

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година XLVII, бр. 1,
пролеће 2021.

Издавач

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

За издавача

Душица Мариновић, директорка

Главне и одговорне уреднице

Др Зорана Опачић
(бројеви 1 и 2)

Др Снежана Шаранчић Чутура
(бројеви 3 и 4)

Секретарица редакције
Мс Ивана Мијић Немет

Лекторка и коректорка
Светлана Зејак

Превод, лектура и коректура
Шекстјева на енглеском језику
Весна Савић

Ликовно решење корица
Паулина Станко

Графичка уредница
Весна Карајовић

Прелом
НЕО KONS, Нови Сад

Штампа
ЗАСК, Петроварадин

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 500,00 динара
Рачун Змајевих дејих игара:
340-11006551-47

САДРЖАЈ

Флуидност граница (Уводник).....	5
Fluidity of Boundaries (Editorial)	8

ТЕМАТ: ЖАНРОВИ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ И ЖАНРОВСКА КЊИЖЕВНОСТ (I)

ПРЕКОРАЧИВАЊЕ ЖАНРОВСКИХ И УЗРАСНИХ ГРАНИЦА

Оља С. Василева, Жанр у наслову. Истина малих и лажних бајки...	13
Надија И. Реброња, Филозофско у књижевности за децу: <i>Живи син Будноћа</i> Ибн Туфајла, <i>Робинзон Крусо</i> Данијела Дефоа и <i>Књића о цуніли</i> Радјарда Киплинга.....	23
Страхиња Д. Полић, Поетички меандри Добрице Ерића: фолклорна фантастика у поеми <i>Фењер Сшојагина Анђелковића</i>	32
Лола Д. Стојановић, Постмодернистичко прекорачење граница жанра: децентрирани женски субјекти у <i>Крвавој одаји</i> Анђеле Картер	43
Владимир Б. Перић, Математички елементи у <i>Зајонетним причама</i> Уроша Петровића	56

ХИБРИДНОСТ СЛИКОВНИЦЕ

Diana J. Zalar i Jasminka I. Viher, Janosch kao suvremeni angažirani autor (na primjeru analize i recepcije slikovnice <i>Tata Lav i njegova sretna djeca</i>)	66
Јелена С. Калајџија, Сливковнице као водичи кроз институције културе и улазнице у свијет културе	81
Маја Г. Опашић и Петра Ж. Скочић, Umjetnička slikovnica <i>Lav i ptica</i> Marianne Dubuc u učenju i poučavanju hrvatskoga jezika.....	93

НОВА ЖАНРОВСКА ЧИТАЊА ПОЕЗИЈЕ

Марија М. Александровић, Усмена књижевност у одгоју ромске деце.....	104
Тамара Р. Грујић, Визуелизација у поеми <i>Вукова азбука</i> Душана Радовића	111
Исидора Ана Д. Стамболић, Трагови травестије у збирци песама <i>Дај ми крила један круи</i> Владимира Андрића.....	120
Милутин Б. Ђуричковић, Хаику поезија за децу и младе (Генеза, поетика и жанровско одређење)	126

ОМЛАДИНСКА ПРОЗА – ОД УЗРАСНЕ ДО ЖАНРОВСКЕ ОДРЕДНИЦЕ

Јелена Д. Лалатовић, Употреба појма *омладинска књижевност* тридесетих година XX века и савремена књижевнoисторијска евалуација књижевности за децу и младе тог периода 136

Magdalena E. Slavska, Književna igra formama dnevnika, romana i drame (na primeru knjige Tita Bilopavlovića *Čitaj, gospodine balavče*) 149

Наташа П. Кљајић, Наставно тумачење наративних токова романа *Мајареће јодине* Бранка Ђопића 160

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

НАГРАДА „МАЛИ ПРИНЦ“ – Међународни дјечји фестивал „Везени мост“ Удружења пријатеља књиге „Мали принц“, Тузла (БиХ)
Šimo I. Ešić, Nagrada „Mali princ“ 170

Валентина В. Хамовић, О мраку, мишу и људској усамљености (Дејан Алексић: *Драма у њодруму јосиоће Јоје*, Имам идеју, Краљево, 2019) 171

Соња М. Живаљевић, Између чудесног и стварног (Жарко Вучинић: *Дјевојчица Тара и чаробно дрво*, Глигорије Дијак, Подгорица, 2019) 173

Bruno M. Bogdan, Međimurski zmaj između tradicije i suvremenosti (Krunoslav Mikulan: *Zmaj ispod Staroga grada*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2019.) 175

НАГРАДА „НЕВЕН“ Пријатеља деце Србије, Београд
Јелена С. Панић Мараш, Волтеровска брига о врту (Гордана Малетић: *Луђања бајшћенских пашуљака*, Креативни центар, Београд, 2019) 178

НАГРАДА „ПОЛИТИКИНОГ ЗАБАВНИКА“, Београд
Маријана С. Јелисавчић, О жељи и (не)могућем (Александра Јовановић: *Црна пшчица*, Креативни центар, Београд, 2020) 180

НАГРАДА „РАДЕ ОБРЕНОВИЋ“ Змајевих дечјих игара, Нови Сад
Драгољуб Ж. Перић, Награда „Раде Обреновић“ за најбољи роман за децу и младе у 2020. години (Зоран Пеневски: *Океан од пашира*, Лагуна, Београд, 2020) 183

НАГРАДА „МАЛЕНИ ЦВЕТ“ Града Ниша
Пеђа М. Трајковић, Књижевна награда „Малени цвет“ за 2020. годину 187

Овај број часописа *Детињство* финансијски су подржали:



Министарство културе
и информисања Републике Србије



Покрајински секретаријат
за културу, јавно информисање
и односе са верским заједницама
АП Војводине



Градска управа за културу
Града Новог Сада

Часопис *Детињство* објављује се
уз сарадњу са Учитељским
факултетом Универзитета
у Београду

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
821–93(05)

ДЕТИЊСТВО : часопис о књижевности за децу / главне и одговорне уреднице Зорана Опачић и Снежана Шаранчић Чутура. – Год. 1, бр. 1 (1975) – Нови Сад : Змајеве дечје игре, 1975-. – 23 cm

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР

Проф. др Владислава Гордић Петковић
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

Др Тамара Грујић
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача,
Кикинда

Dr hab. Justyna Deszcz-Tryhubczak
Instytut Filologii Angielskiej, Uniwersytet
Wrocławski, Polska

Prof. dr. sc. Dragica Dragun
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja
Strossmayera u Osijeku, Republika Hrvatska

Prof. dr. sc. Tihomir Engler
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja
Strossmayera u Osijeku, Republika Hrvatska

Ph. D. Eugene Y. Evasco
Department of Filipino and Philippine Literature,
College of Arts and Letters, University
of the Philippines-Diliman, Manila,
Philippines

Др Ивана Игњатов Поповић
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача,
Нови Сад

Dr Vanessa Joosen
Universiteit Antwerpen, België

Мр Мирјана Карановић,
виша стручна сарадница, Матица српска,
Нови Сад

Dr Anna Kérchy
Associate Professor at the English Department
of the University of Szeged,
Hungary

Dr. sc. Andrijana Kos Lajtman
Učiteljski fakultet (odjeljenje u Čakovcu)
Sveučilišta u Zagrebu, Republika Hrvatska

Dr Weronika Kostecka, adiunkt
Zakład Literatury Popularnej, Dziecięcej
i Młodzieżowej, Instytut Literatury Polskiej,
Warszawa, Polska

Проф. др Јелена Панић Мараш
Учитељски факултет Универзитета
у Београду

Prof. dr. sc. Sanja Roić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu,
Republika Hrvatska

Prof. dr. Igor Saksida
Pedagoška fakulteta, Univerza v Ljubljani,
Republika Slovenija

Др Тијана Тропин, научни сарадник
Институт за књижевност и уметност,
Београд

Dr. sc. Marijana Hameršak, viša znanstvena
suradnica
Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb,
Republika Hrvatska

Проф. др Валентина Хамовић
Учитељски факултет Универзитета
у Београду

РЕЦЕНЗЕНТИ

Prof. dr. Milena Mileva Blažić
Pedagoška fakulteta, Univerza v Ljubljani,
Republika Slovenija

Доц. др Владимир Вукомановић
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Доц. др Анкица Вучковић
Педагошки факултет у Сомбору Универзитета
у Новом Саду

Проф. др Славица Гароња Радованац
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Проф. др Сања Голијанин Елез
Педагошки факултет у Сомбору Универзитета
у Новом Саду

Проф. др Владислава Гордић Петковић
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

Др Лидија Делић, научни саветник
Институт за књижевност и уметност, Београд

Проф. др Валерија Јанићијевић
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Проф. др Слађана Јаћимовић
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Др Предраг Јашовић
Академија васпитачко-медицинских
струковних студија – Одсек Алексинац

Др Јелена Марићевић
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

Доц. др Бојан Марковић
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Doc. dr. sc. Patricija Marušić
Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu,
Republika Hrvatska

Проф. др Радивоје Микић
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Доц. др Кристина Митић
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Prof. dr. sc. Smiljana Narančić Kovač
Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu,
Republika Hrvatska

Доц. др Драгољуб Перић
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

Doc. dr. sc. Vildana Pečenковић
Pedagoški fakultet Univerziteta u Bihaću, BiH

Др Душица Потић
Академија техничко-васпитачких струковних
студија Ниш, одсек Пирот

Др Јелена Спасић
Висока школа струковних студија за образовање
васпитача, Нови Сад

Prof. dr. sc. Dubravka Težak
Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu,
Republika Hrvatska

Проф. др Светлана Томић
Алфа БК Универзитет у Београду

Проф. др Илијана Чутура
Факултет педагошких наука у Јагодини
Универзитета у Крагујевцу

ФЛУИДНОСТ ГРАНИЦА

(Уводник)

Може ли се говорити о генолошким преми-сама којима се дело смешта у раван књижевности за децу (и младе)? Прво помишљамо да са сигурношћу знамо одговоре на ово питање (на основу досадашњих истраживања), али смо, истовремено, свесни да се непрекидно уверавамо у њихову релативност. Та вечита лиминалност између књижевности природене различитим узрастима (између најмлађег, младог и дораслог читатеља) и унутар односа тзв. високе и ниске књижевности, указује се, стога, као поде-сно полазиште за примену другачијих дискурса и нових читања – пред нама је већ четвртина новог века – и то је тема око које су се окупили аутори свезака 1 и 2 у XLVII годишту *Детињства*. У радовима који су пред нама указује се, између осталог, на ломљење или изневеравање жанровских конвенција, као и на обресе нових субжанрова у овом виду књижевности.

Флуидност овог књижевног поља проистиче већ из саме њене природе која се непрекидно опире познатим међама, што је још Богдан Поповић сликовито именовао као „прскавост“*.

Рецепцијске специфичности младих и још млађих читалаца условљене су, осим свега другог, и духом времена и представама о детињ-

ству, родним, културним, националним и социјалним и свим другим особеностима (уосталом, категорија претпостављеног читаоца изразито је услован конструкт), из чега проистиче и то да се исти текст у различитим контекстима може реципирати и као дело за млађу и за зrelu читалачку публику. О томе сведочи и чињеница да су многа дела због својих фабуларних, структуралних карактеристика или приповедног тона временом урасла у овај растресити корпус. Затим, природа овог вида стваралаштва је синкретична, интермедијална, а систем значења изграђује се двама једнако важним језичким структурама, визуелном и вербалном, а визуелни текст понекад може готово у потпуности да носи значење (као нпр. у сликовницама, у визуелној или сигналистичкој поезији).

Изучавалац жанровских особености ове књижевне области суочава се стога са вишеструким питањима и дилемама. Са једне стране, то подразумева предрасуде (можда препоруке) о субжанровима који се сматрају удаљеним од поља читалачког искуства (нпр. метафизичка значења мисаоне поезије, филозофски дискурс и сл.). Међутим, у савременом песништву показује се како млади читалац није „прогнаник из метафизичког“, напротив, али му је ова раван поезије доступна и откључана кроз задржавање везе са непосредним животним искуством. Такође, парадоксално је да су нека од „непрепоручивих“ тематских подручја (смрт, траума, болест, тамна слика света, па и еротско) готово одувек присутна у овом књижевном корпусу. Стога не само структурни, већ и узрасни елементи (често везани за одређену тематику), као и културноисторијске представе могу имати утицаја на конституисање и реконституисање жанрова, као и на њихово хибридизовање. Неки радови у овим бројевима *Детињства* указу-

* Поповићева опаска у предговору *Антологији новије српске лирике*, изречена као негативни квалификатив, суштински је тачна па опирање нормама јесте не само особеност, већ предност овог књижевног поља, на шта је указао Љуштановић у књизи *Књижевност за децу у ојлегалу културе* (Нови Сад: Змајеве деце игре, 2012).

ју на ово проширено виђење књижевности за децу и младе. На пример, поменути узрасни критеријуми могу да творе парадигматичне скупове, као што је реч о омладинској прози (омладинском роману) која добија карактеристике жанра (специфичан тип фабуле, јунака, казивања, типичне сужејне поступке и сл.). То, такође, подразумева и испитивање у супротном смеру: уочавање, издвајање оних места на којима се одвија процес трансформације жанрова уобичајено везаних за млађу читалачку популацију (као што је, на пример, ауторска бајка), чиме они почињу да превазилазе и напуштају ово књижевно поље. Следствено томе, показује се да релације између поджанрова за децу и одрасле сложене и међусобно преплетене.

Са друге стране, књижевност за децу и младе сразмерно често се доводила у близину тзв. жанровске књижевности. (Такав став опречан је, додуше, модернистичкој поетици наивне песме, односно концепту књижевности за децу и осетљиве.) Отуд се питање међусобних односа жанровске књижевности и књижевности за децу, па, самим тим, и њене позиције у распону од високе до забавне књижевности, наметнуло као релевантно. Та полемичка теза истакнута је у наслову овог темата: *Жанрови у књижевности за децу и жанровска књижевност*. Контактни односи жанровске књижевности и књижевности за децу и младе виде се двојако: у њиховим међусобним релацијама, али и унутар књижевности за децу. Поставља се, дакле, питање: може ли се говорити и о конструкту жанровске књижевности за децу? Уколико може, по чему је он специфичан? Какве су, рецимо, специфичности криминалистичког или научно-фантастичног романа за децу и младе или романа епске фантастике у односу на дела за старију читалачку публику? Да ли то онда значи да се

и књижевност за децу и младе раслојава на високу и забавну? Могу ли се повући демаркационе линије? На нека од тих питања могуће одговоре дају нам радови у овом годишту. Надамо се да ће овим свескама нека генолошка питања бити бар у извесном смислу расветљена.

* * *

Свеска 1/2021. отвара се радовима у којима се преиспитује проширено виђење књижевности за децу и младе, било да је реч о изневеравању или разарању жанровских конвенција (бајке и поеме), указивањем на елементе којима се напушта чак и то проширено поље или испитивању филозофског дискурса у романескној прози, односно указивању на елементе математичке поетике. Засебна целина посвећена је сликовници која се сагледава из разнородних дискурса: кроз њен субверзивни потенцијал, иронију и гротеску у обликовању света; као жанр који уводи најмлађег читаоца у свет књижевности и у целокупни простор културе; односно као подстицај у настави језика и књижевности у млађем школском узрасту.

Да визуелни језик представља значајан чинилац овог флуидног поља показују не само радови о сликовници, већ и о трансформисању песничког језика у нови визуелни медијум творењем визуелно-сигналистичких песама – у оквиру целине посвећене новим читањима поезије. Радови у овом делу свеске 1 усредсређени су на изучавање данас мало истражених песничких жанрова (унутар усмене ромске књижевности или начина на који се хаiku конституише у оквиру корпуса за децу) и трансформисања традиционалних образаца у савременој поезији. Корпус чланака о омладинској прози успоставља засебно жанровско поље па

је усредсређен на његово формирање, периодизацију, особености омладинског романа, као и приповедну игру са нефикционалним жанровима.

У рубрици *Огледало критике* формиран је мали књижевни темат посвећен рецепцији савремене књижевности која се, између осталог, сагледава кроз књижевне награде. Као један од првих судова књижевне критике, награде су истовремено и важне и релативне, али, дакако, творе једну могућу репрезентативну слику савремене продукције. Приказане су књиге које су добиле награде „Невен”, „Раде Обреновић”, „Политикин забавник”, „Малени цвет”, уз увид у регионалну награду „Мали принц”, необичну по томе што су по броју гласова прошле године биле изједначене чак три књиге. Трудићемо се да тај пресек годишњег стања убудуће додатно проширимо и читаоцима *Детињства* омогућимо потпунији увид у особености савремене књижевности за децу и младе. Ова рубрика најављује темат посвећен савременом издаваштву белетристике за децу: његовом статусу и значају, издавачкој политици, визуелном идентитету, односима штампане, дигиталне и мултимедијалне књиге, предвиђен у свескама 3 и 4.

Друга свеска посвећена је понајвише истраживању релација жанровске књижевности и књижевности за децу и младе, па можемо рећи како из радова у овој свесци израстају закључци о специфичностима жанровске књижевности за децу, пре свега у домену фантастике. По правилу, велики број истраживача интригиран је изучавањем фантастике, односно видовима и жанровским обрасцима научне, дистопијске, епске фантастике, па и анималистике у фантастици. Аутори указују на порозност фантастике, на њену хибридноћ и непрекидно поигравање жанровским обрасцима. Резултат ових

истраживања јесу и нека периодизацијска опажања, између осталог о томе како је процват научне фантастике унутар овог корпуса трајао сразмерно кратко, смењен „великим таласом епске фантастике тј. фантазијске књижевности за децу” у новом веку.

Нова читања драмске књижевности фокусирана су понајвише на субжанр сценске бајке и сценске фантастике који се показују погодним за хибридизацију разнородних драмских образаца (нпр. уличног театра, водвиља, социјалне драме и сл.). Лиминална позиција књижевности може се успостављати и у њеном ближењу конкретної намени текста, односно употреби књижевности у сврху психолошке помоћи. Оно што је у науци о књижевности препознато као библиотерапија свој гранични вид реализује у субжанру терапеутске књижевности чиме се баве два рада.

Огледало критике у другој свесци доноси приказе научног зборника *Књижевности за децу у науци и настави* и електронског књижевног часописа *Слова на сторују*.

Полугодишња припрема пролећног и летњег броја часописа *Детињство* подразумева знатан труд и вишеструко ангажовање бројних сарадника, па користим прилику да се захвалим ауторима радова, рецензентима, редакцијским пословима које је на себе преузела Ивана Мијић Немет, лекторки Светлани Зејак, лекторки превода на енглески Весни Савић, као и графичкој уредници на пословима прелома и припреме за штампу Весни Карајовић – на труду и доброј вољи да и свеске XLVII годишта *Детињства*, упркос свим ограничењима и тешкоћама још једне године короне, буду најбоље у задатим околностима.

Зорана З. Ојачић

FLUIDITY OF BOUNDARIES

(Editorial)

Can we talk about the genealogical premises whereby a work is placed on the plane of children's and young adult literature? We first think that we certainly know the answers to this question (based on the research so far), but, at the same time, we are aware that we are constantly assured of their relativity. The perpetual liminality between literature intended for different ages (between the youngest, young and young advanced reader) and within the relationship between so-called high and low literature therefore emerges as a suitable point of departure for applying different discourses and new readings – before us is already a quarter of the new century – and precisely this is the topic around which rallied the authors of Volume 1 and Volume 2 in the XLVIIth year of the *Childhood* journal. The works before us point to, among other things, the breaking or betrayal of genre conventions and the outlines of new sub-genres in this form of literature.

The fluidity of this literary field stems from its very nature which constantly defies known boundaries, which even Bogdan Popovic figuratively termed as “porousness”*. The reception-related particularities of young and even younger readers

are pre-empted, among other things, by the spirit of the time and ideas of childhood, gender, cultural, national, social and other specificities (after all, the category of the assumed reader is an extremely conditional construct), from which it follows that in different contexts, the same text can be perceived as a work intended for both young and mature reading audiences. This is testified to by the fact that many works, due to their plot- and structure-related characteristics or their narrative tone, over time were incorporated in this loose corpus. Then, the nature of this form of creativity is syncretic, intermedial, and the system of meaning is created by two equally important linguistic structures, visual and verbal, and the visual text may sometimes almost completely carry meaning (such as, for instance, in a picture book, in visual or signalist poetry).

A researcher into the genre peculiarities of this literary field is therefore confronted with many questions and dilemmas. On one hand, it implies prejudices (possibly recommendations) about the subgenres which are considered aloof from the field of the reader's experience (for instance, the metaphysical meanings of reflective poetry, philosophical discourse and the like). However, contemporary poetry demonstrates that the young reader is not an “exile from the metaphysical”, quite the opposite, but this plane of poetry is accessible and unlocked for him through maintaining a connection with the immediate life experience. Likewise, it is paradoxical that some of the “non-recommendable” thematic fields (death, trauma, sickness, gloomy picture of the world, even the erotic) are almost always present in this literary corpus. Thus, not only structural, but also age elements (often associated with a particular topic), and cultural and historic representations, may bear on the constitution and reconstitution of the genres or their

* Popović's remark in the preface to the *Anthology of Serbian Recent Lyrical Poetry* was set out as a negative qualification, but is essentially correct, so that the resistance to the norms is not only a peculiarity but also an advantage of this literary field, which was pointed to by Ljuštanović in his book entitled *Književnost za decu u ogledalu kulture* (*Children's Literature in the Mirror of Culture*) (Novi Sad, Zmajevе dečje igre, 2012).

hybridization. Some of the works contained in these volumes of the *Childhood* journal point to this broader perception of children's and young adult literature. For instance, the aforementioned age criteria can form paradigmatic sets such as youth prose (young adult fiction) which gains characteristics of the genre (the specific type of plot, protagonist, narration, typical plot devices and the like). This also implies an examination in the reverse direction: identification of the points where the process of transformation of the genres commonly associated with a younger reading population takes place (such as, for instance, literary fairy-tale), whereby they begin to transcend and go beyond this literary field. Consequently, it becomes evident that the relations between the sub-genres for children and advanced young readers are complex and intertwined.

On the other hand, children's and young adult literature has relatively often been brought close to so-called genre literature. (Truth be told, this stance contradicts the modernist poetics of naïve poem, that is, the concept of literature for children and the sensitive.) This is why the issue of mutual relations between genre literature and children's literature and its position in the range from high to entertaining literature, imposed itself as relevant. That controversial thesis is highlighted in the title of the following topic: *Genres in children's literature and genre literature*. The contacts between genre literature and children's and young adult literature are analysed from two perspectives: through their mutual relations and within children's literature. Thus, the question arises as to whether the construct of children's literature can be discussed and if yes, what it is specific for. For instance, what are the specificities of crime or science fiction novels within the corpus of children's and young adult literature or epic fantasy

novel as compared to works intended for older reading audiences? Does this mean that even children's and young adult literature is divided into high and entertaining? Can demarcation lines be drawn? The works contained in this year's edition provide possible answers to some of these questions. We hope that these volumes will shed light, at least to a certain extent, on some of the genealogical issues.

* * *

Volume 1/2021 opens with the works which address the extended perception of children's and young adult literature, regardless of whether at issue is a betrayal or destruction of genre conventions (fairy-tales and poems), by indicating the elements which transcend even such an expanded field, the examination of philosophical discourse in novelist prose or identification of the elements of mathematical poetics. A special sub-topic is devoted to the picture book which is analysed from diverse discourses: through its subversive potential, irony and grotesque in the shaping of the world; as a genre which introduces the youngest reader to the world of literature and the overall cultural environment, and as an incentive in teaching language and literature to children of lower school age.

That the visual language represents a significant factor of this fluid field is testified to not only by the works dealing with the picture book, but also those addressing the transformation of poetic language into a new visual medium by creating visual and signalist poems – in the framework of the sub-topic devoted to the new readings of poetry. The works included in this part of Volume 1 focus on the study of the poetic genres little explored so far (within oral Romany literature or the manner in which haiku is constituted within children's cor-

pus) and the transformation of traditional patterns in contemporary poetry. The corpus of articles on young adult fiction establishes a separate genre field focusing on its formation, periodization, peculiarities of the young adult novel and narrative play with non-fiction genres.

The column entitled *A Mirror of Criticism* includes a small literary unit dealing with the reception of contemporary literature which, among other things, is analysed through literary awards. As one of the first judgments of literary criticism, awards are both important and relative, but they indeed create a possible representative image of the contemporary output. Presented are the books which received the *Neven*, *Rade Obrenović*, *Politikin Zabavnik*, and *Maleni Cvet* awards, with an insight into the regional award *Mali Princ*, which is peculiar for the fact that as many as three books received the same number of votes last year. We shall endeavour to widen the presentation of the annual status and offer the readers of the *Childhood* a more comprehensive insight into the characteristics of contemporary children's and young adult literature. This section announces a topic devoted to the contemporary publication of children's fiction: its status and significance, publishing policy, visual identity, and the relations between print, digital and multi-media books, envisaged for Volumes 3 and 4.

Volume 2 mostly focuses on the research into the links between genre literature and children's and young adult literature. We could say that arising from the works in this volume are conclusions about the specificities of genre children's literature, primarily in the domain of fantasy. As a rule, a large number of researchers are intrigued by the study of fantasy and the forms and genre patterns of science fiction, dystopian fiction, epic fiction and even animal elements in fantasy. The authors point to the porosity of fantasy, its hybridity and

an unceasing experimentation with the genre patterns. The studies resulted in some kind of observations concerning periodization, one of them being that science fiction within this corpus flourished for a relatively short period, retreating in the face of "a great surge of epic fantasy, that is, fantasy literature for children" in the new century.

New readings of dramatic literature typically focus on the subgenre of stage fairy-tale and stage fantasy which prove to be suitable for hybridization of diverse dramatic patterns (e.g. street theatre, vaudeville, social drama and the like). The liminal position of literature can be established in its approximation to the particular purpose of a text, and in the use of literature for lending psychological assistance. What has been recognized in literary science as bibliotherapy takes on its contiguous form in the subgenre of therapeutic literature, which is discussed by two papers.

In Volume 2, *A Mirror of Criticism* features presentations of the scholarly collection entitled *Children's Literature in Science and Classes* and the electronic literary magazine *Slova na struju*.

The semi-annual preparation of the spring and summer issues of the *Childhood* journal entails significant efforts and multiple engagements of numerous contributors, hence I am using this opportunity to thank the authors, reviewers, editorial tasks performed by Ivana Mijić Nemet, proof-reader Svetlana Zejak, reviewer of the English translation Vesna Savić and design editor Vesna Karajović, for their efforts and goodwill to ensure that the volumes of the XLVIIth year of the *Childhood* journal, notwithstanding all restrictions and hardships brought by yet another coronavirus-stricken year, be the best under the given circumstances.

Zorana Z. Opačić
Na engleski prevela Ljiljana Parović, dipl. filolog

ТЕМАТ:
ЖАНРОВИ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ
И *ЖАНРОВСКА* КЊИЖЕВНОСТ (I)

ПРЕКОРАЧИВАЊЕ ЖАНРОВСКИХ И УЗРАСНИХ ГРАНИЦА

Оља С. ВАСИЛЕВА*

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Центар за проучавање језика и књижевности

Република Србија

Оригинални научни рад

UDC 821.163.41-343.09

Примљено: 29. 1. 2021.

Прихваћено: 11. 3. 2021.

ЖАНР У НАСЛОВУ. ИСТИНА МАЛИХ И ЛАЖНИХ БАЈКИ

*Дакле, гјечије слике, слике које је неко дијетше мојло створити,
слике за које нам ђјесник каже да их је створило неко дијетше,
за нас су манифестације нејрекидној гјетиништва.*

Г. Башлар

САЖЕТАК: Циљ овог рада јесте значајно херменеутичко, колико и епистемолошко питање које се налази у језгру модерних бајки Стевана Раичковића (*Мале бајке*) и сржи постмодерног бајковног приповедања Давида Албахарија и Мирјане Огњановић (*Лажне бајке*). То вишеслојно питање пре свега се тиче семантичке, теоријско-унутарцитатне и поетичке проблематике односа наслова и садржине. Напетост наслова обеју ових књига, са значајним придевима „мале” и „лажне”, а везују се за бајке, читаоцу доноси сасвим ново разумевање модерног ауторског односа према жанру бајке. Та метажанровска склоност ка испитивању граница једног вида књижевности за децу, кроз истину, читање и слике (стварне и метафоричке), доводи нас до различитих одговора о томе шта модерна уметничка бајка може да значи, и пре свега, колико заправо остаје бајка.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: бајка, лирско и модерно приповедање, истина, слика, жанр, читалац

Традиција уметничких бајки у историји српске књижевности не би била потпуна да се ни-су појавила савремена дела метажанровских импулса. Пре свега мислимо на две модерне књиге, условно речено, бајки, књиге са којима већ у наслову започиње испитивање граница самог жанра. *Мале бајке* Стевана Раичковића (1974) и недавно објављене *Лажне бајке* Давида Албахарија и Мирјане Огњановић (2020) два су репрезентативна примера путева истине и модерности жанра ауторске бајке у српској књижевној историји. Онако како српска књижевна традиција почива на самим изворима српске културне и књижевне историје фолклора или средњовековља, тако исто модерна

* o.vasileva06@gmail.com

уметничка бајка своје изворе црпи како из богате усмене традиције од које је наследила осећај за необичне јунаке, за померање и прелазак светова, тако и из неприкосновене песничке традиције. „Савремени аутори окретали су се бајци као мање или више доминантном жанру унутар сопствене књижевне путање” (Опачић 2011: 28), зато је још интригантније читати песнике и писце којима бајка није примарно поље књижевног изражавања, а своју доминацију сам жанр доказује на сасвим нов начин унутар стваралачких путева модерних аутора. Пред собом имамо две књиге (пост)модерних уметника који су се, како то обично бива, пре свега афирмисали на морфолошки и поетички другачијим пољима књижевне продукције. Песничка провенијенција књиге необичног наслова – *Мале бајке* – Стевана Раичковића огледа се најпре у њиховој сажетости, осећају за детаљ и песничку изолованост, усамљеност јунака, иако је сама књига хетерогена што се тиче морфолошких карактеристика појединачних прича. И поред тога, оно што Раичковића, писца модерне уметничке бајке, везује за савремене песничке светове јесте осећај за поетичко онеобичавање, можда и условљено управо динамизмом односа: наслов – текст. Сигнал који се читаоцу упућује насловом има исту тежину на примерима двеју књига о којима говоримо, као што то обично има у једној (модерној) песми: колико заводи читаоца на пут погрешног тумачења, толико оном пажљивом може понудити низ теоријски и поетички значајних одговора¹. Уметничка истина коју ови аутори испитују са великом дозом осећајности и песничке криптичности лежи у значајној чињеници да „истина песништва не само што није ствар њене референцијалне вредности или логичке кохеренције, већ она у себе укључује посебно тешке

семантичке и спознајне пропозиције” (Јерков 2010: 57). Где је истина овог света који испитује свет модерне бајке, уколико „’ништа се под милим богом не дешава’”, како мисли јунак Раичковићеве приче „Бајка о скитници и мрави-ма”? Ова бекетовска атмосфера и мисао, толико опипљива, реалистична и егзистенцијално потресна, Раичковићу је као писцу модерне уметничке бајке послужила као окосница да у подтекст своје књиге уврсти питање истинитости једне савремене бајке, што и није бајка у већини оквира које (пре)познајемо.

Уколико су приповетке из *Великој дворишћу* наговестиле песников јединствен однос према детињству, посебно појачан аутобиографском основом, онда *Мале бајке* од ове књиге преузимају ноту једног могућег света, онога што се дешава баш *тој* тренутка. То значи да свет који се гледа и живи остаје тај исти свет, не експлицитно далек и измаштан иако „и нека друга места дотичу се мог живота као завичајне светлости или сенке” (Раичковић 1963а: 6). Код Албахарија тога нема. У књизи *Лажне бајке* све протиче у једном јаком семантичком сигналу – памћењу. „Шта бисте радије одабрали: да се сећате, или да заборавите? Гласамо за памћење јер је знатно савитљивије” (Albahari – Ognjanović 2020: 15), каже се на самом почетку приче „Црвене панталоне”. Самим тим, дисторзија истине, а потом и њено доказивање постају предмет игре и (не)веровања у оквирима онога што постмодерна бајка може да значи, а то је

¹ О сложености структуре Раичковићеве књиге, правом пореклу њене модерности у односу на рецепцију и ревитализацију бајки Ханса Кристијана Андерсена у *Малим бајкама* погледати текст Јована Љуштановића „’Мале бајке’ Стевана Раичковића у контексту српске рецепције Ханса Кристијана Андерсена”, *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, 2007.

да се велика (песничка) тема модерне српске књижевности враћа на посебан начин у савремену књижевност за децу. Својим насловом аутори књиге *Лажне бајке* директно алудирају на њихов садржај или порекло. Када се прочита неколико прича, види се склоност обоје стваралаца ка хибридном поимању жанра бајке. То значи да све приче из ове књиге, а већина у свом наслову нема реч „бајка”, што је посебно интригантно ако се узме у обзир чвршћа морфолошка везаност за класичан жанр бајке (далеки простори, фантастика, симболика бројева итд.), комбинују елементе народне и Андерсенове бајке са постмодерним приповедањем (најчешће су то бајке о бајкама, уметнути текстови) и аутопоетичким промишљањем самог жанра. Истина постмодерне бајке се из пера Давида Албахарија и Мирјане Огњановић остварује нијансама метажанровских, односно метапоетичких уплива. У књизи *Лажне бајке* стварност, за разлику од Раичковићеве, промишља се у, често хумористичким, зазивањима савремене литературе. Тако, далеким световима, летећим теписима принцезе Ане и Мокрог Миша, мудроносним иронијским дијалозима Августине де ла Примавере и њене сестре Кватре Стађони путују заједно и један Парацелзус, и један Борхес, и напoкон Басара (*Ibid.*: 26). Машта, тако различито схваћена у перу Стевана Раичковића, осећајно представљена на ћопићевски начин, код Албахарија је добила ново, често и травестирано упориште. Отуд толика поигравања сном у причама „Магични зуб” и „Потрага за сном”.

Кад Раичковић, поетички (не)очекивано, започне „Бајку о дечаку и месецу” тако да „много су се чудеса дешавала на земљи, свега су се људи на њој досетили, па се неки попеше и на

месец” (Раичковић 2008: 7), овај песник покреће значајан поетички сигнал који прати читаву књигу – а то је да, колико год нешто чудесно било, поготову приче којих смо сви сведоци, увек постоји и његова друга страна која од чуда прави реалност, датост, историју. „Уосталом, ко би то и знао шта се све прича и измишља на земљи” (*Ibid.*: 55), изговара ауторски глас у јединој дијалогској причи књиге – хумористичном и трагичном разговору-неразумевању пужа голаћа и пужа са кућицом. Раичковић истинитост не зазива на експлицитно-поетички начин, већ то чини унутрашњом организацијом сваке мале бајке, примарним тоном и јединственом сврхом лирског приповедања. Код Албахарија се установљава другачија теоријско-поетичка проблематика. С обзиром на то да су приче чвршће везане за устаљени облик бајке, неопходно је и именовати и проблематизовати однос истинитости и лажи, што је иначе велика, универзална дидактичка (под)тема књижевности за децу.

* * *

Давид Албахари, као афирмисан прозни писац чисте постмодерне технике приповедања, уноси у *Лажне бајке* оно што би се могло назвати сижејно развијеним причама, са понеким елементима који њега и Мирјану Огњановић чак одводе (доситејевским) коренима књижевности за децу. С тим што се код ових аутора не остварује антропоморфизација, већ философско-хумористично, понекад натуралистичко анимализовање људи: Принцеза је у исто време и Мокри Миш, властелинова ћерка личи на књишког мољца, принчеви више нису жабе већ зечеви итд. Ауторске неретке поуке и поруке, колико год оне структурно и чак философски

интониране биле, имају своју другу, суптилну страну која остварује пропуштање текста померајући га, на другачији начин од Раичковића, ка књижевности за одрасле. Таква врста ауторске интервенције нескривена је и, рекло би се, природна постмодерној књижевности која и настоји да текст остави недовршеним. Отуд, уосталом и иронијско позивање на памћење као основни поетички принцип. Но, с обзиром на то да се ради о књизи полулажне провенијенције, како сами аутори наглашавају у уводу, инсистирање на пореклу рукописа, потом оквирно (лажно) датирање, локализовање, и игравање истинитошћу тог истог рукописа доиста је класична постмодернистичка константа. У многим причама Давида Албахарија и Мирјане Огњановић стоји јасан податак о веку, па и години збивања приче, ауторски глас је измештен, садашњи, као и уметнути коментари.

Међутим, на који начин овакав поетички принцип функционише у тексту који сугерише ком читаоцу је књига намењена (бајке), истовремено покушавајући да изневери очекивање (придевом „лажан“)? У каквом су односу садржај малих и лажних бајки двоје модерних аутора са насловима које су дали својим књигама за децу? На овом месту се прича нарочито усложњава, уколико на уму имамо етимолошки сигнал у наслову и Раичковићеве и Албахаријеве књиге, јер су у питању бајке, тако да не постоји никакав разлог за утврђивање њиховог порекла, уколико нису преведене. Порекло бајке код Раичковића понајмање можемо тражити у устаљеној форми и тематско-мотивској структури бајке какву познајемо, док поетика бајке код Албахарија функционише као и поетика прозног текста, остварена на мозаичан начин, са временским и приповедним прескоцима, јер

„прошлост ће се поновити онима који заборављају” (Albahari – Ognjanović 2020: 31):

Бајке су заиста у исто време стварне и нестварне. Започињу као опис стварног догађаја, али с временом све више постају налик измишљеним збивањима у којима се појављују ликови из света маште и предања. Стога је читалац бајки увек суочен с двоструком могућношћу тумачења текста (*Ibid.*: 5).

Зар овакав увод у књигу бајки, колико год унутарреференцијалан, не представља једну универзалну дефиницију књижевности и одабраног поетичког саопштења? Кратки трактат о бајкама, записивању, њиховом чувању, о улози Итала Калвина (Italo Calvino) и његовом могућем утицају на овај рукопис вешто је завођење читалаца, поготову ако се осврнемо на поетику наслова, што нас у случају и Раичковића и Албахарија првенствено занима. Иако су *Мале бајке* у књижевно-критичкој литератури заступљене и прочитане на значајне начине, херменеутичко питање односа наслова и текста остало је запостављено, као и начин на који овакав однос према жанру књижевности за децу – бајци – утиче на поетичка померања, модерност, еволутивност и екстензивност форме условно вођене схемом бајке. Односно, „ствари постају сложеније када се постави питање о могућим значењима речи *бајка* у Раичковићевим насловима” (Љуштановић 2007: 76, курзив ауторов). И *Мале бајке* и *Лажне бајке* доказ су овакве теоријско-психолошке намере аутора, оне коју Башлар (Bachelard), тумачећи сањаре без којих детињство не може као оне који ревитализују једно „непрекидно детињство” – књижевност која није подељена на доба и старосне границе. Ово може бити срж двострукости обја-

шњења књиге *Лажне бајке* које смо навели, јер слике непрекидног детињства „су слике самоће. Оне исказују континуитет сањарија великог дјетињства и пјесникових сањарија” (Bašlar 1982: 125). Овакве слике самоће су више него видне у књизи *Мале бајке* Стевана Раичковића. Јунаци су углавном безимени, деца или старији, они који својом необичношћу обележавају лирско-приповедни свет („Бајка о дечаку и месецу”, „Бајка о Тадији”, „Бајка о скитници и мравима”, „Бајка о бундеви”).

Поетички је интригантан то што Раичковићев *животи малих ствари и бића* – зрна песка, ухваћеног галеба, рибе и птице, мрави – додатно усложњава проблем феномена модерне бајке. Зато пред собом имамо зрно које мисли, али му је дата реалност кретања, са стварним пејзажима и њиховом причом; отуд сложен унутрашњи свет „комшија” рибе и птице у истом стану, као песничке приче о самоћи у друштву. Управо оваква врста усамљености и меланхолије стално је место Раичковићеве поезије, она амбигвитетна усамљеност у природи, где „ту сам. / Нека ми све мисли клону” (Раичковић 1963б: 9). Чак и кад нотира саучествовање, суживот, као у песми „После кише” („Ниси сам. / Поред тебе расту травке и савијају се”, *Ibid.*: 55), песник не може да се лиши специфичне тишине која његову поезију смешта на ниво изврсности. Та тишина и то ћутање одвели су Раичковићеве бајке ка просторима у којима је дијалог редукован. Инсистирање на лексеми „бајка” у наслову сваке од ових прича обрнуто је сразмерно искључивању сигнала и путева којима класична бајка води. У овом случају главну улогу има ефекат зазивања маште, који је код Раичковића природан, урођен, песнички изворан, чак иако одређене приче одишу тајанственошћу судбина њених јунака, као што је случај

у „Бајци о Тадији”. Она је сва у атмосфери и симболичкој улози осамљеног јунака у изолованој кући на крају вароши, коме се привиђају његови нестали пријатељи, и сама неодољиво призива две године касније (1976) постхумно објављену Андрићеву *Кућу на осами*. „Бајка о скитници и мравима”, потом „Бајка о Тадији” и „Бајка о аласу” одишу атмосфером чисте лирске трагике, тајанственошћу реалних људских судбина, поред тога што свет стварности укључују на један крајње истинит и искрен начин. Напетост је између наслова и садржине у овим причама највећа, те отуд и податак који се тиче свих који читају – да „само онај, који никада није лутао уз реку, није видео ни Тадију” (Раичковић 2008: 30), што би значило да свако у свом искуству има једног Тадију, ако то није и он сам. Истовремено активирање маште и (реалне) зачудности јесте оно што ову књигу приближава књижевности за одрасле.

Уколико статичност, тишина и ћутање обележавају „Бајку о скитници и мравима” и „Бајку о Тадији”, онда њихова прича-саговорница – „Бајка о аласу” – собом носи исту врсту песничке усамљености, рибара и његове животне мисије на Дунаву. Пролазећи кроз слике града, архетипа воде и једног рибара који ју је обележио, читалац долази до приче о необичном пореклу свих набројаних феномена – и Дунава који се замућује управо рибарењем овог (митски обичног) човека, и града чији становници за своје аласке неуспехе оптужују управо легенду о безименом аласу. Кажемо легенду, јер ова прича у себи садржи експлицитнију фантастику од осталих, поготову јер су у директној узрочно-последичној вези човек и природа, како то обично и бива у целокупној Раичковићеве поезији. Ова врста сливености времена – живота, читања па тумачења – своју посебну

функцију остварује у *Малим бајкама* где време, иако се осећа да је садашње, што ове бајке чини превише стварним, остаје архетип.

