Ђопића често везивала одредницу бајка у стиху и уочавала одлике бајковитости у неким његовим дужим стиховним формама⁶.

Дакле, бајка у стиху је врста поеме за дјецу којој су инспирација биле творевине усмене књижевности (не само бајке већ и други облици усмене књижевности).

⁶ Нарочито смо на ова одређења наилазили када је било ријечи о збирци *Чаробна шума* (види Марковић 198: 67; Петровић 2008: 264; Радикић 2010: 144; Љуштановић 2009: 116–117; Шаранчић-Чутура 2013: 159–164).

Но, ни за једно Ђопићево дело не може се рећи да је доследно организовано по принципима било ког усменог жанра. Увек је реч о слабијем или јачем, исцрпнијем или површнијем присуству појединих елемената (Шаранчић-Чутура 2013: 27).

Хибридность овог жанра утолико је већа што се, рецимо, само на примјеру једног дијела⁷ *Чаробне шуме* може уочити укрштање различитих жанровских елемената облика који припадају усменој књижевности. Иако је Ђопићева *Чаробна шума* самосвојна и резултат је ауторског талента, не може се рећи да на одређење и тумачење јунака, простора, времена и неких других особина у дјелу нису утицали жанрови усмене књижевности.

У критици је често истицано да Бранко Ђопић није писао „праве” бајке, тј. оне које би имале доследно препознатљиву структуру, ликове, функције, атмосферу усмене бајке. Ђопићево ауторско уобличавање жанра јесте типолошки разнолико, међу најчешћима издваја се облик у коме је усмена бајка погодан модел са структурисање ауторског текста, те се јавља као врста семантичког подтекста (Шаранчић-Чутура 2013: 51).⁸

У бајци у стиху *Пијетлао и мачак* јунаци⁹ поступају према унапријед одређеним функцијама које

⁷ *Чаробна шума* је збирка која се састоји од седам поднамова („Увод”, „Пијетлао и мачак”, „Мјесец и његова бака”, „Црвени врабац”, „Бајка о добром Ђоси”, „Кућа под печурком”, „Рибар и мачак”).

⁸ Усмена бајка одређена је као вишеепизодна прича гдје су збивања посложена хронолошки, према већ утврђеним композиционим обрасцима уз елементе чудесног. Структура бајке одређује се према ликовима и збивању које се одвија у простору и времену. Догађаји се нижу хронолошки, линеарно; вријеме збивања је прошло, а ликови су углавном неименовани, карактерише их пол, занимање, социјални статус и сл. Расплет бајке увијек је срећан (види Пешикан-Љуштановић 2007: 36).

⁹ Приликом основних разлика између усмене и ауторске бајке Љиљана Пешикан Љуштановић каже да „у ауторској бајци јунаци могу бити животиње, које нису зачарани људи и неће се на крају бајке вратити у људски лик (...) Ови нељудски јунаци

срећемо и у усменој бајци.¹⁰ Један од чланова породице удаљава се од куће (I), јунаку се изриче забрана (II):

Кад у лов одем, рођени побро,
Обоја врата забрави наша,
И још ти кажем: чувај се добро
од старог лисца Мудријаша (Ћорић 1985: 41).

Даље се јављају и друге функције: противник покушава да се обавијести, жртва бива преварена, противник наноси штету итд.¹¹

Пјетлићу драги, пјевачу јасни,
зелени репе, фесићу красни,
пшенице ево од сваке феле,
румене, крупне, ситне и бијеле,
изађи мало, сада си сам,
пуна је торба да ти је дам.

Пшеница! Ура!
пијетао скочи –
радосним сјајем блеснуше очи...

Тренутка истог Мудријаш – плес! –
обори Пијетла ко земљотрес,
за тили часак свршио борбу
Пјетлића смота у стару торбу (Ћорић 1985: 413).