Као и архетипови ватре, воде и свјетлости, и дјетињство које је вода, које је ватра и које постаје свјетлост, изазива бујање основних архетипова. У нашим сањаријама ка дјетињству, сви архетипови који повезују човјека са свијетом, који дају поетски склад човјека и свијета, сви ти архетипови су на неки начин оживљени (Bašlar 1982: 150–151).

Овакви архетипови искључиво су песнички оживљени код Раичковића, дакле схватају се условно и у оквиру „лажног” жанра бајке. То значи да су увек истинити, као и прича сама, али и њено тумачење, о чему сведочи управо текст „Бајка о аласу”.

Цела књига *Лажне бајке* Давида Албахарија и Мирјане Огњановић саткана је од дијалога. Та прекинута тишина постмодерног бајковног приповедања има исти психолошко-поетички циљ као код Раичковића – потрагу за истином. Већина прича двоје аутора доноси парове јунака чије су речи истовремено и заглушујуће, а и кад нису, несмирени духови младих јунака ове књиге просто вапе за звуком, или им је од силне звукова и њиховог значења уздрмано читаво младо биће. Управо зато Бетелхајм (Bettelheim) каже да „за бајке је карактеристично да сажето и заоштрено постављају извесну егзистенцијалну дилему” (1979: 23). За *Мале бајке* и *Лажне бајке* основна уметничка, па чак и теоријска сврха јесте одустајање од заоштравања; то је први корак ка њиховој модерној сврси. Управо тај недостатак заоштравања уводи *истину* као велику тему обеју књига, и то истину као непрекидност временски засновану, на

начин на који је то описао Башлар, можда се водећи Рилкеовим стиховима посвећеним детињству, са идејом водиљом о томе да „нит се детињство смањује / нити будућност... *Безбројни животи* / извире у мом срцу” (курзив О. В.). Такав безбројни живот са појединачним јунаком обеју књига о којима говоримо уноси неопходну полифонију као модерну карактеристику, а она се, поред гласноће *Лажних бајки*, очитује у цитатности.

Наслеђене теме и мотиви у двома поетолошки дистинктивним књигама обрађени су на сасвим нов начин који ревитализује базно питање: Шта је то модерна бајка? Да ли је то прича о времену или је то прича о јунаку? Да ли је то прича о истини? Ово питање поставља се екскламативно на много места у књизи *Лажне бајке*:

Лажу нас и насамарују! Ми упорно климамо главом и верујемо да је све то била истина. А у ствари није. Истина се у међувремену променила. Шта онда уопште има особа из двадесет првог века да говори људима који су живели у шеснаестом веку? (Albahari – Ognjanović 2020: 15).

Истину о себи изговара сам Раичковић у једној од прича из *Великој дворишћу*, релативизујући детињство као доминантно у простирању архетипа обичне среће, о којој поново говори Башлар, пишући о свим сањарима. Тако, „док пишем ове редове, ја само једно мислим: нисам био ни херој, ни лопов, ни умешан, ни много срећан” (Раичковић 1963а: 67). На ову истину о себи надовезује се песничка истина о свету, која обележава и *Мале бајке*, а то је да „свет изгледа постоји док немир о њему траје” (Раичковић 1963б: 127). Исто је и са фолклорном нотом прича Стевана Раичковића, које нису изгу-

биле на истинитости иако су се времена и људи потпуно променили, а тако и функција сказа и предања, на крају функција модерне приче, кад „за тили час, крену и ова прича од ува до ува и обигра целу куглу” (Раичковић 2008: 7), док „неки други, говорили су о томе и другачије, тако да прича о старцу из мале вароши траје и до наших дана” (*Ibid.*: 29). Оваквом ауторском интервенцијом статус истине у књижевности за децу поставља се на безвремене основе, самим тим што Раичковић не обезвређује ничију истину и ничије време приповедања или „читања”.

Овај аутопоетички корен књижевног стварања код Раичковића преточио се у трагање за истином егзистенције код Албахарија. Зато и не чуди прича о стварима, људима и привиду, као у бајци „О сенкама”, у којој главну јунакињу у језовитом граду сенки теши искључиво жеља да „дозна истину о томе зашто само у њиховом краљевству сенке живе у нескладу са стварима и створењима уз које би требало да буду” (Albahari – Ognjanović 2020: 41). Посебну функцију лаж наспрам истине игра у довитљивим дијалозима наведене књиге, поготову у полифоној, травестираној причи која пружа нов читалачки доживљај чувене бајке „Снежана и седам патуљака” (прича „Град од марципана”). И прича „Магични зуб” цела представља једну необичну горко-хуморну студију хумора, засновану на константном убеђивању у истину. У њеном центру је јунак Сајмон Бер који је, уградивши зубни имплантат, остао ускраћен за препознавање онога шта му се догађа у животу, а шта у сну. Можда зато константно аутори књиге *Лажне бајке* цитирају замишљене и стварне писце бајки, и то оних истинитих, како се каже на крају приче „Црвене панталоне”: „’Бајке су истините!’, упозорио је опет трећи славни писац бај-

ки. Његов живот је можда био срећнији него оном претходнику” (Albahari – Ognjanović 2020: 22).

* * *

Кроз структуру текстова који чине корпус две метапоетичке књиге и кретање кроз тематско-мотивске феномене којима управља управно однос према жанру бајке, долази се до изузетно важног проблема поетике наслова у (пост)модерној књижевности за децу. Инсистирање на лексеми „бајка” у свакој од Раичковићевих малих прича заводи читаоца пре свега јединственим одступањем од класичних одлика жанра, сликањем познатих (често и урбаних) предела, док изостанак речи „бајка” у већини наслова књиге *Лажне бајке* отвара вишеструко интригантно питање – шта је то што је у њима лажно, исто као што се над Раичковићевим делом надвија питање – шта је то у њима бајка. Одговори на ова питања крију се у поетичким основама двеју књига: у именовању (читаоца, ствари, људи), као и просторно-временској организацији приче, затим сну, слици и књизи као капиталним темама ових необично модерних бајки. За обе књиге о којима говоримо и није од велике важности симболика имена, сем у Раичковићевој „Бајци о Орашку”, на пример, колико је битан начин на који се аутори односе према лексеми „бајка”. Највећи доказ да их однос према причи за децу приближава одликама бајке јесте њихов природно назван и стваралачки конституисан став према слици/сликама. У њиховом друштву најчешће станује књига. Динамика сусрета различитих бића и јунака сведена је на њихов унутрашњи, појединачни свет, на индивидуални свет тумачења. И у књизи *Мале бајке* и у књизи *Лажне бајке* зна-

чајна се пажња поклања читању слика. Оно је у најтешњој вези са истином о којој смо говорили. Свима је заједнички статус читања, оличен управо у мотивима слика, снова и огледала пре свега. Фигура читаоца у тексту и ван њега светом ових дела проноси нешто што је Борислав Радовић, тумачећи Давичово *Детињство*, описао као константу онога што је постало у књижевности, и што је јачином свог домета самим тим и ушло у књижевност. Пошто ниједна од свих ових хетерогених прича² не почиње као класична бајка и као гласна објава маште, свака од њих тка недељиву причу о истини и истини читања.

Као лирски изазивач унутрашњих *светшова малих ствари*, Раичковић, упркос насловима свих прича у оквиру књиге *Мале бајке*, на чисто модерно-песнички начин оживљава тензију између ока и разума, између онога што стварни свет нуди, и онога што унутрашњи свет ствара. Можда је најрепрезентативнији пример „Бајка о рибици и птици”, као најгласовитија објава поезије у бајци, самим тим што јој је окосница *слика* на зиду собе у којој се, у недодирљивим световима, налазе и риба и птица, потом и песничка слика која из оваквог „егзистенцијалног” статуса настаје. Раичковић је лирски танано, на изузетно метафоричан начин, представио позицију, изглед и живот ових малих створења којима је заједничко то што су у истом простору, и што су оба „мала и танка”. У моменту кад сунчев зрак само једном дневно обасја слику на зиду где је „шума са зеленим, лиснатим гранама, кроз које провирује плаво небо” (Раичковић 2008: 34), почиње њено читање двају заточених бића која се и не познају. Трагизам ове приче није ништа мањи зато што се ради о малим створењима, о животињама. Слично је и у причи „Књишки мољац”. Нespo-

разум између света и бића, међу којима се још испречило читање, у овој причи Албахарија и Огњановићеве утолико је већи јер је учитељ послат да одучи од читања посвећену властелинову ћерку. *Мале бајке*, као некакав зазив у огледалу Дучићевих *Плавих лејенди*, јер Раичковићевој књизи недостаје симболика фантастичних и далеких предела као извора напетости и трајања дечјег света, остварују танано песничко пулсирање између покрета и устаљености, између слике и ока. Можда је то разлог што и Албахаријев дечак из последње приче у књизи *Лажне бајке* воли бајке да слуша ујутру, а не увече, поготову причу о тајанственој књизи једне принцезе. Посебан однос између људског бића, књиге и (читања) слика налазимо у Раичковићевој причи „Бајка о галебу” и Албахаријевој „Принцези и Мокром Мишу”.

Моменат кад један богати велепоседник „поче да чита књиге, али их није схватао, нарочито оне подебеле. Прескакао је странице и задржавао се у последње време само на сликама, као што је то чинио и некада давно, док још није знао за слова” (Раичковић 2008: 17), јесте објава оног чистог башларовско-рилкеовског момента непрекидног детињства. Жеља овог грофа да у стварност преточи слике птица које посматра пре свега је везана за велику тему читања, симболички и вишеслојно зазвану и у књизи *Мале бајке*, али и у *Лажним бајкама*. Проблем читања у дословном и пренесеном смислу доводи ове књиге до границе испитивања истинитости. Читање као универзална, углавном модерна тема књижевности уопште, повезује све ове приче у рухо двострукости ко-

² О органском (не)јединству прича писао је Слободан Ракић у поговору књизи *Мале бајке* у издању Српске књижевне задруге из 2008. године.

јом су обележене савремене ауторске бајке. Сlike птица које као да су живе овог грофа одвеле су путевима продуженог детињства, јер више није желео слова која не разуме, већ само слике преведене у стварност. „Бајка о галебу”, као какав уметнички одзив на најчувенију заточену птицу европске поезије (Бодлеровог „Албатроса”), заправо је прича о излажењу из слике и бајка о излажењу из бајке. Пошто је нашао најређу птицу из књига са сликама које су га опиле, и заточио је, гроф почиње да живи илузију својствену класичној бајци, са опоменом на крају да „овога пута све више схвата шта то у њима [књигама – О. В.] пише и брзо прелази преко страница са сликама” (Раичковић 2008: 20). Да ли то значи да оно што је нацртано (а не написано) представља други свет? Чини се да на ово питање одговор даје Албахаријев јунак-цин Набака из приче „Тајни живот Чаробне Стреле и Соколовог Ока”. Његова јединственост огледа се у жељи „да и његов огромни шатор буде лепо осликан” (Albahari – Ognjanović 2020: 91), и то руком детета које је рођено за јединствено осликавање шатора. Таква врста осликаног простора, па његовог читања у *Лажним бајкама* није страна. Можда то нису слике из књига као код Раичковића, али су зато део декора представљеног хронотопа. Отуд необично обећање јунака-двојника Принцезе и Мокрог Миша да „једнога дана када буду имали само своју кућу или дворац, слике ће качити на таваницу” (*Ibid.*: 33). Ова жеља, која њихов константни поглед у небо свезује са сликом „стварности”, сразмерна је посвећености мале принцезе читању тепиха цркве у којој је одрасла. Из свега реченог, слика и њено читање, и код Раичковића и код Албахарија, везани су за дом, за кућу, за простор за себе. Управо овај моменат проблематизује питање о читању слика-симбо-

ла: „Него хоћу да ти кажем да сада, док седимо на овој шари, ја видим слику неког другог света” (*Ibid.*: 35). Тај други свет код Раичковића представљен је на елиптичнији и херметичнији начин, и увек је везан за питање слободе, као у бајци о риби и птици. Код аутора *Лажних бајки* други свет је колико повезан са даљином, толико пре свега са лепотом која је свуда иста.

Давид Албахари и Мирјана Огњановић, одредивши се за наслов са подтекстом у постмодернистичкој игри текстом – прво су то биле расуте бајке Итала Калвина, потом „Отписане бајке”, а у коначној форми „Лажне бајке”, чиме се семантички продубљује значај наслова и жанра у наслову – проблем читања и феномен слика као увод у истинитост уводе на другачији начин. И Раичковићева и Албахаријева игра поетиком бајке, оличена у супротности, напетости и симболици односа: наслов – садржај приче, као у некој песничкој творевини, доказ је чињенице да

у нашим сновима ка дјетињству, у пјесмама које бисмо сви хтјели написати како бисмо оживјели првобитне сањарије, како бисмо поново освојили срећне свјетове, дјетињство се јавља, управо у стилу психологије дубина, као истински *архетип*, архетип обичне среће (Bašlar 1982: 150, курзив ауторов).

Архетип читања као херменеутички проблем истинитости бајке очитује се увек у друштву двоје јунака, у њиховом дијалогу, или преглутаном односу. Тако је са грофом и његовим слугом, са рибом и птицом код Раичковића, а тако је и са јунацима и јунацима-двојницима Албахаријевих прича.

Насловима које су за своје књиге одредили и Раичковић и Албахари, ови ствараоци дали су

ауторској бајци нешто сасвим ново, нешто што излази из самог текста, остајући чист семантички сигнал: непрекидни повратак на наслове књига и наслове прича. О значају реченог говора чињеница да се многе приче *Лажних бајки* поигравају устаљеним вредностима, у којима је татор без улоге татора, а књига без читаоца. Ту на сцену ступа ауторски глас који заправо и моделује сан о непрекидном детињству и књиге Стевана Раичковића и књиге Давида Албахарија и Мирјане Огњановић. Или, како поново Башлар каже, погађајући суштину именовања и самих аутора, а и нас који их читамо: „Сва наша бића окупљамо око јединства нашег имена” (*Ibid.*: 123). Нешто слично као са Орашком и његовом породицом у чувеној Раичковићевој причи.

ИЗВОРИ

Раичковић, Стеван. *Мале бајке*. Београд: СКЗ, 2008.

Albahari, David, Mirjana Ognjanović. *Lažne bajke*. Београд: Booka, 2020.

ЛИТЕРАТУРА

Јерков, Александар. Да ли је суштина поезије у стиху?

Испуштени облик, фасцикла и тотална поетика Стевана Раичковића. *Поетика Стевана Раичковића*. Београд: Институт уза књижевност и уметност, 2010, 51–94.

Љуштановић, Јован. „Мале бајке” Стевана Раичковића у контексту српске рецепције Ханса Кристијана Андерсена. *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, 55, књ. 1. Нови Сад: Матица српска, 2007, 75–87.

Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздана Олујић*. Београд: СКЗ, 2011.

Радовић, Борислав. У потрази за невиношћу речи. Оскар Давичо, *Детињство и групе песме*. Београд: Чигоја штампа, 2006, 103–113.

Раичковић, Стеван (а). *Велико двориште*. Београд: Просвета, 1963.

Раичковић, Стеван (б). *Песме*. Београд: СКЗ, 1963.

Ракитић, Слободан. Из истог поетског језгра. Стеван Раичковић, *Мале бајке* (поговор). Београд: СКЗ, 2008, 99–106.

Başlar, Gaston. Sanjarije ka djetinjstvu. *Poetika sanjarije*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1982, 123–170.

Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Београд: Prosveta, 1979.

Olja S. VASILEVA

GENRE IN TITLE. THE TRUTH ABOUT LITTLE AND FALSE FAIRYTALES

Summary

The aim of this paper is to target the less read poetic problems concerning hermeneutical and epistemological questions in modern Serbian author fairytales. In the books of modern writers Stevan Raičković *Male bajke* (*Little fairytales*) and David Albahari and Mirjana Ognjanović *Lažne bajke* (*False fairytales*) the main poetic base we wish to read is the dynamic relationship between the genre of modern fairytale in the titles by which these authors provide the duplicity of (poetic) meaning and their content. Reading them in opposite and symbolic variations around the important subjects as the phenomenon of truth, picture and reading, we tried to establish a new belief as a new understanding of modern fairytale genre.

Key words: fairy tale, lyrical and modern storytelling, the truth, image, genre, the reader

ФИЛОЗОФСКО У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ: ЖИВИ СИН БУДНОГА ИБН ТУФАЈЛА, РОБИНЗОН КРУСО ДАНИЈЕЛА ДЕФОА И КЊИГА О ЦУНГЛИ РАДЈАРДА КИПЛИНГА

САЖЕТАК: Филозофски роман *Живи син Буднога* андалузијско-арапског филозофа Ибн Туфајла сматра се основом за роман *Робинзон Крусо* Данијела Дефоа, те се често наводи да је Дефо писао под утицајем Ибн Туфајловог филозофског списка. Неки аспекти *Живої сина Буднога* подсећају и на *Књиу о цуніли* Радјарда Киплинга. У раду ће се ова три дела посматрати у компаративном контексту, у настојању да се да одговор на питање да ли су два позната дела која су с временом прешла у корпус књижевности за децу, *Робинзон Крусо* и *Књиа о цуніли*, а за која се претпоставља да су настала под утицајем једног филозофског текста и са њим интертекстуално комуницирају, задржала одређене аспекте филозофског и у којој мери. Рад ће настојати да преиспита да ли је могуће прочитати *филозофско* из књижевног текста који за реципијента има дете.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: филозофско, књижевност за децу, *Живи син Буднога*, Ибн Туфајл, *Робинзон Крусо*, Данијел Дефо, *Књиа о цуніли*, Радјард Киплинг

Широко је раширена претпоставка да је концепт Ибн Туфајловог арапско-андалузијског филозофског списка под насловом *Живи син Буднога*¹ послужио Данијелу Дефоу (Daniel Defoe) за писање романа *Робинзон Крусо*²:

Европа се с Ибн Туфајловим дјелом упознала 1671. године, преко латинског превода Едварда Покока (Edward Pococke), за којим су слиједили

двје³ енглеске верзије. Сваку од њих Дефо је могао имати у рукама (Haverić 1985: 140–141).

Може се споменути и докторска дисертација Ламије Мохамед Салех Баешен (Lamia Mohamed Saleh Baeshen), одбрањена на Универзитету у Аризони 1986. године, која компаративно анализира текст *Живої сина Буднога* и роман *Робинзон Крусо* (1986). Одређени делови *Књие о цуніли*⁴ Радјарда Киплинга (Rudyard Kipling) такође подсећају на Ибн Туфајлов филозофски спис, на шта указују и неки компаратистички радови (нпр. види: Farmer 1994)⁵. Из тог разло-

* nadija_r@yahoo.com

¹ Дело је највероватније настало између 1177. и 1182. године у Маракешу.

² Објављиван је у наставцима 1719–1720. године.

³ Дело су са латинског на енглески превели Џорџ Кит (George Keith) 1674. и Г. Ашвел (G. Ashwell) 1686. године.

⁴ *Књиа о цуніли* заправо је збирка прича које су 1893–1894. излазиле у часописима а међусобно су повезане неким заједничким јунацима.

⁵ Као могуће порекло *Живої сина Буднога* некада се у литератури грешком наводи Ибн Синин (Авиценин) истоимени мистички спис, међутим, та два дела немају никакве садржичке везе (Haverić 1985: 140). Дефо је засигурно могао имати пред собом превод *Живої сина Буднога* који је био доступан пре настанка романа *Робинзон Крусо*. Међутим, постоји сличност између Ибн Туфајловог филозофског списка

га осећа се потреба да се укаже на то да ли су одређени филозофски ставови из Ибн Туфајловог дела присутни и у овим светски познатим романима за децу⁶.

Живи син Будноја (*Ḥayy ibn Yaqẓān*) Ибн Туфајла⁷ најпревођеније је дело арапске средњовековне књижевности (Haverić 1985: 159). Иако се Ибн Туфајл не сматра великим филозофом арапског и андалузијског простора, ово дело је, због специфичне теме коју покреће, до данас остало интригантном, изазивајући интересовање филозофа и научника⁸ из области књижевности. Радња овог текста прати живот детета оста-

и алегоричког романа арагонског исусовца Балтазара Грацијана (Baltasar Gracián y Morales) под насловом *El Criticon*. Грацијан понавља тему којом се бави *Живи син Будноја*, иако Ибн Туфајлово дело у том тренутку није било познато на Западу а Грацијан није знао арапски језик. Научници ово објашњавају могућим пореклом ових списа из заједничког извора, а то су поједине усмене маварске предаје које су се бавиле сродним темама, а које су оба аутора могла чути од Мавара који су говорили и арапски и шпански језик (*Ibid.*: 142). Такође, могуће је да људска имагинација на архетипском нивоу има потребу да преиспитује могућност одрастања или живота једног човека, усамљеног и издвојеног од хуманог контекста. И данас је често питање у популарној култури: „Шта бисте радили сами на пустом острву?” Но и поред таквих могућих објашњења сличности између Ибн Туфајловог дела, *Робинзона Крусо* и *Књије о џунли*, у науци је раширена претпоставка, а често и уверење, о утицају *Живог сина Будноја* на два поменута романа за децу. Из тог разлога, овај рад полазиће од такве претпоставке.

⁶ Дефоов *Робинзон Крусо* није писан за децу, али је одмах након објављивања био прихваћен код омладинске публике. С временом је роман све више сматран литературом за децу и омладину. Ликови Кипплингове *Књије о џунли* носе алегоричко значење из ког се могу читати теме много комплексније од оних којима се књижевност за децу бави, али се и поред тога ово дело сматра незаобилазном литературом за младе. Данас су ови романи заступљени у школској лектури, у програмима књижевности за децу на факултетима, у уџбеницима и научним радовима који се баве књижевношћу за децу и омладину, и имају децу и младе као своје читаоце и реципијенте. Из тог разлога у овом раду ћемо их посматрати као романе за децу и омладину.

вљеног на пустом острву које одгаја газела која је изгубила своје младунче. Дечак расте без контакта са цивилизацијом и сам спознаје смисао постојања. Најпре самостално учи о материјалном, о телу и његовој природи, а затим долази до спознаје духовног света,

[...] у разноликости ствари распознаје једно начело које их обједињује, и тако поступним закључивањем доспијева до свијести о нужном постојању Створитеља. У последњем стадију, тако стечено знање о Створитељу прераста у искуство, непосредно сагледање духовне збиље и поистовећивање с нужнобивајућим Бићем (Истином, Творцем), чиме је остварен мистички идеал (Haverić 1985: 137).

Усамљеник одрастао на острву једног дана среће Есала, прогнанника са суседног острва, и од њега учи језик. Есал схвата да је самотњак ког је пронашао самостално спознао и искусио истину коју људски род сматра религијском, и то користећи се умом и живећи аскетски. Исти-

⁷ Абу Бакр Мухамад Ибн Туфајл ал-Кајси (латинизовано име: Abubacer Aben Tofail), звани још и ал-Андалуси (Гвадис, пре 1110 – Мароко, 1185), потомак је чувеног арабијског племена Кајс. Чини се да му је Ибн Бага био учитељ у Кордоби и Севиљи. Учио је песништво, теологију, физику, математику, филозофију, историју и астрономију. Био је лекар у Гранади, затим дворски лекар и везир султана Абу Јакуб Јусуфа, чије је интересовање за филозофију, науку и уметност направило од његовог двора средиште тадашњег образованог света. Не зна се много о његовим делима. Ибн Хатиб тврди да је био аутор двеју расправа с лекарском тематиком, док Ал-Битруги (Alpetragius) признаје да Ибн Туфајлу дугује замисли којима побија Птолемејеве теорије. Оригиналан астрономске идеје признаје му и Ибн Рушд, а верује се да је постојао и Ибн Туфајлов рукопис о метафизици. Но, *Живи син Будноја* остаје једино дело које је познато и сачувано (Haverić 1985: 138–139).

⁸ Године 1996. објављен је зборник радова *The World of Ibn Ṭufayl. Interdisciplinary Perspectives on Ḥayy ibn Yaqẓān* уредника Лоренса Конрада (Lawrence I. Conrad).

на коју је сазнао Живи син Буднога природна је и савршенија, јер није имао потребу за вербалним и симболичким исказивањем своје спознаје која се подразумева у оквирима људског друштва. Касније, њих двојица покушавају да знање⁹ пренесу на Есалово острво али се, схватајући да није могуће променити људско друштво, враћају на усамљениково острво (*Ibid.*: 137).

Живи син Буднога жанровски се одређује као филозофски роман, иако то одређење, у временском и просторном контексту у ком је настало, самом писцу и његовим савременицима не би ништа значило (*Ibid.*: 139). Формално, то је филозофска расправа у виду посланице (*risala*), у којој писац излаже један филозофски поглед на свет (*Ibid.*: 139). *Живи син Буднога* никада није посматран као дело које би могло имати дете као реципијента, нити је икада довођен у везу са књижевношћу за децу. Насупрот томе, иако роману *Робинзон Кресо* припада слава првог реалистичког романа европске књижевности (Павић 1999б: 154), он у исто време има одлике путописа, аутобиографије, васпитног романа, социјалне утопије, али се такође одређује и као авантуристички роман за децу и омладину (Vuković 1996: 299). У оквиру књижевности за децу, *Књиџа о џунџи* припада роману о животињама¹⁰ (види: Vuković 1996).

Филозофски роман *Живи син Буднога* настоји да представи усамљеника који никада није претрпео утицај друштва, чији се ум пробудио сам од себе и који је, властитим напором који потиче од стваралачког ума, доспео до разумевања тајни природе и највиших метафизичких питања (Haverić 1985: 142). Овај роман преиспитује начин на који се људски ум може успети од нижег разматрања до највишег знања, као и начин на који људска способност, властитом снагом, доспева до наднаправног поретка (*Ibid.*:

142–143). Хајов поступак сазнања је аутодидактички. Научници се слажу да овај филозофски текст носи мистичку¹¹ симболику, и да свако збивање треба схватити на духовном плану (*Ibid.*: 143). *Живи син Буднога* заговара умовање као пут до истине, и то умовање неукаљано спољним утицајима и пренесеним знањима. Како Хаверић каже, темељни Ибн Туфајлов став је платонички, те осетилни свет произлази из божанског и сличан је његовој сенци (*Ibid.*: 147). Ибн Туфајлов јунак је најпре прешао читав дугачки пут умовања, апстраховања и индуктивног закључивања, да би доспео до непосредног сагледавања (*Ibid.*: 156). У том процесу постоје и мишљење и интуиција, с тим што мишљење претходи интуицији (*Ibid.*: 156). Ибн Туфајл је настојао да прикаже новог Адама¹², човека који је, иако људски род и цивилизација већ постоје, први и неупрљани човек, који није имао никакав контакт са људском културом, вером, али је ипак самостално спознао фундаменталне законе науке, морала и религије¹³ (Garaudy 2017: 106). *Живи син Буднога* требало би да буде расправа којом се жели

⁹ Више о разумевању појма знања у Ибн Туфајловом делу види: Кадих 2020.

¹⁰ Животиње у овом роману имају алегоричко значење.

¹¹ Под мистичким се подразумева исламски мистицизам (суфизам, *tasavvuf*). О томе опширније види: Tanasković – Šop 1981.

¹² Постоје феминистичка читања која ово дело тумаче као мушку утопију. Види: Malti-Douglas 1996.

¹³ Ибн Туфајл се залаже за правог човека вере, који има мало тога са популарним концепцијама маса. Тај човек је учени, побожни усамљеник, ретки појединац који ће прво бити филозоф, познавати све познате науке, уз спремност да иде иза науке и филозофије као уобичајених конструката (Кадих 2020: 50). Свакако, Ибн Туфајл преиспитује доживљај науке у XII веку, на простору у ком делује, где осим филозофије располаже знањима из медицине, математике и физике, али где наука није суштински одвојена од религије и теологије.

дати научно тумачење почетка људског живота на земљи (Sharif 1990: 529). Умерена клима, удружена са другим повољним елементима, довела је до спонтаног рађања првог човека¹⁴ који као средство у борби за опстанак проналази штап и тако увиђа своју супериорност над другим животињама (*Ibid.*: 529). Први човек као да је поново дошао на овај свет: поседује огроман капацитет да резонује али никада није чуо ни чије мишљење, није био припадник ниједне религије нити верског правца, није дошао у додир ни са једним друштвом нити је икада сазнао за било које друштвено уређење. Као таквог, водила су га само различита стања његове свести, снага ума, осећања али и сумња (Garaudy 2017: 107). Сваки лик овог дела носи своју симболику. Главни јунак Хај је дух који је увек жив, оно изворно и исконско. Он достиже највише нивое илуминације разума, који га воде до мистичке визије божанског, односно творачког. Есал је богобојажљиви муслиман, који је поседовао знање и прихватио праксу пређашњих традиција, али је ипак био отворен за усвајање свих позитивних елемената које му је Хајова филозофија могла понудити и за наставак живота у помирености са свим спознајама, у потпуном унутарњем миру. Саламан је владар Есаловог острва, и представља масу верника затворених у своју религију и ритуале, неспособних да прихвате поруку и знање које долази на било који други начин осим преко верских ауторитета и догматске праксе (Garaudy 2017: 110). Дакле, Хај је филозоф, Есал мистик, а Саламан теолог (Sharif 1990: 529). Газела која је изгубила своје младунче, а чује дететов плач нуди му своје млеко и одгаја га, и као таква симболизује склад између свих живих бића, свих божјих створења, нераскидиву заједницу људи, биљака и животиња (Garaudy 2017: 111). Човек је, по

Ибн Туфајлу, необична мешавина тела, анималне душе и нематеријалне есенције, те је сличан и животињама и небеским телима и Богу. Он мора наследити понашање животиња, што га обавезује да тело снабде најнужнијим средствима за живот и да га заштити од сурове климе и дивљих животиња, с циљем да сачува анималну душу (Sharif 1990: 533).

Овде је важно рећи да, по Ибн Туфајлу, душа у свом првобитном стању није *tabula rasa*. Хај спонтаним развојем досеже склад искуства и теоријског ума, као и разума и интуиције (*Ibid.*: 532). Он увиђа да је искуство процес спознавања околине чулима, а чулни органи дугују своје могућности анималној души чије је седиште у срцу. Одатле, помешано са мноштвом чулних чињеница, искуство стиже у мозак који га нервним путевима шаље кроз читаво тело; затим се истим путевима преноси до мозга где се организује у перцептивну целину. После одгоја чула и ума и одређивања њихових граница, Хај се окреће дисциплини духа, што води до екстазе као највишег извора спознаје. У овом стању, истина се директно и интуитивно перципира унутрашњим светлом. Душа постаје свесна себе и искуства, како текст роман наводи, које очи нису никада виделе, нити су уши икада чуле, нити је срце (ум)¹⁵ било ког човека икада замислило (*Ibid.*: 532).

¹⁴ У народном предању које наликује на причу из *Живот сина Буднога*, Хаја је на пустом острву оставила сестра неког краља, како бу своје венчање са Јакзаном (Будним) сачувала у тајности (Sharif 1990: 526). Зато се у литератури могу наћи различита објашњења: да је Хај остављен као новорођенче, и да је спонтано рођен, односно створен налик Адаму.

¹⁵ У историји исламске филозофије, као и теологији, срце и ум су блиски појмови. Кадић наводи да знање и веровање у исламу нису никада дотакли тачку потпуног, чак ни делимичног раздвајања. Управо зато Куран лоцира знање у људско срце, не само као телесни већ и епистемолошки духовни центар. Право знање смештено је у срцу (Кадић 2020: 110).

За сам крај дела изузетно је важан Хајов ту-жан неуспех: просветљење маса чистим појмовима немогуће је, јер масама је важнија осетилна форма од чисте светлости, масе немају други пут спасења. Ако би било уздигнуто до чисте спознаје, мноштво би се поколебало и стрмоглавило. Закључак је да је религија за масе, а филозофија привилегија неколицине, те да њихова подручја треба пажљиво раздвојити: обе стижу до једне истине различитим путевима, а разликују се не само методом и подручјем, већ и степеном милости која је дата њиховим посвећеницима (*Ibid.*: 534).

Суштинска разлика између Хаја и Робинзона је у томе што је Робинзон доспео на острво као већ зрео и формиран човек, са претходним знањима о људској цивилизацији, напретку, образовању. За своје почетке на острву он за преживљавање користи алат са брода. Но, како године одмичу, Робинзон се удаљава од претходних знања која му у животу на острву све мање могу помоћи, те постају све непотребнија, и све више наликује Хају. Робинзон се гради као „природан, неизвештачен човек, ослобођен ограничења раније историјске епохе, човек разборит, предузимљив и храбар, чак и када је сам, у немилосрдној борби са силама природе” (Павић 1999б: 154). У вези са романом *Робинзон Крусо*, увек је акценат стављан на важност јунаковог рада, односно људског рада уопште, у чему такође постоје елементи филозофског:

„Робинсон је, уз то, и први роман о потпуном, правом човеку, прожетом страху да покорава природу, човеку чије су нам радости и патње блиске, чија се тајна човечности открива пред нама, у општељудском облику рада” (Маркс) (*Ibid.*: 154).

Као и Хај, Робинзон преживљава захваљујући снази ума тј. воље, те је умно оно што је до-

минантна одлика његове личности: „Максим Горки га спомиње као ’библију непобедивих’ и химну људској вољи у којој се крију неизмерне снаге” (*Ibid.*: 154). У закључцима о роману *Робинзон Крусо* има још сличности са оним што је филозофска тенденција *Живој сина Будноја*: „Дефоов роман је најуспелија расправа о природном васпитању¹⁶. [...] Према Русоу, овај роман је афирмација слободног живота, неспутаног стегама цивилизације” (Vuković 1996: 299–301). Робинзон, као и Хај, поседује велику снагу умне иницијативе: „Дефоов јунак није ’сакупљач плодова’, него човјек велике личне иницијативе и јасног циља. Он показује духовну стабилност и одбија, са импозантном чврстином, налете депресије и криза” (*Ibid.*: 301). И поред претходног животног искуства, Робинзон је на острву стицао знања којима раније није владао, спознајући тако важност продуктивног рада. Да би у свом присилном изгнанству могао да буде потпуно функционалан, морао је у одређеној мери доживети брисање претходних знања, односно спознају да она за њега више немају значај, те снагом разума и расуђивања развијати нова знања (Thompson 2018: 113–114). На тај начин и Робинзон, као и Хај, постаје нека врста првог човека, Адама. У Робинзоновом случају, наглашено је Адамово избацавање из Раја и долазак у нови свет, у ком он, огољен у претходном рајском животу, треба да започне нови живот у новим околностима.

Упечатљива сличност између двају романа свакако се огледа у сусрету и блискости изме-

¹⁶ Како Павић наводи у свом тексту, *Робинзон Крусо* је роман који је имао за циљ да послужи као пример успешног освајања и колонизације других. Незаобилазан је и надасве важан поглед на колонијални дискурс овог романа о супериорности белог човека, иако овај рад настоји да укаже и на друге могуће аспекте (Павић 1999б).

ђу Робинзона и Петка, односно Хаја и Есала. Као што Хај учи Есала свему ономе што је спознао као свој духовни пут, тако и Робинзон има потребу да духовна знања која је донео из свог света пренесе на Петка:

Често сам бивао веома тужан кад бих помислио како ми у даним приликама злоупотребљавамо своје способности чак и кад су просветљене Духом божјим, чак и кад познајемо реч божју – Библију; кад бих помислио како је Бог скрио Науку о спасењу од толико милиона душа, које би, судећи по Петку, ту Науку боље употребиле но ми (Дефо 2002: 176).

Највећа сличност између Моглија из *Књије о џунџли* и Хаја из *Живој сина Будноја* јесте у томе што су обојица одрасла издвојена из људског друштва и цивилизације и што су их одгајиле животиње. Као што роман *Живи син Будноја* носи симболику склада између људи и животиња и значаја анималистичке душе, тако и *Књија о џунџли* представља роман о складу природе, људског и животињског:

Да би се схватила новост коју је Киплингovo дјело донијело, ваља имати у виду рационалистичку европску традицију, засновану на интелектуализму и прагматичности. И религијски концепти западног свијета нијесу ишли у правцу пантеизма и човјекове хармоничне уклопљености у систем природе, у ком он представља само једну карику. У том смислу, И. Жан поводом Киплинговог дјела изражава мисао да западни, грчко-латински свијет, чије су религије јудаизам и хришћанство, одувијек је игнорисао природу и није тражио братски контакт човјека и животиње. Киплингова тајна је у томе што је остварио поменути контакт, и то онај исконски, чулни, укидајући дистанцу и постављајући све у исту равн, раван коју чини цијела природа са својом

хармонијом и ритмом. На тој равни се природно преплићу импулси, нагони, осјећања и потребе блиских створења (Vuković 1996: 280).

У Киплинговом роману животињама се не приписују људске особине већ су оне сагледаване у својој особености, док је Могли, човечји младунац, у џунгли предмет љубави, пре свега због свог ума. У свету *Књије о џунџли* предмет поштовања је велика мудрост, много пре физичке снаге, и то је метафора за законе који би требало да функционишу и у људском друштву (Павић 1999а: 189). Таква поимања снаге ума, каква износи *Књија о џунџли*, блиска су основним ставовима романа *Живи син Будноја*. Док је у *Живом сину Будноја* и *Робинзону Крусоу* акценат на снази и важности индивидуалности и личног развоја и сазнања, у *Књизи о џунџли*, уз специфичну Моглијеву људску индивидуалност, разматра се и непорецива важност колективитета, дефинисана законом џунгле. Хаја је отхранила газела, као што је и Моглија одгајила вучица¹⁷, а у његовом одгоју учествовале су и друге животиње. Но, у *Живом сину Будноја* склад између људи и животиња мистички и симболички је исказан кроз газелу, али Хај, за разлику од Моглија, није живео у животињском колективу, по животињским законима, те су све његове везе са анималистичким исказане на духовном плану. Могли, као дечак који је одрастао у џунгли, међу животињама, сличнији је Хају него Робинзону; такође, он може представљати новог Адама, првог човека који се рађа ван људског колектива и утицаја цивилизације.

Поредећи линеарно ова три дела, не може се у потпуности анализирати могућност преношења одлика жанра. Ибн Туфајлово дело можемо

¹⁷ Овакви мотиви распрострањени су у књижевности и митовима, па Ромула и Рема такође одгаја вучица.

посматрати као филозофски роман само условно, јер његови проучаваоци сматрају да има важније одлике филозофског романа. Но, *Живи син Будноја* ипак припада оријенталним књижевностима и примарно се одређује као *рисала* (посланица). Анализом основних филозофских идеја које Ибн Туфајл износи у свом делу, може се рећи да *Робинзон Кресо* и *Књија о џунили* садрже у одређеној мери филозофске ставове сличне Ибн Туфајловим. Како *Живи син Будноја* никада није посматран као текст за децу, поставља се питање филозофског читања књижевног дела за децу, као и могућности постојања филозофског аспекта у тој врсти литературе. Књижевности за децу и омладину филозофско ипак није страно, те су бројна таква дела на граници између оних за децу и оних за одрасле. У науци о књижевности у последње време појавио се велики број значајних студија које посматрају филозофско у књижевности за децу. Питер Костело (Peter Costello) у студији *Philosophy in Children's Literature* напомиње да само спомињање филозофије и књижевности за децу у првом тренутку звучи као оксиморон, те да западна филозофија од самог свог настанка заузима проблематичан став према детету и књижевности за децу. По Костелу, још је Аристотел сматрао да су деца важан део града, али да не могу учествовати у филозофском. Како Костело наводи, такав став су преузели и други филозофи, на пример Декарт, сматрајући да су деца неспособна за разумевање филозофског јер још увек немају развијену могућност апстракције. Костело ипак истиче да је Сократ инсистирао на филозофском аспекту одређених прича за децу (2011). Он у својој студији износи низ анализа филозофског аспекта књижевних дела за децу, као што су *Баршунастий зец* (*The Velveteen Rabbit*) Марцери Вилијамс

(Margery Williams) и друга. У својој докторској дисертацији *Celebral pleasures; Children's Literature and Philosophy*, Кетлин Пендлбери (Kathleen Pendlebury) говори о филозофским аспектима књига за децу као што су *Алиса у земљи чуда*, *Петар Пан*, *Вини Пу*, *Чаробњак из Оза*, *Мери Појинс*, залажући се за то да филозофија за децу заживи као читаво једно истраживачко поље, које би било од изузетног значаја за науку о књижевности, педагогију и пре свега дете, само по себи (2013). Томас Вартенберг (Thomas Wartenberg) у студији *Big Ideas for Little Kids. Teaching Philosophy through Children's Literature* објашњава аспекте увођења филозофије у основне школе и све резултате које подучавање филозофије за децу доноси (2009). Из наведених студија може се закључити да је читање филозофског за децу већ увелико проширен приступ у науци о књижевности. Све ове студије ипак анализирају могуће утицаје западне филозофије и филозофа на одређене књиге за децу. До сада нема значајнијих студија које разматрају раз мере и могућности утицаја оријенталне филозофије на развој књижевности за децу, те у овом раду настојимо да у науци о књижевности у Србији барем у назнакама отворимо ту тему.

Иако се може рећи да романи *Робинзон Кресо* и *Књија о џунили* садрже филозофске ставове сличне Ибн Туфајловим, оба ова дела доносе много тога аутентичног, новог и посве другачијег. Понавља се основна идеја посматрања усамљеника који спознаје стварност самостално, снагом ума, у великој мери лишен емпиријског, и, што је најважније, потпуно ускраћен за цивилизацијско знање и спознаје. Робинзон и Могли, сваки на свој начин, представљају поновно рођење првог човека, Адама, у новим околностима, који потпуно огољен започиње свет од нулте тачке, користећи пре свега снагу ума, му-

дрост, интелект, што и јесте основна идеја Ибн Туфајлове приче о усамљенику Хају. *Живи син Будноја* је у првом свом значењском слоју мистички спис који преиспитује религијске идеје, но све поставке које износи у потпуности се могу посматрати у општељудском смислу, без нужног везивања за одређену религију. *Робинзон Кресо* и *Књиџа о џунџли* у том смислу не садрже утицај религијског, већ управо филозофског које је општељудско.

ЛИТЕРАТУРА

- Дефо, Данијел. *Робинзон Кресо*. Нови Сад: Ризница лепих речи, 2002.
- Киплинг, Радјард. *Књиџа о џунџли*. Чачак: Пчелица, 2009.
- Павић, Бора. Киплингов свет џунгле. *Звездано јајо, књижевности за децу*. Драгутин Огњановић (ур.). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999а, 188–190.
- Павић, Борислав. Данијел Дефо и његова вечна књиџа – *Робинсон*. *Звездано јајо, књижевности за децу*. Драгутин Огњановић (ур.). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999б, 154–155.
- Baeshen, Mohamed Saleh Lamia. *Robinson Crusoe and "Hayy bin Yaqzan": a comparative study* (Tufail, Defoe), dissertation. The University of Arizona, 1986.
- Costello, R. Peter. *Philosophy in Children's Literature*. Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth, UK: Lexington Books, 2011.
- Farmer, Philip José. "Hayy ibn Yaqzan" by Abu ibn Tufayl: An Arabic Mowgli. *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 3, No. 3/4 (11/12), The Lost Issues (1994). International Association for the Fantastic in the Arts, 1994, 72–78.
- Garaudy, Roger. Ibn Tufayl. *Islam en Occidente. Córdoba, capital del espíritu*. Madrid: Breogán, 2017, 105–120.
- Haverić, Tarik. Pogovor. Bibliografska bilješka uz prevod: *Živi sin budnoga*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1985, 134–165.
- Ibn Tufayl, Abu Bakr Muhamad. *Živi sin budnoga*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1985.
- Kadić, Samedin. *Razumijevanje pojmova znanje i vjerovanje u Ibn Tufaylovom djelu Hayy ibn Yaqzan: povijest recepcije*, doktorska disertacija. Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu – Fakultet islamskih nauka, 2020.
- Malti-Douglas, Fedwa. Hayy ibn Yaaqzan as Male Utopia. *The World of Ibn Tufayl. Interdisciplinary Perspectives on Hayy ibn Yaqzān*. Lawrence I. Conrad (ed.). New York – Köln: Brill, Leiden, 1996.
- Pendlebury, Kathleen Sarah. *Cerebral pleasures; Children's Literature and Philosophy*. Doctoral dissertation. University of Pittsburgh, 2013.
- Sharif, M. M. Ibn Tufail. *Historija islamske filozofije I*. Zagreb: August Cesarec, 1990, 524–537.
- Sufizam. Darko Tanasković i Ivan Šop (ur). Beograd: Prosveta 1981.
- Thompson, Helen. The Crusoe Story: Philosophical and Psychological Implications. John Richetti (ed.). *The Cambridge companion to "Robinson Crusoe"*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2018.
- Vuković, dr Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: Unireks, 1996.
- Wartenberg, Thomas E. *Big Ideas for Little Kids. Teaching Philosophy through Children's Literature*. Lanham – New York – Toronto – Plymouth, UK: Rowman & Littlefield Publishers, 2009.

Nadija I. REBRONJA

THE PHILOSOPHICAL IN CHILDREN'D LITERATURE: IBN TUFAYL'S *HAYY IBN YAQZĀN* (ALIVE, SON OF AWAKE), DANIEL DEFOE'S *ROBINSON CRUSOE*, AND RUDYARD KIPLING'S *THE JUNGLE BOOK*

Summary

The philosophical novel *Hayy ibn Yaqzān* (Alive, Son of Awake) by Ibn Tufayl, an Arab Andalusian philosopher, is believed to have laid the foundations of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*. It is a common statement that Defoe's work was directly influenced by Ibn Tufayl's philo-

sophical text. Some aspects of *Ḥayy ibn Yaqzān* are also reminiscent of those of *The Jungle Book*. Numerous scientific works worldwide claim that the reading of the philosophical in children's literature has been adopted as a wider approach within literary studies.

Notwithstanding the notion that both *Robinson Crusoe* and *The Jungle Book* contain philosophical views similar to those of Ibn Tufayl, both children's novels have put forward many things authentic, innovative and truly different. They are built around the same basic idea: observing a hermit who learns about the reality on his own effort, using the power of his mind, devoid of the empiric to a great extent, and most importantly, fully devoid of all civilizational knowledge and cognition. Robinson and Mowgli, each in their own way, represent the rebirth

of Adam, the first man on earth, under new circumstances. Completely bare, the hero explores the world from point zero using the power of his mind, wits, and intellect, which is in line with Ibn Tufayl's story of Hayy the hermit. Seen through the top layer of its complex meaning, *Ḥayy ibn Yaqzān* is a mystical work questioning religious ideas, however all of the ideas it puts forward can be seen as universally human without necessarily linking them to a given religion. In this sense, *Robinson Crusoe* and *The Jungle Book* have not been influenced by religious ideas but rather by philosophical ones, which are universal for all humans.

Key words: the philosophic, children's literature, *Ḥayy ibn Yaqzān*, *Alive*, *Son of Awake*, Ibn Tufayl, *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe, *The Jungle Book*, Rudyard Kipling

ПОЕТИЧКИ МЕАНДРИ ДОБРИЦЕ ЕРИЋА: ФОКЛОРНА ФАНТАСТИКА У ПОЕМИ ФЕЊЕР СТОЈАДИНА АНЂЕЛКОВИЋА

САЖЕТАК: Досадашња рецепција поеме *Фењер Стојадина Анђелковића* Добрице Ерића у знаку је дво-струке периферности. Реч је о тексту аутентичне поетичке замисли која умногоме меандрира од магистралне линије Ерићевог стваралаштва. Мимо тога, време објављивања ове поеме претходи афирмацији књижевноуметничких текстова за младе у којима доминирају елементи језе и страве, остајући тако испод регистра књижевнонаучних промишљања. Пишући на трагу фолклорне фантастике, Добрица Ерић фантастични свет текста организује према жанровском моделу наратива у стиху – чинећи је јединственим песничким подухватом у српској књижевности за младе до данашњих дана. Полазећи од жанровске матрице усменог демонолошког предања, аутор *Фењера Стојадина Анђелковића* обогаћује поетски свет увођењем мноштва текстуалних елемената разноликог књижевног и културног наслеђа. У раду се испитују оригинални и иновативни поетички аспекти Ерићеве поеме, са циљем да се укаже на разноличје ауторовог песничког исходишта и, шире, јасније (д)опишу координате српске фантастичне књижевности намењене младима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фантастика, поема, фолклор, предање, вампир, књижевност за младе, Добрица Ерић

Отиснути од свог ствараоца, књижевни текстови имају необичне и често врло непредвидиве судбине. На њих, некад заједнички, а некад и сасвим одвојено, утичу читалачка искуства

књижевне и књижевнонаучне заједнице. Градећи свест о пишевој поетици, читалачка јавност неретко испољава тенденцију да поетичко многоличје аутора сагледа у матрици уврежених и, у историји читања наслеђених, ставова. Оваква, петрификована читалачка свест о писцу може се потврдити на многим примерима – један од њих свакако представља и дело Добрице Ерића.

Прихваћено као израз својеврсне *наиве*, ослобођене стега књижевне традиције у којој се индивидуални таленат, елиотовски речено, ретко ослања на наносе богате традиције српског песништва, Ерићево обимно песничко дело афирмисало се преко њених амблематичних обележја, формираних у самом зачетку књижевнонаучне мисли о њој.

Не залазећи у појединости (не толико узбудљиве) историје читања Ерићевог опуса, будући да обим рада то не дозвољава, довољно је обратити пажњу на песников статус у оквиру књижевноисторијских прегледа. *Историја српске књижевности за децу* Тихомира Петровића потцртава да је реч о „најизразитијем пе-

* strahinja.polic@uf.bg.ac.rs

снику који слави природу и лепоту сеоског детињства” (Петровић 2001: 413, 416). У *Историји српске књижевности за децу и младе* Миомира Милинковића наводи се да је Ерић уз Момчила Тешића „најизразитији сликар детињства у амбијенту села и природе” (Милинковић 2014: 459). Поводом *Вашара у Тојоли* аутор закључује да је Ерић „непосредан и природан, надахнут сочним мелосом завичаја, но стилски ипак скроман и неартикулисан, често лишен мисаоне дубине и емотивног набоја” (*Ibid.*: 466). Ове оцене би се, донекле, могле разумети и прихватити, али само у оним околностима које не узимају у обзир целовито Ерићево стваралаштво. Овакви аксиолошки коментари несумњиво почивају на трагу утврђених ставова и без накнадне критичке валидације.

Сходно томе, приметно је да се о поетичким меандрирањима Ерићеве поезије говорило тек спорадично, једнократно и без тежње ка дубљим и систематичнијим увидима којима би се продрло у све њене рукавце. Песме, па и целе песничке књиге другачијих поетичких назора од оних обележја која леже у фундаменту књижевнонаучног става о њој, призивале су пажњу тумача махом по њиховом објављивању, да би с временом и тај поетички новум био припојен усвојеној интерпретацијској матрици, утопивши се у њу.

Једна од *бочних* поетичких тачака Ерићеве поезије јасно се може уочити у збирци *Фењер Стојагина Анђелковића*. Објављена 1976. године, збирка се жанровски ослања на запажене поеме *Вашар у Тојоли*, *Торша на џети сирашова* и *Долина сунцокреша*. Поменуто жанровско ослањање је недвосмислено, али у домену поетичког концепта реч је о сасвим другачијој књизи. У основи наратива поеме *Фењер Стојагина Анђелковића*¹ налази се лично искуство

лирског јунака Радована Светисављева, који у препознатљивом хронотопу фолклорне фантастике сусреће необичног и загонетног Стојагина Анђелковића. Наратив је обликован по принципима фантастичне књижевности која не нуди целовито мотивационо разрешење ситуације. Двострука мотивисаност јунакових поступака и његове судбине оставља простора за тумачење које укључује елементе натприродног, па се лик Стојагина Анђелковића може тумачити у спрези са народним веровањима о демонским бићима, у првом реду вампирима и колдунима. То подразумева да, пре даље анализе поетског света, наратив превасходно треба преиспитати у односу на књижевност за децу и младе и према рецепијентским посебностима његових читалаца.

Тематски другачија од поменутих Ерићевих текстова, поема о необичном фењеру и његовом (првобитном) власнику захтева да се најпре утврди њен статус у пољу књижевности намењене деци и младима. Није изненађујуће што се ова Ерићева поема позиционирала ван књижевнонаучног видокруга – реч је о тексту који својом тематиком понајвише припада „склиским” просторима тзв. граничне књижевности. *Фењер Стојагина Анђелковића* представља јединствен поетски свет, конципиран тако да у процесу читања побуђује атмосферу страха и језе, типичну за оно што савремена наука о књижевности препознаје као готску/хорор књижевност². Будући објављена у осмој деце-

¹ У наставку рада, Ерићева поезија са фолклорним и готским елементима биће тумачена на основу поеме по којој је збирка и понела наслов. Остали текстови из збирке такође се, у већој или мањој мери, ослањају на поетичка изходишта уочена у поеми, на шта ће у раду по потреби бити и указано.

² У раду се наведени појмови узимају у синонимном значењу. О историји појма, полемичком статусу и њеним каснијим дериватима в. Огњановић 2014.

нији прошлог века, ова поема је готово усамљен пример фантастичне књижевности са готским елементима настале из пера једног песника за децу³. Пролиферација готских жанрова у српској књижевности за децу и младе уследиће доста касније, а данас се већ са сигурношћу може говорити о етаблираном корпусу текстова препознатих жанровских карактеристика и тенденција који су све учесталије у фокусу књижевнонаучних опсервација. Сходно овоме, постаје сасвим јасно зашто је ова Ерићева поема остала ван књижевнонаучног делокруга. Статус *Фењера Стојагина Анђелковића* је у знаку *двосируке периферности*: индивидуално-поетичке и књижевноисторијске, те отуд и не чуди мањак интересовања за њен поетски свет. Да је реч о књижевном тексту који своје читаоце може пронаћи у млађим генерацијама (можда једнако као и у старијим), данас је, ако не у тренутку објављивања, свакако јасно.⁴ Савремени приступи овом проблему чак истичу да је већи куриозитет трансформација готских наратива у жанр намењен одраслима, будући да је од својих почетака у тесној спрези са децјим погледом на свет (Jackson 2008: 1).

Фењер Стојагина Анђелковића је фантастична поема чији поетски свет почива на изходшту двеју традиција: фолклорне и књижевноуметничке. Ерић у овом тексту изналази комплементарне тачке ових творачких елемената и на њима креира језовиту исповест Радована Светисављева. Такав принцип обликовања подразумева да се на појединим нивоима текста ови елементи прожимају и међусобно допуњују. Примећује се да је у основи текста дат изворни фолклорни модел света: хронотоп, избор јунака и његово прекорачење у табуисани простор сасвим је на трагу жанрова усмене традиције. Надаље, Ерић користи богати рези-

дуум књижевноуметничке традиције којим обогаћује фолклорну схему. Она се препознаје у ширем тематско-мотивском регистру поеме, али најпре на плану стилских решења у тексту. Управо ће овим редоследом дати елементи и бити посматрани.

Фењер Стојагина Анђелковића по свом тону, избору наративне позиције и фабулативном току открива чвршће ослањање на жанр народних предања. Јунак поеме, Радован Светисављев, приповеда неименованом саговорнику о ноћи у којој је, враћајући се припит са славе, боравио у сабласној кући Стојагина Анђелковића. Стојадин му у знак захвалности (што је необичном црвеном фарбом наново исписао натпис изнад куће) позајмљује фењер како би се вратио својој кући. Наредног јутра, унезверен и уплашен, Радован безуспешно трага за власником фењера, сазнавши да се на месту њиховог сусрета не налази кућа, већ Стојадинов гроб, на чијем споменику препознаје сопствени рукопис којим је исписан податак о преминулом.

Сижејна организација је, према томе, формирана на трагу предања. Приповедни свет поеме поступно је образован по жанровским механизмима предања: положај јунака, препознатљива организација хронотопа, амблематична места додира двају „светова“, последице сусрета са натприродним силама и др. Фокали-

³ На трагу фолклорне фантастике пишу многи писци и пре Ерића, но ниједан од њих није признат као де факто писац за децу.

⁴ Да је фантастично једна од центрипеталних сила у књижевности за децу недвосмислено потврђује и њен континуирани отпор нормативним поетикама XVIII и XIX века. Упркос прескриптивним механизмима просветитељске традиције, готски наративи у књижевности за децу имају јасан континуитет у светској литератури. Данас се са сигурношћу може рећи да је аполигија готске књижевности изразито јака, иако јој се и даље приписује припадност „жанр литературе“ (в. Пешикан-Љуштановић 2004: 126).

затор текста је управо Радован, па се поема чита као лична исповест јунака који долази у сусрет са наднаравним појавама. Акценат је, дакле, на доживљају, а не на догађају. Сходно томе, наративна позиција аналогна је посебној врсти усмених предања, *меморалима*, према којима се као гарант истинитости приповеданог узима сам приповедач/јунак. Након уводног стиха којим Радован Светисављев започиње своју исповест („То је тај фењер!“), у приповедном ткиву текста обзнањује се још један глас:

Држао је у руци
Гараву јагњећу главу
Ко зна кад оглодану
Исплакану кишама [...] (Ерић 1996: 61)⁵.

У тако организованој наративној текстуалној препознаје се техника сказа. Креирајући илузију усменог приповедања, Ерић удвостручава наративне инстанце и тиме „озвучава“ текст и приближава га усменој говорној ситуацији (в. Иванић, Вукићевић 2007)⁶. У једном од ретких написа о *Фењеру*... управо је истакнута посебност такве организације, која наративну позиционира „негде између песничког и прозног казивања“ (133). Након што је функција дочаравања усмене исповести остварена, други, неименовани наративни глас се „повлачи“ пред казивањем главног приповедача, све до самог краја у ком ће дати још један завршни коментар. Ипак, Ерић настоји да кроз стилизацију Радованове исповести континуирано призива свест о усменом контексту приповедања. Примера ради, наратор неретко своју блискост са слушаоцем потврђује употребом етичког датива („То сам *џи* ућарио“; „Но, да *џи* не распредам“ итд.)⁷ или побуђивањем позорности слушаоца („Види: врано му стакло“; „Кресни / да

се увериш: гори /“) (*Ibid.*: 63). Захваљујући овим поступцима, поема се чита као изворна, директна исповест јунака. Наратив поеме, поверен Радовану, развија се према свим обележјима усмене комуникације. Ерић свеобухватно, са свешћу о детаљима таквог говора, гради јунакову исповест. Он приповеда разгранато, склон је дигресирању, емфазе и уопштено прати интонацију збуњеног и уплашеног човека. Управо стога у наративном ткиву текста не постоји виша, екстрадијегетичка инстанца која би Радованову исповест „филтрирала“ и накнадно судила о (не)истинитости приповеданог. Тај суд се у потпуности поверава читаоцу, на коме је задатак да у сложенем преплету мотивацијских ланаца потврди, уколико му се то чини могућим, валидност јунакове исповести. Утисак „изворности“ приповеданог Ерић остварује и кроз говор наратора. Радованово казивање је дато у аутентичном језичком изразу типичном за говорника гружанског поднебља. Важно је поменути чиме Ерић ту аутентичност постиже. Пре свега, читалац већ по првим стиховима примећује да је Радованово приповедање у дијалекту. На трагу реалистичке приповедачке традиције, Ерићев јунак дубоко је укореван у

⁵ Наводи из *Фењера Сшојагина Анђелковића* у даљем тексту биће означени само бројем странице у загради.

⁶ Поменути наративни механизам био је нарочито популаран у поезији српског реализма, а његова учесталост у књижевним текстовима довела је и до помодног и клишеiranог статуса сказа. Разлог ове аналогije, међутим, не почива само на препознавању истог наративног модела у Ерићевој поеми и делима српских реалиста. Те везе су дубље, будући да се аутор *Фењера Сшојагина Анђелковића* и поетички ослања на традицију српске реалистичке приповетке са вишеслојним мотивацијама и упливом фолклорне фантастике. У том смислу, било би занимљиво посматрати сужељну основу Ерићеве поеме и неких реалистичких приповедака, какве су на пример Глишићеве.

⁷ Подвлачење је наше.

простор из ког потиче. У овом домену, поема се ослања на Ерићеву увелико препознатљиву тенденцију ка осликавању специфичног заичајног простора, потцртавајући јединство човека и простора у ком живи. Препуштајући Радовану да о доживљају приповеда из сопственог угла, својим језиком и схватањем света, а без на-кнадне стилизације и приповедних коментара, Ерићева поема тиме добија својеврсно јемство аутентичности. Читалац може прихватити или одбацити текстуалне „гаранте веродостојности”, али они, без обзира на читаочев суд, одржавају њену аутентичност.

Други важан аспект представља начин на који је поема обликована. Посебан куриозитет *Фењера*... представља, у контексту Ерићевог песничства, посве другачији стих. Склоност ка мелодичности текста и певљивости стихова, која некада сасвим евидентно прелази у својеврсни маниризам, у овој поеми бива у потпуности одбачена. Управо супротно, Ерић наратију ове поеме образује према ритму усменог, колоквијалног говора, што је захтевало да се рима у целисти укине. Овакав обликотворни модел поеме омогућава још осетније приближавање жанровским карактеристикама народног предања. Текст је тако жанровски „подешен” да у читаочевој свести призива искуство предања и захваљујући томе интензивније га доживи, не везујући се за жанровске маркере који би то читалачко искуство примакли оним текстовима у којима се атмосфера страха, натприродног и језовитог ретко или готово никад не јавља. Управо се у овоме огледа Ерићева истанчана песничка самосвест. Будући једина (у његовом, али и целокупном стваралаштву за децу и младе) поема са оваквим елементима, Ерићева песничка замисао свесно одступа од препознатљивих жанровских матрица које би ометале

хоризонт читаочевог очекивања – склоност ка естрадизацији поезије за децу и често истицани маниризам у потпуности се повлаче пред поетичким концептом једног оригиналног и смелог поетског света.

У основи поеме о фењеру почива искуство натприродног. Већ поменуто одсуство наративне инстанце учинило је да оно не бива подвргнуто рационалној валидацији надређеног гласа (други приповедач не даје дефинитиван суд, већ само сведочи о потенцијалној помућености Радовановог ума). Тиме је омогућено да, налик предању, „и сама чуда постану интегрални члан стварности” (Самарџија 2011: 276). У контексту типологије Цветана Тодорова, *Фењер Стојади-на Анђелковића* позиционира се као дело са фантастичном мотивацијом. Иако присуство другог наративног гласа поему приближава чудном (други наратор описује збуњеног и на-паћеног човека), као што се такође пружа нека врста рационалног објашњења јунакових поступака (пијанство), разлози Стојадиновог „лудила” остају у целисти неразјашњени. Фантастично натприродно препуштено је перцепцији читаоца који, у немогућности да приповест потпуно рационализује, остаје у недоумици, закључујући да је догађајност у тексту у исто време и могућа и немогућа.

Организација хронотопа поеме такође прати фолклорну представу о простору и времену. Јунак поеме закорачује у „забрањен”, хтонични простор који, по жанровској закономерности предања, изискује неизбежне последице. Из тог разлога важно је скренути пажњу на то *када* и *где* Радован Светисављево долази у сусрет са Стојадином Анђелковићем. Време у Ерићевој поеми сасвим је на фону фолклорних представа о њему. Оно је предочено из перспективе на-родног схватања, о чему сведоче бројне тек-

стуалне значајке. Примера ради, Радован појам времена одређује према народном календару у ком су кључни маркери славе и други верски празници. У својој исповести приповедач ниједног тренутка не посеже за прецизнијим одређењем времена, већ за кључним догађајима у животу заједнице. Тако се сусрет временски детерминише према слави на коју је тог дана ишао, а кратка реминисценција којом жели да укаже на своју издржљивост у пићу везује се за свадбу којој је присуствовао. Поред тога, у поеми доминирају фолклорне представе о времену које у сфери фолклорних жанрова, по аутоматизму, активирају удружене семантичке обрасце. Сусрет са Стојадином Анђелковићем временски је одређен као „пуста ноћ, глуво доба” (63). Питајући се колико ли има таквих места у шуми „до прве беле куће / и првог петла” (63), Радован додатно потцртава да је реч о временском одсечку карактеристичном за појављивање хтонских бића. Ерић атмосферу „глувог доба” интензивира поларизацијом светлости и таме, као и одсуством звука. Временско (и просторно) прекорачење приповедача подразумева његову рањивост и изложеност демонским силама па се, на трагу усмених предања, у даљој исповести очекују и неизбежне последице. Када је реч о простору, *Фењер Стојадина Анђеловића* једнако прати препознатљива обележја предања. Нарација је премрежена реалним топонимима који доприносе веродостојности приповеданог. Ерић и овде посеже за локализацијом текста, која је и својеврсно опште место његове поетике, с тим што овде она иде и укорак са жанровским механизмима меморате.

Лирски приповедач је, у жељи да што пре стигне кући, тражећи пречице залутао. На ту врсту прекорачења упозорава га и сам Стоја-

дин: „Пречице су ти добре / само за оне, синко којима је близу / и којима се не жури” (65). Препознатљиви хтонски простор првобитно је маркиран кроз синтагму „непозната шума”, асоцијативно призивајући низ удружених обележја која га прате. Представници људског света у предањима, закорачивши у табуисане просторе (шума, воденица, гумно, раскрсница, гробље и др.) бивају изложени опасностима од натприродних појава и готово по правилу сноси последице. Додатно, у Ерићевој поеми остварује се двострука хтоничност јер се унутар шуме обзнањује додатна локализација простора: на месту сусрета, испод црног грма Радован ће сутрадан пронаћи запуштен гроб. Будући да је ово сазнање дошло након сусрета са Стојадином, његова функција је да се семантизација догађаја учврсти и додатно интегрише у народно веровање о демонским бићима. Према томе, управо на том трагу, рачунајући на информативни значај хронотопа у тексту, треба прецизније одредити о каквом демонском бићу је реч.

Да је реч о јунаку који по својим карактеристикама припада домену демонских појава, потврђује низ текстуалних елемената. Но, читалац на трагу традицијских наноса и жанровских очекивања у њему може препознати неколико различитих обликотворних модела, од којих неки почивају на наслеђу усмене културе, а други на чисто књижевноуметничкој традицији. Ерић у својој поеми само донекле преузима фолклорну матрицу, најближу демонолошким предањима исприповеданим у првом лицу. На таквој основи песник *Фењера*... конструисао је посве особен поетски свет који од читаоца захтева континуирано призивање ових двеју традиција.

Лајтмотивски статус фењера у Ерићевој поеми наговештен је већ у наслову. У наративном

ткиву текста он фигурира као вишеструко делатан мотив. Најпре, реч је о предмету којим се, из Радованове перспективе, пружа материјалан доказ његове исповести. Фењер је својеврстан залог истинитости Радовановог приповедања. Ипак, глас његовог саговорника даје другачију информацију: уместо фењера, у Радовановој руци налази се јагњећа глава, указујући тиме на помућеност његовог ума. Сходно томе, путем мотива фењера, односно јагњеће главе⁸ коју Радован носи са собом, опсесивно тражећи власника ком би позајмљени предмет вратио, читалац остаје запитан пред јунаковом судбином – да ли је Радованова умна пометеност наступила „природним” путем или је пак дошло до кобног сусрета са демонским бићем. Такво дуално разрешење ову поему приближава фантастичној књижевности коју Цветан Тодоров одређује као текст у ком се догађаји не могу рационално објаснити, али се исто тако не прихватају као „нормално” и уобичајено за приповедни свет.

Са друге стране, у Радовановој исповести фењер је уско повезан са демонском природом Стојадина Анђелковића. Принцип обликовања овог јунака израста на поменутим традицијама. У лику Стојадина препознају се трагови народних веровања на које су накалемљени елементи песничке имагинације. Преобликовање веровања народне културе за циљ има сложенију карактеризацију јунака и доприноси стварању аутентичног поетског света. Приметивши како обешен о грану „великог, црног грма” обасјава Стојадинову силуету, Радован примећује да се око његове светлости скупљају разни инсекти:

Било и је толико
Као да су се све бубе
И лептири и скакавци

И свици и мушарице
С ливада око шуме
Сјатили под тај фењер (63).

Симболика песничке слике може бити јаснија уколико се тумачи преко фолклорних представа о овим инсектима. С обзиром на то да је реч о поноћи, Радован несумњиво под лептирима мисли на ноћне лептире или лептирице, чија се појава доводи у везу са вештицама (в. Зечевић 2007: 119–126).⁹ Ерићева поема пак пружа још једну информацију која је више на трагу слободног песничког поигравања овом симболиком. Показујући свој фењер, Стојадин наводи да су лептири „душе моји бивши гостију”. Повезаност Стојадина и његових жртава напослетку потврђује и сам Радован који, не могавши да се одупре мисли о овом сусрету, и даље опсесивно за њим трага. Симболика фењера се овде, међутим, не исцрпљује. У појединим западним традицијама за њега се везује „познат обичај да поред покојниковог тела или пред његовом кућом целе ноћи гори светиљка мртвих: она симболизује бесмртност душе одвојене од пролазног тела” (Gerbran – Ševalije 2004: 219). Овакво значење је у поеми двоструко мотивисано – испод фењера се истовремено налазе и Стојадинова кућа и његово гробно место. Сходно оваквом разумевању, мотивом фењера потврђује се представа о Стојадину као о живом мртацу, односно о покојнику који из одређених разлога и даље обитава на земљи. О каквом демонском бићу би се, према томе, у

⁸ У овим мотивима могу се назрети и хришћански елементи. Радован не само да са собом носи јагњећу главу, већ га саговорник описује као унезвереног човека „с косом ко трнов венац”, указујући на његову страдалничку судбину.

⁹ О овој симболици, као и о етимолошким везама лексема *вампи* и *лампи* в. Шаровић 2016: 290–291.

Ерићевој поеми могло говорити? Зашавши у непознату шуму, Радован Светисављевић наилази на странца. Визуелна карактеризација којом се описује први сусрет са Стојадином Анђелковићем наговештава да је реч о појединцу који као да живи мимо људског поимања времена. Радован истиче да не би могао рећи „колко му година беше”, те да се по његовој одећи и физичком изгледу да закључити да је у питању „крепак, младолик старац / или старолик младић”. Напослетку, приповедач закључује да „канда је време пред њим / изгубило свој кантар” (64). Ерић поступно упознаје читаоца са мистериозним јунаком, постепено разоткривајући његове особине.

Лик Стојадина Анђелковића формиран је у преплету народних веровања и аутономне песничке замисли. У основи лика препознају се неколики елементи фолклорних представа о демонским бићима. Пре свега, хронотоп по аутоматизму призива свест о прекорачењу границе. Залажење у простор непознате шуме и слабо осветљеног грма испод којег седи непознати човек одмах активира читаочево знање о натприродним силама које се везују за такав амбијент. Иако први контакт са Стојадином наговештава угодан и безопасан дијалог („Доброћудно му лице / просину неверицом / и то ме окуражи”), њега прати и активација магијског елемента:

Ко да ми онај рој
Прође кроз вртеницу
Улете на табане
и излете кроз косу
И однесе ми шајкачу¹⁰ (63).

Постоји низ текстуалних знакова који наводе читаоца да у лику Стојадина Анђелковића

препозна особине вампира. Стојадин је очигледно демонско биће које се јавља искључиво ноћу. Додатно, Радован постепено увиђа да је реч о човеку који не припада свету живих: он успева да му прочита мисли и проговара тако што не отвара уста. Из Радованових запажања се јасно види да Стојадиново тело не пропада (иако се сећа Радовановог чукундеде), што је једна од најпрепознатљивијих одлика вампира (Зечевић 2007: 118). Закорачивши у одаје свог домаћина, Радован уплашено закључује да је оно што види „ко у гробу” (68). Затраживши да му се поправи натпис на вратима, Стојадин узима заструг и „исцеди у њега / ону ружу с прсију / и промеша то прстом” (70). На Радованову помисао да је фарба којом треба да пише заправо крв, Стојадин закључује: „Моја је фирма увек била / Најскупљом бојом исписана”. Вампир није аутохтона појава у српској народној митологији,¹¹ и представља распрострањену појаву у свим словенским традицијама. Међу њима постоји више или мање разлика, а Слободан Зечевић, нарочито говорећи о тзв. живом вампиру, препознаје бројне аналогоне у руском колдуну. Један детаљ из поеме Добрице Ерића нарочито се приближава овом демонском бићу из руског фолклора. Наводећи да бића попут вампира или колдуна често могу назрети сопствени крај, Зечевић говори о поступцима повампирења и потчињавања других људи:

Колдуном се постаје обучавањем код старијег колдуна и склапањем савеза са нечастивом си-

¹⁰ Сличан мотив омађијаности јавља се у поеми *Девети камен*, која је објављена у оквиру издања из 1976. године и такође прати фолклорну матрицу налик поеми о фењеру Стојадина Анђелковића.

¹¹ В. Зечевић 2007: 110–119.

лом; Договори са ђаволом обављали су се у поноћ на нечистим местима; Колдуном ће постати и оно лице које било шта прими из руке колдуна који је на самрти (2007: 118).

У Ерићевој поеми чини се да је тематизован управо такав тренутак. Радован долази баш у поноћ, а чин склапања савеза реализован је на два начина: преузимањем фењера и исписивањем натписа крвљу на Стојадиновој кући/гробу. Потоњи чин донекле призива и интернационални мотив о склапању савеза са ђаволом.

Даљи ток исповести нуди очекиван низ информација које потврђују да је реч о демонском бићу. Сам Стојадин за себе каже да је на том месту још одавно, „само то мало ко зна / а и они који знају / праве се да не знају” (65). Занимљив је део дијалога у ком Стојадин себе ословљава именима Радованових предака, али по принципу антиномије: „Био сам и ја Радован / и Светислав и Богољуб / а сад сам Тугомир / и Мракослав и Богомрз!”, да би после додао да је променио и име и презиме „и све што уз то иде” (65). У поменутом одломку уочавају се два елемента у вези са Стојадиновим ликом: прво, повезујући се са Радовановим прецима он несумњиво истиче споне са локалним светом ком је и сам некада припадао и, друго, избор имена датих у антиномичном лексичком односу указује на својеврсну уклетост и одбаченост од Бога. Наведена имена тиме потврђују посебан статус јунака чија је душа осуђена да остане у телу покојника. Иако је у народној митологији познат низ могућности и разлога којима нематеријалан део човека остаје заробљен на земљи, Ерић у својој поеми не објашњава Стојадинов усуд. Једно од веровања подразумева да вампиром може постати зао човек или грешник – уколико реч „ајдук” на гробном нат-

пису Стојадина Анђелковића конотира у контексту XIX века, а не у ослободилачком и слободарском значењу, онда се може претпоставити да је реч о човеку разбојничке и плачкашке прошлости.

Посебну пажњу привлачи Стојадинова „ружа напред прсију”. Сам приповедач ће рећи да је „крупна ко звезда зорњача / и црвена као крв” (64). Побуђене асоцијације делимице и антиципирају даљи расплет догађаја – Радован ће крвљу исписати податке о гробном месту Стојадина Анђелковића. Додатно, вишеструка симболика руже овде може пружити и додатна семантичка озарења. Са једне стране, она се неретко доводи у везу са проливеном крвљу, па се „често јавља као симбол мистичног поновног рођења” (Gerbran – Ševalije 2004: 796). Уписана на Стојадиновим грудима, ружа може означавати његово поновно обитавање у горњем свету. Такође, будући да се управо ружа понајвише полаже на гробове, припадајући реду „сеновитих” биљака, Ерић као да потцртава двоstrуку природу Стојадина Анђелковића – он је у исто време и жив и мртав, и преминуо и поново рођен.

Иако се ослања на жанровске механизме демонолошких предања, Ерићева poema *Фењер Стојадина Анђелковића* удаљава се од формулативних обележја типичних за усмену књижевност. У основи поетског света налази се фолклорна представа о сусрету човека са демонским бићем, али она је превасходно *пошеницијал* на ком настаје прича о Стојадину Анђелковићу. За разлику од ликова из демонолошких предања, који су по правилу једнодимензионални пошто „не захтевају рељефну представу јер често и сама номенклатура призива знања о њима” (Самарџија 2011: 303), у Ерићевој поеми јунаци добијају значајне индивидуализова-

не црте. Иако је лик Стојадина формиран путем препознатљивих жанровских маркера предања, као што је хронотоп, у његов лик су уписане бројне индивидуалне црте које обогаћују и свестраније мотивишу његове поступке. Простор таквој карактеризацији дат је кроз обиман и динамичан дијалог између Радована и Стојадина, али и на друге начине, као што је мотив фењера или руже на срцу. Посебан моменат у Ерићевој поеми представља и лик Стојадинове жене која, упркос томе што ниједног тренутка не проговара, додатно интензивира језовитост исповести. Старица је представљена „с прекрштеним рукама / и трепавицама склопљеним”, па и сама без сумње припада свету умрлих. Ерић осетним усложњавањем фолклорне матрице креира атмосферу блиску делима готске књижевности. Динамика приповедања усмерена је на моменат *ишчекивања*, а не реализацију догађаја. Ерић је свесно избегао увођење сцена којима би сусрет са вампиром учинио очигледним, омогућујући да кроз наговештаје и суптилну селекцију информација одржи тињајући и непрекидан осећај језе у свести читаоца.

Данас сасвим инкорпорирани у поље стваралаштва за децу, хорор наративи постали су неизбежни чиниоци књижевне продукције; мерејајући се са њене периферије ка самом средишту, сасвим јасно сведоче о афинитетима и потребама савременог читаоца, а ништа мање ни о издавачким политикама које прате трендове популарне културе. Једна линија хорор књижевности за младе – она која почива на теми вампиризма – своје почетке има управо у Ерићевом *Фењеру Стојагина Анђелковића*. И док данас подразумева широк распон реализације, од формулативног, преко иронијско-пародијског, предоминантно педагошког концепта, као и уметнички разноликог квалитета¹²,

Фењер Стојагина Анђелковића очекивано почиња превасходно на фолклорном моделу, и као такав представља вредан тестамент и корак ка успостављању хорора у српској књижевности за децу и младе.

ИЗВОР

Ерић, Добрица. *Фењер Стојагина Анђелковића*. Земун – Београд – Горњи Милановац: Драганић – Нолит – Дечје новине, 1996.

ЛИТЕРАТУРА

- Зечевић, Слободан. *Мишска бића српских предања*. Београд: Службени гласник, 2007.
- Огњановић, Дејан. *Поешика хорора*. Нови Сад: Орфелин, 2014.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра. *Mons Aureus*, 5–6, 2004, 126–134.
- Раденковић, Љ. Вампир између безбедног страшила и крвопије. *Крв, књижевност, култура*. Ур. Мирјана Детелић, Лидија Делић. Београд: Балканолошки институт, 2016, 265–284.
- Самарџија, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Тропин, Тијана. Вампири у књижевности за децу. *Крв, књижевност, култура*. Ур. Мирјана Детелић, Лидија Делић. Београд: Балканолошки институт, 2016, 375–390.
- Чајкановић, Веселин. *Миш и религија у Срба*. Прир. Војислав Ђурић. Београд: СКЗ, 1973.
- Gerbran, Alan, Žan Ševalije. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos – Kiša, 2004.
- Jackson, Anna. Introduction. *The Gothic in Children's Literature: haunting the borders* (editors: Anna Jackson, Roderick McGillis). New York, 2008, 1–15.

¹² О најразличитијим могућностима тематизације вампиризма у књижевности за децу в. Тропин 2016: 375–390.

Strahinja D. POLIĆ

THE POETIC MEANDERS OF DOBRICA ERIĆ:
FOLKLORE FANTASTIC IN THE *FENJER*
STOJADINA ANĐELKOVIĆA POEM
(*STOJADIN ANĐELKOVIĆ'S LANTERN*)

Summary

The reception of Eric's narrative poem *Fenjer Stojadina Anđelkovića* (*The Stojadin Anđelković's Lantern*) has been shaped by its double peripherality. The text itself is a product of authentic poetical concept which in many ways differs from Erić's most recognized works. A lack of scientific approaches to *Fenjer* therefore lies in its poe-

tic oddity, on one hand, and being below the radar of literary criticism due to negligence towards the gothic literature for children and the youth at the time of its publishing. *Fenjer...* is a narrative poem based on folklore traditions, mostly on oral genres which introduces mythical beings like vampires and witches. This paper deals with innovative and original poetical concepts that Erić incorporates in a very rare type of genre – the narrative verse. Furthermore, the paper analyzes key topics and motifs showing its originality, thus helping and providing key insights for understanding and (also) expanding the possibilities of Serbian children's literature and Erić's oeuvre.

Key words: fantasy, poem, folklore, lore, vampire, children's literature, Dobrica Erić

ПОСТМОДЕРНИСТИЧКО ПРЕКОРАЧЕЊЕ ГРАНИЦА ЖАНРА: ДЕЦЕНТРИРАНИ ЖЕНСКИ СУБЈЕКТИ У *КРВАВОЈ ОДАЈИ* АНЂЕЛЕ КАРТЕР

САЖЕТАК: Антагонизам између субјективизације и објективизације у основи сексуалног идентитета бајковних јунакиња измешта *Крваву одају* Анђеле Картер ван граница омладинске или књижевности за децу, али својим преобликовањем традиције ова збирка показује какве размере може достићи жанр који се традиционално доводи у везу са узрасним идентитетом. Тежиште рада представља испитивање односа постмодернистичке приповедачке књиге према бајковној традицији, митовима и легендама. Истражује се реконструкција жанрова књижевности за децу и младе у постмодернистичком контексту. Приказаће се поступак литерарне разградње чврстих жанровских образаца класичне традиције, и стереотипних мушко-женских односа. Посебно се разматрају домети постмодернистичке имажинације, метафикција, пародија, интертекстуалност, деконструкција полазних заплета и провокативни дискурс који ствара постмодернистичку бајковну јунакињу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Анђела Картер, *Крвава одаја*, постмодернизам, сексуални идентитет, бајка

1. Постмодернизам: поништење жанра или врхунац субжанра

Теоријски и поетички постулати постмодернизма заснивају се на критичком односу према традицији. Њихов најопштији знак јесте непо-

верење према метанарацијама. Постмодернизам посебан отпор пружа историји метафизике и нововековној „картезијанској” јасноћи. Сви велики наративи, првенствено они који су утицали на модернизам или настајали под његовим окриљем, разматрају се и доводе у питање. Херменеутика сумње обухвата поглед на књижевност, језик, писмо, идеологију, идентитет, историју и субјекта не само модерног и постмодерног доба већ сеже унатраг, захватајући кроз векове и све друге епохе. Неповећење постмодернизма доводи до опште ревалоризације и релативизације. Кроз призму такве релативности, условности, релационализма уместо објективизма, посматрају се не само књижевност и сви њени сегменти – систем вредности, поетичка стратегија, жанр, стилски поступци, аутор, облици наратије, статус текста – већ и историја идеја, погледа на свет, система знања, статуса идеологија и религија, историје уметности и смисла симболичког обликовања. Упркос томе што је реч о тако замашном настојању да се преиспитају наслеђене предрасуде и смисао свега што се подразумева у историји, а

* lola.stojanovic@uf.bg.ac.rs

у модернизму чак и као отпор тој историји заправо доводи до врхунца, постмодернизам не укида и не доводи у питање ниједну човекову потребу и ниједан домен његовог стваралачког изражавања. Напротив, он тражи, и то до нивоа апсолутног захтева, што је елемент противречности у њему који ће довести до далекосежних последица, стварање, продукцију, пролиферацију, једну врсту, рецимо то управо у облику овог парадокса, напетости опуштања. Зато у њему настаје пролиферација поетичких стратегија, увећава се поље разлике и нагомилавају најразличитији елементи и књижевни поступци међу којима нема унапред задате хијерархије. Као да је деструктурирација поља моћи и хијерархије дискурса, како би то одредио Фуко (Foucault), нужно водила ка томе да се све језичке праксе и сви домени језичког обликовања поново и из основе реактуелизују. Постмодернизам, међутим, нужно захтева и да се оно што настаје у знаку постмодерности преиспита из позиције тога шта постмодернизам јесте, или би хтео да буде. Зато је он сам себи, онда када је релевантан, постмодерна препрека, изазов, тачка/тренутак аутореференцијалног понирања од којег нема спаса.