Иако проналазимо функције својствене бајци, не можемо рећи да сиже ове бајке у стиху одговара развијеним моделима усмене бајке. Не постоји као

најчешће представљају алегорију људских односа и тежњи, али могу бити и неалегоријско обликовање антропоморфизованог нељудског јунака” (Пешикан-Љуштановић 2009: 19).

¹⁰ Бавећи се усменом бајком Проп је дошао до закључка да „постоје сталне и променљиве величине. Мењају се називи (и са њима атрибути) ликова, али се не мењају њихове радње или функције. Отуда закључак да бајка често једнаке радње приписује разним ликовима. То нам омогућује да бајку проучавамо по функцијама ликова” (Прор 2012: 28).

¹¹ Попис и детаљан опис свих функција погледати у Прор 2012: 35–75.

у бајци тачно изражен сукоб између јунака и противника, не постоји помагач који дарује чаробно средство, премда се за ову бајку у стиху још може и највише казати да има развијен сиже у односу на друге бајке у *Чаробној шуми* (види Љуштановић 2009: 122). *Пијетлао и мачак* представља директну транспозицију руских прича о животињама везаних за мачка, пијетла и лисицу (види Afanasjev 1982: 66–73)¹². У руској причи о животињама нема дубљег описа емотивних стања или тренутних расположења јунака, непосреднијег описа односа међу јунацима, већ се јавља изношење реалних могућности, тј. шта може да се деси пијетлу уколико прекрши забрану: „Не извируј кроз прозор, не веруј лисици; она ће те појести ни кошчице ти неће остати” (Afanasjev 1982: 67).¹³ Ђопић и те како гради емоционалност јунака. На примјер, дијалози између мачка и пијетла емотивно су обојени. Мачак исказује страх за пијетлов живот, љутњу што он не брине о себи на прави начин:

А Пјетлић рече:
„Умакох смрти,
само се земља пода мном врти.”

„Тако ти треба! –
Мачак ће строго –
Чувај се лисца, јесам ли реко.
Јеси ли главом платити мого
да ти је другар био далеко” (Ћорић 1985: 415).

¹² У српској усменој књижевности јавља се сижејни образац који индиректно можемо довести у везу са Ђопићевом бајком у стиху *Пијетлао и мачак*. У приповиједи *Лисица надмудрила вука* лисица изриче забрану ждријебету да не смије никоме да отвара врата. Ждријебе, наравно, то крши и страда од вука (види Караџић 1988: 145–148).

¹³ Овдје треба нагласити да је Афанасјев у *Сабраним руским бајкама I* дао три варијанте прича о животињама које имају готово исти сиже – мачак који изриче забрану пијетлу да не излази напоље јер може лисица да га поједе. У двије од три наведене варијанте пијетла успију да спасу.

Дакле, Ћопић спретно комбинује особине јунака из приче о животињама (пијетао, лисац, мачак) и функције по којим дјелују јунаци у усменим бајкама. Писац је такође био свјестан коме, у првом реду, упућује ово дјело – дјецци – стога он узима неке карактеристичне црте животиња које су познате и најмлађима.

Данас прича о животињама има веома мало и ретко се приповедају, осим деци (...) Непромењени, устаљени, унапред предвиђени односи између животиња, засновани на њиховим познатим особинама, омогућују „радост препознавања” (Милошевић-Ђорђевић 1997: 14)

То се заиста да примијетити, јер лисца Ћопић приказује као лукавог и склоног преварама, а пијетла као оног који је везан за домаћинство, дакле нема додира са спољашњим свијетом, те због одсуства искуства и наивности страда.¹⁴

Но, епilog бајке у стиху није својствен оном који је у причама о животињама. На примјер, у руским причама о животињама у једној од варијанти крај је такав да мачак успијева да поврати пијетла: „Вратише се оба кући и наставише да живе у добру и изобиљу” (Afanasjev 1982: 73). Или, у другој варијанти, исказивање жалости према пијетлу је стало у свега двије реченице у којима су емоције површно представљене: „Туговали су неколико за њим, а онда рекоше: ’Ето како прође онај ко не слуша’” (Afanasjev 1982: 70). У Ћопићевој бајци у стиху јавља се одређена доза меланхолије и туге, јер мачак није успио да спасе пијетла од лисца. Тако Ћопићева бајка у стиху добија „карактер антибајке” (Vu-

¹⁴ „Ћопић у *Чаробној шуми* креативно приступа усменим сижејним обрасцима. Тако он, мада доследно понавља основну конструкцију сижеа народне приче о животињама *Пијетао и мачак*, знатно психолошки развија поједине ликове животиња, на пример Мачка, и тиме не само да проширује основну сижејну матрицу него и мења сразмеру животињског и људског задату усменом причом – антропоморфизује причу” (Љуштановић 2009: 121).

ković 1996: 217). Пишчев свијет бајке разликује се од свијета усмене бајке који постоји да би се остварила сва морална начела која су у стварности поремећена (види Jolles 1978: 171).

И често Мачак, са тугом благом,
Разговор води са сликом драгом,
Гледа је дуго и сузе брише:
„Најбољи друже нема те више” (Ћорић 1985: 419).

Можда је и та сјета последица Ћопићеве носталгије за изгубљеним просторима дјетињстава и једним давно прохујалим свијетом који се из перспективе одмаклих година њему указивао као сама бајка (Vuković 1996: 217)¹⁵.

У истом контексту може да се схвати и Ћопићев однос према млину и читавом семантичком пољу које он за писца покрива. Централно осјећање млина јесте поетизовани, лирски и сањарски однос, а његов звук увијек дозива заувјек окончало дјетињство, коме се Ћопић изнова враћа кроз своја дјела (види Шаранчић-Чутура 2013: 44). Међутим, у *Бајци о добром Ћоси* писац развија слику о млину¹⁶ као опасном простору гдје „долазе дивови моћни” у опасно вријеме:

У глувој ноћи, под црним кровом,
много се страшних десило ствари,
без трага, гласа у млину овом
ишчезе многи помелар стари (Ћорић 1985: 433).

¹⁵ И други истраживачи уочили су дозу меланхолије у Ћопићевом стваралаштву (види Skok 1982: 13–19; Радкић 2012: 142–145; Шаранчић-Чутура 2013).

¹⁶ Млин, тј. воденица у *Српском митолошком речнику* има следеће одређење: „У народној традицији живи још и данас веровање да су воденице (посебно поточаре) места око којих се радо ноћу скупљају демони. Ту се, по веровању, могу срести: вампир, ђаво и слична зла бића. Ово веровање је врло раширено и мотив је многих прича у којима се говори како је вампир или ђаво напао некога, мучио га и можда чак убио, и како су се људи ослободили овог зла” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 86).

Млин је приказан као мјесто окупљања демонских сила и Ђопић инсистира на његовом мрачном опису како би заинтригирао, уплашио читаоце. Ипак, свјестан да ће дјело доћи у руке и најмлађих, он умањује страшну слику комичним хронотопом који везује за главног јунака – Ђосу:

А близу горе, уз њиву проса
у шупљој букви живи Ђоса
Стан му је чудан, много не вриједи,
љетос га Ђоса отео меди.
Сада му меда опасно пријети,
спрема се, каже, да му се свети (Ћорић 1985: 434).

Писац додатно ублажава мјесто гдје Ђоса живи користећи умањенице познате дјечјем рјечнику – крај букве лежи „њивица”, а медвједа назива „меда” или „меца”. Овдје се опет јавља Ђопићева ауторска слобода преобликовања постојећих усмених форми. Иако поема носи назив *Бајка о добром Ђоси*, она је схваћена у најширем значењу, тј. као прича о чудесном. Оно што би у бајци био кратак увод код Ђопића је разрађено у слику хронотопа који је својствен демонолошким предањима (види Шаранчић-Чутура 2013: 45).