Линда Хачион (Linda Hutcheon) постмодернизам тумачи као противречан феномен који „гради и руши саме појаве које изазива” (Hutcheon¹ 1996: 16). Улога ироније у постмодернизму јесте да изазива и обликује критичку прераду онога што се узима за подлогу књижевног текста. (Џејмсонова (Fredric Jameson²) напомена о *иастиишу*, дакле разликовање од модернистичке ироније и њеног попуштања, због чега се не достиже ниво пародије него све остаје извртање и ослабљивање без коначног удара апсолутне иронизације, чврсто је повезана са

његовим виђењем стратегија капиталистичке продукције и има јасан идеолошки смисао, па ћемо је за сада оставити по страни – в. Jameson 2018). Ово је једна могућа формулација питања које би вредело истражити на неким значајним делима за која постоји извесна врста сагласности о томе да припадају постмодерном добу на такав начин да се у њима нарочито добро виде постмодернистичке одлике, и да су управо те одлике од посебног значаја за та дела и њихово тумачење. Такво полазиште је по много чему претпоставка интерпретативног сусрета са *Крвавом одајом* (*The Bloody Chamber and Other Stories*), веома важном и код нас можда недовољно познатом књигом Анђеле³ Картер (Angela Carter), објављеном 1979. године, која је током времена доживела велики број превода. Између осталог објављена је и у Београду 2004. године, а код нас су преведене и њене књиге *Љубав* (1991), *Мајична прогавница итрачака* (2003), *Ноћи у циркусу* (2008), одређен број текстова, као и чувена студија „Садовска жена: порнографија у служби жена” (1995).

Циљ двоструког и самопропитујућег стремљења у збирци *Крвава одаја* Анђеле Картер јесте преиспитивање бајковне традиције, њених академских тумачења и, коначно, феминистичких позиција у тумачењу. Картеровој је, као и постмодернистичкој прози начелно, потребно суочавање са доминантном традицијом књижевности и теорије како би покушала да је оспори, не са циљем стварања новог идеоло-

¹ Оставимо по страни недоумицу о транскрипцији њеног презимена као Хачион, Хачен или Хачн.

² Да би било интересантије, и ту постоји недоумица у погледу транскрипције презимена: Џејмсон или Џејмисон.

³ Овде ћемо се, дакле, одредити за уобичајену „домашњу” транскрипцију и оставити по страни другачије облике имена ове списатељице.

шко-књижевног ауторитета (лиотаровски речено, потпадања под креирање и учвршћивање великих наратија – в. Liotar 2018: 269–282), већ са тенденцијом њеног преиспитивања. Другачије речено, „теоријска самосвест о историји и фикцији као људским конструкцијама (историографска метафикција) створила је основе за преиспитивање и прераду форми и садржаја прошлости” (Наџић 1996: 20). Основни парадокс постмодернизма огледа се у стратегији оспоравања жанровских конвенција унутар самог жанра. Основно средство којим се то постиже јесте трансформација наративних елемената. Картерова бајку тумачи управо деконструкцијом и центрирањем онога што Бруно Бетелхајм (Bruno Bettelheim) види као подтекстно (сексуалне симболе, еротски идентитет, сазревање, разрешење сексуалних сукоба) (1979). Постмодернистичко писање Анђеле Картер интригира и у роману *Чаробна пројавница итрачака*, који, попут *Крваве одаје*, преиспитује структуру бајке, кокетирајући са готским романом и општим местима женске митологије (в. Grdešić 2004: 275).

У овом раду испитиваћемо функцију деконструкције жанра бајке у збирци *Крвава одаја*, као и двоструки смер жанровског преобликовања који резултира позиционирањем женског субјекта као сексуално доминантне хероине са једне стране, али и сексуално објективизоване, са друге. Разматраћемо литерарно испитивање граница женске сексуалности, у оквиру које је децентрирани женски субјект у неким бајкама десадовски крвожедно оријентисан, док је у другима понижени објект. Антагонизам између субјективизације и објективизације у основи сексуалног идентитета измешта *Крваву одају* ван граница омладинске или књижевности за децу, али својим преобликовањем традиције

ова збирка показује до каквих размера може доћи жанр који се традиционално доводи у везу са узрасним идентитетом.

2. (Анти)бајке Анђеле Картер

Збирка феминистичко-психоаналитичко-постмодерно обликованих бајки *Крвава одаја* појављује се у правом тренутку – крајем седамдесетих година, када су расправе о постмодернизму и питања везана за овај преокрет, после чувеног Лиотаровог (Lyotard) извештаја о стању знања на Западу, почела да достижу врхунац. Збирка је изазивала велику пажњу читалаца и књижевне критике. У извесном смислу речи била је знак једног новог доба и промене, интересовање је било толико да је редитељ Нил Џордан (Neil Jordan) једну од бајки („Вучју дружину”) адаптирао у сценарио за свој први филм (*The Company of Wolves*, 1984).

Структуру збирке чини десет бајки од којих је свака интертекстуално везана за већ добро познату традицију бајки које су писали (боље речено, прерађивали на основу усмених варијација) Шарл Перо и браћа Грим. Поред доминантних бајковних подлога око којих су антибајке конципиране, примећује се и међубајковни дијалог, који поједини тумачи посматрају као вишегласје унутар реторике сексуалности Анђеле Картер (в. Sabljčić 2016). Бајка о Плавобрадом чини основу уводне „Крваве одаје”, док наредне две – „Удварање господина Лајона” и „Тигрова невеста” – интертекстуално кореспондирају са „Лепотицом и звери”. Последње три бајке – „Вукодлак”, „Вучја дружина” и „Вучја Алиса” – деконструишу у три варијанте различите верзије „Црвенкапе”. Пародијску ревизију жанра уочавамо и у преради „Мачка у чизма-

ма”, бајци о Снежани („Снежно дете”) и легенди о вампиру Дракули („Господарица куће љубави”). Збирка Анђеле Картер кроз ова интертекстуална пречитавања као да прати и различите теоријске струје, које су се афирмисале управо тумачењем овог важног књижевног жанра који има посебну улогу у лектури читалаца различитих узраста. Могло би се рећи да ауторка, чини се, има на уму задатак постављања и преиспитивања доминантних поетичких обележја целог жанра. У складу са тиме, она отвара дијалог са фројдовско-јунговским тумачењем Бруна Бетелхајма са једне стране⁴ и са феминистичким приступом књижевности, са друге. Основни постмодернистички поступци који изграђују *Крваву одају* воде ка ефектима пародије и ироније.

На почетку рада већ је поменуто из којих разлога постмодернизам пропитује и преобликује, разара и реконституише доминантне претпоставке и њихове радикалне последице модернистичке културе, њене естетске, идеолошке и моралне вредности. Важно је да се осветли шта постмодернизам Анђеле Картер преиспитује и са којим циљем. Пре свега, ревизији подлежу теме, мотиви, стилски поступци, ликови и радња традиционалне бајке. Картерова се поиграва елементима готске приче (посебно у обликовању атмосфере и амбијента „Крваве одаје” и „Господарице куће љубави”), магијског реализма⁵, проповским функцијама јунака, формулативношћу жанра и психоаналитичким симболима на којима се заснива једна од најдоминантнијих струја тумачења бајке. Искрпни комплекс тумачења који, рецимо, Бетелхајм изводи у психоаналитичком кључу као откривање подтекстног у бајкама, Картерова износи на површину као експлицитни слој текста, уки-

дајући психоаналитичко кодирање сексуалних асоцијација које традиционална бајка наговештава (в. Sabljic 2016). Слој сексуалности је у бајковној традицији кодиран, она се никада не приказује непосредно. Јунакиње бајки Анђеле Картер, са друге стране, лишене су стида и отворено суочене са сексуалношћу и сексуалним идентитетом, док се њихова детерминисаност у маскулинарно доминантном устројству у појединим бајкама („Крвава одаја” и све три варијације о Црвенкапи) успешно превазилази. Нараторка уводне бајке тематизује сексуалну жељу за мужем, те експлицира све нијансе њиховог првог интимног чина. Лепотица предочава емоционално-еротска стања од тренутка када први пут угледа Звер, па све до коначног сексуалног сједињења. Удовица господина Панталонеа суделује у убиству мужа, након чега се, на свеопште одобравање, пред погребницима упушта у сексуални чин са љубавником, гроф некрофилски општи са мртвом Снежаном док Црвенкапа својевољно спаљује одећу, како би заспала у загрљају нежног вука. Сви поменути примери осликавају постмодерно стање које Линда Хачион види као испитивање „граница језика, субјективности, сексуалног идентитета [...]”. Дакле, управо оно што се одиграва у збирци *Крвава одаја* тачно одговара поетичком начелу које је изведено као својство постмодер-

⁴ Посебно уколико узмемо у обзир начело добра које у фолклорној бајци увек побеђује зло, као крајњи оптимизам у којем Бетелхајм налази потпору за психолошко ојачавање младих читалаца. Бајке Анђеле Картер не успостављају тако јасну поларизацију јунака на добре и зле, јер они потлачени (боље речено, оне потлачене) нису нужно носиоци позитивних вредности као што је случај у народној бајковној традицији.

⁵ О магијском реализму као доминантној одлици прозе Анђеле Картер видети студију Нине Муждеке *Магијски реализам у романима Анџеле Картер* (2017).

низма. То је један од корака на путу „поновног разматрања и довођења у питање основа западног начина мишљења које обично, можда превише уопштено, означавамо као либерални хуманизам” (Наџић 1996: 25). Експлицирање суочавања са еротским идентитетом, изобличење сексуалних чинова у пуном набоју настраности и ексцентричне јунакиње са традиционалним бајковним пореклом доводе прозу Анђеле Картер до превазилажења граница и друштвених и уметничких конвенција.

Све поменуте прекорачене границе у збирци треба посматрати према пародијском кључу интертекстуалног дијалога са традиционално утемељеним жанром. Све што шокира и провоцира у понашању јунакиња утолико је јаче интензивирано свешћу о односу према устаљеним облицима културе. Културне конвенције, и њихово напуштање, прекорачивање или поништавање, граде подлогу пародијских ефеката. Кокетирање девојчице са вуком прерушеним у ловца, на пример, побуђује читалачке реакције управо због тога што је поменута девојчица Црвенкапа, већ формирана књижевна јунакиња у нашем претходном читалачком искуству. Иронијска интертекстуалност, дакле, има функцију наглашеног преиспитивања онога што је тематизовано у књижевном тексту. У збирци Анђеле Картер уочавамо наглашене ексцентричне⁶ субјекте смештене у девијантним ситуацијама сексуалног истраживања. Радња се у свакој бајци у збирци базира на проблематичним мушко-женским сусретима, чиме Картерова отвара питање интегритета и моћи у контексту родних разлика. Бајковне јунакиње, обликоване према Пероовим и Гримовим друштвеним моделима, добијају нови облик, контекст и идентитет са јасно одређеним циљем,

дакле да се тиме допринесе превредновању устаљеног положаја женског субјекта. Такву промену социјалних прилика представља и случај када жену ритуалног убице, на крају уводне бајке из ове збирке, спасава њена мајка која хитцем из пиштоља усмрти свог зета. После тога јунакиња наслеђује мужевљево богатство и могућност самосталног живота. Сличну социјалну димензију има и то што Црвенкапа наставља самосталан живот у бабиној кући, док у другој варијанти бајке Анђеле Картер („Вучјој дружини”) предаје нож вуку и мами га у бакину кућу где ће са њим по својој вољи заспати. Такав еманципативни смисао има и однос Лепотице и Звери. Лепотица се упушта у еротску игру са Зверима, а правила сексуалних сусрета успоставља готово равноправно са чудовишним партнером. Феминистичка црта овакве еманципације је очигледна, али она није потпуно самосталан ефекат јер је изведена из трансформације старе бајке као предлошка⁷, отуда је ово у извесном смислу и еманципација самих правила обликовања наслеђених из ове велике тра-

⁶ Нина Муждека о ексцентричности као суштинској одлици постмодернизма говори уз осврт на теоријске постулате Теа Дина (Teo Daen), при чему посебно наглашава да се ексцентричност „разматра у оквирима постколонијализма, но овај се појам и односи на све оне који проговарају из било које позиције маргинализованог и скрајнутог [...]”, док је Анђела Картер „често у интервјуима истицала своје искуство колонизације као ’колонизације ума’ која се везује за одређења идентитета и улоге жене” (Muždeka 2017: 140).

⁷ Драгана Антонијевић упућује, на пример, на француску фолклорну верзију „Црвенкапе” у којој вук није појео Црвенкапу јер се она спасава својом домишљатошћу (у неким верзијама јој у томе помажу жене), што, потом, Антонијевићева тумачи као „субверзивну снагу женске поткултуре приповедања унутар патријархалног друштва” (2013: 11). Дакле, победа женског субјекта над мушкарцем није тематски иновативна, али јесте иновативна у начинима делања самих јунакиња.

диције. То нема вредносни смисао односа према традицији, али има афирмативни смисао односа према савремености. Ови и овакви ефекти нису вредни и важни зато што мењају нешто што је било у прошлости, већ по томе што пружају прилику и савремености, нечем новом, да проговори у окружењу за које знамо да је важно. Дијалог са традицијом није усмерен само на традицију, напротив, он показује како традиција управо представља прилику и ономе што је ново и савремено да се изрази. Потреба да се изрази идеја равноправности прилика је за писца да обликује нови уметнички израз. О свеприсутности и важности жанра бајке у савременој култури говори и Драгана Антонијевић: „Можемо приметити да је вредносни систем бајке хијерархизован и предмодеран, али сижеи многих дела популарне културе у основи понављају исти овај структурални образац и вредносне норме” (2013: 4).

Приказано делање самосвесних и храбрих младих жена ипак не треба усмерити ка погрешном путу тумачења ових и оваких бајки, није потребно да се ослонимо на, у суштини, модернистички појам антибајке, нити да инсистирамо на некаквој постбајци. У постмодерној прози ексцентрични субјекти не заузимају идеолошки центрирану позицију, они се не намећу и не установљавају себе као нови извор исте моћи и обавезности. Не настаје неки нови апсолут. Овакве бајке расветљавају већ успостављено културолошко поље полних и сексуалних разлика. Ексцентричне јунакиње Анђеле Картер нису феминисткиње које преузимају свет. Оне су готово једнако девијантне као и мушки субјекти са којима долазе у додир. Црвенкапица је похотна нимфета, удовица господина Панталонеа је убица, Лепотица је блудна, а

млада жена адаптираног Плавобрадог безочна материјалисткиња спремна на удају из користи, при чему се може наслутити и њена прељубничка природа, с обзиром на крвави знак на челу који се назире и након мужевљеве смрти. Оне, дакле, нису постављене као бајковито узорни модели, то нису фигуре нове идентификације и образовних начела која треба да потисну и замене нека пређашња.⁸ Овде је реч о динамичном поетичком односу, начело које се успоставља везано је за динамизам и релације, а не за замену једне парадигме другом, нарочито не за рушење старих вредности зарад девијантних феномена и појава. Открити недостатке прошлости не значи заменити их слабостима садашњице. Говорећи о интертекстуалним подлогама прозе Анђеле Картер, Нина Муждека истиче да

овај интертекстуални оквир [...] за циљ има да открије улогу митова у учвршћивању историјских и друштвених представа о односима између полова у западном свету. При томе се, међутим, не сме тежити стварању нових, прескриптивних митова који би били супериорни у односу на старе, чак ни уколико се ради о 'женској' митологији насупрот патријархалној против које се пише (2017: 154).

Доминантно мушка култура и педагошка функција традиционалне бајке у широком распону књижевне историје, обликовне и образовне праксе од XVII до XIX века и цео процес

⁸ Посебно што је родна димензија бајки чврста компонента већ од самог настанка овог жанра и важна за његово тумачење у антрополошком кључу, на шта посебно упућује Драгана Антонијевић, истичући карактеристике женске супкултуре и супротстављање мушкој доминацији као једну од тежишних тачака бајковне традиције (в. Антонијевић 2013).

њеног довођења у питање у XX stoleћу, само је део онога што се поетички активира у *Крвавој одаји*. Елементи интертекстуалности пародије у прози Картерове обухватају деконструкцију и измештање децентрираних женских (пасивних) субјеката. У складу са тиме, ауторкин постмодерни феминизам развија теоријски и естетски концепт бајке и отвара друштвени положај женског субјекта. Ексцентричност таквог екс-субјекта произлази из теорије (на пример, феминистичке⁹) и из уметности (на пример, бајковне традиције). Поетички циљ пародирања није само у томе да се покаже како се кључни односи конструишу искључиво у оквиру доминантне културе већ и да у променама покаже какав је значај одступања од тог идеолошког талог прошлости. Анђела Картер деконструише „Црвенкапу” Шарла Пероа и браће Грим како би превредновала центрирану идеологију хуманизма, те отворила постмодерни контекст изградње полно изражених и одређених субјеката. Оно што је постмодернистичко код Картерове, да то предочимо речима једне друге жене, „не преокреће вредновање центра у вредновање периферије и граница, колико искористићава такав двоструки положај да би критиковао унутрашњост и споља и изнутра” (Наџоп 1996: 125). Бајке Анђеле Картер повезују „[...] полне разлике са питањима дискурса, ауторитета и моћи која се налазе у средишту постмодернистичке иницијативе уопште” (*Ibid.*: 38).

3. Ексцентрична сексуалност

[...] јесам размишљала о природи свог стања, како су ме купили и продали, како сам прешла из руке у руку. Она механичка девојка која ми је пудерисала образе, нису ли мени доделили исти

живот опонашања у свету мушкараца какав је луткар доделио њој? (Karter 2004: 89).

Унутрашњи монолог јунакиње бајке „Тигрова невеста”, деконструисане „Лепотице и Звери”, показује начелни статус женског субјекта у збирци *Крвава одаја*. У раду је већ напоменуто да феминистички слој збирке не конципира хероине које потискују маскулино устројство, већ такав друштвени концепт преиспитује и показује могућности изградње женског идентитета у њему. Оно што одликује јунаке збирке коју тумачимо јесте дехуманизација која се протеже на два нивоа – један је анимални, а други механицистички. Анимални слој у целости прожима идентитет мушких субјеката (звер, вук, вилењак) који су заокружени јунаци без карактерних промена приликом дискурзивног испољавања, док је механицистички концепт пренесен на велики број женских субјеката (јунакиња које проживљавају развојни пут у свакој бајци збирке). Оно што повезује већину јунакиња збирке *Крвава одаја* јесте покушај превазилажења статуса објективизације који им је додељен (од стране очева или мужева). Важно место у бајкама „Крвава одаја”, „Тигрова невеста”, „Удварање господина Лајона” и „Мачак у чизмама” заузима мотив брака у који јунакиње ступају у девијантним околностима – седамнаестогодишња маркиза из уводне бајке браком покушава да превазиђе егзистенцијалну беду у којој пре фаталног сусрета живи; Лепотица је у првој верзији припала Звери из љу-

⁹ Треба истаћи да је Картерова себе називала следбеницом социјалистичког феминизма, али „на питање [...] да ли је икада дошла у искушење да своју прозу у програмском смислу стави у службу феминизма Картер је одговорила негативно, додајући да пише о околностима у којима живи, о сопственој историји” (Muždeka 2017: 150).

бави (заправо дужности) према оцу, док је у другој изгубљена на картама, препуштена после партије коју отац игра са животињом; удовица господина Панталонеа је, претпоставља се, у унапред договореном браку са знатно старијим човеком. У низу пажљиво браних мотива можемо уочити кореспондентност положаја ових жена, пре свега у опису простора у којима живе. У прве три бајке реч је о замку који је специфично просторно позициониран, изоловано од остатка света. Млада маркиза свој нови дом описује као место које се не налази ни на копну ни на води, дакле, можемо закључити да је реч о позицији прелаза који антиципира иницијацију. Опредмећеност јунакиња наглашена је скупим поклонима и новцем који дарују и поседују њихови партнери, док поједини симболи (попут белих ружа и љиљана) указују на почетку поменутих бајки на основни тематски слој – сексуалност. Наративни слој ових бајки концентрисан је на сексуална искуства са којима се женски субјекти сусрећу и који обликује њихов идентитет. Сексуалност се поставља као основна компонента у формирању јунакиња, за такво искуство је везан иницијални чин прелаза из једног стања у друго.

Оно што је карактеристично за еротски конципиран дискурс *Крваве одаје* јесте снажно прожимање Ероса¹⁰ и Танатоса, мотива распрострањених у историји књижевности, чији однос доминира многим делима још од античких трагедија, те се у складу са тим и многобројне теоријске струје баве овом темом. Треба поменути диференцијацију коју поводом термилошких одређења ових мотива успоставља Жил Ернст (Jill Ernst). Ерос се може тумачити као љубав уопштено, као духовно сједињење двају бића, али и као чисто физичко спајање. Тана-

тос, са друге стране, може значењски варирати у зависности од културолошког контекста из ког се посматра. Ернст предочава комбинацију Ероса и Танатоса у историји књижевности, сводећи је на четири могућности: смрт као казну због забрањене љубави, као исход, као последица неисказане љубави и, напослетку, као последњи чин љубавног споја, схваћен на батајевски начин.

Варијације Ероса и Танатоса у *Крвавој одаји* (првенствено у бајкама које смо на почетку поглавља поменули) можемо сагледати из два угла. Један угао подразумева десадовски концепт анималне сексуалне суштине, док је други конципиран на батајевским постулатима поновног рођења и потврђивања живота кроз „малу смрт”. С обзиром на то да је еротски сусрет прелазни тренутак иницијације женског субјекта, можемо рећи да се женски идентитет у бајкама Анђеле Картер конструише путем сексуалности, да се након смрти невиности рађа живот жене (која је, ипак, и даље зависна од мушког субјекта који је ствара, али са новонасталом способношћу да дела без стида и страха). Готово у свим бајкама *Крваве одаје* (осим у „Снежном детету” и „Мачку у чизмама”) еротска активност утире даљи развојни пут дезинтегрисаним јунакињама. У том светлу ваља читати и ове редове: „[...] увек се сећај да је највиши и јединствени ужитак љубави уверење да се чини зло” (Karter 2004: 34). Тако пише преминула супруга загонетног маркиза на разгледници са приказом сеоског гробља. „Крвава ода-

¹⁰ Посебно је занимљиво, у контексту који ће бити важан у даљим разматрањима овог рада и теорије Жоржа Батаја (Georges Bataille), поменути порекло речи *еро* која се везује за „неки недостајући елемент који се еротским сугерише” (Панић Мараш 2017: 22).

ја”, у снажној атмосфери смрти, насиља и ритуалних сексуалних обреда, представља чврст темељ десадовске филозофије сексуалности. Камил Паља (Cammille Paglia) у детаљној анализи Де Садовог еротизма износи корене оваквог облика сексуалности, сматрајући је претечом фројдовске, ничеанске и дарвинистичке теорије агресије. Испољаване секса као насиља Камил Паља види само као другу страну изворне природе, те приликом конципирања два вида досезања исконског дослуха са мајком природом у књижевности, сучељава Русоа (који примарне нагоне види као изворни принцип добра) и Маркиза де Сада (који нагон сагледава као изворни принцип зла). Аутентични дух мајке природе, према томе, има два пола: један је русоовски ревитализујући, а други је десадовски разарајући. Бајке Анђеле Картер, дакле, одбацују русоовске концепте, то је део њихове генералне поетичке стратегије. Утолико више се тумачење мора задржати на пољу које сажима Ерос и Танатос са нагоном агресије.

Јунакиња „Крваве одаје” суочава се управо са оваквом природом разарајућег ероса. Десадовску природу маркиза, јунакиња, наслућује већ од првог сусрета, што, међутим, не детерминише њен нагон за истраживањем тајни које тајанствени симболи наговештавају (венчани поклон, огрлицу од рубина, види као „невероватно скупо пререзан грклан” – Karter 2004: 11), а крвава одаја у коначници расветљава. У маркизином карактеру можемо препознати трагове сексуалне девијације која тежи ка спознаји граничног искуства. Уколико са једне стране имамо еманципацију јунакиње, а са друге њена девијантна својства, очито је да поља друштвеног и психолошког одређења ликова нису у сваком погледу усклађена. Зато се јавља

амбиваленција и пукотина у карактеризацији и смислу догађаја, јер он није само еманципација већ и нека врста разоткривања. Успон на социјалној лествици не прекрива и не брише неку врсту пада до границе настраности, где важну улогу има десадовска компонента перверзије и насилности. Насилност која је у бајци имала један смисао, и водила афирмацији карактера, сада се показује као изазов карактеру у којем он не мора, или не може бити афирмисан на такав, идеолошки очекиван и унапред позитивно оцењен начин.

Пун потенцијал ексцентричности, ипак, испољава мушки субјект ове бајке. Мушки принцип у читавој збирци није једнострано и предвидљиво дат као пуки противстереотип, већ је, у домену ревизије жанра, равноправно деконструисан и иновативно позициониран.

Рука коју је испружио да узме фигурице у тој игри љубави и смрти мало се тресла; на лицу које се окретало према мени био је видљив прави делиријум, наизглед састављен од грозног, да, грозног срама, али и од неке ужасавајуће радости и осећања кривице, док је полагано утврђивао природу мог греха (Karter 2004: 48).

Цитирани опис маркизовог стања показује садистички наговештај ритуала убијања младе жене церемонијалним мачем. Еротски подтекст насиља у потоњим сценама подразумева тенденцију хијерархије родног устројства и експлицитне полности која га прати. Баш као што у патријархалном контексту хијерархијско устројство подразумева право господара, наравно мушкарца, над животом жене, тако подразумева и моћ над телом сексуалног објекта. Глад изазвана сексуалним нагоном повлачи са собом садистичку жељу за разарањем. Тако и

Паља дефинише Де Садов екстремни еротизам, отуда је јаснија садистичка компонената која се исказује у прози. Окрутна природа још се реалније огледа у бајковном свету *Крваве одаје* у којем јунакиње Анђеле Картер пролазе кроз сексуално буђење, са једне стране, али и кроз свет изричите насилности, са друге. Камил Паља тврди да је

секс моћ. Секс и агесија су тако измешани да не само да је секс смртоносан већ је и убиство сексуално. Убиство је врста еротске активности, једна од њених крајности. Људска бића могу достићи крајњу екстазу умирања само у страшном бесу. Оргазам је излив насиља (2002: 207).

Стичући моћ, јунаци, дакле, имају сексуални однос, и обратно, имајући однос они тек могу имати моћ.

Природа моћног ероса актуализована је и у бајци „Господарица куће љубави”, у изокренутих позицијама. Садистички принцип у овој бајци носи жена (краљица вампира), испољавајући га на мушкарцима који посећују њену „кућу љубави”. Међутим, од кључног је значаја истаћи да ексцентрични сексуални догађаји представљају прекретницу за јунаке поменутих бајки. Суочавајући се са граничним околностима еротике, јунаци који испоље способност да их превазиђу у специфичном виду иницијације задобијају право на потоњи, друштвено конвенционалан, начин живота. Тако су часови насилности и перверзије заправо део оног путовања које више није путовање јунака бајке на којем се овај суочава са изазовима на које наилази. У извесном смислу, јунак је изазов само себи и оно што се одиграва у свету бајке јесте знак његове способности да разреши и тај унутрашњи проблем.

Живели смо повучено, нас троје. Наравно, ја сам наследила огромно богатство, али највећи део смо дали у добротворне сврхе. У замку је сада школа за следе, мада се молим да децу смештену тамо не посећују тужни духови који тумарају и плачу за мужем који се никада неће вратити у своју крваву одају, чија је садржина покопана или спаљена, а врата запечаћена (Karter 2004: 55).

Приказани начин прожимања Ероса и Танатоса не треба везивати за Батајеве поставке. Његове тврдње су, као што смо већ у раду поменули, уско везане за принцип Ероса и Танатоса, међутим, тек ћемо сада отворити други (батајевски) пол ових феномена. Сагледавши концепцију Ероса и Танатоса у збирци Анђеле Картер, отворили смо две димензије њиховог испољавања. Она прва, везана за нагоне агесије, прожета је десадовском филозофијом еротизма. Другу страну Ероса и Танатоса у *Крвавој одаји* можемо сагледати кроз примарну вољу за животом коју јунакиње испољавају услед превласти нагона.

„Може се рећи да је еротизам потврђивање живота чак и у смрти” (Bataj 1972: 8). Ова готово култна реченица, којом Жорж Батај отвара своје најзначајније дело – *Ероџизам*, нека је врста закона афирмативног деловања не само еротике, већ и агресивности која се у њој испољава и обликује. Основна теза Батајеве теорије базира се на опозицији континуитета и дисконтинуитета бића. Дисконтинуалност подразумева биће по себи, биће као јединку за себе издвојену у оквиру сопствене егзистенције. Смисао континуитета за дисконтинуирана бића, према Батају, има смрт, и њена моћ господари еротизмом. Кључна замисао Батајеве теорије јесте показивање процеса у којима се дисконтинуи-

тет (издвојеност) бића преображава дубоким стањем континуитета. Батај већ у уводним разматрањима наглашава везу Ероса и насиља, јер сваки облик иницијације нужно носи са собом искуство насиља. Међутим, насиље на које наилазимо у контексту Батајевих разматрања опречно је десадовској агресији:

Отрзање бића из дисконтинуитета увек је крајње насилно. [...] Без насиља над датим бићем – датим у дисконтинуитету – не можемо себи представити прелаз од једног стања на друго суштински различито стање (Bataj 1972: 13).

Еротизам тела Батај, дакле, види као вид насиља (али не негативно означеног насиља, већ насиља које природни поредак сексуалних улога намеће) над бићем партнера које води специфичној малој смрти, обезнањивању које љубавнике враћа континуитету. Основна идеја јесте улога еротизма у укидању затворене структуре бића (дисконтинуитета) која је на снази у нормалном стању свакодневице. Огољеност у еротизму опире се затворености свакодневног постојања. Из овога проистиче поставка да у еротизму долази до потврђивања живота чак и у смрти која наступа у екстатичном дрхтању тела у којем се разлике нивелишу, дисконтинуитет разара, а настаје континуитет спајања који биће одваја од ригорозне индивидуалности, дакле доводи га до мале смрти, обезнањености. Обезнањеност бића у малој смрти, из које се будимо након што смо додирнули искуство континуитета, ревитализује моћ живота, пркоси коначном разарању Танатоса.

Такав механизам би се могао препознати у својеврсној смрти старе бајке у прози Анђеле Картер. Док се наслеђе такве бајке гаси и она преображава у нешто савремено, то више није

само акт поетичког дисконтинуитета већ нека врста еротичке оргије у поетици, у којој је оно ново, што долази упркос свему што потиरे у ранијем, старом, некадашњем, заправо његова оргазмичка потврда. Измењена и преокренута, стара бајка добија нову снагу и живи у новом задовољству читаоца које сада афирмише позицију савремености, али у исти мах носи овај континуитет у којем она не може без онога што мења и онога што је постојало раније.

Прекорачењем граница жанра бајке, Анђела Картер ревитализује суштину сексуалности. Црвенкапа која је заспала са вуком, Лепотица која преузима анимална обележја страсти како би оживела лутку у чијем је телу била заробљена, и све друге поменуте јунакиње у *Крвавој одаји* конструишу женске субјекте на важном прелазу из девичанства у нови облик живота који их, у исти мах, и застрашује и мами. Симболично прождирање, оличено у животињским партнерима, усмрћује девицу како би, потом, породило жену. У том смислу ова проза јесте савремена бајка о рађању жене и њеном праву на себе. То је међутим, нова и тешка загонетка и у њеном решавању потребно је покренути и све силе традиције и целокупно нововековно наслеђе. Потребно је, такође, поставити и неколико питања: о томе има ли тај догађај, родна бајка, сексуално ослобођење жене, право не само на свој дискурс и своју поетику већ и на равноправан статус са свим другим постигнућима јунака прозе, посебно јунака бајке. Да ли је то, на пример, једнако вредно као убити аждају и ослободити заточену девицу, или освојити лепу цареву кћер, или скинути зле чини да би се појавио као прелепи јунак на белом коњу? Сме ли савремена прича да каже како се принцеза није пробудила само због пољупца?

И друго питање, које је изведено из овог статута и овог преокрета, наравно, враћа нас томе како ћемо ово и ову садржину видети из перспективе школе и образовног система. То, међутим, није поетичко питање, већ питање права на афирмативну акцију у којој, са умереношћу и обазривошћу које у образовним процесима увек треба имати, можда пред нас стаје бајка која има своје право на образовни процес у оном узрасту у којем људска сексуалност више не сме бити табу. Јер, зато што се о њој не говори не значи да је у том узрасту нема. Бајка која увек подразумева неку врсту симболичког одрастања не сме да у савременом свету превиди и све оно што је знак одраслости. И у тој улози, управо она негативна и узнемирујућа страна ових прича налази посебан смисао, јер није идеологија доласка до сексуалности, већ и истовремено упозорење на друге, претеће одлике тог ослобођења. Девијантност у карактеру јунакиња својство је књижевне уметности: она нам не пророкује да је сексуално ослобођење добро као такво и не пројектује сентименталну илузију о томе како ће све после иницијације бити добро, само да се до ње дође, макар и у анималном окружењу; већ може да нас потресе и згрози, покаже наличје или само тешкоће до којих се стиже.

ИЗВОРИ

Грим, Јакоб, Вилхелм Грим. *Трнова Ружица – бајке*. Нови Сад: Змај, 1995.

Перо, Шарл. *Бајке*. Београд: Дивит, 1999.

Karter, Andžela. *Ljubav*. Novi Sad: Svetovi, 1991.

Karter, Andžela. *Magična prodavnica igračaka*. Београд: Народна knjiga – Alfa, 2003.

Karter, Andžela. *Krvava odaja*. Београд: Народна knjiga – Alfa, 2004.

Karter, Andžela. *Sadovska žena – pornografija u službi žena. Pro Femina – časopis za žensku književnost i kulturu*. Београд, год. I, бр. 2 (1995).

Karter, Andžela. *Noći u cirkusu*. Београд: Народна knjiga – Alfa, 2008.

ЛИТЕРАТУРА

Панић Мараш, Јелена. *Ероџско у романима Црњанској*. Београд: Службени гласник – Учитељски факултет, 2017.

Antonijević, Dragana. *Antropološko poimanje bajke kao optimističkog žanra. Antropologija – časopis Centra za etnološka i antropološka istraživanja (CEAI) Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 13, sv. 1 (2013): 9–22.

Bataj, Žorž. *Erotizam. Suze Erosove*. Београд: Zodijak, 1972.

Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Београд: Zenit, 1979.

Ernst, Jill. *Eros i Tanatos – prava ili lažna braća. Smrt, nasilje i seksualnost*. Београд: Plato, 1992.

Grdešić, Maša. *Tijelo kao novootkriveni kontinent (Angela Carter: Čarobna prodavnica igračaka). Književna republika – časopis za književnost, svibanj–lipanj*, бр. 5–6 (2004).

Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, funkcija*. Prev. V. Gvozden, Lj. Stanković. Novi Sad: Svetovi, 1996.

Jameson, Fredric. *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*. Zagreb: Arkzin, 2018.

Liotar, Žan-Fransoa. *Postmoderna situacija. Modernizam – Postmodernizam. Teorija – debata*. Prir. Dušan Marković. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2018.

Muždeka, Nina. *Magijski realizam u romanima Andžele Karter*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2017.

Palja, Kamil. *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*. Београд: Zepter Book World, 2002.

Sabljić, Jakov. *Postmodernističke bajke Angele Carter. Književna smotra – časopis za svjetsku književnost*, Vol. 48, No. 182(4) (2016).

Lola D. STOJANOVIĆ

POSTMODERN CROSSING OF GENRE
BOUNDARIES: DECENTRALIZED FEMALE
CHARACTERS IN *THE BLOODY CHAMBER*
BY ANGELA CARTER

Summary

Antagonism between the subjectification and objectification at the base of the sexual identity of fairytale characters puts the *The Bloody Chamber* outside the frame of young adult or children literature, and by reshaping the tradition it shows how big an impact a genre can

make that is traditionally connected to a particular age identity. At the center of the work is the exploration of the relationship of postmodern writing towards fairytale tradition, myths and legends. Reconstruction of the genre is being examined in the postmodern context. The process of literary deconstruction of strong, traditional forms will be shown, as well as the stereotypic male-female relationship. The reach of postmodern imagination, metafiction, parody and intertextuality will especially be thought through, and initial plots will be deconstructed as well as provocative discourse that creates postmodern fairytale character.

Key words: Angela Carter, *The Bloody Chamber*, postmodernism, sexual identity, fairytale, deconstruction of classical genre

МАТЕМАТИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У ЗАГОНЕТНИМ ПРИЧАМА УРОША ПЕТРОВИЋА

*„Математика је лукавство духа”,
закључи исцрпљени тосћодин Риш.*

Дени Геђ, *Пајатајева теорема*

Оквири математичке поетике

САЖЕТАК: Полазећи од интердисциплинарног оквира који укључује херменеутичко и семиотичко прожимање математике и књижевности, у раду се испитује природа хибридног функционисања дискурса ових дисциплина – научне и хуманистичке. Основни корпус у истраживању обухвата пет књига Уроша Петровића *Зајонетних прича*. Шири корпус обухвата циклус прича Малбе Тахана (Malba Tahan) *Човек који је бројао*, роман Денија Геђа (Denis Guedj) *Пајатајева теорема*, али и наративне математичке загонетке у компјутерској игри *Neverwinter Nights*.

На текстуалним примерима цртица из ове награђене серије дечјих књига из области популарне науке, посматрају се појаве попут интерполирања математичког задатка у наративни ток цртице, стратегије циклизирања цртица у наративну целину на нивоу целе књиге појединачно, али и пенталогije у целини, као и претварања апстрактног геометријског задатка у конкретну причу.

На крају, испитује се у којој мери математички проблем представљен у облику класичне нарације може да утиче на квалитет рецепције, односно на који начин и преко којих средстава „загонетна прича” задржава читаоца над књигом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: математилема, загонетка, задатак, интерактивност, игра, гејминг, цртица

Хибридизација математичког и књижевно-метничког дискурса у примарно дидактичкој функцији, а потом и у естетичкој, представља експлицитну намеру Уроша Петровића, писца *Зајонетних прича*. Математичко моделирање песничког језика, које се односи на употребу математичких израза и математичких стилогенних елемената (математилема) у градњи књижевног текста, у Петровићевој прози остварено је у квантитету цртице. Наиме, његових пет књига *Зајонетних прича* садрже сто педесет прича а обим ниједне од њих не прелази две хиљаде карактера.

Истраживања у овој области спровођена су и раније. Поменућемо рад Катарине Милић „Функција математичких појмова у поезији Ежена Гијвика”, у коме се као циљеви наводе приказивање семиотичког процеса „прекодирања математичког језика у лирски језик”, указивање „на улогу и функцију математичких појмова као знакова симбола у поетској ситуацији”, те опис процеса декодирања „стarih” математичких значења и њиховог поновног коди-

* vladimirperic99@gmail.com

рања у стиховима (Милић 2015: 161, 167). Користећи се телеолошки сличним поступком, можемо рећи да се у Петровићевој прози, која се такође сагледава кроз семиотичку раван, технички кодови (ми ћемо сузити овај појам на математичке кодове) преобраћају у естетске, односно књижевне (Giro 2001: 53).

Семантичке арборесценције односно значењска гранања, о којима говори Соломон Маркус (Solomon Marcus) у *Математичкој поезији* (1974: 14), заснивају се у *Загонетним причама* Уроша Петровића на прекодирању књижевне наратије – где сваки математички појам одговара синтагми, реченици или низу реченица (тачка је дрво, страница троугла је дрворед, свих десет стабала представљају троугао) – у математички задатак да би загонетка могла да се реши (врх троугла треба да се окрене, односно стабла треба да се преседе). Петровић у својим причама спроводи својеврсну фузију хоризоната, јер старе математичке текстуалне задатке преводи у приповедање, чинећи их на тај начин питкијим за реципијенте (децу).

Функционисање математичке, математичког појма у књижевној функцији, реализује се путем математичке метафоре, где је видна „компатибилност чисто денотативне природе математичког језика и његовог фигуративног језика” (Markus 1974: 14). У вези са тим, херменеутичку решетку, као систем у коме постоје две димензије које се укрштају, овде примењујемо на текст Уроша Петровића (Гироове (Pierre Guiraud) таблице, које чине његову херменеутичку решетку, укрштају зодијачке знаке са деловима људског тела – Giro 2001: 80). Математички речено, на *x* оси би се тако налазиле математичке елементи математичког задатка) а на *y* оси (књижевна) наратија.

Крећући се у методолошким контурама интердисциплинарног прожимања математике и књижевности, испитаћемо на које све начине функционише математичка метафора у краткој прози Уроша Петровића, како математичност утиче на информациону редувантност у његовим причама, а анализираћемо и стратегијске принципе планирања типова читалаца путем рангирања прича-задатка. Тиме се стиче могућност за примену Биркофове једначине (George David Birkhoff) за меру естетског уживања имплицитног читаоца. Ова једначина има облик: $M = O/C$ где је *M* мера естетског уживања, *O* мера уређености елемената који сачињавају дело, а *C* мера сложености књижевног дела (Markus 1974: 22).

Показаћемо да једноставност Петровићевог приповедања (висока вредност *O*) и добар (адекватан) одабир тежине проблема у причама, на основу кога се поставља питање на крају сваке цртице, доприносе високој вредности мере уживања читалаца. Доказаћемо и да Петровићеве приче настају у књижевним међупросторима, тачније у процесу хибридизације књижевноуметничког и математичког дискурса, где писац свесно рецепционо ризикује књижевним експериментисањем, бартовски (Roland Barthes) доказујући да је „писац увек у слепој мрљи система, у скретању; то је цокер, мана, нулти степен, мртац у брицу” (2010: 122).

Математичност *Загонетних прича*

Загонетка (гонеталица) дефинише се као

врста мисаоно-говорне игре, изражене у виду метафоричног – описног или непосредног, често збуњујућег питања које захтева одговор. Питање

је формулисано у готово утврђеном облику и има само један прави одговор прихваћен у традицији (Пешић – Милошевић Ђорђевић 1997: 59).

Парадигма загонетне приче Уроша Петровића представља наративно проширење српске народне загонетке. Приповедање претходи питању, односно логичком проблему, који се поставља најчешће на крају приче. Петровићева цртица, спољни омотач питања, лаконски је конципирана – она је јасна, збијена, језгровита и то се уклапа у став о „сажетом и редукованом начину изражавања, који не трпи сувишне детаље, непотребне описе или развијену нарацију, несвојствену поетици кратке приче за децу и младе” (Ђуричковић 2010: 386). Логика радње, појам који Мике Бал (Mieke Bal) користи да би објаснила срж сваке наративне структуре (2000: 13), показује да се код Петровића нарација брзо креће од излагања ситуације тј. скицавања места збивања и именовања актерâ, постављања проблема – „компликације”, како би је наратолошки окарактерисао Џералд Принс (Gerald Prince) (2011: 225), задавања потребних информација (инпута) да би се поставила загонетка и питања, чији би одговор требало да разјасни проблемску ситуацију. Узимајући у обзир критеријум једноставности на плану грађе и композиције, треба истаћи да се Петровићеве загонетне цртице по том питању налазе на истој линији са кратким прозним формама српске народне књижевности.

Пет књига Уроша Петровића под називом *Загонећне приче* чине основни корпус у овом истраживању. У ових сто педесет прича, поред оних које су доминантно фабуларно засноване на математичким проблемима, налазе се и оне које се тичу семантичких поља физике,

биологије (екологије) и других природно-научних области. Задаци, односно приче, уланчани су, циклизирани. Ликови се понављају у различитим цртицама (Гоф, Анул, Боко, Пуфт итд.). Петровићева ауторефлексивност видљива је у тексту пре прве приче а он се односи на стратегију читања коју аутор предлаже својим (малим) читаоцима. Мали манифест телеолошки је усмерен не само на појединца читаоца него и на тим који чине погађач/погађачи и загонетач – онај који гласно чита причу, зна решење и наводи погађача/погађаче. Петровић наводи:

Може се користити правило – загонетач одговара само са ДА или НЕ. Додатно правило, ако учествује више играча: Један одгонетач има право да пита све док добија потврдне одговоре. Може се и ограничити број постављених питања (Petrović 2019a: 3)¹.

Тип игре коју аутор реализује у својим причама, посебно уколико слушаца има више, према концепцији Рожеа Кајое (Roger Caillouis) сврстава се у модел „agon” (такмичење). Концепција игара Рожеа Кајое обухвата четворопартитну класификацију где аутор предлаже

[...] поделу у четири главне категорије, зависно од тога да ли у посматраним играма преовлађује такмичење, односно случај, претварање или занос. Ја их респективно зовем Agon, Alea, Mimicry и Ilinx (1965: 42).

Петровић очигледно свој игрови текст смешта у прву категорију, с тим што треба напоменути да је ово такмичење менталног а не фи-

¹ Наводи из *Загонећних прича*. Књ. 1 биће у даљем тексту означени само бројем странице у загради.

зичког (спортског) типа. Циљ игре је открити решење, узимајући у обзир и питања која су поставили и други такмичари.

Петровић је све своје приче („задатке“) рангирао по тежини спрам броја гинко листића које је придружио свакој цртици:

Један гинков листић – лако; два гинкова листића – осредње; три гинкова листића – мало теже; четири гинкова листића – тешко; пет гинкових листића – веома тешко; шест гинкових листића – застрашујуће; преко шест гинкових листића – немогућа мисија (4).

Овај принцип маркирања прича према тежини питања (загонетке) подударан је са одређивањем тежине математичких задатака у збиркама путем броја звездица, на пример. Оно што чини књижевну (фикциону) компоненту у овом процесу представља хиперболисана ознака за шест и седам гинкових листића („застрашујуће“ и „немогућа мисија“). Тиме је Петровић показао степен своје ауторефлексивности (self-consciousness или аутореференцијалности), карактеристике коју Антоан Компањон (Antoine Compagnon) сматра есенцијалном за писца (2002: 19), односно катализујућом за развој његове поетике. Примењено на Петровићево „упутство“ за читање/решавање (књижевних) задатака, то значи да аутор користи аутопоетички (аутореференцијални) поступак који има за циљ да читаоца лакше уведе у приче, односно да код читаоца направи стратегију одабира редоследа читања прича спрам тежине загонетки.

Математичку природу *Загонетних прича* чине следећи модели: комбинаторичка прича, рачунска (алгебарска) и геометријска прича. Аритметичка прича има више облича. У њој

може да се постави питање које захтева рачунање пређеног пута („Пуфтово путовање“ – 55), да се прикаже парадокс везан за рачунање година („Године“ – 63), да се покаже апсурд у коме рачунање изгледа немогуће („Пуфтова рачуница“ – Petrović 2017: 19). Прва прича поставља питање у чијој основи је рачунање времена које је потребно лику (који иде три сата у једном правцу па се у супротном враћа два сата и тако наизменично), да пређе од своје куће до куће рођака (у задатку би то било кретање од тачке А до тачке В). Друга у себи носи привидну нелогичност према којој човек у распону од две године и једног дана постаје три године старији. Реч је о разговору који се одвија 31. децембра а води га особа која је рођена 1. јануара. Трећа прича у себи такође носи привид немогућности јер се ковач слаже да за четири новчића искује тринаест нечега а једно кошта два новчића. Решење је у броју 13, где искивање једне цифре захтева два новчића. Фокус се са аритметике помера на језик. Тиме Петровић остварује тип семиотичког лудизма, односно оно што Дубравка Ораић Толић назива унутарњим лудизмом или „игром суодноса означенога и означитеља (‘игре ријечима’, ‘игра маште’ и сл.)“ (1996: 99). У последњем примеру видимо да се суштина игре одгонетања састоји у тражењу неочекиваног решења, а то је уочљиво и у ставу Хансен-Левеа (Age A. Hansen-Löve): „Управо се у томе састоји терапеутски и поетички смисао игре – испробавати све варијанте и могућности животних стања, комуникацијских ситуација или социјалних односа“ (1996: 19).

Загонетне приче које су засноване на комбинаторичности у својој основи садрже захтев за мисаоном креативношћу играча, односно тра-

же од њега да реализује неочекивана преспајања, обрте како би решио загонетку. Овај тип „задатака“ видљив је у причама „Траперски знак“ (37), „Трка лама“ (49), „Десет година Црног Иласа“ (Petrović 2019c: 57) и „Пуфт прави хладовину“ (Petrović 2016: 61). У првом примеру, замена места трапера у вертикали коју чине њихова тела (логично је да ситнији буде горе а крупнији доле) чини да знак може да се уклеше у круг јер већи трапер има дуже руке. Парови руку су елемент који се комбинују заједно са висином трапера. Друга прича, да би се „решила“, захтева од читаоца (слушача, погађача) да „изврши“ неочекивану замену лама јер је принцип трке да јахач спорије лаве побеђује. Трећа и четврта се односе на измену реда тачака. У причи, „Десет година Црног Иласа“ Пуфт, Боко и Калук одају пошту Црном Иласу тако што саде десет стабала у облику једнакоугаоног троугла. Од читача се захтева да реши проблем „окретања“ врха троугла за 180 степени тако што ће пресади само три дрвета (заправо променити, прекомбиновати места трима тачкама). У цртицу је, осим апстрактног комбинаторичког задатка, унесена животна вредност захвалности, којом наратор поучава своје младе реципијенте. Захтев у четвртој је да се десет младица гинка посади у пет равних редова тако да у сваком буде по четири стабла. Одгонетка, односно решење задатка је у форми петокраке. Додатну семантизацију у причи чини фигура гинка, биљке чији листови имају способност да поспешују меморију. Лик Пуфт сади стабла како би пио чај од гинка, а то представља поруку којом аутор *Зајонетних* прича фаворизује интелигенцију, памет и мудрост. Све наведено одсликава васпитну интенцију Петровићевих математичких прича.

Наредна четири примера искључиво су геометријске природе и као задатак у себи садрже поделу површине на адекватне делове („Незгодан шумарак“ – Petrović 2019b: 17), прерасподелу облика („Вештина“ – *Ibid.*: 43), изградњу очекиване геометријске формације („Пита од купина“ – Petrović 2017: 45), као и парадокс странице и дијагонале („Кормов поглед на свет“ – Petrović 2016: 9). Сложени неправилни многоугао, који је конкретизован као шумарак, треба поделити на два једнака дела у првом примеру (актери су Корт и Пуфт). Наредни пример тиче се одсецања фигуре направљене од коже која подсећа на бокал и њеног претварања у квадрат помоћу три реза (актер је Атилија). Трећа наведена загонетна прича у овој групи примера захтева ротирање мањег једнакоугаоног троугла (комад пите) унутар великог једнакоугаоног троугла (троугаони сточић) да би се добила четири једнакоугаоног троугла, односно да би Боко и Анул могли Атилији да одговоре колико је пута комад пите мањи од површине сточића. Последњи геометријски егземплар решава парадокс да прозори у облику квадрата, које Корм поставља на својој бараци, имају исту ширину и висину а при том је један двоструко већи од другог. Решење ове загонетке коју Корм поставља Пуфту лежи у чињеници да је једном прозору висина и ширина страница а да је другом дијагонала (један прозор је постављен на страницу а други на теме квадрата). Загонетна прича се може „решити“ визуелно (замисљањем) али и математички, преко формуле: $d = a\sqrt{2}$. Површина другог квадрата израчунава се путем формуле a^2 . Ако је d дијагонала и ако је $d > b$, онда је површина $P(b) = b^2 = (a\sqrt{2})^2 = 2a^2$, што показује да је површина првог квадрата двоструко већа од

другог. Математички дискурс је алтернативни дискурс књижевном и значењски му је идентичан. Редунданца је у Петровићевој математичкој причи свакако већа него у математичком задатку јер је фабула та која конкретизује апстрактни математички језик. У ткиву приче, математилеме представљају мост од математичког ка књижевно-уметничком дискурсу.

Посматрајући Петровићеве „логичке мозгалице” у светлу Екове (Umberto Eco) концепције отвореног дела, можемо рећи да су оне само наизглед отворене. Еково виђење уметничких реакција

пред изазивањем Случаја, Неодређеног, Вјероватног, Двосмисленог, Плуривалетног [...] као одговор на сугестије математике, биологије, физике, логике, психологије и новог епистемолошког видика које су те науке отвориле (Еко 1965: 14),

у фузији књижевности и поменутих природних наука код Петровића, резултира једним тачним одговором. То је нужно да би се књижевна игра са дететом-читаоцем могла играти, да би откриће тачног одговора изазвало задовољство код малог реципијента. Решење тако представља кључ који откључава причу. Постоји само једно и оно нема алтернативу.

Каталог поступака у осталим загонетним причама обухватио би оптичке илузије, решавање задатака преко привидно небитних, маргиналних чињеница, ликовне загонетке, загонетке унутар загонетке, биолошке загонетне приче. Став Слободана Ж. Марковића, према коме су „слика, ритам и игра битни у стварању дечјег додира са уметничком представом, у стварању саме представе и у њеном усвајању, па су уз, једноставност, примарни елементи у

делима за дјецу” (1997: 13), можемо узети у обзир да бисмо објаснили значај функционалних илустрација код Уроша Петровића. То се односи, на пример, на читаочево одвајање кривих од правих стрела на основу цртежа где су четири стреле различите боје густо испресецане линијама које се радијално шире из центра цртежа („Турнир у стрељаштву” – 33). Одгонетка приче „Најближа звезда”, где питање која Атилија поставља Боку гласи: „Знаш ли која нам је звезда сада најближа?”, крије се, не у Сунцу, које и јесте права звезда, него метафорично, у звезди која се види када се јабука пресеке на пола. На самом почетку приче стоји привидно небитна реченица: „Обично би понели слатке плодове и, делећи све напола, причали о животињама, биљу или небу” (13) и она је носилац одговора загонетке. Ликовни задатак у причи „Боја која недостаје” (15) решава се мешањем плаве и жуте да би Атилија обојила лист зеленом бојом на жуто-плавој застави.

Неретко Петровићеве приче имају два „загонетна” нивоа. У „Уплаканој Атилији” (17) фокус није на питању зашто је Боко оставио уплакану Атилију да би видео бубањ који је Гоф правео у дворишту, него на имплицитном питању: „Зашто плаче Атилија?” На одговор читаоца упућује цртеж бубња који је у облику лука, што је разлог због којег Атилија плаче, јер она сецка лук. Да би се решиле „биолошке загонетне приче” потребно је извесно знање из биологије: да пчели после убода отпада жаока („Казна за изгреднике” – 21), познавање капиларних појава („Атилијин цвет” – 25), те информација да су пужеви хермафродити („Три хиљаде пужева” – 43). Пројектовани, имплицитни читаоци оваквих Петровићевих прича су ученици виших разреда основне школе.

Радост која настаје у процесу одгонетања препознаје и Сунчица Денић, која тврди да се

чудесно у књижевности за децу често претвара у хумор а учење у игру и задовољство. Лепота књижевног дела за децу није само у поуци, већ у позиву да се „открије неоткривено”. Битно је да та поетска дела за најмлађе нуде питања и одговоре, чуђења и радовања; да су плод естетског доживљаја читалаца и слушалаца (2014: 7).

Хеуристички подстицаји су код Петровића више него уочљиви јер се упућивање читалаца на откривање, одгонетање, сазнавање експлицитно истиче у уводном тексту за сваку од пет књига.

Изводи математичке поетике

Природу математичког дискурса у Петровићевим цртицама под називом *Зајонетне приче* можемо контекстуализовати путем посматрања функционисања математике у другим прозним жанровима, попут прича Малбе Тахана обједињених у књизи под називом *Човек који је бројао*, романа Денија Геђа *Пајаџајева теорема*, али и у другим медијима, попут компјутерске игре *Neverwinter Nights*.

Као и код Петровића, али у доста ширем пољу наратива, задатак се код Малбе Тахана налази у центру приче, док се преко фабуле припрема излагање проблема, развија драмска тензија у причи и саопштава њен исход. Приповедање је, дакле, спољни омотач математичке „мозгалице”. Ова књига има културолошки значај пошто су хронотопи у причама лоцирани у средњовековни Багдад, један од центара развоја математике. Математички заплети унутар прича тичу се, између осталог, дивизије

скупа (подела стада камила браћи (прича „Товарне животиње” – Тахан 2003: 14), пропорција („Крчмар и драгуљар” – *Ibid.*: 25), комбинаторике четири четворке у бројним изразима са четири основне математичке операције („На тржници” – *Ibid.*: 39), приче о магичном квадрату, где хоризонтални, вертикални и дијагонални зборови дају исти број, као и феномена хиперчаробног квадрата, који може да се разлаже на мање квадрате са овим својствима („Чаробни квадрати” – *Ibid.*: 101). Као што можемо да видимо, алгебра доминира у овим причама, а управо је ова грана математике била доминантна у арапској фази развоја ове научне дисциплине.

Роман *Пајаџајева теорема* Денија Геђа, попут романиране историје филозофије Јустејна Гордера (Jostein Gaarder) *Софијин свет*, представља популарну историју математике преломљену кроз фабулу коју носе математичар, господин Риш, у улози преносиоца математичких знања, као и ликови попут Жонатана и Лее, којима се преноси знање. Поглавља овог романа представљају раздобља историје математике и то је везивна нит целог дела. У самим поглављима, актери наратива су математичари а математички проблеми представљају окосницу заплета и основу око које се гради тензија међу ликовима. Математичке приче налазе се унутар обимне приповести чији је наратор господин Риш. Оно што Петровић приповедачки гради на плану цртице, то Тахан и Геђ постижу на ширијој прозној равни. Геђов роман почива на запитаности, на гонетању. На пример, у трећем поглављу, у којем је актер Талес, постоји пасус у коме је читав један пасаж посвећен упитаности:

Талес је, са своје стране, учинио нешто друго: постављао је себи питања. Рецимо, шта је то ми-

слити? Или, какве везе постоје између онога што мислим и онога што јесте? Или пак постоје ли ствари које измичу нашем мишљењу? Од чега је састављена Природа? Таква питања, и то нас данас чуди, никада раније нису била постављана (Geđ 2002: 28).

Наративна расплитања реализована су кроз математичка објашњења, корак по корак, односно кроз дијалог између Риша и његових ученика. Иако је садржина наратива математичка, грађа је језичка. У том садејству и овде функционише математичка поетика.

На другом пољу, у медију компјутерских игара, математички проблеми се јављају у моментима када играч (протагониста) треба да пређе из једног простора у други. Препрека може, са једне стране, да буде отелотворена у виду непријатеља и ту се срећемо са ситуацијом која подсећа на мит о Сфинги и Едипу. На другој страни, математичка загонетка може да буде скопчана са прозним и поетским текстом у форми пронађеног рукописа, те њено решење, најчешће бројчано, може да откључа врата и на тај начин омогући протагонисти да настави даље. У компјутерској игри *Neverwinter Nights* (2002), која припада жанру видео-игара са улогама – RPG (roll playing video games), наративну епскофантастичну основу чини потрага за леком против смртоносне заразе („wailing death”). Одговарајући на Мутаминов изазов (Muttamin's challenge), погибелно такмичење које организује крчмар Мутамин, играч долази до подземног лавиринта на три нивоа, где може да бира да ли ће ићи интелектуалним путем или путем физичке борбе. Први пут је краћи али захтева одговор на питање које поставља Јуан-Ти (Yuan-Ti) (змијолика жена). Питање је математички проблем. Задатак који поставља Јуан-Ти,

а што подсећа на митолошку ситуацију у којој Сфинга поставља задатак Едипу, тиче се максималног броја дрангулија које девојчице могу добити. Међу девет девојчица, постоје два пара од по две сестре. Ако сестра жели својој сестри да да дрангулију онда их могу добити још пет. Максималан број је 15 ($2 \times 5 + 5 - 2 \times 5$ добијају четири девојчице (два пара) и по један преосталих пет), што представља и решење загонетке Јуан-Ти. У случају да играч одговори погрешно, улази у борбу са Јуан-Ти и тиме се игра спушта са интелектуалног на ниво физичког обрачуна.

Други пример показује на који начин римована песма може бити математичка загонетка. У другом делу игре (*Neverwinter Nights 2* – 2006), да би актант-лопов откључао трезор, мора да реши загонетку коју је пронашао у књизи са загонетном песмом: „Nine are we when taken all three, / Last one slain then six remain, / None survive our first less five”.² Број који се тражи је 513 јер се девет у првом стиху добија преко израза: $5 + 1 + 3 = 9$; када се уклони последњи број добија се: $5 + 1 = 6$, а нула када се од првог броја одузме његова вредност, што стоји у последњем стиху. Задатак се решава уназад, од последњег ка првом стиху. За решене загонетке, играчи добијају искуствене поене (experience points, XP) који им омогућавају да подигну ниво свог лика, односно да добију неке нове, јаче способности. Ликови високе интелигенције (чаробњаци, на пример) могу да дешифрију језике у којима се крију задаци и да на тај начин добију лакши приступ овим деловима игре. Загонетке се не откривају свима.

² „Девет смо ми, кад сабереш све три; / прву смакнеш кад, пет остане тад / првој одузми пет, нула ти је свет” (превео В. Б. П.).

Решења

Резиме свих претходних примера на плану рецепције могао би се сажети у синтагму: радост открића. Задовољство се у компјутерској игри стиче захваљујући поенима којима се гради ниво, као и преласком у нови простор. Читалац Геђовог романа математичку теорију „удробљену“ у књижевни наратив лакше „вари“ те је, уколико је реч о ученику, може успешније применити на математичко градиво које изучава. То је својствено и причама Малбе Тахана. Када је реч о *Загонетним причама* Уроша Петровића, хоризонт очекивања гради се спрам упознавања са структуром приче и преко успешности одгонетања. Како би ефекат задовољства текстом био што јачи, за читаоце би свакако било добро да почну са „решавањем“ проблема у причама које носе вредносни знак од једног гинка. То узрокује читање књиге уз прескакање страница, јер су суседне загонетне приче често врло различито рангиране по тежини. Рецепција радње тиме није угрожена јер свака прича функционише засебно али се ликови понављају, што олакшава праћење фабуле.

Корисност загонетних прича Уроша Петровића³ не тиче се само популаризације математике и осталих, пре свега, природних наука. То је уједно и популаризација књижевности у савременом добу где читање као активност драстично опада услед инвазије интернет-садржаја (друштвених мрежа, пре свега). *Загонетне приче*, осим свог дидактичног елемента, имају и улогу одржавања присности између читача и слушаца (погађача). С обзиром на то да би било пожељно да читач поседује и извесна педагошка знања, ради усмеравања оних који покушавају да одгонетну „логичку мозгалицу“, овај текст може да има и улогу јачања породичних

веза (уколико су родитељи, на пример, укључени у процес читања). Због свега реченог, пет књига *Загонетних прича* и те како заузимају важно место у систему педагошке литературе. Њима се може „решити“ енигма све слабијих ученичких постигнућа.

ИЗВОРИ

- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*. Knj. 1, Beograd: Laguna, 2019a.
 Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*. Knj. 2, Beograd: Laguna, 2019b.
 Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*. Knj. 3, Beograd: Laguna, 2017.
 Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*. Knj. 4, Beograd: Laguna, 2019c.
 Petrović, Uroš. *Zagonetne priče*. Knj. 5, Beograd: Laguna, 2016.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт, Ролан. *Заговолство у тексту*; чему претходе *Варијације о писму*. Београд: Службени гласник, 2010.
 Денић, Сунчица. *Књижевност за децу: крила за зачарани леш*. Нови Сад: Змајеве дечје игре; Врање: Учитељски факултет у Врању, 2014.
 Ђуричиновић, Милутин. Најкраће српске приче за децу. Виолета Јовановић, Тиодор Росић (ур.). *Савремена књижевност за децу у науци и настави*. Јагодина: Педагошки факултет у Јагодини, 385–391.
 Компанјон, Антоан. *Демон теорије*. Нови Сад: Светови, 2002.

³ Писац Урош Петровић, члан Менсе Србије, аутор је програма НТЦ систем учења, са др Ранком Рајевићем. *Загонетне приче* су тако део Менсиног поља деловања, те их, будући да подстичу развој интелигенције код деце, треба посматрати као дидактичко средство на ширем, друштвеном плану. Тиме се креира тзв. поље „паметне“ књижевности, чији је основни циљ подстицање развоја интелигенције код што млађих читалаца (слушалаца).

Марковић, Слободан Ж. Појам и име књижевности за децу. Воја Марјановић, Милутин Ђуричковић (ур.). *Књижевност за децу и младе у књижевној кријици*. Књига 1. Алексинац: Висока школа струковних студија за васпитаче; Краљево: Libro company, 2007, 11–14.

Милић, Катарина. Функција математичких појмова у поезији Ежена Гијвика (збирка поезије *Euclidiennes*, 1967). *Литер* 58 (2015): 161–172.

Пешић, Радмила, Милошевић Ђорђевић Нада. *Народна књижевност*. Београд: Требник, 1997.

Bal, Mike. *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Београд: Narodna knjiga – Alfa, 2000.

Geđ, Deni. *Papagajeva teorema*. Београд: Геопетика, 2002.

Giro, Pjer. *Semiologija*. Београд: Plato, 2001.

Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Сарајево: Издавачко предузеће „Veselin Masleša“, 1965.

Hansen-Löve, Age A. Umjetnost kao igra. Modeli ludizma između romantizma i postmodernizma. (Nacr). Živa Benčić, Aleksandar Flaker (ur.). *Ludizam. Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*. Загреб: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996, 19–33.

Kajoa, Rože. *Igre i ljudi: maska i zanos*. Београд: Nolit, 1965.

Markus, Solomon. *Matematička poetika*. Београд: Nolit, 1974.

Oraić Tolić, Dubravka. Ontološki ludizam. Živa Benčić, Aleksandar Flaker (ur.). *Ludizam. Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*. Загреб: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996, 97–104.

Prins, Džerald, *Naratološki rečnik*. Београд: Службени гласник, 2011.

Tahan, Malba. *Čovek koji je brojao*. Београд: Polaris, 2003.

Vladimir B. PERIĆ

MATHEMATICAL POETICS AS THE BASIS OF LITERARY LUDDIC INTERACTIVITY IN THE ZAGONETNE PRIČE (ENIGMATIC STORIES) OF UROŠ PETROVIĆ

Summary

Starting from the theoretical framework of Solomon Marcus in the *Mathematical Poetics* monograph, this paper examines the hybrid functioning of mathematical and literary-artistic discourse. The basic corpus in the research is represented by five books by Uroš Petrović, *Zagonetne priče*. The broader corpus of the work includes the cycle of Malba Tahan's *The Counting Man* stories, Denis Guedj's *The Parrot's Theorem* novel, but also narrative mathematical riddles in the *Neverwinter Nights* computer game.

In the textual examples of short stories from this award-winning series of children's books in the field of popular science, phenomena such as interpolating a mathematical task into the narrative flow of a line, strategies of individually cyclizing short stories into a narrative whole at the level of the entire book, but also five books as a whole, as well as transforming abstract geometric task into a specific story. Agon, as one of the four basic types of games, in Roger Caillois's game theory, where the reader is 'game master' and the listeners (puzzlers) are competitors, is the basis of interactivity in Petrović's literary fabric. Finally, this paper examines the extent to which a mathematical problem presented in the form of a classical narrative can affect the quality of reception, i.e. in what way and through what means the 'enigmatic story' keeps the reader above the book.

Key words: mathematical poetics, riddle, task, interactivity, game, gaming, short story

ХИБРИДНОСТ СЛИКОВНИЦЕ

Diana J. ZALAR*
Sveučilište u Zagrebu
Učiteljski fakultet
Republika Hrvatska

Jasminka I. VIHER**
Osnovna škola Kajzerica
Zagreb, Republika Hrvatska

Originalni naučni rad
UDC 087.5
821.112.2-93.09 Eckert H.
Primljeno: 1. 2. 2021.
Prihvaćeno: 12. 3. 2021.

JANOSCH KAO SUVREMENI ANGAŽIRANI AUTOR (NA PRIMJERU ANALIZE I RECEPCIJE SLIKOVNICE *TATA LAV I NJEGOVA SRETNJA DJECA*)

SAZETAK: Autorice su postavile za cilj ovoga istraživanja analizirati recepciju Janoscheve (Janoševe) slikovnice *Tata Lav i njegova sretna djeca / Mali odgojni savjetnik*, u odabranome uzorku djece drugoga razreda osnovne škole. Pri tome je pozornost usmjerena na autorovo izokretanje uobičajenih obrazaca ponašanja u obitelji i društvu, ludizam Janoscheva umjetničkog izričaja i model roditeljskog odgoja o kojemu slikovnica govori. Statistička analiza dobivenih rezultata i kritička analiza slikovnice potom su dovedene u vezu sa saznanjima o recepciji slikovnice nešto starije djece, i studenata Učiteljskog fakulteta. Istraživanje je pokazalo da ovo Janoschevo djelo korespondira na različitim razinama sa djecom i odraslima, te Janoscha možemo nazvati *crossover* autorom. On u čitateljima potiče promatranje svijeta iz različitih perspektiva, a izokrećući ono što je uobičajeno potiče motivaciju za čitanje. U tome posebnu ulogu ima subverzivnost njegova izričaja i karnevalski odnos prema svijetu (razmatrani u odnosu na studije A. Lurie i M. Bah-tina).

KLJUČNE RIJEČI: slikovnica, recepcija, dijete, ludizam, subverzivnost

Vrlo plodan pisac i ilustrator svjetskoga glasa Horst Eckert (Horst Ekert), poznatiji pod pseudonimom Janosch (Janoš, 1931.), međunarodno je nagrađivan umjetnik rodom iz gradića Hindenburga – danas Zabrze (Poljska). Piše na njemačkome jeziku. Počeo je objavljivati slikovnice, romane, stripove, drame i druga umjetnička djela već od 1960. godine.¹ Na prijelazu stoljeća upriličena je u Zagrebu izložba originala Janoschevih knjiga za djecu, no tada još nije bilo nijednoga prijevoda na hrvatski. Budući da prijevode inozemnih autora često moramo čekati niz godina od njihova pojavljivanja na svjetskoj književnoj sceni, objavljivanje prijevoda Janoschevih knjiga bio je zapažen događaj u Hrvatskoj. Prve su se slikov-

* diana.zalar@ufzg.hr, diana.zalar@gmail.com

** jasminka.viher@skole.hr

¹ <http://www.rp-online.de/politik/deutschland/stoiber-greift-zeichner-janosch-an-1.2129659>

nice pojavile 2001. godine.² Slikovnica *Tata Lav i njegova sretna djeca / Mali odgojni savjetnik* izazvala je našu pozornost zbog više razloga. Jedan je tema slikovnice. Ona govori o ulozi oca u odgoju djece, kao i o rodnim odnosima unutar obitelji. Tema muškog roditeljstva, u odnosu na majčinstvo i ulogu baka i djedova, nije dominantna u dječjoj slikovnici, ni u jednome povijesnom razdoblju (Majhut – Batinić 2017; Zalar – Boštjančič – Schlosser 2008). Stoga je ova slikovnica posebna po tome. Drugi razlog je ludički i provokativni način kojim je Janosch pristupio temi, a koji obiluje izazovima za čitatelja, istodobno smještajući ovo djelo u tzv. *crossover* literaturu (što se i eksplicitno izriče podnaslovom) (Hameršak – Zima 2015: 163–187). Treći je mogućnost da ispita-mo kako osmogodišnja djeca doživljavaju i promišljaju ovu slikovnicu, što nas vodi cilju ovoga istraživanja.

Cilj istraživanja bit će stoga analiza dječje recepcije slikovnice *Tata Lav i njegova sretna djeca*, a istraživačka pitanja: kakvi su stavovi djece o društvenim normama, odnosno socijalnim pravilima u obitelji kao mikrozajednici i društvu kao makrozajednici, a tiču se ovoga djela; što djeca misle o ulogama roditelja u slikovnici; što djeca misle o težini/lakoći roditeljske uloge odraslih; kakvo je samovrednovanje poslušnosti u djece (vezano uz određena ponašanja u zajednici i vrijednosti koje promovira tradicionalna dječja književnost); koji likovi iz slikovnice su im najzanimljiviji i što o njima misle.

Metodologija istraživanja

Istraživanje je provedeno u Osnovnoj školi Trnsko u Zagrebu, na uzorku od 72 učenika u četiri razredna odjela drugog razreda. Dob učenika

je osam do devet godina. Učenicima je *interpretativno pročitana* slikovnica, uz istovremenu prezentaciju cjelokupne slikovnice na projektoru, tako da su je mogli spoznati i doživjeti sa svim njezinim komponentama – likovnom, literarnom, i cjelokupnim dizajnom. Mogli su je i sami pročitati i pogledati. Budući da je primarni cilj istraživanja bio što subjektivniji dječji doživljaj slikovnice, prije etape zajedničke analize umjetničkog djela učenici su pristupili individualnom ispunjavanju upitnika. Kako gradacija odgovora ne bi bila ograničena, u anketu su uvrštena pitanja otvorenog tipa, što je djeci omogućilo veliku slobodu u odgovorima, ali u nekim dijelovima otežalo analizu. Zatim je provedena statistička analiza prema odgovorima, na osnovu koje su dobiveni zaključci.

Anketa je provedena i u jednom trećem razredu Osnovne škole Augusta Šenoe u Zagrebu, a potom je slikovnica bila predmetom analize i komentara studenata treće godine učiteljskoga stu-

² Pojavljivanje prvih Janoschevih knjiga na hrvatskome jeziku, nažalost, pokvario je loš prijevod. Jedna od autorica ovih redaka ukazala je na to nakladniku, poslavši mu detaljnu jezičnu i sintaktičku analizu hrvatskoga prijevoda. Možda je i to bilo razlogom što su tiskani naslovi koji su slijedili kasnije bili prevedeni s više pažnje, i manje gramatičkih i sintaktičkih pogrešaka. Do sada su prevedene i objavljene sljedeće Janoscheve knjige, sve u izdanju Hum naklade d. o. o. u Zagrebu (navode se godine prvih izdanja): *Oh, kako je lijepa Panama / Kako Mali Medo i Mali Tigar putuju u Panamu* (njem. 1978., hrv. 2001.), *Hodi, idemo naći blago / Priča o potrazi za najvećom srećom na svijetu* (njem. 1979., hrv. 2001.), *Pošta za Tigra / Kako Mali Medo i Mali Tigar otkrivaju poštu, zračnu poštu i telefon* (njem. 1980., hrv. 2001.), *Mali nauk o životinjama* (njem. 1981., hrv. 2001.), *Ja ću te izliječiti reče Medo / Priča o tome kako je Mali Tigar jednom bio bolestan* (njem. 1985., hrv. 2007.), *Tigar i Medo u prometu / Priča o tome kako su Mali Medo i Mali Tigar jednom išli u grad* (njem. 1990., hrv. 2012.), *Mali Tigar treba bicikl / Priča o tome kako je Mali Tigar učio voziti bicikl* (njem. 1992., hrv. 2012.), *Dobar dan, Malo Prase / Priča o tome kako se Mali Tigar jednoga dana više nije vratio kući* (njem. 1997., hrv. 2007.), *Utrka između Zeca i Ježa* (njem. 2002., hrv. 2011.), *Tata Lav i njegova sretna djeca / Mali odgojni savjetnik* (njem. 2006., hrv. 2009.).

dija na seminaru iz kolegija Svjetska dječja književnost na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu.

Zaključci o recepciji slikovnice učenika drugoga razreda dovedeni su u vezu sa zapažanjima o recepciji godinu dana starijih učenika, kao i studenata.

Opis uzorka

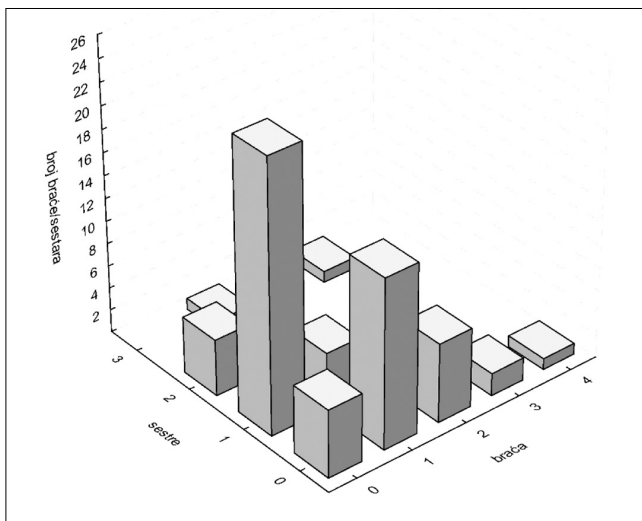
Uzorak učenika drugih razreda obuhvatio je 72 učenika, od kojih 38 djevojčica i 34 dječaka. Dvojica dječaka nisu u potpunosti ispunila anketni listić tako da se njihovi odgovori nisu mogli koristiti u svima analizama; u daljem tekstu bit će posebno naznačeno kad se radi o smanjenom uzorku od 70 učenika.

U uzorku od 70 učenika, njih 65 tada je živjelo s oba roditelja, a petero s majkom. Samo šestero učenika (8,33 %, na uzorku od 70 učenika) su jedinci, njih 39 (54,17 %) živjelo je s jednim bratom ili sestrom, 17 učenika (23,61 %) s dva bra-

ta/sestre, petero njih (6,94 %) s troje braće ili sestara, dvoje učenika s četvero braće/sestara, a jedna učenica (1,39 %) sa šestero braće/sestara. Usporedni prikaz broja braće i sestara u obiteljima prikazan je na Slici 1. Iz toga vidimo da većina učenika ima neposredno iskustvo odrastanja uz braću ili sestre, kao što su to imali likovi u njima pročitanoj Janoschevom djelu.

Narativna, likovna i strukturna obilježja Janoscheve slikovnice

U slikovnici *Tata Lav i njegova sretna djeca*, čiji podnaslov, *Mali odgojni savjetnik*, sugerira da je riječ o poučnoj knjizi, Janosch je zamislio i prikazao jednu veliku obitelj. Slikovnica nema paginacije. Umjesto posvete Janosch je napisao preporuku: *Sličnosti s već postojećim roditeljima ili onima koji bi to tek mogli postati su preporučljive*. Na razini fabule Lav Walter brine za svoje sedmero djece, kuću i objed. Njegova je uloga tradicionalno postavljena, s razlikom što sve to obavlja otac, a ne majka. Mama Lavica Irma svakoga jutra odlazi u ured gdje je šefica i vraća se tek navečer. Međutim, u taj je okvir smješten permisivni odgoj koji u nekim dijelovima priče dovodi do društveno neprihvatljiva ponašanja (vožnje tramvajem bez karte, mokrenja kroz prozor), a u kući se živi bez jasno određenih pravila i dnevne rutine. Tata malim lavićima ispunjava sve njihove želje. Trilici natoči ocean u lavor te je uputi na krstarenje, Maricu lansira u svemir kako bi izbliza mogla ostvariti želju da vidi Mliječnu stazu, Pavlu ispunjava želju za 'švercanjem' u tramvaju ali tako da potajno kupi kartu i daje je vozaču kako bi Pavle mogao uživati u svojoj nepodopštini, Miri kuha hrpu tjestenine. Alfred mu umakne na tržnicu gdje udovoljava „nedozvoljenoj“ želji da



Slika 1. Usporedni prikaz broja braće i sestara u promatranom uzorku od 70 učenika

krade voće. Liza ga potjera i rasplače, dok svoje sedmo dijete, lavića Pimpu, pušta da mokri kroz prozor. Ova slika, kao i vesela reakcija pijanog kralja na koturaljkama koji povlađuje laviću premda mu je Pimpova mokraća smočila krunu, može se povezati s karnevalskim odnosom prema svijetu iz opsežne studije M. Bahtina *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, koja karnevalizaciju prikazuje kao „privremeno oslobađanje od vladajuće istine i postojećeg poretka, privremeno ukidanje svih hijerarhijskih odnosa, privilegija, normi i zabrana” (Bahtin 1978: 16). Tu pripada izokretanje svega što je uobičajeno, postavljanje svijeta naopako. Ali to, prema Bahtinu, nije negacija svijeta, već obnova i preporod. Karnevalski smijeh je i podrugljiv i veseo; i negira i potvrđuje. Pripada čitavome svijetu, pa i onome koji se smije. Pokazuje svijet kao relativan. Bahtin ukazuje na parodične dublete udžbenika koji uče o vjeri, parodične dublete života svetaca, kao i viteških romana. Takvim bi se dubletom uvjetno mogao shvatiti i ovaj *Mali odgojni savjetnik*, jer prema kraju slikovnice sve više postaje jasno da je on posve suprotan odgojnim savjetima iz pedagoških udžbenika. Prema Bahtinu, u Rabelaisovom djelu ističe se obično prevlast „materijalno-tjelesnog načela života: slika samog tela, jedenja, pijenja, pražnjenja, polnog života”, kao naslijeđa narodne smjehovne kulture i posebne estetičke koncepcije stvarnosti. Nju bi valjalo nazvati grotesknim realizmom, gdje se „kosmičko, socijalno i telesno nalaze u neraskidivom jedinstvu, kao nedeljiva živa [...] vesela i blagodatna celina” (*Ibid.*: 27). Ako upravimo pogled na dio Janoscheve priče o „lansiranju” Marice među zvijezde, slika kozmičkog motiva koja slijeđi prije grotesknog (mokrenje kroz prozor) na razini fabule spaja oba pola koja ujedinjuje i Bahtin, premda slikovnica pripada prije grotesknoj

fikciji. Svakako, to je djeci najsmješniji dio ove priče, a Bahtin bi se s njima vjerojatno složio:

Ne zaboravimo da je mokraća (kao i izmet) vesela materija, koja istodobno snižava i ublažava, koja strah pretvara u smeh [...] Izmet i mokraća otevljuju materiju, svet, kozmičke elemente, čine ih nečim intimno bliskim i telesno prihvatljivim (jer to su materija i elemenat što ih rađa i izlučuje telo samo). Izmet i mokraća pretvaraju kosmički užas u veselo karnevalsko strašilo (*Ibid.*: 351).

Radnja u priči je višeslojna jer seli i u ured kod Mame Lavice, gdje se govori o događajima na poslu, a potom dolazi večer i obitelj se okuplja kako bi zajednički večerala i otišla na počinak. Majci je najvažnije da se djeca nemaju na što požaliti u odnosu na oca. Ne pita se ni o čemu drugome.

U svom osebujnom i provokativnom stilu, Janosch je spolovima zamijenio uloge, s time da se i otac i majka ponekad ponašaju neprimjereno svojim ulogama (otac zakapa smeće u susjedov vrt, dopušta Pavlu švercanje u tramvaju, ne reagira na Lizine uvrede, svakome kuha njegovo omiljeno jelo; majka stavlja službenika sebi u krilo kao dijete, upozorava djelatnike na poslu da prestanu ispuštati vjetrove i da stave jastuk pod stražnjicu da im bude mekše). U tim postupcima također se nazire karnevalizacija u odnosu prema svijetu, a malom i velikom čitatelju/čitateljici je smiješno spominjanje ispuštanja vjetrova (prdeža) u profesionalnoj komunikaciji. Kod kuće su način brige za djecu i vođenje kućanskih poslova podređeni zadatku da se djeci udovolji. Ugoda djece je najvažnija, kao i težnja da otac na kraju dana dobije „prolaznu ocjenu”. *Otac je jednako dobar kao i majka* – izriče tata Lav na devetoj stranici slikovnice. No, Janosch pokazuje da otac Lav zapravo nema cjelovitu predodžbu o tome koje su majčinske dužnosti, ili mu je previše naporno obnašati ih.

Zanimljivo je, u ovome ozračju, promotriti knjigu Alison Lurie *Don't Tell the Grown-Ups. The Subversive Power of Children's Literature* (*Nemoj reći odraslima. Subverzivna moć dječje literature*), u kojoj autorica pronalazi karakteristike subverzivnosti u klasičnim djelima engleskog govornog područja. Nalazi da ona

preporučuju – čak slave – sanjarenje, neposlušnost, odgovaranje, bijeg od kuće, prikrivanje vlastitih misli i osjećaja pred nesuosjećajnim odraslima. Ona izokreću pretenzije odraslih i ismijavaju njihove institucije, uključujući školu i obitelj. Riječju, ta djela su subverzivna³ (Lurie 1990: 10).

A. Lurie obrazlaže kako dječju literaturu treba ozbiljno uzimati u obzir i zbog te subverzivnosti,

jer njene vrijednosti nisu uvijek iste kao one u konvencionalnom svijetu odraslih. Naravno, sva velika literatura subverzivna je u nekom smislu, jer njeno postojanje uključuje da ono što zaista ima vrijednost jesu umjetnost, imaginacija i istina. S druge strane, ono što zovemo stvarnim svijetom, i što tamo ima vrijednost to su obično novac, moć i društveni uspjeh⁴ (*Ibid.*: 11).

Subverzivna literatura za djecu utoliko je intrigantna i zanimljiva jer sugerira da postoje drugačije perspektive pogleda na svijet i život negoli ona koju nudi diktat tržišne svakodnevnice, obveza i općeprihvaćenoga društvenoga bontona. Ta kve knjige, prema Lurie, dozivaju maštovito, slatko dijete prepuno pitanja u svakome od nas, i na taj nas način osnažuju, bude našu energiju koja pripada nesvjesnome, potiču nas na promjene.