У млину старом шупљега пода
под грубим точком клокоће вода
и прави гробну језу
а чудан вјетар кроз брвна пири
и уклет шапат по млину шири
„Намакни, Ђосо, резу!” (Ћорић 1985: 436).

Баш као и у предањима, приказано је дјеловање натприродних сила. Будући да демонолошка предања имају потребу да потврде истинитост казаног, она обликују представу о томе тако што дају опис мјеста, времена појаве демонског бића, али и његовог понашања (види Милошевић-Ђорђевић 1997: 27). Ово Ђопић развија кроз слике језивог клоко-

та воде, гробне језе, уклетог шапата и сл. Осликава тренутну атмосферу у којој се јунак налази, што значи да хронотоп у овом случају подиже динамику фабуле, а то је, такође, једна од особина демонолошког предања.¹⁷

Насупрот бајци, човеков прелазак из света у свет, из облика у облик није безболан (мисли се на демонолошко предање, додала К.Т.); човек се пати, боји, осећа страх. Продор у натприродно, непоштовање норми које оно намеће доноси по људе тешке и непоправљиве последице (...) по правилу је борба са натприродним неравноправна и не мора јој следити срећан крај (Милошевић-Ђорђевић 1997: 27).

Но, не можемо рећи да Ђопић остаје досљедан предању и да његов јунак окончава несрећно свој живот. Напротив, Ђоса не осећа страх од простора и времена у коме се налази, па ни демонске силе које би га потенцијално угрозиле за њега нису изненађујуће. У прелазном времену, тј. оном које припада нечистим силама на угроженом простору, Ђоса пјева:

Нит се бојим лава ни вукова,
да неког бијем сврби ме рука,
пожури, диве, касом! (Ћорић 1985: 436).

Ђоса дивовима каже да је он „чувени госа” за кога ради „свакога дана крилата војска Џивџана хана”, а „дивовима леђа од страха бриде. ’Чујеш ли само страшнога ђиде!’” (Ћорић 1985: 436–437).

Крај је срећан, што значи да у појединим сегментима *Бајка о добром Ђоси* ипак има карактеристичне црте усмене бајке. Ђоса се, након што је ступио „у простор сусрета и сукоба са познатим и

¹⁷ „Ауторска бајка, пак, често ближе конкретизује простор и време збивања, везујући их или за препознатљиве, дехуманизоване просторе модерног времена или за конкретан простор и време из националне прошлости. Овим се, даље, ауторска бајка приближава културно-историјском предању, или се у њу уносе елементи етиолошких или демонолошких предања” (Пешикан-Љуштановић 2009: 18).

непознатим, реалним и чудесним световима између којих за јунака нема разлике” (Милошевић-Ђорђевић 1997: 18), враћа у свој првобитни простор. Но, Ђопић нуди и сложенији приказ свог чаробног свијета од оног који можемо наћи у усменој бајци. Ђоса, иако је побиједио и испунио задатак (вратио се из уклетог млина, самлио зрневље и добио брашно), не остварује чудесни митски потенцијал сам, већ то чини неочекивани јунак – миш¹⁸. Но миш, иако покретач обнављања циклуса, није био у споразуму са главним јунаком, нити је главни јунак. Дакле, Ђопић не подражава линеарни сижејни образац усмене бајке, већ доноси паралелна збивања, што Ђопићев свијет чини сложенијим (види Љуштановић 2009: 123).

Збирка *Чаробна шума* утемељена је, највећим делом, на препознатљивој наративности усмене књижевности, и то не по стилско-језичким својствима већ, најчешће, по мотивској вези (Шаранчић-Чутура 2013: 160).

Поставља се онда питање – какав би био језик и стил којим Ђопић гради своју збирку. Уколико кренемо од претпоставке да се пишчева самосвојност огледа у томе што он одбија да у потпуности подражава постојеће усмене форме и на плану језика, то би, с друге стране, потврдило његову модерност.

Ђопићеве бајке садрже и необичне асоцијације, иронију, хумор, и, у склопу њега, игру, што се такође може сматрати стилским својствима која почињу све више да карактеришу поезију за децу, средином педесетих, а која су у шездесетим препозната као знак модерности (Љуштановић 2009: 126).

Пишчева иновативност, осим тога, огледала се у томе што је директно својом поезијом почео комуницирати са дјецом, обраћати им се са уважавањем, поштовањем њиховог психолошко-етичког иденти-

¹⁸ Миш је прогризао Ђосину торбу, а брашно се просипало за Ђосом и омогућило обнављање годишњег циклуса.

тета и читалачког интересовања. Бранко Ђопић је покушавао да се приближи имагинарном и реалном дјечјем свијету и настојао је да га пјесничким сликама открије, објасни, оплемени. Томе је Ђопић подредио избор стилских средстава, гдје примарно мјесто заузима директна или индиректна дијалогска форма као најбоље средство комуникације са дјецом. Традиционално дјечје пјесништво говорило је о поукама и искуствима која су одрасли имали за децу. Ђопић је са дјецом водио дијалоге, активирао их као слушаоце и читаоце (види Skok 1982: 15).

У збирци *Чаробна шума* готово на крају сваког дијела наратор се помиње као неко ко је и сам био на мјестима о којима је претходно било ријечи.

У шуми овој и ја сам био,
с десет јунака вино сам пио
ишао дољом и узбрдицом
с чаробном капом невидљивицом
с лукавим Ђосом водио борбу,
донио прича препуну торбу (Ћорић 1985: 408).

Наведени стихови потврђују наведене ријечи Јоже Скока, да Ђопић покушава да оствари контакт са дјецом и да се приближи њиховом свијету маште. Стихови, такође, свједоче и о истинитости казаног, будући да је и сам наратор био тамо. Дакле, Ђопић на овај начин поштује свијет маште дјетета. С друге стране, потврда аутора да је и сам био тамо може се тумачити као утицај фолклорне приповједачке традиције. Ово свакако представља сложеност Ђопићеве нарације и могућност његове интерпретације у различитим кључевима.

Од синоћ Мјесец код куће није,
А бака чека... пролазе сати...
Мораће, богме, и да га бије
када се зором у дворе врати.
Нити је слуша, нити је пита,
читаве ноћи по небу скита.

„Ала ће сјутра шиба да ради!
Сврби ме рука!” –
бака се слади (Ћорић 1985: 420).

Дакле, у бајци у стиху *Мјесец и његова бака Ћопић* из дјечје перспективе покушава да објасни улогу мјесеца ноћу и гдје он буде када је дан. Будући да се, у првом плану, Ћопић обраћа дјечи, онда је и контекст у који смјешта мјесец и његову баку близак најмлађима. Наиме, мјесец је несташни дјечак који не долази на вријеме кући и због тога треба да трпи посљедице. Писац то исказује фразама и ријечима блиским дјечјем вокабулару. У том контексту крости фразу „шиба ће да ради” и сленг да мјесец „скита” а бака се „слади” што ће да га казнити када дође кући.

Ћопић ову слику приказује као игру која се обично дјечи забрањује, тј. никада им није дозвољено да игра траје непрестано, или бар колико би дјеца то хтјела. Рецимо, мјесец „читаве ноћи по небу скита”, што дјечи није дозвољено. Мјесец има и онога који га „тужака” баки:

„Крадљивац звијезда у твојој кући! –
Повика сврака – треба га тући!” (Ћорић 1985: 420).

Сврака је овдје дата у негативном контексту – страшна, црна птица које се дјеца плаше, што би у дјечјем свијету могло да се замијени „другом” који се за сваки поступак жали или тужи старијима.