Subverzivnost i provokativnost Janoscheve slikovnice krije se na različitim razinama. Osim u negaciji konvencionalne obitelji, tako i u gradaciji slobode koju djeca uživaju, u usputnim pri-

mjedbama o očevom ponašanju, dijalozima između sporednih i glavnih likova. S druge strane, poputljivi, hedonistički odgoj u kojemu nema suradnje između oca i djece, odlučnijega vodstva i međusobnog uvažavanja vodi u anarhiju i, na kraju, u zanemarivanje. Subverzivnost je sadržana i u Lavičinom ponašanju prema zaposlenicima kao da su mala djeca. Osim smijeha, želi se izazvati reakcija čitatelja. Janosch kao da potiče na razmišljanje je li takva majka dorasla svome poslu, ili zapravo nije sposobna obavljati ga.

Slikovnica obiluje ludičkim elementima, kako na razini teksta, tako i ilustracije. Primjerice, šaljuci Maricu u Svemir tata naručuje zvijezdu repaticu kako bi majci napravio noćnu svjetiljku ili upaljač. Pritom ne zna brojiti unatrag, ali Janosch naglašava da to nije važno ako se spomene nula, jer na nulu polijeće raketa. Marica se u Svemiru sudari sa letećim zecom koji zbog toga skreće s putanje i upada u crnu rupu među sazvježdima, što ga spašava od lovaca jer postaje nevidljiv. Točno u šest i dvadeset, prema dogovoru, Marica iz Svemira „slijeće” u pregaču kojom je otac ulovi. Na razini ilustracije, ludizam je prisutan i u prikazu stvari i likova. Mnogi detalji na ilustracijama – muhe, komarci, zakrpe, razbacano posuđe, alat, obuća, nalaze se na neobičnim mjestima, što izaziva humoristički dojam kao da je kroz kuću prošao uragan. Ilustracije koje vrve takvim deta-

³ “These books, and others like them, recommended – even celebrated – daydreaming, disobedience, answering back, running away from home, and concealing one’s private thoughts and feelings from unsympathetic grown-ups. They overturned adult pretensions and made fun of adult institutions, including school and family. In a word, they were subversive.”

⁴ “(...) because its values are not always those of the conventional adult world. Of course, in a sense much great literature is subversive, since its very existence implies that what matters is art, imagination, and truth. In what we call the real world, on the other hand, what usually counts is money, power, and public success.”

ljima kompatibilne su veselom, ali i kaotičnom shvaćanju obiteljskog života. Kuća lavova je skromna i neuredna, ali nitko se time ne zamara, dok otac svoj posao obavlja s topline i ljubavlju. Na slikama koje vise uokvirene na zidu su starac s bradom, čavao i kanarinac. Budući da je sav život podređen igri, ni uokvireni čavao nije čudan. Likovi imaju neobične frizure svih boja koje podsjećaju na ljudski kolorit velikih gradova na Zapadu. Ovi humorni, karikaturalni anonimni likovi ponekad imaju male uloge u priči (kralj sa katuraljkama), a ponekad ne. Tigarpotka i žabac Günter, Medo i Tigrić (popularni likovi iz drugih Janoschovih knjiga) indirektno poručuju da imaju svoje priče ali da pripadaju svijetu ove slikovnice. Ilustracije su u suglasju sa tekstom, daju više informacija o njemu i sudjeluju u gradaciji ludičkih elemenata. U njima nalazimo intraikoničke elemente, primjerice uokvireni natpis u Lavičinom uredu: NEMA MILOSTI ZA KOMARCE!, za koji je nalijepljen list iz notesa na kojemu je netko ispisao: *a što je s muhama?* i intertekstualne elemente: na listu papira na podu u Lavičinom uredu može se pročitati bilješka: *biti ili ne biti ili kako ili što*. Vidimo Pimpa kako mokri sa lusteru, ovaj puta na brata, ali je on otvorio kišobran, pa nitko tome ne pridaje pozornost. Večernji zajednički objed protječe u veselju, a svakome je dozvoljeno da jede i spava tamo gdje hoće i kako hoće, pa u završnici ponašanje lavova više naliči ponašanju pravih životinjskih jedinki, negoli njihovoj antropomorfnoj slici.

Igra koja prožima slikovnicu ludički je progresivna, počinje običnom igrom djeteta u laboratoriju, a završava gotovo apsurdnom situacijom mokrenja kroz prozor. Međutim, ona nije samo ludički progresivna na fabulativnome planu, već je to i izražajno (jezično i likovno), kao i na planu pogleda na život koji slikovnica sugerira. A on se tiče po-

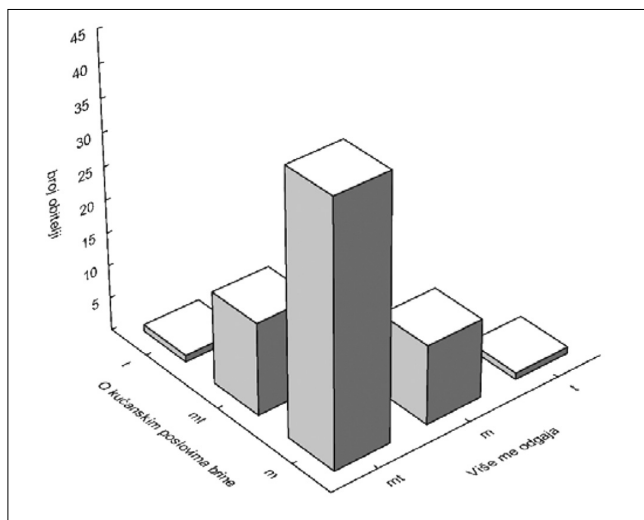
manja obiteljske sreće i odgoja, kao i slobode ljudskoga života uopće. Jedino čovjek koji se igra slobodan je i sretan čovjek, kao da poručuje Janosch, bio on velik ili mali. No, iza te eksplicitne poruke skrivaju se implicitne, koje imaju i neka druga značenja. Zbog progresije ludizma na različitim razinama djelo je nalik stvarnoj dječjoj igri, nepredvidljivo i dinamično. Ipak, ova igra žrtvuje jasan poredak stvari, smislenu organizaciju života i zajednički rast svih članova obitelji. Na kraju, ako je odrasli čitatelj (i mogući budući roditelj, naslovljen na posveti) očekivao pedagošku „zadovoljstinu“, pouku djeci da obitelj ovako ne može funkcionirati u stvarnome svijetu, lijepo se prevario. Sve ostaje kako jest, a početni provodni motiv zadovoljstva malih članova obitelji ostaje jedini relevantan.

Analiza odgovora i statistička obrada rezultata istraživanja⁵

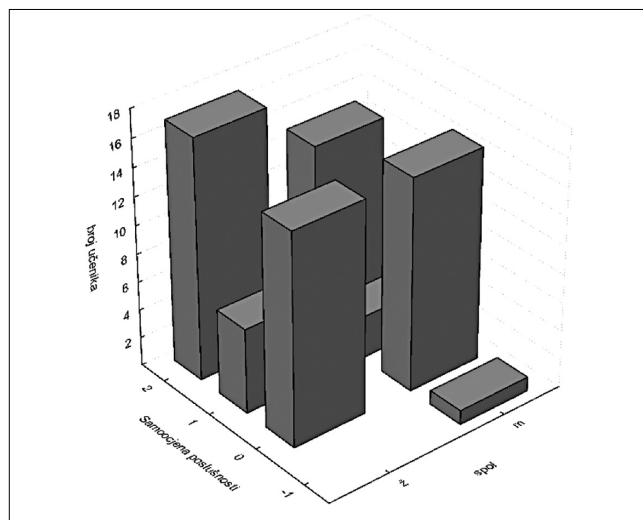
Po podjeli uloga u obitelji, učenici su se izjasnili kako u 76,39 % obitelji otac i majka podjednako sudjeluju u odgoju, u 19,44 % slučajeva u odgoju najviše sudjeluje majka, a samo u jednom (1,39 %) u odgoju više sudjeluje otac. U 73,61 % obitelji zarađuju oba roditelja, u 16,67 % zarađuje otac, a u 9,72 % majka (u slučaju kada su majke zaposlene, većinom se radi o samohranom roditelju).

Promatrajući na istom uzorku brigu o kućanskim poslovima, u 75,71 % slučajeva o kućanskim poslovima brine majka, u 22,86 % podjednako brinu otac i majka, a u samo jednom slučaju o kućanskim poslovima više brine otac.

⁵ Djeci je podijeljen upitnik s pitanjima, koji je (zajedno sa najzanimljivijim odgovorima) u prilogu ovoga rada.



Slika 2. Usporedba broja obitelji prema brizi o odgoju i o kućanskim poslovima; m – majka, t – otac, mt – podjednako otac i majka. U najvećem broju slučajeva oba roditelja podjednako se posvećuju odgoju djece, a majke se najviše brinu oko kućanskih poslova.



Slika 3. Grafički prikaz samovrednovanja poslušnosti po spolovima (m – dječaci, ž – djevojčice), samoocjena; 2 – ja sam poslušno dijete, 1 – većinom sam poslušno dijete a samo ponekad sam neposlušno, 0 – ja sam i poslušno i neposlušno dijete, -1 – ja sam neposlušno dijete i samo ponekad sam poslušno.

Samovrednovanje poslušnosti kvantizirano je u intervalu od 2 do -2:

- 2 – ja sam poslušno dijete,
- 1 – većinom sam poslušno dijete, a samo ponekad sam neposlušno,
- 0 – ja sam i poslušno i neposlušno dijete,
- 1 – ja sam neposlušno dijete i samo ponekad sam poslušno, i
- 2 – ja sam neposlušno dijete (ova ocjena se nije pojavila u uzorku).

Rezultati samovrednovanja po spolu prikazani su u Tablici 1. Zanimljivo je što djeci ova gradacija nije bila ponuđena, ali iz njihovih odgovora proizašla je spomenuta gradacija ocjena poslušnosti. Ističu se dvije skupine odgovora, neovisno o spolu; učenici koji visoko ocjenjuju vlastitu po-

slušnost ili se ne mogu odlučiti jesu li poslušni ili neposlušni (svaka od ovih skupina predstavlja po 42,86 % uzorka). Prethodno se s djecom nije razgovaralo o pojmu poslušnosti te je razumijevanje termina namjerno ostavljeno njihovoj vlastitoj interpretaciji. Međutim, u razgovorima je došla do izražaja činjenica da djeca poslušnost razumiju u tradicionalnom pojmu te riječi: kao slušanje roditeljskih naputaka, zabrana i usmjeravanja.

Većina se učenika (90,14 %) slaže s tvrdnjom da je slikovnica savjetnik roditeljima te u visokom postotku (76,39 %) smatraju da je u redu da je tata kod kuće i brine za djecu, kuću i objed, bez obzira na to što u njihovoj konkretnoj obiteljskoj situaciji (75,71 %) o kućanskim poslovima brine samo majka. U odgovorima nema korelacije u

Tablica 1: Samovrednovanje učenika po poslušnosti

	Ja sam neposlušno dijete i samo ponekad sam poslušno	Ja sam i poslušno i neposlušno dijete	Većinom sam poslušno dijete a samo ponekad sam neposlušno	Ja sam poslušno dijete
djevojčice	0	15 (21,43 %)	6 (8,57 %)	17 (24,28 %)
dječaci	1 (1,43 %)	15 (21,43 %)	3 (4,29 %)	13 (18,57 %)
UKUPNO	1 (1,43 %)	30 (42,86 %)	9 (12,86 %)	30 (42,85 %)

odnosu na spol ispitanika. To ide u prilog tvrdnji da djeci nije važna podjela uloga u strukturi obitelji.

Da tata Lav dobro brine za djecu, kuću i objed smatra 80,56 % učenika. Da je njegov lik „dobar, brižan i vrijedan” misli 61,97 % djece, a 16,90 % njih smatra da je on preblag i prepopustljiv; 4,23 % učenika tvrdi da je tata loš, a jedan učenik (odnosno 1,41 %) smatra da je tata Lav odličan. Samo troje učenika procjenjuju njegovu osobnost, psihičko i tjelesno stanje: kažu da je „umoran, u žurbi” i da „dozvoljava da ga vrijeđaju”. U ostalim odgovorima vidljivo je da djeca ne razmišljaju o tome zašto o djeci brine tata, a ne mama, već su usmjerena na ludičke elemente u priči. To potkrjepljuje činjenicu da je igra najvažnija aktivnost u djetinjstvu, na čemu u ovoj priči inzistira i Janosch.

Bez obzira na to što se većini djece sviđaju postupci tate Lava, ona smatraju da mu nije lako (91,67 %) jer „ima sedmoro djece i želi ih sve razveseliti; on je jedan, a djece sedam; jedini brine za njih; djeca svašta žele; neposlušna su; gnjave ga; sve im je dopustio, a bilo bi mu još teže da mora vikati na djecu”. Nekolicina učenika koji misle da je tati Lavu lako svoj odgovor potkrjepljuju argumentom da „on voli svoj posao”, iz čega se vi-

di da djeca razumiju da je očinski posao složen i težak, a manji dio smatra – ako taj posao voli onaj koji ga obnaša, onda težina pada u drugi plan. Na pitanje kako je biti roditelj, njih 70,42 % misli da je to teško.

Činjenica da 98,59 % učenika tvrdi kako je djeci lavićima lako te njih 97,10 % prepoznaje tugu tate Lava jer ga je kći Liza „uvrijedila; vikala na njega; bila zločesta prema njemu; iznevjerila ga; bila gruba, bezobrazna i htjela biti revolucionarka” potvrđuje da djeca imaju empatije za osjećaje tate Lava, kao i da su sposobna za kritičku ocjenu Lizinog ponašanja. To ide u prilog zaključku da je Janoscheva slikovnica, premda se pričom zalaže za odgoj u ljubavi i dječjim slobodama, ujedno i subverzivna kritika permisivnog odgoja, a djeca to mogu prepoznati.

Odgovori na pitanje što im se najviše sviđa kod njihovih roditelja javljali su se u nekoliko skupina: „moji roditelji su dobri” (bez dodatnog obrazloženja) – njih 15,94 %. Odgovori vezani uz roditeljske postupke: 10,14 % učenika razumije roditeljsku „strogost” („ne daju mi da baš sve radim, kupe mi kad nešto zavrijedim, ni preblagi ni prestrogi, kako me odgajaju”), ali i 8,75 % odgovora u kojima se djeci sviđa roditeljska popustljivost („kad tata sve dozvoljava, kad mi kupuju, kad

mi sve dopuštaju"). To što se roditelji s njima zaba-
vljaju, sviđa se 13,04 % od ukupnog broja djece
(„vole se šaliti, igraju se sa mnom, kad se za-
bavljamo”).

Za roditeljsku ljubav i brigu 7, 25 % djece isti-
če da im se sviđa, dok 44,88 % odgovora nije mo-
guće grupirati.

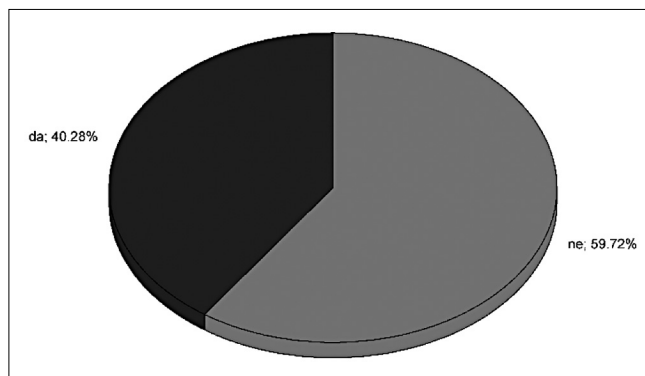
U odgovorima na pitanje je li lako mami Lavi-
ci, nije uočena značajna razlika. Da joj nije lako
smatra 59,72 % učenika, a 40,28 % misli da jest.
Većina učenika koji tvrde da joj je lako to misli jer
„je šefica, samo sjedi i zapovijeda, ništa ne radi,
ne mora brinuti za djecu”. Oni koji tvrde kako joj
nije lako, kažu da „na poslu prde, mora brinuti o
zaposlenicima, stalno je nešto pitaju” itd. Ovdje
se iščitava iskustvo djece sa poslovima vlastitih
roditelja. Djeca su, naime, u obitelji indirektno
izložena roditeljskim kritikama poslodavaca ili
zaposlenika, zavisno od položaja zaposlenog ro-
ditelja. Samo jedan odgovor kaže da „je mami teš-
ko jer mora biti na poslu i ne može vidjeti svoju
djecu”, što svjedoči o višoj razini razmišljanja i
znak je empatije.

Na pitanje kako se mama ponaša na poslu, dje-
ca odgovaraju vrlo različito. Odgovori poput: „ne-
pristojno, ali pomaže ljudima; malo nepristojno;

malo pristojno, a malo nepristojno; brine o zapo-
slenicima; neozbiljno; čudno” – javljaju se u ma-
lom postotku (10,14 %), jer je djeci teško povezati
dijametralno različite osobine mame Lavice. Ja-
nosch je stereotip zaposlenoga oca koji uzdržava
obitelj preinačio u novi – zaposlenu majku koja
ima odgovorno upravljačko mjesto na poslu. No
ona ga obavlja kao da je riječ o odnosu majke i ne-
stašne djece. Ovaj ludistički pomak zbunjuje ma-
loga čitatelja. Ne možeš istovremeno biti dobar i
brižan, a neuredan poslodavac s neprimjerenim
iskazima. Najveći dio djece podijelio se između
dvije vrste odgovora: „nepristojno; kako želi i ja-
ko je važna; grozno; zločesto” (33,33 %), ili onih
u potpunoj suprotnosti: „pristojno; ljubazno; lije-
po; dobro” (56,53 %). Ovi se odgovori mogu do-
vesti u vezu sa činjenicom da djeca likove u pri-
čama, a i ljude u stvarnosti, najprije doživljavaju
crno-bijelo. Ili su dobri ili nisu. Isto tako, već su
kod osmogodišnjaka ili devetogodišnjaka usvoje-
ne predrasude da odrasla osoba koja je dobra, mo-
ra biti pristojna, uredna i u potpunosti u skladu s
društvenim normama.

Prema odgovorima na pitanje kakva su djeca
lavići u slikovnici, možemo zaključiti koji su stav
ispitanici zauzeli u odnosu prema razigranoj i raz-
maženoj djeci. O njima se 44,93 % djece izražava
pozitivno (lavići su „dobri, razigrani, zabavni, opu-
šteni, pa čak i pristojni”), 36,23 % negativno („za-
htjevni, zločesti, razmaženi, lijeni”), 11,5 % sma-
tra da su i pozitivni i negativni, dok 7,25 % djece
zaključuje samo da su „mali” ili „jako mali”. Vi-
dljivo je da su djeca odgovarala na temelju vlasti-
tog iskustva, u skladu sa već uvriježenim stavom
prema dječjoj razmaženosti i zahtjevnosti, te pre-
ma ustaljenim normama društva u kojemu žive.

Slična je razdioba odgovora na pitanje rade li
djeca ludorije s nekim iz obitelji i kakve. Nega-
tivno odgovara 54,17 % ispitanika, a pozitivno



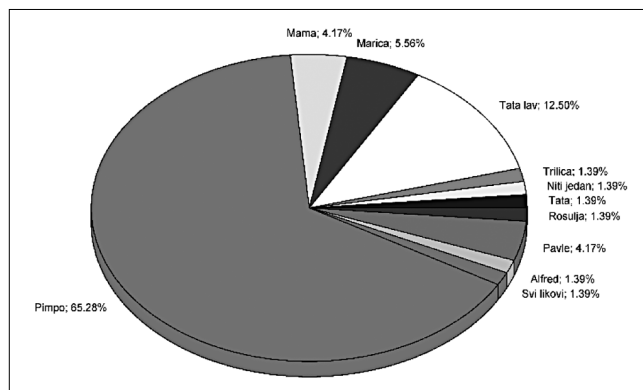
Slika 4. Djeca su se u odgovoru na pitanje
je li lako mami Lavići podijelila

45,83 %, na temelju čega se mogu donijeti isti zaključci. Ispitanici koji su na pitanje odgovarali pozitivno pišu da ludorije najčešće rade sa braćom i sestrama, a samo su dva ispitanika napisala da ih rade s roditeljima (2,86 %). Najčešći komentar uz negativan odgovor bio je: „Ne radim nikad ni sa kim nikakve ludorije”.

Na pitanje zašto baš nije zgodno da djeca rade sve što hoće, djeca su dala vrlo zanimljive odgovore. Najčešće su pokazala strah od posljedica pa su odgovarala da „mogu završiti u zatvoru; na njih se ljute roditelji; može im se nešto dogoditi; mogu se ozlijediti; mogu napraviti glupost; bit će nered u kući”.

Na pitanje o kući lavova iz slikovnice, dječji su se odgovori gotovo podijelili: 52,94 % se izrazilo negativno („neuredna; razbacana; grozna; prljava; ružna; ne sviđa mi se”), a 47,06 % djece kaže da im se kuća sviđa („lijepa je; jako vesela; uredna; super; jako dobra; smiješna”). Na pitanje što misle o ‘švercanju’ u tramvaju, 75,36 % učenika smatra da to nije u redu (bez dodatnog obrazloženja), 13,4 % se boji posljedica („strah od policije, zatvora i kazne”), 4,35 % je neutralno („dosadno; ništa”), dok se o švercanju pozitivno izjasnilo samo 7,25 % („zabavno; zanimljivo; smiješno”).

Kada je Pimpo mokrio kroz prozor, 90,33 % djece to u priči smatra najsmješnijim, 2,77 % Rosuljino ispuštanja vjetrova u uredu, 1,38 % Pavlovo ‘švercanje’ u tramvaju, dok 1,38 % kaže da im ništa nije smiješno. Iz ovih je odgovora vidljivo da djeca u vrlo visokom postotku (94,48 %) kao najsmješnije navode situacije koje su u stvarnom životu gotovo nemoguće ili vrlo rijetke, što nas navodi na zaključak da su djeca u čitanju slikovnice usmjerena najviše na ludičke (začudne) elemente. To dodatno potvrđuje i činjenica da se 65,28 % djece najviše sviđa lik Pimpa, 12,5 % tata Lav, 5,55 % Marica i 4,17 % mama.



Slika 5. Većini je učenika Pimpo bio najzanimljiviji

Ova slikovnica predstavljena je i u jednom trećem razredu Osnovne škole Augusta Šenoe u Zagrebu. Dok je djeci u OŠ Trnsko najsmješniji i najneobičniji lik Pimpo, djeca starija jednu godinu vide neke nove dimenzije. Jednom desetogodišnjem dječaku najneobičniji je epizodni lik kralja koji, kad se Pimpo pomokri na njega s prozora, kaže: „Nema veze, mali moj, to će se opet osušiti. Moja žena i ja isto uvijek piškimo kroz prozor, hahaha.” Među desetogodišnjacima manje je neobičan Pimpo, a puno više djece smatra da je neobičan tata Lav koji zapravo ne obavlja roditeljsku dužnost u potpunosti („jer djeci ispunjava želje; jer lansira djecu u Svemir i daje im da piške kroz prozor; jer svima pomaže; jer on i djeca rade gluposti”). U usporedbi odgovora djece drugoga i trećega razreda vidljivo je veće povezivanje odgovornosti za postupke likova djece s postupcima odraslih likova, kao i da su starijoj djeci odrasli likovi zaokupili puno više pozornosti. Još je nešto posebice zanimljivo. Djeca trećega razreda spominju u većem omjeru posve konkretne „ludorije” koje se događaju u njihovim obiteljima negoli djeca mlađa jednu ili dvije godine („Razbio sam vaz; Razbio sam prozor; Išli smo krast kuruzu; I po zimi gađamo aute koji prolaze *(samo u Zagre-*

bu); Kada moj brat dođe iz škole ne želi skinuti hlače i majicu; Više se voli ludirati tata. Kad smo se gađali jastucima onda smo razbili vazu; Kad mi se ne da dić iz kreveta tata me nosi do kupaone; Tata voli skakanje preko plotu; Glavom sam razbio debelo staklo na vratima svoje sobe; Jedini put kad smo se tata i ja ludirali bila je vožnja bicikla po kiši. Osjećao sam se nakon toga ludiranja mokro i zabavno; Poslije ručka tata nas šaklja, ili divljamo jer tata glumi vuka, a mama je ljuta; Tata si je majonezom napravio brkove; itd.). Zabava je u tim izjavama gotovo uvijek vezana uz oca, što je zanimljivo i iz pozicije recepcije slikovnice *Tata Lav i njegova sretna djeca*.

Zaključak

Slikovnicu *Tata Lav i njegova sretna djeca*, bez obzira na njenu subverzivnost, ironičnost i grotesku, učenici drugoga razreda osnovne škole izvršno su prihvatili. Na različite načine vezali su je uz svoja životna iskustva. Primjerice, premda misle da u kućanskim poslovima više sudjeluju majke, smatraju da otac i majka podjednako sudjeluju u odgoju djece. Ipak, nije im neuvjerljivo to što tata Lav brine o djeci, objedu i kući dok majka radi van kuće. Djeca su kritična prema njegovom modelu odgoja, smatrajući roditeljstvo napornim i zahtjevnim poslom. Kritički vrednuju postupke svojih roditelja i likova u slikovnici. Zbunjujuće im je što likovi ponekad odstupaju od crno-bijele karakterizacije. Ipak, ciljevi tih likova su im jasni, i to im se čini važnijim. Djeca imaju već ugrađene obrasce ponašanja u obitelji i široj zajednici, pa im je priča zanimljiva i zbog svojih subverzivnih i karnevalskih dimenzija. Na sličan način funkcionira i subverzivnost proslavljenih *crossover* bajki u stihovima Roalda Dahla i ilustracija Quen-

tina Blakea: u vještici u kući Ivica i Marica mogu vidjeti zidni crtež položaja mesa kao u mesnici – ali na crtežu nisu prase i govedo, već njih dvoje; Crvenkapica se ne pojavljuje samo u svojoj priči – u kojoj uspješno svladava vuka – već je zovu i da spasi tri prašćića; Pepeljuga zavađa princa umjesto obrnuto, ali se na kraju ipak udaje za trgovca marmeladom jer je bolji čovjek. Janosch je također klasik koji može zaokupiti i zabaviti suvremeno dijete. Premda osmogodišnjake zbunjuje kad likovi nisu prikazani crno-bijelo, sposobni su razumjeti postupke umjetnika koji su nekoć bili rezervirani isključivo za književnost namijenjenu odraslima. Tu se prvenstveno misli na igrivo izokretanje svakodnevnice i pedagoških prioriteta; na proturječne komentare koji su u ironijskome odmaku; na neprihvatljive izjave pozitivnih likova koji ne moraju biti uvijek u pravu ili bez mana. U recepciji djece koja su godinu dana starija mijenja se percepcija koji su likovi zanimljiviji – od dječjih prema odraslima. Skupina djece trećega razreda, kojoj smo predstavili slikovnicu, vidjela je postupke dječjih likova više u vezi s postupcima odraslih likova. Konkretnije su pisali o neobičnostima u svojim obiteljima kod kuće. Strukturno, slikovnica koju smo razmatrali dvojna je pripovijed u kojoj su slika i tekst u skladnome suodnosu i međusobno se nadopunjuju.⁶ Ona je riznica djeci razumljivih i prihvatljivih poticaja za promišljanje. Poučava duhovitošću i prizorima koji su u suprotnosti sa dječjom svakodnevicom, otvarajući pitanja na koja ne daje odgovore. Njih čitatelj treba pronaći sam. Istovre-

⁶ O slikovnici kao dvojnoj pripovijedi u svjetlu naratološke teorije književnosti Smiljana Narančić Kovač je napisala izvrsnu studiju *Jedna priča – dva pripovjedača / Slikovnica kao pripovijed*. Termin „pripovijed“ preuzimamo ovdje vezano uz karakteristiku Janoscheve slikovnice da je tekst u tijesnom suodnosu sa ilustracijama, što smo pojasnile u radu.

meno, namijenjena je i djeci i odraslima (likovnim stilom djece, karakteristikama teksta i djeci i odraslima, posvetom odraslima).

Stoga smo slikovnicu predstavili i studentima treće godine učiteljskog studija na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu, kao odrasloj populaciji koja će možda u bliskoj budućnosti postati roditeljima i učiteljima. Razmatrali su je iz pozicije odrasloga čitatelja koji se trudi pronaći značenja koja Janosch nudi. Zaključci studenata na seminaru iz kolegija Svjetska dječja književnost o porukama Janoscheve slikovnice velikom su većinom kritički prema permisivnim i hedonističkim karakteristikama odgoja tate Lava. Međutim, pokazala se i jedna druga dimenzija. Pohvalni komentari zastupljeni su u nešto manjoj mjeri, ali u diskusiji je bilo jasno da studenti koji su ih izrazili imaju stav da je slikovnica, otišavši u određenu krajnost, zapravo htjela u prvi plan iznijeti neke činjenice antiautoritativnog odgoja koje se često zaboravljaju unutar sustava u kojemu djeca odrastaju. Ta se značenja, prema studentima, odnose na: različitost djece i različitost njihovih potreba; važnost pružanja podrške; važnost poklanjanja slobodnog vremena djeci, ali na načine koje ona odabiru i u kojima uživaju; sklonost očeva da budu nekonvencionalni i igriviji negoli majke, pa su zbog to-

ga vrlo važni u roditeljskom poslu kao protuteža ozbiljnosti i svakodnevnoj rutini u kojima majke dominiraju; potrebu da se stvari izokreću i gledaju iz drugih očista; roditeljsku suradnju i emancipaciju žena.⁷

Ova vrijedna saznanja pokazuju da Janoschevo djelo istovremeno povećava motivaciju za čitanje i potiče promatranje svijeta iz različitih perspektiva.

⁷ Evo mišljenja koja se odnose na gore navedeno: „Svako dijete je različito i ne uveseljavaju svako dijete iste stvari. Stoga bi se roditelji trebali usmjeriti na ono što dijete kao pojedinca čini sretnim. Time će dijete steći sigurnost i osjećati se zadovoljno u svojoj obitelji. / Možda bi pomalo kaotično izgledalo da samo majke rade van kuće, a očevi se isključivo brinu kod kuće za obitelj. (potaknuto odgovorima djece o ludiranju) / Život bi trebao biti veseo. / Naslov i posveta čine da čitatelj očekuje posve drugačiju slikovnicu. Potpuno je iznenađenje pročitati je i vidjeti. Poručuje da se u odgoju ne treba držati prestrogo pravila, već da prvenstveno budemo potpora, uzor i prijatelj djece, da potičemo njihovu maštu i trudimo se učiniti ih što sretnijima. / U slikovnici je naglasak na činjenici da roditelji često misle da rade dobro za svoju djecu i da ih usrećuju, a zapravo čine obrnuto. Bitno je uvažavati djetetove potrebe i dopustiti im da budu djeca. Uvijek trebaju naći vremena za djecu i poslušati njihove luckaste želje i priče. / Kako je nekad malo potrebno da se usreći dijete. / Dok majka radi, otac je tu za djecu. Kad majka dođe s posla, on može na spavanac. Bitna je suradnja. / Slikovnica govori zapravo o emancipaciji žena. / Slikovnica govori da nije u pravu Tolstoj kad kaže da su ‘sve sretnje obitelji nalik jedna na drugu’ (misli se na roman *Ana Karenjina*).

PRILOG

Pitanja i dio odgovora djece drugog razreda Osnovne škole Trnsko

	Pitanja	Odgovori
1.	Na početku slikovnice piše da je to savjetnik o odgoju djece. Koji bi savjet mogla dati ova knjiga?	Ova knjiga bi mogla savjetovati roditelje da se trude da im djeca budu sretna. / Ova knjiga bi mogla dati i dobre i loše savjete. / Da samo tata treba brinuti o djeci. / Dajte djeci sve što žele osim onoga što je loše. / Da roditelji provedu više vremena sa djecom. / Savjet o lošim djelima. / Kako odgajati djecu. / Kako usrećiti djecu.
2.	Koji lik iz slikovnice ti je najzanimljiviji i zašto?	Pimpo, jer govori kad piški kroz prozor da je jako hepi. / Trilica jer je kapetanica. / Najzanimljivija mi je mama, zato što radi u uredu. / Tata, zato što je zadovoljio djecu.
3.	Tko u tvojoj obitelji zarađuje novac?	Pimpo. / U mojoj obitelji zarađuju roditelji.
4.	Je li u redu da je tata kod kuće i brine za djecu, kuću i objed?	Pa, nije u redu. / Nije fer. / U redu je.
5.	Brine li dobro ovaj tata lav za djecu, kuću i objed?	Dobro, ali je ipak malo pretjerao. / Brine se loše.
6.	Je li lako tati lavu? Zašto?	Nije mu lako, zato jer ga djeca vrijeđaju. / Tati Lavu je bilo teško zato što je svima pokušao ispuniti želje. / Mislim da mu je lako tati Lavu. Zato što mu je sve lako. / Možda mu je i lako, jer bi mu bilo još teže da mora vikati na djecu.
7.	Je li lako mami lavici? Zašto?	Mislim da joj je lako. Zato što tata sve radi. / Nije joj lako jer se mora rano dizati. / Njoj i nije lako jer je šefica i nije lako šefovati. / Mami lavici nije lako zato što sama zarađuje novac. / Nije joj lako zato što gospodin Rosulja cijelo vrijeme prdi. / Nije joj lako jer je stalno nešto pitaju, mora voditi svakakve razgovore.
8.	Je li lako djeci? Zašto?	Da, zato što dobivaju sve što žele. / Rade sve što hoće. / Ne rade ništa. / Imaju dobre roditelje. / Igraju se.
9.	Po čemu možeš zaključiti kakav je roditelj tata lav?	Po svemu što radi zaključujem da je odličan roditelj. / Po svemu zaključujem da je dobar. Zato što je on poslušan. / Znam po tome što je vrijedan.
10.	Zašto se rasplakao tata lav?	Liza je vikala na njega. / Uvrijedila ga. / Iznevjerila. / Otjerala. / Bila je gruba. / Bezobrazna. / Htjela je biti revolucionarka.
11.	Kako se mama ponaša na poslu?	Glavna je. / Pomaže i razgovara. / Uzorna. / Ponaša se lijeno. / Malo je nepristojna. / Dobra i ljuta. / Malo pristojno, a malo nepristojno. / Čudno. / Kako želi. / Jako je važna, kao kraljica. / Strogo i živčano.

12.	Što ti je smiješno u priči?	Smiješno mi je što Pimpo piški kroz prozor. (64 jednaka odgovora)
13.	Što ti se sviđa kod tvojih roditelja?	Što su dobri i malo me slušaju. / Što su dobri i vole se šaliti. / Što se brinu o meni. / Meni se sviđa mama jer ona jako puno čisti. / Sviđa mi se tata jer sve dozvoljava. / Sviđa mi se što me vole. / Kod mojih roditelja mi se sviđa kad sam išla u Njemačku. / Rado me uče i pametni su. / Ne daju mi da baš sve radim. / Kod mojih roditelja mi se sve sviđa.
14.	Kakva su djeca lavići u slikovnici?	Jako su maleni i ne vide se. / Razmažena. / Zahtjevna. / Zločesta. / Razigrana. / Luda. / Sretna. / Zabavna. / Puna želja.
15.	Kakvo si ti dijete?	Poslušno. / Dobro, a ponekad pošlašavam. / Čudno. / Vražić. / Razigrano. / Veselo i ponekad smiješno.
16.	Zašto baš nije zgodno da djeca rade sve što hoće?	Jer su djeca mlađa od svojih roditelja. / Mogu završiti u zatvoru. / Kad odrastu mislit će da mogu raditi što god hoće. / Nastao bi kaos. / Razmaze se. / Ne bi ništa naučili. / To ne bi bilo fer, zato što bi tada i svijet bio takav. / Da se svijet ne okrene naopačke.
17.	Što misliš o švercanju u tramvaju?	Ružno je i grubo. / To je protuzakonito. / Može te uhvatiti policija. / Nije pošteno prema drugima. / To nije pametno. / To je zabavno i zanimljivo.
18.	Kako je biti roditelj?	Ne znam, jer mi nisu rekli. / Grozno. / Laka stvar, ako su djeca poslušna. / Malo lako, malo teško. / Nije lako. / Zabavno. / Malo naporno. / Baš i nije nešto. / Lijepo je.
19.	Radiš li katkad s nekim iz obitelji ludorije? Kakve?	Ja se ponekad svađam s mamom. / S bratom. Razbacujemo igračke po sobi. / Ne radim ludorije s nekim iz obitelji. / Radim s njima, šalim se i smijem. / Radim s bratom. Zovemo ljude. (misli se na pozivanje telefonom)
20.	Kakva ti se čini kuća lavova iz slikovnice?	Neuredna. / Sviđa mi se. / Jako je lijepa. / Vesela. / Jako je neuredna. / Velika. / Čudna i neuredna. / Luda. / Jako luda.

IZVOR

Janosch. *Tata Lav i njegova sretna djeca / Mali odgojni savjetnik*. Zagreb: Hum naklada d. o. o., 2009.

LITERATURA

Bahtin, Mihailovič Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.

Hameršak, Marijana, Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international d. o. o., 2015.

Haramija, Dragica, Janja Batič. *Poetika slikanice*. Murska Sobota: Podjetje za promociju kulture Franc-Franc, 2013.

Kurkjian, Catherine, Nancy Livingston. The Right Book for the Right Child for the Right Situation. International Reading Association Inc. *The Reading Teacher*, Vol. 58 (2005): 756–795.

Lurie, Alison. *Don't Tell the Grown-Ups. The Subversive Power of Children's Literature*. Boston: Little, Brown and Company, 1990.

Majhut, Berislav, Štefka Batinić. *Hrvatska slikovnica do 1945*. Zagreb: Hrvatski školski muzej i Učiteljski fakultet, 2017.

Narančić Kovač, Smiljana. *Jedna priča – dva pripovjedača. Slikovnica kao pripovijed*. Zagreb: ArTresor naklada, 2015.

Zalar, Diana, Marijanka Boštjančić, Vikica Schlosser. *Slikovnica i dijete. Kritička i metodička bilježnica*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 2008.

<<http://www.rp-online.de/politik/deutschland/stoibergreift-zeichner-janosch-an-1.2129659>>

Diana J. ZALAR
Jasminka I. VIHER

JANOSCH AS A CONTEMPORARY AUTHOR (ON THE EXAMPLE OF ANALYSIS AND RECEPTION OF THE *TATA LAV I NJEGOVA SRETNA DJECA* PICTURE BOOK)

Summary

The aim of this research was to analyze the reception of Janosch's picture book *Tata Lav i njegova sretna djeca / Mali odgojni savjetnik* (*Dad Lion and his happy children / Little educational counselor*) in a selected sample of second grade primary school children. In doing so, attention is focused on the author's reversal of common patterns of behavior in the family and society, the luddism of Janosch's artistic expression, and the model of parental care that the picture book speaks of. A statistical analysis of the obtained results and a critical analysis of the picture book were then related to the knowledge about the reception of the picture book on slightly older children and students of the Faculty of Teacher Education.

Research has shown that this work by Janosch corresponds on different levels with children and adults, encourages readers to observe the world from different perspectives and supports the development of identity.

Key words: picture book, reception, child, luddism, subversiveness

СЛИКОВНИЦЕ КАО ВОДИЧИ КРОЗ ИНСТИТУЦИЈЕ КУЛТУРЕ И УЛАЗНИЦЕ У СВИЈЕТ КУЛТУРЕ

САЖЕТАК: Сливовнице као први импулс у свијет књижевности у намјенском тематизовању институција културе показују се као мјесто сусрета не само са пољем читања, већ цјелокупним простором културе. Овакве сликовнице имају двогубу рецепцијску реакцију: прва је општа, у којој се дијете уводи у структуру и садржај представљене институције као такве, а друга је иманентна конкретної институцији у конкретном граду, са њеним иманентним садржајима, историјатом и активностима. Сливовница као умјетничко дјело састављена је од ликовног и наративног дискурса који двојно наступају као *синтетички медијум*. Оба дискурса повлаче читаоца у симултано коришћење и интеракцију и у томе смислу сликовница носи одлике традиције модерности, најављујући отешчало читање. Такође, оваква симултаност отвара могућности савладавања комплексних, чисто језичких структура, а када је ријеч о *поцепцима читања*, те *читања* сложених ликовних садржаја, сликовнице постају својеврсна припрема, и омогућавају лакше сналажење у свим варијантама ових структура. Колико су оваква штива неопходна у савременом друштву, те да ли настају као реакција на дигитална окружења, у покушају да се саме институције које, иако могу имати и дигиталне садржине, својом физичком присутношћу постваре у конкретної употреби, нека су од питања на која одговара овај рад. У фокусу су четири наслова, објављена у посљедње двије године, као водичи-улазнице у библиотеке и музеје, а то су: *Шуш и Миш у библиотеци* Елизабете Георгијев и Милице Матијевић; *На крилима књије* Јасминке Петровић (илустрације за обје: Ана Петровић); *Тајни живош Музеја* Јелене Којовић Тепић

(илустрације: Драгослав Малинић); и *Мој траг: новосадске уметничке приче* Јелене Огњановић (илустрације: Даниела Вуков Рус). Сумарно, рад се стара да одговори на питања имагинације у намјенском, функционалном стваралаштву овог типа и његовом боравку на граници нужности постојања, али и постојања у књижевности, те *интермедијалности* ликовног и наративног дискурса на којима сликовнице опстојавају.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: сликовнице, музеји, библиотеке, сложено читање, синкретизам у умјетности и култури

Ако би сликовнице, којима се примарно бави овај рад, требало да одредимо кроз неку врсту подјеле и уврстимо их у одређену скупину, оне би се могле одредити као сликовнице на међи обавјештајних и намјенских, али оно што им усложњава и отежава „прилепљивање” у тачну категорију јесте њихово наративно богатство. Како је основни порив за њиховим настанком тај да се најмлађем читалачком аудиторијуму приближе институције културе, својим значењем, намјеном, употребом, представљањем садржаја, рекло би се да су онда оне само на поменутој међи. Но, оне све ипак остају у зони *приповједних сликовница*, тј. оних које посредују причу. Иако је та и таква наративност

* jela.knjiga@gmail.com

секундарни план, односно оставља утисак да је само рам у који ће се поставити суштина, на-мјена, обавијест (у овом случају то би били одговори на питања о томе шта су и чему служе библиотеке и музеји, галерије, и на који начин се користе, те шта неки од њих конкретно нуде и на који начин), управо тај структурални моменат додатно усложњава анализу читања. Додатно у односу на поставку монографије Смиљане Наранчић Ковач *Једна прича, два приповједача: сликовница као приповијед*, која у самој основи има симултано читање двају дискурса који чине једну наративну цјелину. У том смислу грађу за ово истраживање чине: *Шуш и Миш у библиотеци* Елизабете Георгијев и Милице Матијевић (2019), у издању Књижевне омладине Ваљево; *На крилима књије* (2019) Јасминке Петровић, у издању Градске и народне библиотеке Зрењанин (илустрације за обје радила је Ана Петровић); *Тајни животи Музеја* (2020) Јелене Којовић Тепић, са илустрацијама Драгослава Малинића, у издању Музеја савремене умјетности Републике Српске у Бања Луци; те најмлађа, *Мој траг: новосадске уметничке приче* (2020) Јелене Огњановић, у издању Галерије Матице српске у Новом Саду, са илустрацијама Даниеле Вуков Рус. Ови предлошци креирали су мапу за занимљиво истраживачко путовање кроз сликовнице, као први импулс у свијет књижевности, али и умјетности уопште, као и институција културе, односно културе саме.

Оне се показују као мјесто сусрета не само са пољем читања, већ цјелокупним простором културе. Овакве сликовнице имају двогубу рецепцијску реакцију: прва је општа, у којој се дијете уводи у структуру и садржај представљене институције као такве (*Шуш и Миш у библиотеци*

и На крилима књије), а друга је иманентна конкретној институцији у конкретном граду, са иманентним садржајима, историјатом и активностима (*Мој траг: новосадске уметничке приче* и *Тајни животи Музеја*).

Ако узмемо да се

сликовница као засебна врста умјетничкога дјела и као засебна врста медија јавила у 19. стољећу, развила тијеком 20. стољећа, а од шездесетих година тога стољећа до данас пролази раздобље пунога процвата и истражује своје границе (Narančić Kovač 2015: 7),

онда треба подвући да то истраживање граница траје замашан период и дакако да сада већ говоримо о *ars combinatoriae*. Сливковница као умјетничко дјело састављена је од ликовног и наративног дискурса који двојно наступају као *синтетички медијум* (Nikolajeva 2014). Оба дискурса повлаче читаоца у симултано коришћење и интеракцију и у томе смислу сликовница носи одлике традиције модерности, најављујуће отешчало читање. Такође, оваква симултаност отвара могућности савладавања комплексних, чисто језичких структура, а када је ријеч о *почецима читања*, те *читања* сложених ликовних садржаја, сликовнице постају својеврсна припрема за лакше сналажење у свим варијантама ових структура. Овдје већ јасно видимо колико је сликовница као самостални жанр блиска савременом, мултимедијалном обраћању данашњим читаоцима, који осцилирају уже од „читача сензација” ка „читаоцима висококвалитетних захтјева”¹. Неопходност

¹ Више о овој проблематици и ирелевантности традиционалног поимања „кризе читања” у: Калајдија, Јелена. *Креативна конзумација културе*. Бијељина: Народна библиотека „Филип Вишњић”, 2019.

оваквих штита у савременом друштву реакција је на дигитална окружења, у покушају да се саме институције које, иако могу имати и дигиталне садржаје, својом физичком присутношћу реанимирају у својој свеукупности као присутност у датом физичком простору, који је прије свега простор културе. Но, ово је опет један слој промишљања о разлозима, други може бити чисто маркетиншки, лифлетски.

Иако је сам карактер наречених сликовница неприповједни, тачније њихова *намјена* носи много од обавјештајних, тематских, али и појмовних врста сликовница у датој категорији, оно што их унутар жанра дубље усложњава јесте то што оне све, како смо навели, *иосредују* причу, те да упркос намјени јесу приповједне. У томе смислу, маштарски дио, приповједни напор, оно је што би била кључна тема. Управо од те тачке зависи читав пројекат увезивања дјетета и институције културе која се презентује. Отуда се „упутство за употребу“, или „водич“, претвара у маштовито трагање које изгара у жељи да се буде на томе мјесту – у просторији културе, и симболички, читањем, већ се ужива простор културе. Сливовнице се показују као средиште, односно по-*средишће* за малог читаоца, који је шири конзумент културе него што је само простор књижевности. Иако је сама наративност метод за отварање сензора и когнитивних канала за даље увезивање, оваквим сликовницама се остаје у синкретичком домену дјечје рецепције и са аспекта поимања културе као такве. Шта је све чини дато је кроз књижевност, а дотиче и друге умјетности, те се након читања онај *post lectum* задржава у завршном, односно трајном бенефиту читања: креирању човјека културе. Не треба занемарити ни чињеницу да сва четири наслова потичу из гра-

дова који се могу подичити институцијама културе, што можда није и неће бити случај са *иушовањем читња* у мјеста која оваква блага немају, или можда не у таквом обиму какав нуди поменута грађа. У томе свјетлу, за мале реципијенте ове грађевине, кроз које их воде Шуш и Миш или откачена библиотекарка, плејада музејских мишева, или пчелица Матица Новосађанка, постају одиста *чудесни* простори. Управо у равни и еквиваленцији *чудесних, чаробних, фантастичних* простора/просторија које срећу и у бајкама.

Разумијевање сликовница зависи од заједничког односа ликовног и вербалног дискурса, али и начина укључивања читаоца у процес конкретизације значења. Ту сам процес читања битно утиче на разумијевање. „Различите читаоце одлуке отварају испрва прикривене аспекте посредованих садржаја и откривају попућене путове, смјерове и дигресије које читање може, али и не мора слиједити“ (Narančić Kovač 2015: 8). Код *Тајној живој музеја* и *Мој трага*, сликовница које додирују конкретне умјетничке корпусе конкретних институција (Музеја Савремене умјетности Републике Српске у Бања Луци и Галерије Матице српске у Новом Саду), имамо различит приступ „репродукцијама“ оригинала. Док је Даниела Вуков Рус прибјегла остављању оригинала и уклапању у илустрације, Драгослав Малинић прибјегао је пријемчивању оригинала свом стилу или/и оку дјетета. Ово је исто био начин да се, рецимо, у популарној едицији „Мали људи – велики снови“ нађу илустрације Џи Фан Енг (Gee Fan Eng), која дјела Фриде Кало такође „репродукује“ сходно свом илустраторском стилу. Управо је за посебно разматрање то да ли је овакво „приближавање“ неопходно и да ли је уоп-

ште потребно. Да ли рецепијент (био он дијете или одрасла особа) треба да прође „обред прелаза“ до оригиналног лика дјела, или не треба, а ово може и треба бити засебна истрага у којој интердисциплинарна прегнућа неће бити успавана. Наиме, било да илустратор *ре-продукује* или да сликовница *поунушрује* у свој садржај оригинално дјело, суштина је у томе да је *могуће* упловљавање „документа(рности)“, односно реалије која репрезентује/документује себе, као приповједни елемент. Ту се бескрајни меандар могућности читања разлијева много нијансираније. Са једне стране, рад аутора који су из двојног дискурса цјеловито понудили могућност читања, који адресирају *стварној читаоца* који, наново, може бити двојни (дијете и/или одрасли), показује жанровску отешчалост сликовнице и испољава се као екстремно слојевита појава, иако примарна намјена и факултативна употреба то испрва не показују.

Читање као процес има и свој историјски развој. Познато је да је у антици главни начин да писана ријеч стигне до публике било јавно, колективно читање, и док је антика гласна, средњи вијек је тиховање: читање је у средњем вијеку писање. Ако постоје сличности у амплитудама историје, смјенама епоха и праваца, видјећемо да се ови гласно-тихи, читајуће-пишући опоненти истог именитеља пројављују управо утврђеним темпом, али да се квалитет њихових основних особина мијења и тако долазимо до алијенације у приватном читању савременог доба, које се развило из елитизма писања / привилегије читања са почетака писмености. Рецимо још и то да читање у *контракту* (какво се првенствено спроводи на раном развоју читања / читања сликовничарског материјала)

онда постаје луксуз, као и само активно разговарање, комуницирање, промишљање о прочитаном. У том смислу, отвара се простор да проговоримо о најважнијој тачки читања – *слободи*. Ту не мислимо на

читалачку *слободу* коју они (аутори – прим. аут.) наводно допуштају, мање као доказ креативне енергије и интерпретативне великодушности од стране одрасле особе, а више као доказ дидактичке ситуације коју је створио медијум сликовнице. Празнине у сликовним текстовима окарактерисале су их као слепе тачке, скривене одраслим особама, као непознате просторе, те звуче као домен младог читаоца, и ван контроле одраслог аутора и илустратора. Емпиријско истраживање о дјеци која читају сликовнице посебно је охрабрило, потакнуло потрагу да би се изњедриле дјечје интерпретације и процеси уклањања празнина (Beauvais 2015: 73 – прев. аут.).

Читање није урођена особина, већ вјештина која се гради, зато је сликовница као *улазница* у поље читања изузетно важна. Ако читање почиње као игра, читалац који се игра биће читалац висококвалитетних захтјева. Слобода читања од најранијег узраста открива се онда у могућностима. Онај ко је спреман правити изборе, имати став, свакако да је био сигуран и охрабрен, отуда когнитивна критика јесте сјајан начин да се развој човјека културе прати и осматра из *могућности* које су *услов* слободе.

У сликовници је, међутим, разликовање приповједаника и стварнога читатеља корисно, јер истиче читатељеву могућност избора позиције појединог приповједаника као саставнице читатељеве активности у приповједној комуникацији (Narančić Kovač 2015: 387).

Потпуна апсорбујућа емпатија је немогућа, па

[...] ваља напоменути да је управо таква ситуација типична за сликовницу, јер је у њој увијек присутно више приповједача, те је читатељ увијек активан, па се тешко може (трајно и увијек изнова) идентифицирати само једном приповједном гласу (*Ibid.*).

И поново наратологија испливава као спонтани водич кроз дјечју књижевност, ширина којом приповједање тече несагледива је просторно и временски. У когнитивној наратологији истиче се основна погрешка: да текст не тражи додатну пажњу, било да је усмени, писани, визуелни или мултимодални, па се истражује напреднија творба значења, која укључује онтологију и епистемологију, фикционалност и рефералност, интенционалност и идеологију (Nikolaјева 2014: 2).

У случају дјечје књижевности, хибридност је неминовност, а као главни разлог можемо навести једнако такву „сраслу“ перцептивну свијест читаоца: дјечјег реципијента. Зато се често у литератури за одрасле користи управо ова визура у *осираненију* – која је контрапункт читавој „одраслој нарацији“. Пошто дјечја књижевност ова *осираненија* (из угла дјетета, животиња, чаробних бића, или напросто предмета...) ужива константно, можемо закључити да је онеобичавање њена интегрална и интегрисана особина. *Тајни животи Музеја* отуда двосмјерно открива тајну: тајновитост мишјег свијета, који је уједно мали као и онај коме је намијењена, али и сазнатљиву тајну шта је то музеј, па још ближе: музеј савремене умјетности, и у крајњој инстанци Музеј савремене умјетности Републике Српске, као конкретна институција са

конкретним садржајима. Не треба скрајнути ни то да је стварни читалац неријетко одрастао, па се сликовница и на тај начин двојно обраћа. Сав овај премрежени свијет покреће сликовница, која на први поглед, чини се, једноставним или лаким штивом активира све ове силне смјернице и упућује на механизам читања као интелектуалног рада. Оно што је на микроплану сликовница унутар дјечје књижевности, то је дјечја књижевност унутар свеукупне литературе. Односно, проблематика се тиче тога да ли дјечја књижевност остаје умјетнички исказ за себе неовисно од тога што је умјетност ријечи... Разматрајући типологију вербално-визуелних односа у сликовници, Марија Николајева (Marija Nikolaјеva) примјећује да сликовница има тај дар да поунутрује све жанрове дјечје књижевности, па се од осталих израза њених не може разликовати само на том нивоу (2005: 85–110). Њихово јединствено приказивање је умјетничка форма, синтетички медиј двојног дискурса у којем се значења откривају у односима различитих семантичких усмјерења (да ли је посриједи визуелно, вербално, који је читалац у фокусу итд.). Тај остатак, сувишак, рело које није нити визуелизовано нити вербализовано, буди одређене когнитивне напоре и наратологија се показује као најпоузданији траг до смјештања сликовнице у аутономну позицију унутар дјечије књижевности. Отуда јој и право да буде „водич кроз културу“ и „културолошки водич“. Она изискује да јој се приђе и са тог аспекта умјетничког дјела у простору, као тродимензионалног артефакта, ближећи је вајарству, свакако примјењеној умјетности, што Наранчићева такође у својој изузетној књизи потврђује, но Николајева уочава да синтетизам и синкретизам које захтијева сликовница имају додир са позориштем и филмом, који одре-

ђене пароксизме форме помера до оне ивице суштина које се отискују у свијести читаоца тако што га *шјерају да живи* читање.

Сликовнице не претпостављају усмену комуникацију како то чине позориште или филм, иако оне свакако могу бити – и врло често и јесу – читане наглас. Стварни читалац није пошибалац у процесу комуникације, али је истовремено извођач, као глумац у позоришту или на филму, а прималац је коизвођач, кочиталац (Nikolajeva 2002: 86).

Треба се усмјерити и на ове моменте: разноврсност и ширину могућности, форми, изгледности, садржине, дојам дјетињства, промјене статуса одређених дјела и тема кроз вријеме као микстуре, односно дјела прелаза из дјечје у одраслу особу (или обрнуто!), однос утилитаристичког и артистичког, гдје не може бити чисте границе, јасно је да се не да укротити дефиницијама, али није опет немогуће ни описати шта све може. Оно што је можда важније уочити јесте шта се жели постићи *очувањем дјетињства* које је временски ограничено. Једном се мора порастити. Или не мора. Као што ни структура дјела није хомогена, тако ни читалачка структура по свим параметрима то није. Да ли је дјетињство, па само чак и кроз обраћање дјеци (не и тематизовање или представа о дјетињству), идеално мјесто да се започне живот у култури? Тачније, ако се дјеци (или одраслима) у књижевности за дјецу пружа (поново двоубо) један превентивни, цензурисани слој живота, он са друге стране „служи” и уништавању предрасуда које чак ни књижевност за одрасле још увијек није *преживјела*. Занимљива је онда, и више него потребна, анализа сликовница које тематизују институције културе које треба да

су монументалне, макар са аспекта грађења своје традиције. Кога заправо уче, кога уводе у свијет културе преко читања? Куда воде? И зашто су ту?

Сликовница која најрадикалније одговара оксиморону дисперзивне уобличености у умјетничку цјелину, готово на свим равнима: визуелно-вербалној, дуалног примаоца, комбинаторичке везе између наратологије и информативности, јесте *Шуш и Миш у библиотеци*. Постоје паратекстуални елементи који у свим побројаним сликовницама имају ту документарну, информативну, обавјештајну функцију. *Мој праг: новосадске уметничке приче и Тајни животи Музеја*, а примарно прва, ове елементе користе у функцији објашњавања кључних ричи у вези са институцијом коју сликовница жели да посредује причом, дакле: занимања, просторије, конкретна дјела или личности... *Мој праг...* такође фигурира и као нека врста радне свеске, у којој се тражи (интер)активно учешће допуне текста, провјере знања, конкретних упута за уочавање жанровских нијанси унутар умјетничких дјела која се приказују, техника, историјских промјена. *На крилима књије* ове моменте користи само у илустраторском домену обраћања, који гради аутохтони низ у односу према текстуалном дијелу који не прекида „упадицама”, али их користи не у сврху „богаћења” тијела текста, јер у чекању на станици градског посве је неважно шта мама има у корпи, или који је *тајни животи жиова* Ане Петровић као криптолајтмотива њених визуелних обраћања. Дакле, ови дјелићи стварности артистичке довитљивости не чине амалгам, они напосто остварују ефекат симултаности и динамизма у својој свеукупности, те чине да простор читања буде пријатно и познато мјесто. Топоси који се у томе смислу јављају јесу они

из свакодневља. Једнако тако то су и интерни топоси, односно иманентна општа мјеста која формира сам илустратор, код Ане Петровић су вјеверице и жигови више него стални симболи², а у овом случају могу бити метамнемотехничка средства за паралел-причу, аутохтонни *догађај* који није у вези са главном темом, те може остати и *недојричан*, али главна улога му је *одомаћености* читалаца. Простор читања требало би да буде простор пријатности и у таквој атмосфери, кроз читање, и сами садржаји се припајају уз читаоца на пријатан и самим тим запамтљив начин. Отуда Јасминка Петровић уводи *окидач за чишање*, у лику библиотекарке која апсолутно одговара следећем опису:

Библиотекар овде треба да буде веома вишпрен – да буде кул, тј. младалачког духа, што се читује у његовим животним назорима, изгледу и понашању; да „конта” шта је *ин*, али да се понаша као да му није превише стало (јер навалентност није пожељна), а при томе да има довољно иницијативе. Другачије речено, модел ауторитативног библиотекара, са ставом свезналице, није пожељан. Штавише, потребан је неко ко је вољан да учи од младих, да њима препусти ту иницијативу и вођство, јасно изражавајући поверење у њихове изборе и одлуке, али да буде ту кад устреба; неко ко је флексибилан, другарски настројен, особа од поверења, а да притоме није *фејк* (у значењу притворан), већ са истинском наклоношћу и разумевањем света тинејџера (Косијер 2017: 143–144).

Таква је и библиотекарка на замјени, која чини необичне иако не чудесне ствари (према томе какве чарапе носите, знаће наћи праву књигу за вас) и након повратка стално запослене не нестаје чудесно, али одлази *на крилима* књиге.

Простор/трајање читања мора имати ове нијансе, како би достигло врхунац своје суштине. Ако су ови детаљи квалитетно промишљени и изведени, опетовање читања је загарантовано.

Читатељ да би истражио и исцрпио *могућности* које му сликовница као приповјед нуди, мора проћи више читатељских стаза. Понављање читања својствено је сликовници, као што је својствено и свакој игри – игра је увијек једнака, а сваки пут другачија, те понављање игре зато има смисла (Narančić Kovač 2015: 403).

На крилима књије Јасминке Петровић, чија је варијабилна праизведба дата у *Великом лејом балону* под називом: *Како сам заволео књије*, и *Шуш и Миш у библиошеци* Елизабете Георгијев и Милице Матијевић у позадини носе важну стилску ослону у поетици Игора Коларова. Ова потоња у својим паратекстуалним елементима донекле опонаша, са својим екскурсима (који нису функционални у дидактичком смислу, већ дубоко умјетничком!) и фрагментарношћу, ретардацијама, варијантама у приповиједању, стил Игора Коларова, сам главни јунак је Игор, ипак, једно дијете из библиотеке. Екскурси не објашњавају ништа, то је вишак информација, налик хипертекстуалним додацима који, често, опет буду интонирани тако да главни текст буде њихова пратња умјесто да је обрнуто. Дија-

² Однос визуелног и вербалног, према Николајевој, а што подвлачи и Роџер Сел (Roger D. Sell), отвара различите комбинаторичке могућности: симетрију када се слика и текст поклапају, односно свједоче исту информацију; комплементарност када слиједе једно друго; допуњавање, када когнитивна наратологија можда највише даје, значења која отварају нова са циљем да их допуне (из једног дискурса у други), буду у *ценштуру*; контрапунктска, када се експресивности значења сударају у креативној сарадњи; као и коначно контрадикторна: када свјесно творе различитост и остају им досљедна без амалгама, као у контрапунктској (Sell 2002: 9).

лог се наставља, иако не интертекстуално, већ прије хипертекстуално. Тако у овој сликовници имамо на *кашалошким листићима* неку врсту прозних дидаскалија, ради уштеде на тексту, односно интегралне усмјерености на тему читања као такву, унутрашње монологе мачка Миша и књигодуха Шуша, и ретардације радње, враћањем приче на почетак, чиме се оставља утисак да никада довољно ниси ушао у библиотеку и сваки пут је први пут, уистину, а са друге стране она има срећан *бескрај*. Иако и *На крилима књије* и *Шуш и Миш у библиотеци* имају јасне и јаке споне са поетиком, али и позицијом Игора Коларова у дјечјој књижевности, и прије и изнад свега у везивању за читање, и библиотеке, треба напоменути још једну књигу која се није нашла на овој листи, а могла је. То је *Библиотека те чека* поново двојца Јасминке Петровић и Ане Петровић. Ту постоје више-струки парадокси, садржински и формални, које не бисмо могли окарактерисати као „грешку” већ неинтенционални доказ у хибридности, симултаности и пријемчивости (никако подилажења: код дјеце превара нема!), но ипак је на концу ријеч о драмском тексту. Иако је илустрација далеко израженија него код других драмских текстова, она ипак не би могла бити сликовница, али се у тематско-намијенском усмјерењу може читати као мост ка библиотеци, и то више него интересантном ресемантизацијом бајке о Црвенкапици и вуку. Особито што вук по аналогiji са Ршумовом познатом пјесмом пати од некултуре, па Црвенкапа открива библиотеку као мјесто које није далеко од „бурног” живота, ресемантизујући традиционалистичку, боље рећи клишеирану представу библиотеке као мјеста *само* за високе интелектуалце, отварајући му велике очи ка савременој библиотеци која демократизује мно-

ге своје појавности, почев од старог табуа да у библиотеци смије само да се шапуће.

Управо ова тачка, на којој све четири сликовнице почивају, носи много од промјене улоге институција које репрезентују, тачније, њихове улоге у савремености, те да „општедоступне библиотеке треба да задрже обележја храма културе и да не поприме обележја тржишта” (Головко 2009: 202). Онда није непримјетно што „у велелепној згради Музеја савремене умјетности Републике Српске, сасвим у ћошку архиве, испод лијеве полице, одржан је необичан час” (Којовић Тепић 2019: 5) за занимања будућих музејских запосленика: кустоса, рестауратора, конзерватора, дизајнера, техничара и других музејских стручњака, код мишице Саре фон Банхоф, шефице мишје дружине. Такође, још је занимљивије то што мишеви у наследиство добијају задатке чувања, сакупљања, проучавања и излагања савремене умјетности, јер су њихови мишји преци стигли из Аустроугарске на железничку станицу саграђену давне 1891. године и, одушевљени здањем, остали да живе у њој. Готово вијек касније, након никад заборављеног земљотреса, здање железничке станице 1971. године постаје Умјетничка галерија, а 2004. оно што је данас. Прави импулси *причајуће* дијела су у открићима да се на умјетничким дјелима може играти (популаришући „Забраћену земљу” Бранка Миљуша и „Врт камења” Младена Миљановића) или успављивати („Пјеро на мјесечини” Марије Драгојловић и „Лупинг” Душана Оташевића), спавати (*Невиност без заштитне* Радоша Антонијевића), правити журка („Балет свјетлости за Бању Луку” Ота Пинеа) итд. Ту је и чињеница да се *наратиори* мијењају: након Саре, укључује се и мишица Бранка која је задужена за промоцију Музе-

ја, музејски техничар Млађо, кустоскиња Маша, Немања, музејски дизајнер и други. Предајући штафету причања о Музеју, предаје се штафета и нових сензација за мишеве који *иосредују читаоце*. Они постављају претпостављена питања, добијајући најнеобичније одговоре који не морају бити, поново, само сазнајног типа, гдје Којовић Тепић показује велику склоност ка хумору. Након обиласка депоа и осталих просторија мишићима „су бркови дрхтурили од поноса”, јер су свечано прошли „иницијацију” у стручни тим. Ту наравно није крај, крај је у Ноћи музеја која ће бити пандан врхунцу радосног окончавања *приче*, који углавном имају Нове године или рођенданске прославе у дјечијим фабулама. На крају је дат тек индекс илустрованих дјела, гдје *prodesse* дио долази до врхунца, јер, дјеца ту доиста виде како у оригиналу изгледају експонати који су били у функцији приче. Мишеви, такође, пролазећи тактилно кроз Музеј, доживљавају и различите авантуре, које нису само сазнајног типа. Остаје да се види шта ће се десити када један репић заврши у *Мишоловци* Веса Сивиља, ко ће га спасити, и много других детаља, гдје, рецимо, мишевима постаје немогуће да без одмора само препјешаче једну салу, а камоли буду назочни за учење. Јелена Којовић Тепић успијева да текстом обујми огроман број експоната Музеја савремене умјетности у наратолошки рам који ће бити улазница у комуникацијски код културе.

Врло слично је и са Матицом Новосађанком, као приповједачем, иако је *Мој траг: новосађске уметничке приче* превасходно осмишљен као радна свеска, али управо то даје могућност за анализу сликовничарског дијела, гдје постављамо питање: *У којем шренућку је ова књија сликовница?* Препуна факата, од историје постан-

ка Новог Сада до биографија познатих личности и шире него што су умјетници сами, дакле већ у домену људи културе, те напосљетку до конкретних дјела умјетности, као и у претходно анализираној сликовници. Посредовање приче овдје иде управо кроз бескрајну симболику лика Матице Новосађанке, пчелице, она алудира на Матицу српску, али је и пчелица-паметница, која зна али и даје *загађке* (у три типа: проширити знања из ликовне умјетности, мозгалица или за радознале) који ће помоћи да и читалац сазна, односно покаже знање. То ће на крају читања, које је и дјелатно учешће, кроз ову симулацију проласка кроз Галерију Матице српске, односно *уметничке приче*, читалац бити интегрални дио нарације. Фрактално су дате, а све збирно назване *уметничким причама* иако нису посриједи само умјетници, али знање о појединцима из прошлости чини тај симболички културолошки серкл (између осталих о Змају Јови, Марији Трандафил, Милеви Марић Ајнштајн, Светозару Милетићу, Ивану Табаковићу, Миленку Шербану итд.), као што посебно мјесто имају и *културолошки* симболи града као препознатљива здања, вјерски објекти, три галерије једног трга итд. Ова сликовница је сликовница о идентитету једног хабитуса, па ће у поднаслову *Како Новосађани проводе своје слободно време?* читаоци пронаћи временов мјеста која остају у трајном памћењу, *зјегничком иамћењу* топоса који су дио умјетности доколице. Онај дио који представља вршњачко обраћање, које је и најнефективније, јесте вербално-ликовна анкета која је ушла у штампани облик као завршетак, односно садашњост/будућност новосађских умјетничких прича. На корицама издања показује се симболички раст кроз културни идентитет Новог Сада, гдје се Галерија залива и саднице око ње окопа-

вају, а јунаци прича израстају из бокора главних симбола града, дјелатни јунаци су ипак стварни читаоци. Сливовница је

историјски документ: и за дијете прије свега – искуство. Као облик умјетности, она зависи од међусобне повезаности слика и ријечи, о истовременом приказу двају супротстављених страна и о драми окретања новог листа (Bader 1976: 75).

У томе смислу важност уласка у начин употребе, смисао, значење, важност и вриједност институција културе кроз *простор чишања*, а да је тај простор уједно простор *дјетињства*, које у књижевности једино и остварује вјечно трајање и не стари, што је и симболичка, али и идеолошка поставка: да ни монументална здања, било да о њима говоримо конкретно или уопштено, остављају и остварују могућност и трајност управо у сачуваном дјетету културе.

Ако се вратимо на обимније наратолошке структуре, „полазећи од конструкта детета/детињства, одрасли гради конструкт читаоца који треба да реципира књижевно дело и слику детета у самом књижевном тексту” (Опачић 2019: 68), у случају сликовница овог типа, *на међи*, овдје се *усађује* конструкт *дјетињства културе*, које се и игра, и опетује читање, и *дописује* *ја*, машта, али се примарно везује за институцију *кроз чишање*.

Па ипак, у сваком случају, читалац је онај ко чита смисао; читалац је онај ко придаје или признаје извесну могућу читљивост неком предмету, месту или догађају; читалац је онај ко мора да припише значење систему знакова и да га потом одгонета. Сви ми читамо сами себе и свет око нас како бисмо сагледали шта смо и где смо. Читамо да бисмо разумели, или почели да разумева-

мо. Не можемо без читања. Читање је готово као и дисање, наша суштинска функција (Мангел 2005: 17).

Важно је напоменути да уско вријеме изласка четири публикације на малом географском простору, а са врло сличним циљем, може да свједочи и о ревалоризацији саме суштине институција, које се показују као простори у којима се баш и не шапуће, већ је понекад и пожељно бити *ошакчен* а не ходати на прстима, а да је сама умјетност прерасла фазу недодирљивости, и да без њене тродимензионалне или интерактивне уплетености са конзументом културе она то данас и није.

Илустрација или слика у сликовницама посједује одређени *кључ* или *код* који се активира под околностима које одређује само дијете. При активацији тог *кључа* или *кода* догађа се препознавање и започиње унутрашњи дијалог/комуникација *вањској* тј. рационалног и „унутрашњег”, односно интуитивног (Јерабек 2018: 15).

Ово, дакако, након свега реченог, не важи само за визуелни дио сликовнице, већ управо за могућности да се импулс који ће прорадити, окинути и хитнути интересовање у музеј, галерију, библиотеку, зависи од дјетета.

Закључимо, на трагу Јун-Руара Бјерквола (Jon-Roar Bjørkvold), да надахнуто биће извире у дјетињству које је „као уметнички катапулт наших живота, непроменљиво у својој безграничној разноврсности” (2005: 7), те да ако „музика и песма језика из стадијума фетуса постају ритуал иницијације у духовну егзистенцију људског бића као комуникативног, друштвеног бића” (2005: 24), онда значај сликовница какве су *Шуш* и *Миш* у *библиотекци*, *На крилима књи-*

те, *Тајна Музеја и Мој траг: новосадске уметничке приче* има несумњив и дугорочан залог у креирању читалаца висококвалитетних захтијева те људи културе.

ИЗВОРИ

- Георгијев, Елизабета, Милица Матијевић. *Шуш и Миш у библиотеци*. Ваљево: Књижевна омладина, 2019.
- Којовић Тепић, Јелена. *Тајни животи Музеја*. Бања Лука: Музеј савремене умјетности Републике Српске, 2020.
- Огњановић, Јелена. *Мој траг: новосадске уметничке приче*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2020.
- Петровић, Јасминка. *Библиотека те чека*. Зрењанин: Градска и народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 2019.
- Петровић, Јасминка. *На крилима књије*. Зрењанин: Градска и народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 2019.

ЛИТЕРАТУРА

- Бјерквол, Јун-Руар. *Надахнуто биће*. Београд: Плато, 2005.
- Головко, Светлана Ивановна. Социокултурне функције библиотечке професије. *Библиотека као огледало Васељене: оједи из савремене руске науке о библиотекарству*. Изабрао, приредио и превео Добрило Аранитовић. Београд: Службени гласник – Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2009.
- Јерабек, Дражен. Како и зашто настаје сликовница: медитативан, радостан и исцјељујућ тренутак. *Крајувачко читалиште* (тема броја: Сликовнице), год. XXIII, бр. 46 (2018).
- Калајџија, Јелена. *Креативна конзумација културе*. Бијељина: Народна библиотека „Филип Вишњић“, 2019.
- Косијер, Љиљана. *Криза читања међу основношколцима и модели ублажавања њених последица*. Нови Сад: Градска библиотека, 2017.

- Мангел, Алберто. *Историја читања*. Нови Сад: Светови, 2005.
- Опачић, Зорана. *(Пре)обликовање дејинствва*. Београд: Учитељски факултет, 2019.

- Bader, Barbara. American Picture Books: From Noah's Ark to the Beast within. *Children's Picturebooks. The Art of visual storytelling*. Edited by Martin Salisbury and Morag Styles. London: Laurence King Publishing, 1976.
- Beauvais, Clémentine. *The Mighty Child. Time and power in children's literature*. Vol. 4. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 2015.
- Children's Literature as Communication: studies in narrative*. Edited by Roger D. Sell. Amsterdam: John Benjamins, 2002.
- Narančić Kovač, Smiljana. *Jedna priča – dva pripovjedača: slikovnica kao pripovijed*. ArTresor: Zagreb, 2015.
- Nikolajeva, Maria. The verbal and the visual: The picturebook as a medium. *Children's Literature as Communication: studies in narrative*. Edited by Roger D. Sell. Vol. 2, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 2002.
- Nikolajeva, Maria. *Aesthetic approaches to children's literature*. Lanham Maryland: Scarecrow Press, 2005.
- Nikolajeva, Maria. *Reading for Learning. Cognitive approaches to children's literature*. Amsterdam: John Benjamin's, 2014.

Jelena S. KALAJDŽIJA

PICTUREBOOKS AS GUIDES THROUGH CULTURAL INSTITUTIONS AND TICKETS FOR ENTERING THE WORLD OF CULTURE

Summary

Picture books as the first impulse into the world of literature in a purposeful thematization of cultural institutions are shown as a place of encounter not only with the field of reading but with the entire space of culture. Such picture books have a dual reception: the first is ge-

neral in which the child is introduced to the structure and content of the presented institution as such, and the second is immanent to a specific institution in a particular city with its immanent content, history and activities. Picture book as a work of art is composed of artistic and narrative discourse that doubly act as a *synthetic medium* (Nikolajeva) and draw the reader into simultaneous use and interaction with both, and in that sense, if we are talking about the *beginnings of reading*, it bears the features of modern tradition and heralding complex reading forms.

Some of the questions answered in this paper are to what extent such are readings necessary in a modern society and whether they are created as a reaction to digital environments in an attempt to create institutions that, although they may have digital content, with their physical presence in concrete use. The focus is on four titles, published in the past two years, as guides-tickets to libraries and museums, and they are: *Šuš i Miš u biblioteci* (*Šuš and Miš in Library*, 2019) by Elizabeta Geor-

gijev and Milica Matijević published by Književna omladina Valjevo; *Na krilima knjige* (*On the Wings of a Book*, 2019) by Jasminka Petrović, published by the City and Public Library of Zrenjanin, for both illustrations by Ana Petrović; and *Tajni život Muzeja* (*The Secret Life of a Museum*, 2020) by Jelena Kojović-Tepić, illustrated by Dragoslav Malinić and published by the Museum of Contemporary Arts of the Republic of Srpska in Banja Luka; and the youngest *Moj grad: novosadske umetničke priče* (*My City: Novi Sad Art Stories*, 2020) by Jelena Ognjanović, published by the Matica Srpska Gallery in Novi Sad with illustrations by Daniela Vukov Rus. In summary, the work seeks to answer questions of imagination in purposeful, functional creativity of this type and its staying on the border of the necessity of existence, but also the existence in literature, and the *intermediality* of artistic and narrative discourse (Narančić Kovač) on which picture books exist.

Key words: picture books, museums, libraries, complex reading, syncretism in art and culture

Maja G. OPAŠIĆ*
Sveučilište u Rijeci
Učiteljski fakultet
Republika Hrvatska

Petra Ž. SKOČIĆ**
Osnovna škola Vežica
Rijeka
Republika Hrvatska

Stručni rad
UDC 821.163.42.32.09 Dubuc M.
087.5
Primljeno: 5. 2. 2021.
Prihvaćeno: 2. 3. 2021.

UMJETNIČKA SLIKOVNICA *LAV I PTICA* MARIANNE DUBUC U UČENJU I POUČAVANJU HRVATSKOGA JEZIKA***

SAŽETAK: U radu se prikazuju mogućnosti uporabe umjetničke slikovnice *Lav i ptica* Marianne Dubuc u učenju i poučavanju Hrvatskoga jezika. Pritom se daje osvrt na obilježja navedene slikovnice na temelju čega su izrađeni i opisani prijedlozi nastavnih aktivnosti koje se mogu koristiti u primjeni navedene slikovnice u nastavi, ali mogu biti poticajem i za rad s drugim sličnim slikovnicama. Kako bi se provjerio učenički doživljaj slikovnice kao nastavnoga sadržaja, predložene nastavne aktivnosti provedene su s učenicima jednoga trećega razreda. Učenici su izrazili zadovoljstvo ponuđenim sadržajem i aktivnostima što nam govori da učenicima od trećeg razreda nadalje slikovnice i dalje mogu biti poticajne za čitanje i razgovor, no važno je odabrati kvalitetnu slikovnicu, primjerenu određenom uzrastu.

KLJUČNE RIJEČI: slikovnica, *Lav i ptica*, interpretacija, pisano stvaralaštvo, školski predmet Hrvatski jezik

1. Uvod

Slikovnica uvodi dijete u svijet pisane kulture i pruža mu prva čitateljska iskustva pa je možemo smatrati i važnim literarno-likovnim medijem u djetinjstvu (Lazzarich 2011: 61). Osim što utječe na likovni i literarni odgoj, ona obogaćuje i otvara osobnost djeteta (Kalić – Županić Benić 2019: 111). Čitanje slikovnica čini temelj razvoja čitalačke pismenosti, doprinosi učenju društvenih vrijednosti i omogućuje uspjeh djeteta u ško-

li. Uz poticaje jezičnom razvoju, ono može imati važnu ulogu u razvijanju kulture čitanja i kulture slušanja kao ključnih vještina za školski uspjeh. Odabirom edukativno i estetski vrijedne slikovnice kod djece razvijamo estetski ukus i pozitivne osjećaje (Verdonik 2016, Kos-Paliska 1997).

Polazeći od navedenoga, držimo da slikovnica može biti vrijedan sadržaj i sredstvo u procesu poučavanja i učenja, a osobito suvremena umjetnička slikovnica. Stoga je cilj rada prikazati mogućnosti uporabe slikovnice *Lav i ptica* Marianne Dubuc u učenju i poučavanju Hrvatskoga jezika. Pritom se daje osvrt na obilježja navedene slikovnice na temelju čega su izrađeni i opisani prijedlozi nastavnih aktivnosti koje se mogu koristiti pri primjeni navedene slikovnice u nastavi, ali mogu biti poticajem i za rad s drugim sličnim slikovnicama. Kako bi se provjerio učenički doživljaj slikovnice kao nastavnoga sadržaja, predložene nastavne aktivnosti provedene su s učenicima jednoga trećeg razreda¹.

* mopasic@uniri.hr

** petra.skocic@gmail.com

*** Ovaj rad je financiralo Sveučilište u Rijeci, projektom broj: uniri-pr-human-19-9.

¹ Zbog epidemioloških mjera koje su tijekom epidemije covid-19 bile na snazi u trenutku pisanja rada (a koje onemogućuju da u jedan razredni odjel ulaze drugi učitelji ili osobe

2. Suvremena umjetnička slikovnica

Slikovnicu se može smatrati pravom dječjom književnošću zajedno s dječjom poezijom, pričom i dječjim romanom (Crnković – Težak 2002: 14), no suvremeni autori je određuju kao zasebnu i specifičnu vrstu, novu umjetničku formu odvojenu od ostalih književnih vrsta. Tako je Narančić Kovač (2015: 54; 2011: 20) smatra medijski složenim djelom koje se ne može svesti ni na dječju književnost ni na likovnu umjetnost iako je nekim karakteristikama uvijek povezana s dječjom književnošću.

Slikovnica je specifična jer upotrebljava dva vida komunikacije: jezični i likovni (Majdenić 2019: 103), pa se u njoj prožimaju slika i priča. Naratološki gledano, u slikovnici priču posređuju dva pripovjedača – slikovni i jezični, koji uspostavljaju dinamični dijalog, suprotstavljajući perspektive i dajući određene pripovjedne informacije (Narančić Kovač 2015: 135). Slikovnica jest specifična vrsta umjetnosti jer se njezino značenje očituje upravo u međudjelovanju likovne i verbalne dimenzije (Hameršak – Zima 2015: 164). Tekst i slika u slikovnici se mogu međusobno podupirati, suprotstavljati, predviđati ili proširivati (Narančić Kovač 2015), a pritom je slika ta koja „definira slikovnicu i daje joj karakter” (Hlevnjak 2000: 7). Ona je dio slikovnice koji razvija predodžbeni svijet, maštu i sposobnost vizualnog predočavanja te utječe na kognitivni, emocionalni i imaginarni djetetov život (Kos-Paliska 1997: 88–89). Slika u slikovnici nije samo ilustracija teksta, već služi za upotpunjavanje ugođaja i pojašnjavanje teksta i radnje. Sadrži dio podataka koji se ne mogu dobiti iz teksta, već samo zahvaljujući likovnoj komponenti. Ona omogućuje čitatelju promišljanje o onome što je pročitao i proširivanje čitateljskog iskustva, a „dobra ilustracija obogaćuje i dje-

lo i čitatelja” (Narančić Kovač 2011: 19). Ilustracija mora biti vrlo visokih, umjetničkih dometa da bi nastala kvalitetna slikovnica.

Važna je i uloga teksta, koji treba biti sažet, slikovit, ali oslobođen nepotrebnog kiča, jezično ispravan, jednostavan, prikladnog opsega, sadržajno pun, maštovit (Kos-Paliska 1997: 88–89; Majdenić 2019: 104). Tekst treba poticati djecu na maštanje, zamišljanje i kreiranje vlastite priče.

U središtu su našega interesa slikovnice koje se odlikuju kvalitetom svojih ilustracija i teksta – umjetničke slikovnice koje „teže doživljaju svijeta, uspostavljanju unutarnjeg odnosa između čitatelja – gledatelja i svijeta, baš kao priča, pjesma ili koje drugo književno djelo” (Crnković – Težak 2002: 16). Stoga one razvijaju likovni i literarni senzibilitet djece. Autori umjetničkih slikovnica najčešće su književnici i likovni umjetnici.

Suvremenu umjetničku slikovnicu određuju dvostruki vizualno-verbalni diskurs, interaktivnost, trodimenzionalnost, specifično čitateljstvo i mali broj stranica (Narančić Kovač 2015: 7), što ne mora biti pravilo. Riječ je o slikovnicama koje sve više reduciraju tekst, a pojačavaju snagu ilustracije, ostavljajući prostor maštovitoj bjelini i emociji (Alić-Tadić 2021). Na taj način izlaze iz okvira samo dječje knjige i „postaju vizualno-tekstualni umjetnički sadržaj koji je u stanju ispričati složene emotivne procjepe, ljudske strahove, pojednostaviti ljudsku sklonost uslozňjavanju života i smrti i sl.” (*Ibid.*). Tendencija suvremene slikovnice jest da se ilustracija ne tretira samo kao slika već kao samostalan sloj u suodnosu s tekstom koji donosi daljnja značenja (Narančić Ko-

izvana) nije bilo moguće provesti predložene aktivnosti u više razreda, kao što je bio prvotni plan istraživanja. Kada epidemiološka situacija bude dopustila, istraživanje će obuhvatiti više različitih razreda i veći broj učenika, ali i druge umjetničke slikovnice.

vač 2011). Suvremenu slikovnicu odlikuje upravo to da, iako je primarno namijenjena djeci, svojom univerzalnom poetikom progovara o različitim životnim temama te se time otvara i obraća svim generacijama (Alić-Tadić 2021). Stoga je danas teško reći da je slikovnica namijenjena isključivo djeci. Iako je slikovnica i dalje dječja knjiga, djeca nisu njezini jedini čitatelji. Zanimanje koje slikovnici danas posvećuju starija djeca, mladi i odrasli, nije rezultat samo subjektivne zainteresiranosti pojedinaca, nego i činjenice da slikovnica uistinu govori i tom čitateljstvu (Narančić Kovač 2015).