А мачку Марку казали неки:
мачор је тамо господар прави,
сланину крка и сирац меки,
а миша има, све од њих врви.
Тамо и облак иде планином
огрнут, каже, тешком сланином.

А Жућа, опет, сазнао давно
како је тамо забрањен пост,

поваздан, каже, једе се славно,
и у сну глоћеш прасећу кост.
Онога ко се на јело дури,
печени зеко по селу јури (Ћорић 1985: 429).

Овај одломак из *Црвеног враица* можемо да ишчитамо у изразито хумористичком кључу. Јунаци бајке у стиху могу да се упореде са психологијом дјеце јер је и њима „неко нешто казао” (слагао?) о постојању идеалног свијета створеног по њиховој мјери. Ко то ради дјечи? Углавном одрасли, који то користе како би се насмијали, забавили, али то им омогућава и да прате дјечје реакције, токове маштања, погледе на свијет и сл.¹⁹ Да би постигао хумористички контекст, писац језик ојачава хиперболама и персонификацијама: облак огрнут сланином, пса јури печени зеко и сл.

Но, поставља се питање има ли у опису ових утопијских свијетова, али и читаве бајке у стиху *Црвени врабац*, иронијски интонираног подтекста – нечега што млађа публика у Ћопићевом језику не може да уочи и разумије. То говори о широким распонима ћопићевског језика, који можемо читати на више нивоа и из перспектива различитих узраста.

Ако се као могуће прихвати тумачење да је у овој бајци реч о комунистичкој утопији, крај *Црвеног враица* може се разумевати и аутобиографски, као несклад између идеја комунистичког покрета, чији је заточеник Ћопић несумњиво био, и друштвене стварности, о којој Ћопић критички пише (Љуштановић 2009: 124).

¹⁹ „У усменој традицији термин лагарије везује се за ’маштовите, стиховне творевине о немогућим и фантастичним догађајима, увек с поентом хумора’ (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 68), оне су ’нека врста слике преокренутог света чија је функција да забаве и да поуче децу, али су некада и оне имале магијски смисао’ (Карановић 2005: 57)” (Шаранчић-Чутура 2013: 58).

Закључак

Овим истраживачким радом покушали смо да представимо сложено и још увијек недовољно дефинисано питање жанровске класификације у дјечјој књижевности. Како бисмо одредили жанровске особине бајке у стиху, прво смо кренули од претпоставке да можемо да је смјестимо под окриље поеме за дјецу, о којој је у науци о књижевности за дјецу већ било писано раније. Свакако, да бисмо што релевантније потврдили наше ставове, кренули смо од претпоставки које је поставила теорија књижевности. Затим смо им прикључили и досадашња истраживања дјечје књижевности која су уже везана за поему за дјецу, жанровско сврставање и одређење особина бајке у стиху.

Примјер на коме смо показали особине жанра бајке у стиху јесте *Чаробна шума* Бранка Ђопића, који свакако може бити подстицајан за даља изучавања када је у питању комплексна жанровска ситуација у дјечјој књижевности. Закључили смо да усмене форме приликом обликовања бајке у стиху код Ђопића значе коришћење одређених елемената, али не и њихово досљедно подражавање. Писац тако користи потпуну слободу те у своју нову форму уноси елементе из различитих усмених форми. У томе се огледа и његова иновативност, те схватање ликова, времена, простора, језика, фантастике и сл. могу да се читају и у различитим кључевима.

Но, наше истраживање отворило је и бројна питања везана за издвајање особина бајке у стиху компаративним прегледом неколико стиховних форми које би могле тако да се одреде, за прецизније класификације унутар поеме за дјецу, а затим и за конкретније именовање и представљање њихових особности и сл.

Значај нашег истраживања огледа се у томе што смо приликом представљања жанровских особина

бајке у стиху узели у обзир утицаје усмене књижевности, али и то коме је збирка превасходно намијењена – дјецџ. Сматрамо да су обије перспективе биле важне, али и да ће бити подстицајне за друге истраживаче приликом истраживања особина жанра на више узорака. Ово би, наравно, допринијело јаснијем сагледавању жанра бајке у стиху.

ИЗВОРИ

СНПРИП – *Српске народне приповијестике* сакупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, према издању: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. 3. приредно Мирослав Пантић, Београд: Просвета 1988.

Afanasjev, Aleksandar N. *Sabrane ruske bajke*. knj. I, Beograd: Jugoslavija–Prosveta 1982.

Ћорић, Branko. *Pjesme, Pjesme pionirke*. knj. XI, Sarajevo: Svjetlost – Veselin Masleša 1985.

ЛИТЕРАТУРА

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

Љуштановић, Јован. *Брисање лава*. Нови Сад: ДОО Дневник – Новине и часописи 2009.

Марковић, Слободан. *Затисци о књижевности за децу III*. Београд: Београдска књига 2003.

Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Од како се земља охладила*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства 1997.

Павић, Борислав. О дечјој поезији. *Врш дејшњива: анџиологија дечје поезије српске и хрватске: од Змаја до данас*. Сарајево: Свјетлост 1960.

Палавестра, Предраг. *Послерајна српска књижевност и њена историја 1945–1970*. Београд: Службени гласник 2012.

- Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу, Змајеве дечје игре 2008.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Усмена и ауторска бајка у настави. *Унапређивање наставе српског језика и књижевности*. Зборник радова. Нови Сад. Филозофски факултет – Одсек за српски језик и лингвистику, 2007: 36–58. (Према: http://www.ff.uns.ac.rs/studenti/oglasne%20table/oglasne_table_sr_kw/Vajka%20odlike%20zanra%20za%20%20nastavnike.pdf)
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа. *Усмено у њишаном*. Београд: Београдска књига 2009: 9–28.
- Радикић, Василије. *Цврчак или мрав*. Нови Сад: Змајеве дечје игре 2013.
- Шаранчић-Чутура, Снежана. *Бранко Ћопић – дијалог с традицијом*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу, Змајеве дечје игре 2013.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: Unireks 1996.
- Jolles, Andre. *Jednostavni oblici*. Zagreb: Biblioteka 1978.
- Marković, Slobodan. *Želje i stvarnost u Ćopićevim delima za decu. Kritičari o Branku Ćopiću*. Priredio Muris Idrizović. Sarajevo: Svjetlost 1981.
- Prop, Vladimir Jakovljevič. *Morfologija bajke*. Beograd: Biblioteka XX vek 2012.
- Skok, Joža. Autohtonost i književno-povijesni identitet dječjeg pjesništva Branka Ćopića. *Detinjstvo*. 3–4 (1982): 13–19.
- Tahmišćić, Husein. *Na stazama detinjstva: Antologija književnosti za djecu i omladinu naroda Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Svjetlost 1969.

Kristina N. TOPIĆ

THE CHARACTERISTICS OF A FAIRY TALE
IN VERSE ON THE EXAMPLE OF
THE PROSE COLLECTION *ČAROBNA ŠUMA*
BY BRANKO ĆOPIĆ

Summary

The aim of the paper is to present the characteristics of fairy tales in verse – this is a specific form of children's literature. We will examine what kind of changes have different forms of oral literature underwent, how they behave in a new form, and what kind of influence the genre has on the audience for whom the work is intended – children. The specificity of the language, too, is an essential feature in Ćopić's form of expression, because his language has local-humor characteristics. We will explain how the characters, space and time in Ćopić's magical world function, and how much of his recognizable humor turns into a specific form of melancholy, and the verse fairy tale acquires the features of anti-fairy tale.

Key words: fairy tale, fairy tale in verse, poems, oral literature, Branko Ćopić