3. Slikovnica kao nastavni sadržaj

Slikovnicu je moguće u nastavi „sustavno i temeljito analizirati s različitih gledišta – jezičnog, stilskog, estetskog, likovnog, psihologijskog, sociologijskog itd.” (Visinko 2000: 71). O tome na kojem stupnju odgoja i obrazovanja se učenici nalaze, ovisit će razina interpretacije i način bavljenja slikovnicom. Međutim, većina učitelja primjenjuje slikovnice samo u prvim dvama razredima osnovne škole (Majdenić 2019: 106), dok je u kasnijim razredima njihova pojavnost sve rjeđa. Naime, prema *Kurikulumu nastavnoga predmeta Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije* (2019) u višim razredima osnovne škole te srednje škole, zastupljenost slikovnice kao sadržaja za ostvarivanje odgojno-obrazovnih ishoda drastično se smanjuje, tj. neizravno se na nju upućuje još jedino u petom razredu. Stoga se može zaključiti da je slikovnica namijenjena samo ranom književnom odgoju i najmlađoj dobi. Jedan od mogućih razloga tomu može biti taj da učitelji ne poznaju dovoljno suvremene slikovnice i njihov potencijal u učenju i poučavanju, a drugi je moguće uvjerenje da je slikovnica jednostavno djelo koje ne

može biti poticajno za djecu od osam godina nadalje. Ovim prilogom nastoji se pokazati upravo suprotno jer postoje slikovnice koje mogu biti poticajan sadržaj i za starije uzraste, pa čak i srednjoškole.

Slikovnica je najčešće nastavnim sadržajem u predmetu Hrvatski jezik, no može se koristiti i u drugim predmetima². U poučavanju i učenju Hrvatskoga jezika njezina je primjenjivost moguća u svim nastavnim područjima, iako se najčešće koristi u nastavi književnosti i lektire. No, ona je poticajan sadržaj i za nastavu jezičnoga izražavanja čiji je osnovni zadatak

opismenjavanje učenika, ali ne samo u smislu osposobljavanja za prenošenje poruka već i za izražavanje misli, osjećaja, doživljaja, asocijacija, tako da ono što pisanjem prenosimo kod nekog drugog stvori jeku, izazove reakciju i ostavi trag (Delač – Mioković 2008: 10).

Na učenikovo jezično izražavanje utječe slušanje i čitanje književnih tekstova kojima učenici razvijaju osjetljivost za posebnosti književno-umjetničkog izraza. Stoga se u nastavi jezičnog izražavanja često koristi književni tekst koji su učenici prethodno čitali i interpretirali, a potom se, potaknuti njime, pisano ili usmeno izražavaju (Visinko 2010). Pjesnički i prozni tekstovi su iznimno vrijedan način motivacije za pisano izražavanje jer „pokreću učenikovu znatiželju, maštu i stvaralački zanos” (Delač – Mioković 2008: 13). Slikovnice mogu biti, jednako kao i ostala književna djela, vrlo poticajne i motivirajuće za učenikovo pisano stvaralaštvo, osobito jer na učenika djeluju i svojim tekstom i ilustracijama³.

² Više u: Visinko (2000), Majdenić (2019).

³ Više o tome kako djeca mogu percipirati slikovnice kao umjetnički sadržaj u: Arizpe – Styles (2015), Sipe (2008), Pantaleo (2008), Lazzarich (2011).

4. Umjetnička slikovnica *Lav i ptica* Marianne Dubuc

Slikovnica *Lav i ptica* pravo je remek-djelo francusko-kanadske grafičke dizajnerice i ilustratorice Marianne Dubuc. Riječ je o autorici koja je postigla velik uspjeh već svojom prvom slikovnicom *La mer*, u kojoj bez teksta priča o uzbudljivoj pustolovini mačke i leteće ribe⁴. U *Lavu i ptici*, „rijetkom dragulju” (Popova 2014) dječje književnosti koji mogu čitati i odrasli, autorica nam donosi nježnu i melodičnu priču o lavu koji jednoga dana u svom vrtu pronađe ranjenu pticu i odluči je njegovati sve dok opet ne bude mogla letjeti. Lav i ptica cijelu zimu provode zajedno gradeći toplo, iskreno prijateljstvo. S dolaskom proljeća ptica odlazi, a lav, unatoč tuzi, nastavlja život sve dok se ptica opet ne vrati.

Posebnost ove neuobičajeno opsežne slikovnice upravo je u jednostavnosti njezinoga teksta, „u rječitosti nerečenoga i snažno prisutnoj emociji” (Alić-Tadić 2021), ali i prozračnim, minimalističkim, čistim ilustracijama punim detalja (Ott Franolić 2018). Za ovu je slikovnicu autorica isprobala kombiniranu tehniku: najprije je crtala vodenim bojama pa konture iscrtavala olovkom, a potom još dodala drvene bojice (Bukvić Pažin 2017), te su tako nastale akvarelne ilustracije prirodne palete mekih boja⁵. Stoga ova slikovnica privlači svojim jednostavnim, ali toplim ilustracijama „s promišljenom kompozicijom i gotovo kinematografskom strukturom u kojoj se izmjenjuju krupni planovi i široki kadrovi” (Bukvić Pažin 2017). Autorica je tekst ipak uključila iako slikovnica može, zahvaljujući tako „filmski posloženoj naraciji” (Alić-Tadić 2021), funkcionirati i bez njega pa primjerice u tekstu nigdje ne piše da je lav nakon odlaska ptice bio tužan, ali ilustracije prikazuju kako se smanjuje i snuži stranicu za

stranicom kad ptica odleti. No, ovdje je uloga teksta da upućuje na osnovni tijek priče, ali ima i stranica u potpunosti bez riječi. Posebnost je ove slikovnice i da je „tiskani tekst ukomponiran s ilustracijama i nastavlja u tiskanom obliku misaoni tok koji stvara slika” (*Ibid.*).

Ima i praznih, bijelih stranica koje dočaravaju prazninu, tišinu, samoću lava nakon što ptica ode, ali i padanje snijega. One u priču unose element očuđenja i stvaraju efektanu atmosferu (Ott Franolić 2018). To nam govori da ova slikovnica svojom atmosferom i ilustracijama nosi nešto tradicionalno, ali tehnikama koje su korištene ide u red suvremenih postmodernih djela koja komuniciraju s čitateljem na više razina i traže od njege višestruka čitanja „izvan granica” poznatoga i uobičajenoga. Na taj način ova priča čitatelju daje prostora da i sam sudjeluje u njezinu stvaranju, da zastane nad detaljima (Bukvić Pažin 2017) koje prikazuju ilustracije, ali unatoč tim „prazninama” i zastajkivanjima čitatelj je i dalje duboko u priči, štoviše intenzitet doživljaja se pojačava i poziva na refleksiju o viđenom i pročitano.

Ova jednostavna slikovnica s malo riječi priča o neobičnom prijateljstvu kojim nam želi reći da se život sastoji od dolazaka i odlazaka, rastanaka i sastanaka, da sve u životu ima početak i kraj, ciklički se ponavlja, a na sličan način funkcionira i sama priroda. Jednu od osnovnih poruka koju nosi izrekla je sama autorica u slikovnici – *C'est la vie*.

Lav i ptica jedna je od slikovnica koja ne samo da govori o sjevremenskoj temi nego je i namijenjena svim generacijama jer su poruke koje nosi primjenjive na sve uzraste, no način kako o slikovnici i njenom sadržaju razgovarati mora biti usklađen s dobним, doživljajno-spoznajnim i kog-

⁴ Slikovnica nije izdana u Hrvatskoj.

⁵ Usp. Blake, Eligh <<https://quillandquaire.com/review/the-lion-and-the-bird/>> 8. 1. 2021.

nitivnim mogućnostima pojedinaca, u ovom slučaju učenika.

Slikovnica potiče na razgovor o lavu i ptici kao životinjama. Naime, lav nije prikazan kao opasna divlja životinja. Stoga se pitamo zašto je odabran upravo lav – zbog statusa kralja životinja, udobne mekane grive ili autoričina nastojanja da prikaže kako i onaj koji izgleda opasno, može biti nježan i topao (Alić-Tadić 2021). S učenicima mlađe dobi bit će vrlo poticajno razgovarati i o promjenama godišnjih doba koje su prikazane kroz ilustracije, te im na taj način objasniti cikličnost prirode. Slikovnica progovara i o: prijateljstvu, tome kako je lijepo pomoći drugome, empatiji, tome da nijedan čovjek ne može zauvijek biti sam jer smo potrebni jedni drugima, rastancima, tome da je u redu biti tužan kada nam netko nedostaje, ali da taj osjećaj ne traje zauvijek te da unatoč njemu nastavljamo sa svojim svakodnevnom životom. Stoga je ovo slikovnica koja može imati terapijski, ohrabrujući, umirujući utjecaj za sve koji se nose s gubitkom drage osobe. Njezina je ljepota upravo u tome da o tako važnim i teškim životnim temama progovara na vrlo diskretan, utješan način. Također, ona nijednim svojim dijelom nije namjenski didaktična, odgojna, ne docira, ne nudi gotovo rješenje unatoč tome što podsjeća na basnu (likovi su životinje, lav ima ljudske osobine, kratak tekst), no opet, bogata je porukama koje se mogu prepoznati na njezinim punim i praznim stranicama.

5. Primjena slikovnice *Lav i ptica* u učenju i poučavanju Hrvatskoga jezika

U ovome dijelu žele se prikazati mogućnosti primjene slikovnice *Lav i ptica* u učenju i poučavanju Hrvatskoga jezika. Naime, budući da ta slikovnica „objedinjuje vizualno, tekstualno, misa-

ono i zvukovno u jednu cjelinu” (Alić-Tadić 2021) te tako doživljajno djeluje na recipijenta na više razina, držimo da je ona uzoran primjer književno-umjetničkoga i likovnoga sadržaja koji može biti poticajan za rad s učenicima. Razlog zašto je ova slikovnica odabrana je i da se pokaže kako slikovnice s malo teksta, koje inače možda učitelji baš zbog toga ne bi odabrali za rad s učenicima, mogu biti vrijedan nastavni sadržaj i za učenike starije dobi⁶.

Na temelju obilježja slikovnice *Lav i ptica* navedenih u prethodnom poglavlju osmišljene su nastavne aktivnosti predviđene za dva školska sata tijekom kojih bi se najprije provela interpretacija slikovnice, a potom pisano izražavanje učenika. Za potrebe rada predložene aktivnosti provedene su s učenicima jednog trećeg razreda.

Prvi sat obuhvaća interpretaciju slikovnice koja počinje doživljajno-spoznajnom motivacijom u kojoj učitelj⁷ na ploču piše pojmove: *lav*, *ptica*, *zima*, *prijateljstvo* te upućuje učenike da najprije individualno razmisle o čemu će govoriti priča koja uključuje navedene pojmove. Nakon što svatko razmisli, ideje izmjenjuje sa svojim parom iz klupe. Učitelj poziva nekoliko parova da iznesu svoja predviđanja o priči. Potom učitelj najavljuje čitanje slikovnice *Lav i ptica*, poziva učenike da sjednu u krug te interpretativno čita slikovnicu i pokazuje ilustracije. Ako nije moguće čitanje u krugu, koristi se slikokaz u kojemu su ilustracije pa učenici mogu pratiti. Slijedi objava učeničkih doživljaja, ali tako da učitelj upućuje učenike da na male papire koje im podijeli zapišu jednu riječ kojom će izraziti kako se osjećaju nakon poslušanja

⁶ Istraživanja su pokazala da djeca mogu biti sofisticirani čitatelji ilustracija i sposobni razumjeti složene slike na doslovnoj, vizualnoj i metaforičkoj razini. Više o tome u: Arizpe – Styles 2015.

⁷ Izraz se koristi neutralno i odnosi se jednako na oba spola.

ne priče. Svi učenici pokazuju svoje papire, a učitelj poziva nekoliko njih da objasne svoje dojmove te da usporede priču koju su čuli sa svojim predviđanjima. Tada još jednom čitaju i gledaju slikovnicu uz pomoć slikokaza (čitaju učenici), ako nema dovoljnoga broja slikovnica za svaki par učenika.

Sljedi razgovor o sadržaju slikovnice tijekom kojega se učenicima mogu postaviti sljedeća pitanja: *Koga smo upoznali u priči?*; *Što je lav radio kada je začuo buku?*; *Što se dogodilo ptici?*; *Kako joj je lav pomogao?*; *Zašto je ptica tada ostala s lavom?*; *Gdje ju je lav smjestio da joj ne bude hladno?*; *Koje je godišnje doba bilo tada?*; *Kako to znaš?*; *Što su lav i ptica radili zajedno?*; *Kada je ptica otišla?*; *Po čemu to zaključuješ?*; *Zašto je otišla?*; *Kako se lav osjećao nakon njezina odlaska?*; *Zašto?*; *Što je lav radio dok je bio sam?*; *Koja je godišnja doba lav proveo sam?*; *Po čemu to zaključuješ?*; *Čemu se lav nadao kada je došla jesen?*; *Kako se lav osjeća na kraju priče?*; *Što znači rečenica: „Takav je život“?*; *Jesi li se ti nekada osjećao kao lav?*; *Zašto?*; *Što nam ova priča poručuje – izreci u jednoj rečenici i sl.*⁸

Nakon razgovora učenici ispunjavaju na listiću „Osobni leksikon lika”⁹ za lava i pticu: *Ime i prezime, Datum rođenja, Mjesto rođenja, Zanimanje, Najbolji prijatelj, Hobi, Kako izgleda, Voli, Ne voli*. Neke podatke mogu napisati na temelju sadržaja slikovnice, no veći dio trebaju sami smisliti. Ovom aktivnošću potiče se učenička mašta, ali pokazuju i svoj doživljaj lika. Zadatak mogu raditi u paru ili grupi, pa onda parovi/grupe međusobno mogu usporediti odgovore tako da se vidi ima li primjerice više ženskih ili muških imena, tko ima najmlađeg/najstarijeg lava/pticu, čiji lav/ptica živi najdalje od mjesta u kojem se učenici nalaze i sl.

Potom učitelj upućuje učenike da ponovno pažljivo promotre pojedine ilustracije – pokazuje

dvije prazne bijele stranice, bijelu stranicu s jednim cvjetićem, bijelu stranicu samo s lavom u uglu i bijelu stranicu s nacrtanom notom, te razgovara s učenicima o značenju koje te ilustracije imaju. Pita učenike kako im se sviđaju ilustracije, znaju li kako su napravljene, koje boje prevladavaju, a potom upoznaje učenike i s likovnim sadržajima slikovnice. Time se ostvaruje međupredmetna korelacija s Likovnom kulturom¹⁰.

Na kraju interpretacije učitelj može povezati slikovnicu sa sadržajima *Prirode i društva*¹¹, pa i međupredmetne teme *Održivi razvoj*, razgovarajući s učenicima o tome jesu li primijetili promjene godišnjih doba, po čemu su to primijetili, kako se sve priroda mijenjala u priči, utječu li promjene u prirodi na ljude i životinje, te kako i sl.

Nakon interpretacije moguće je s učenicima provesti jednu od sljedećih aktivnosti:

- učenike se podijeli u nekoliko grupa. Svaka grupa ima zadatak dogovoriti se i prikazati samo svojim tijelima tri scene iz priče – uvod, središnji dio i završetak. Kad grupa prikaže ostalima scenu, drugi učenici moraju pogoditi što su prikazali.
- primjenjuje se *3-2-1 metoda* – učenici dobiju listić na kojemu moraju: odrediti tri do-

⁸ Pitanja za interpretaciju složena su u skladu s Barrettovom taksonomijom kognitivne težine pitanja – v. više o tome na: <https://www.academia.edu/7585533/The_Barrett_Taxonomy_of_Cognitive_and_Affective_Dimensions_of_Reading_Comprehension>; <<https://slideplayer.com/slide/15453332/>> 25. 1. 2021.

⁹ Aktivnost je razrađena prema: Gabelica – Težak (2019: 312–313).

¹⁰ Usp. ishod OŠ A.3.1. i OŠ B.3.1. (*Kurikulum nastavnoga predmeta Likovna kultura za osnovne škole i Likovna umjetnost za gimnazije*, Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske, 2019).

¹¹ Usp. ishod OŠ B.3.2. (*Kurikulum nastavnoga predmeta Prirode i društva*, Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske, 2019).

gađaja iz priče tako da svaki prikažu crtežom i jednom rečenicom; nacrtati dva lika i za svaki napisati dvije osobine; napisati jedno pitanje o tome *Što biste još voljeli znati, a niste saznali u priči?*

- c) stvaralačko prepričavanje uz pomoć kocke¹² – učenike se dijeli u nekoliko grupa tako da svaka ima šest članova i svaka dobije manju kocku koju je učitelj izradio od kartona, a na čijim su stranicama crtežima prikazani događaji iz priče. Svaki učenik u grupi baca kocku te sliku koju dobije bacanjem mora smjestiti u priču i napisati o njoj dvije do tri rečenice. Na kraju moraju sve rečenice spojiti u smisleni tekst. Ova se aktivnost može provesti tako i da učenici dobiju praznu kocku, a sami moraju nacrtati šest ključnih dijelova priče (1. stranica – mjesto i vrijeme radnje, 2. – likovi, 3. – tri ključna događaja), pa potom grupe međusobno izmjenjuju kocke i provode aktivnost prepričavanja. Stvaralačko prepričavanje može se kroz ovu aktivnost i dodatno razviti te biti dio sata jezičnoga izražavanja koji bi slijedio nakon interpretacije.

Sat pisanoga stvaralaštva može slijediti odmah nakon interpretacije slikovnice ili neki drugi dan. Ako se provodi neki drugi dan, preporučamo na početku toga sata provesti neku od prethodno predloženih aktivnosti (pod a, b, c) kako bi se učenici prisjetili slikovnice.

Učitelj i učenici najprije se dosjećaju obilježja pisma s kojim su se učenici već ranije upoznali. Potom ih učitelj potiče da zamisle da su se lav i ptica opet morali razdvojiti te su odlučili poslati pismo jedno drugome. Učenici mogu izabrati žele li danas napisati pismo koje ptica šalje lavu ili lav

ptici. Slijedi pisanje pisma, a kada učenici završe, čitaju svoje radove te zajedno s učiteljem/ učiteljicom procjenjuju ima li njihovo pismo sve potrebne dijelove. Ova se aktivnost može razviti i tako da učitelj odredi na početku da jedan učenik u klupi piše kao da je ptica, drugi kao da je lav. Kada završe pisma, učenici ih ubacuju u dvije kutije – jedna je za pisma koja ptica piše lavu, druga za ona koja lav piše ptici. Učenici koji su pisali u ulozi lava, izvlače iz kutije pisma koja je pisala ptica i obrnuto, te pišu odgovore jedni drugima.

Prethodno opisane aktivnosti pokazuju da ova slikovnica može biti nastavni sadržaj za ostvarivanje odgojno-obrazovnih ishoda za treći razred u području A. *Hrvatski jezik i komunikacija*¹³ jer oni predviđaju da učenik na poticaj piše jednostavne tekstove (čestitka, kratka e-poruka, pisani sastavak, opis predmeta ili lika, pismo, izvješće). Naime, osim za pisanje pisma, ova slikovnica može biti poticajna i za: a) opis lika – lava; b) pisani sastavak u kojemu učenici mogu stvaralački prepričati priču tako da dodaju nastavak priče. Također, mogli bi prepričati priču, ali tako da napišu razgovor ptice i lava kojega u izvornom tekstu nema. Na taj način učenici bi vježbali i pisanje upravnog i neupravnog govora.

Predloženim aktivnostima pokazali smo i da *Lav i ptica* može biti vrijedan nastavni sadržaj za ostvarivanje svih odgojno-obrazovnih ishoda za treći razred¹⁴ u području B. *Književnost i stvaralaštvo*. Naime, oni predviđaju da učenik prepoznaje i povezuje temu teksta s vlastitim iskustvom, prepoznaje redoslijed događaja i opisuje likove,

¹² Aktivnost je razrađena prema: Gabelica – Težak (2019: 299).

¹³ Usp. odgojno-obrazovne ishode prema *Kurikulumu nastavnoga predmeta Hrvatski jezik* (Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske 2019).

¹⁴ Usp. *ibid.*

razlikuje slikovnicu od drugih vrsta umjetnosti te se stvaralački izražava (glumi u igrokazu, piše pismo podrške, crta strip). Naime, učenici su se stvaralački izrazili pisanjem pisma, no nakon interpretacije moguće je i da učenici izvedu kratki igrokaz ili mogu sadržaj slikovnice prikazati u obliku stripa tako da uvedu i govor likova.

U području C. *Kultura i mediji* ova slikovnica može biti nastavni sadržaj za ostvarivanje odgojno-obrazovnog ishoda koji predviđa da učenik stvara vlastite uratke, potaknut određenim medijskim sadržajem¹⁵. Slikovnica jest tiskani medij pa su se potaknuti njenim sadržajem učenici stvaralački pisano izrazili, a osim stvaranja stripa, mogu primjerice izraditi plakat kojim i druge žele potaknuti da pročitaju slikovnicu.

Cijelom interpretacijom slikovnice ostvaruju se očekivanja i međupredmetne teme *Osobni i socijalni razvoj*¹⁶, čiji je jedan od ciljeva poticati kod učenika prepoznavanje, prihvaćanje i upravljanje svojim emocijama i ponašanjem, te razvijati empatiju¹⁷.

5.1. Osvrt na primjenu slikovnice s učenicima trećeg razreda

Prethodno opisane nastavne aktivnosti provedene su 25. siječnja 2021. tijekom dva školska sata, s 20 učenika jednog trećeg razreda osnovne škole u Rijeci¹⁸. Tijekom provedbe pratile su se reakcije učenika, njihovi odgovori, razmišljanja kao i pisani radovi, a na kraju su ispunjavali anketu.

Učenici su, nakon što je učiteljica pročitala i pokazala slikovnicu, svoje osjećaje najvećim dijelom izrazili riječima: „tužno”, „sretno”, „zadovoljno”, „pomiješani osjećaji”. Tužno su se osjećali jer su se lav i ptica morali rastaviti, sretno i zadovolj-

no jer se ptica vratila, a pomiješane osjećaje opisuju kao tugu kad ptica ode i sreću kada se vrati.

Učenici su sa zanimanjem pratili čitanje slikovnice, a posebno ilustracije. Tijekom interpretacije bili su vrlo aktivni, rado su sudjelovali u razgovoru, a na navedena pitanja davali su vrlo dobre i zanimljive odgovore kojima su pokazali razumijevanje slikovnice. U ispunjavanju „Osobnog leksikona lika” bili su vrlo uspješni, imali su kreativne i maštovite prijedloge pa su tako za lava pisali da mu je zanimanje vrtlar / farmer, hobi: vrtlarenje / pecanje / čitanje knjiga, da voli: pticu / zimu, a ne voli meso / biti sam. Za pticu su pisali da je po zanimanju pilot / poštarica / bavi se zračnim osiguranjem, hobi joj je letenje, voli druženje s prijateljima, bobice, sjemenke, a ne voli: mrak / gliste / biti sama.

Učenici su pažljivo i s razumijevanjem promatrali ilustracije, što su pokazali svojim odgovorima na pitanja vezana upravo uz prikaze koji nisu popraćeni tekстом. Rekli su da su izmjenu godišnjih doba primijetili po stablima koja su u proljeće i ljeto bila zelena, a u jesen narančasta, ali i po tome što su lav i ptica radili u koje godišnje doba. Prazne bijele stranice shvatili su kao snijeg i zimu, a pojavu cvjetica kao vjesnika proljeća. Učenici su uspješno temu slikovnice povezali s vlastitim iskustvom odvajanja od prijatelja, navodeći kako su bili tužni kada im se prijatelj odselio u drugi grad ili otišao na neko putovanje. Zanimlji-

¹⁵ Usp. *ibid.*

¹⁶ Usp. *Kurikulum međupredmetne teme Osobni i socijalni razvoj za osnovne i srednje škole* (Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske, 2019).

¹⁷ Ostavljamo otvorenom mogućnost primjene ove slikovnice i u ostvarivanju očekivanja nekih drugih tema, a prema procjeni pojedinoga učitelja.

¹⁸ Budući da je uključen samo jedan razred, a zbog zaštite podataka učenika, ne navodi se naziv škole.

ve su bile poruke priče koje su izricali, npr.: *Ne smijemo gubiti nadu, Dobro se dobrim vraća, Ako netko ode od nas, to ne znači da se neće vratiti.*

Ispunjavanjem listića s primjenom 3-2-1 metode pokazali su razumijevanje priče, ali i to da ih je potaknula na dodatna razmišljanja jer su, primjerice, postavljali sljedeća pitanja: *Je li se ptica svake godine vraćala lavu?; Što su lav i ptica radili one zime kad ne bi pao snijeg?; Jesu li ptici nedostajale njene prijateljice dok je bila s lavom?; Je li ptica svako ljeto odlazila od lava?* Ta bi se pitanja mogla iskoristiti za neku od vježbi pisanoga izražavanja – primjerice stvaralačko prepričavanje u koje bi morali uključiti odgovore na neko od pitanja, ili pak na sva.

Učenički pisani radovi – pisma bili su najvećim dijelom vrlo uspješni u dvjema odrednicama: najveći dio učenika znao je pravilno oblikovati tekst kao pismo sa svim potrebnim dijelovima, a sadržajima pisama pokazali su razumijevanje slikovnice i svoj doživljaj njezine teme i poruke. Najveći dio učenika (12) odabrao je biti lav i pisati ptici, što i ne čudi jer je lav taj koji ostaje sam kada ptica ode, pa je iz pisama učenika razvidno da ih se vrlo dojmila lavlja samoća. Najčešće pitaju pticu kada će se vratiti i nadaju se da lava nije zaboravila. Posebno su zanimljiva pisma u kojima pišu što su kao ptica ili lav radili dok su bili razdvojeni, što će raditi kada se opet sastanu, jedan učenik je pticu smjestio u Novi Vinodolski, a u jednom pismu lav pticu poziva na rođendan. Dvoje učenika je kao pticu zamislilo lastavicu.

Anketnim listićem na kraju sata propitalo se zadovoljstvo učenika provedenim aktivnostima. Učenici su svoje odgovore davali tako što bi zaokružili jedno od lica (s velikim osmijehom, s manjim osmijehom, tužno lice), što je način koji im je vrlo blizak. Na dva pitanja trebali su napi-

sati odgovor. Prvom tvrdnjom – *Volim čitati slikovnice* – željeli smo vidjeti imaju li i dalje afiniteta prema toj vrsti umjetnosti, pa je 10 učenika zaokružilo lice s velikim osmijehom, a 10 s manjim. Zaključujemo da učenici uglavnom vole čitati slikovnice.

Najvećem broju učenika (18) slikovnica se jako sviđala, dok je samo dvoje zaokružilo lice s manjim osmijehom. Na pitanje zašto im se (nije) sviđala, većina je navela da im se sviđa zato što je lav pomogao ptici, a navodili su i sljedeće razloge: govori o prijateljstvu, ima sretan kraj, ptica se vratila, lav je našao prijateljicu, jako je lijepa, osjećajna je. Odgovori nam kazuju da su učenici prepoznali bit slikovnice, ali i da sami imaju razvijenu empatiju.

Učenici su u 4. pitanju slikovnicu morali ocijeniti ocjenama od 1 do 5 i najviše ih je (16) dalo 5, a samo četvero učenika ocjenu 4, što potvrđuje pretpostavku da je riječ o slikovnici koja djeci može biti vrlo privlačan sadržaj.

Sljedećim se pitanjem željelo provjeriti zadovoljstvo učenika provedenim nastavnim aktivnostima i gotovo svi su iskazali veliko zadovoljstvo, osim jednoga koji je zaokružio lice s manjim osmijehom. Ovo je važna povratna informacija jer nam kaže da su osmišljene aktivnosti učenicima bile primjerene i zanimljive, što se moglo uočiti i tijekom sati, opažanjem njihovih odgovora i reakcija.

Budući da je važan element bilo pisanje pisma, pitanjem br. 6. provjeravalo se zadovoljstvo učenika tom aktivnošću. Većina učenika (16) iskazala je veliko zadovoljstvo, a samo je četvero zaokružilo lice s manjim osmijehom. Također, učenici su samoprocijenili uspjeh napisanoga pisma te je najviše njih vrlo zadovoljno (13), dok ih je sedmero manje zadovoljno. Razloge zadovoljstva objasnili su kao: zabavno im je smišljati tekst, mi-

sle da su poštivali sva pravila pisanja, potrudili su se, dok nisu zadovoljni jer im je pismo ružno, ne mogu ga poslati.-Zadovoljstvo učenika napisanim pismom uglavnom se podudara s našom procjenom uspješnosti napisanih pisama.

Posljednjim pitanjem željelo se ispitati postoji li kod učenika interes da opet na satu Hrvatskoga jezika razgovaraju o nekoj slikovnici. Većina učenika bi to jako željela (14), a ostali (6) isto iskazuju želju iako je ona umjerena.

Može se zaključiti da su učenici bili zadovoljni sadržajem koji im je ponuđen, kao i aktivnostima koje su ga pratile.

6. Zaključne napomene

Ovim se radom željelo na primjeru slikovnice *Lav i ptica* Marianne Dubuc pokazati da slikovnica kao umjetnost može biti poticajan sadržaj u poučavanju i učenju Hrvatskoga jezika i nakon prvog i drugog razreda osnovne škole, u kojima se ona trenutačno najčešće koristi. Također, iako je uobičajeno koristiti slikovnice samo na satima interpretacije i lektire, predloženim nastavnim aktivnostima pokazalo se da su one vrijedan materijal i za nastavu pisanoga stvaralaštva. Budući da je *Lav i ptica* netipična slikovnica, pozitivno je što su je učenici dobro prihvatili i jako im se sviđela, što ide u prilog preporuci da učenicima treba nuditi takve i slične sadržaje. Naime, učenicima od trećeg razreda nadalje slikovnice i dalje mogu biti poticajne za čitanje i razgovor, no važno je odabrati kvalitetnu slikovnicu, primjerenu tom uzrastu, koja svojim tekstom i ilustracijama potiče na kritičko čitanje. Budući da upravo to nude kvalitetne suvremene umjetničke slikovnice, učitelji bi trebali prepoznati njihovu vrijednost i primijeniti ih u radu s učenicima.

IZVORI

- Dubuc, Marianne. *Lav i ptica*. Split: Harfa, 2016.
- Kurikulum nastavnoga predmeta Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije*. Zagreb: Ministarstvo znanosti i obrazovanja, 2019.
- Kurikulum nastavnoga predmeta Likovna kultura za osnovne škole i Likovna umjetnost za gimnazije*. Zagreb: Ministarstvo znanosti i obrazovanja, 2019.
- Kurikulum nastavnoga predmeta Priroda i društvo za osnovne škole*. Zagreb: Ministarstvo znanosti i obrazovanja, 2019.
- Kurikulum međupredmetne teme Osobni i socijalni razvoj za osnovne škole i gimnazije*. Zagreb: Ministarstvo znanosti i obrazovanja, 2019.

LITERATURA

- Alić-Tadić, Jasenka. *Ljepota novih slikovnica: Bijelo nije praznina, bijelo nije boja, bijelo je mašta*. 2019. <<https://rijeka2020.eu/ljepota-novih-slikovnica-bijelo-nije-praznina-bijelo-nije-boja-bijelo-je-masta/>> 8. 1. 2021.
- Arizpe, Evelyn, Morag Styles. *Children Reading Picture-books: Interpreting visual texts*. London – New York: Routledge, 2016.
- Blake, Eligh. *The Lion and the Bird*. <<https://quillandquiere.com/review/the-lion-and-the-bird/>> 8. 1. 2021.
- Bukvić Pažin, Anda. *Marianne Dubuc: Lav i ptica*. 2017. <<https://mvinfo.hr/clanak/marianne-dubuc-lav-i-ptica>> 8. 1. 2021.
- Crnković, Milan, Dubravka Težak. *Povijest hrvatske dječje književnosti od početka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje, 2002.
- Delač, Sanja, Marija Mioković. *Stvaralačko pisanje*. Zagreb: Profil international d. o. o., 2008.
- Gabelica, Marina, Dubravka Težak. *Kreativni pristup lektiri*. Zagreb: Ljevak, 2019.
- Hameršak, Marijana, Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international, 2015.
- Hlevnjak, Branka. *Kakva je to knjiga slikovnica?*. Ranka Javor (ur.). *Kakva je knjiga slikovnica*. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 2000, 7–12.

- Kalić, Kristina, Marijana Županić Benić. Estetika slikovnice kako je vide djeca. Sead Alić (ur.). *Na Sjeveru s Pavlom Vuk-Pavlovićem*. Zagreb: Sveučilište Sjever i Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja, 2019, 109–127.
- Kos-Paliska, Vera. Likovni govor slikovnice. Ranka Javor (ur.). *Dječja knjiga u Hrvatskoj danas – teme i problemi*. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 1997, 88–93.
- Lazzarich, Marinko. Integracijske mogućnosti slikovnice u nastavi materinskoga jezika. *Život i škola* 26 (2011): 61–81.
- Majdenić, Valentina. *Mediji, tekst, kultura*. Zagreb: Ljevak, 2019.
- Narančić Kovač, Smiljana. Slika u dječjoj knjizi. *Hrčak – glasilo Hrvatskoga čitateljskog društva* 43–45 (2011): 19–20.
- Narančić Kovač, Smiljana. *Jedna priča – dva pripovjedača*. Zagreb: ArTresor naklada, 2015.
- Ott Franolić, Marija. *Slikovnice koje potiču zajedništvo i empatiju*. 2018. <<https://mvinfo.hr/clanak/citajte-djeci-slikovnice-koje-poticu-zajednistvo-i-empatiju>> 9. 1. 2021.
- Pantaleo, Sylvia. *Exploring Student Response to Contemporary Picturebooks*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Popova, Maria. *The Lion and the Bird: A Tender Illustrated Story About Loneliness, Loyalty and the Gift of Friendship*. 2014. <<https://www.brainpickings.org/2014/05/07/the-lion-and-the-bird-marianne-dubuc/>> 8. 1. 2021.
- Sipe, Lawrence R. *Storytime: Young Children's Literary Understanding in the Classroom*. New York: Teachers' College Press, 2008.
- Verdonik, Maja. *Slikovnica – prva knjiga djeteta: nastavni materijal*. 2016. <https://www.ufri.uniri.hr/files/nastava/nastavni_materijali/Verdonik_Predavanja_za_web_SPKD.pdf> 11. 1. 2021.
- Visinko, Karol. Primjena slikovnice u odgojnoj i nastavnoj praksi. Ranka Javor (ur.). *Kakva je knjiga slikovnica*. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 2000, 70–79.
- Visinko, Karol. *Jezično izražavanje u nastavi hrvatskoga jezika – pisanje*. Zagreb: Školska knjiga, 2010.

Maja G. OPAŠIĆ
Petra Ž. SKOČIĆ

ARTISTIC PICTUREBOOKS AS AN INCENTIVE FOR WRITING – THE EXAMPLE OF *LAV I PTICA* (*THE LION AND THE BIRD*) PICTURE BOOK BY MARIANNE DUBUC

Summary

This paper deals with the possibilities of using contemporary art picture books in the teaching of written expression on the example of the *Lav i ptica* picture book (*The Lion and the Bird*). The aim is to offer suggestions for methodically designed teaching activities that can be used in the application of the above picture book in teaching but it can also be an incentive to work with other similar picture books. In order to ask how pupils perceive picture books as teaching content, whether picture books as works of art can motivate and guide pupils in writing a related text (composition), the proposed teaching activities were applied with 3rd grade pupils. The pupils were satisfied with the content offered to them as well as the activities. This tells us that picture books can still be stimulating for pupils from 3rd grade onwards to read and talk, but it is important to choose quality picture books appropriate for that age.

Key words: picture book, *The Lion and the Bird*, written expression, school subject Croatian language

НОВА ЖАНРОВСКА ЧИТАЊА ПОЕЗИЈЕ

Марија М. АЛЕКСАНДРОВИЋ*

Висока школа струковних студија за васпитаче „Михаило Палов”

Вршац

Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821.214.58.09-053.5(497.11)

Примљено: 28. 1. 2021.

Прихваћено: 3. 3. 2021.

УСМЕНА КЊИЖЕВНОСТ У ОДГОЈУ РОМСКЕ ДЕЦЕ

САЖЕТАК: Ромска усмена књижевност веома је богата, узимајући у обзир чињеницу да су Роми народ који негује усмену традицију, преносећи је вековима својим потомцима, кроз различите културе и различита времена. Први сакупљач усменог стваралаштва Рома на територији Србије био је Тихомир Ђорђевић, који је 1933. године приредио *Ромске народне приповешке*. Од тада, па до данас, неколико истакнутих ромолога бавило се сакупљањем усменог стваралаштва Рома, од Радета Ухлика (БиХ), Трифуна Димића, Рајка Ђурића, до Алије Краснићија и др. Забележене загонетке, пословице, успаванке, легенде и митови осликавају и рефлектују доживљај слике света унутар ромске заједнице. Та слика света, уз особити печат културног идентитета, негује се и преноси на децу од најранијег узраста.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: усмени прозни облици, паремии, лошки облици, успаванке, ромска деца

Роми у Србији

Егзодус Рома из Индије започео је пре око хиљаду година¹. Ромска култура је усмена, те су своје митове, легенде, бајке и поезију Роми

генерацијама преносили усменим путем. Током свог егзодуса, а и касније, користили су *паирин* (*Patrin*) као средство за комуникацију међу другим ромским групама које су сретали на путу. *Паирин* је састављен од конвенционалних знакова који су служили за визуелно споразумевање (грање, предмети, симболи), а који су били остављани крај пута. Када је номадски начин живота напуштен, ова врста споразумевања изгубила је на значају, а тајни знаци прелазе у сферу загонетања (Асковић 2014: 54).

* maleksandrovic@yahoo.com

¹ Напуштајући Индију, Роми су кренули у потрагу за бољим животом, пролазећи кроз различите државе или трајно се задржавајући у њима. Први помени Рома у Србији датирају из турског пописа 1491. године, у којем се наводи да овај народ живи у Призрену, Крушевцу, Смедереву итд. Већ према попису из 1522/23, Рома има у Браничеву, Врању, Пећи, Новом Пазару, а попис из 1536. бележи ромски живаљ у Београду (Ђурић 2006: 103). Долазећи из Индије, Роми су са собом понели усмено благо које се с временом мешало са културама других народа са којима су живели. Утицаји тих народа на језик и културу Рома огледају се како у њиховом језику, тако и у обичајима који се и данас упражњавају.

Прво бележење ромске усмене традиције на српском језику датира из 1803. године. То је *Сѣмашоѣрафија, сиреч описаније началноѣ происхождения Циѣанов мађарски с неким приповеѣшкама* Петра Аси-Марковича (*Ibid.*: 67), у којој су приказане приповетке о Ромима прикупљене из немачких и мађарских извора. Поред краћих шаливих прича, главни јунак, Циганин, приказан је у предањима, бајкама, легендарним причама, преко шаливих новела и приповедака, до анегдоте, вица, пословице и питалице. Главни јунак „[...] развија различите типове комике, од црног до безазленог хумора, од ведре шале до ироније, улазећи у занимљиве згоде” (Самарѣија 2011: 217).

Мора се напоменути да су Роми као народ били интересантни истраживачима (Раде Ухлик, Тихомир Ђорђевић и др.), који су бележили како њихов језик, тако и приче и бајке. Међутим, због недовољног познавања ромског језика, често је то бележење било погрешно или пак погрешно тумачено. Прво записивање ромског језика дешава се 1573. године, из пера истраживача Е. Борда, који је на свом пропутавању кроз Европу прибележио ромске изразе, на пример: *Maysta ves barofras!* (*Mišto te aves ando baro foro*) (Asković 2014: 21). У наведеном примеру може се уочити разлика између онога што је истраживач забележио – *Maysta ves barofras* – и онога што је заиста чуо на ромском језику, а није записао: *Mišto te aves ando baro foro*, а што у преводу на српски језик значи: Добро дошао у велики град. Овај пример указује на то да бележење ромског језика без познавања истог доводи до погрешног записивања, а самим тим и неадекватног тумачења. Зато су веома важна бележења усменог стваралаштва на ромском језику, која су у Србији између 1998.

и 2000. отпочели књижевници ромског порекла, Трифун Димић, Рајко Ђурић, Алија Крсноћи, Славко Демировић и др.

Теогонијски митови

Митови или теогоније на ромском језику, *Пуране ѣарамича*, односе се на приче о постанку и животу богова и натприродних бића који силазе међу људе. Приче о Богу и божанским бићима називају се *Девликане ѣарамича* (Ђурић 2010: 25). Роми су преузели веровања из доба веда, у којима се Бог назива *Дева*, те се тако у ромском називу за Бога може чути именица *Девел*, која означава Бога и небо. Један од ромских митова јесте и онај о лутању: *Како је и зашѣо Боѣ убио Пенѣу* (Asković 2014: 84), у којем се Пенга, ромски цар, надмудривао са Богом око тога ко је моћнији, те када је Богу досадило, Пенгу је убио „силом небеском, а његово најмоћније царство разорио и његове поданике проклео да непрестано иду од земље до земље, не налазећи нигде мира”. Наведени мит непрестано лутање Рома објашњава божјим усудом, који ће трајати до века. Поред ове, забележене су и: *Леѣенде о некадашњем царствѣу Рома*, *Леѣенде о ѣошѣу*, *Леѣенда о четѣврѣшом ексеру*, *Како су ѣостѣали данашњи Роми*, *Како су стѣворени људи*, *Небо и земља раздвојени*, *а њихова деца сукобљена*, *Ко је ѣраоѣац свих Рома* итд. (*Ibid.*: 98–103).

Теогонијски мит *Сунце, звезде, месец и земља* (Ђурић 1990: 22) има корене у индијском обожавању Сунца, Месеца, звезда и Земље, где је Индра хиндуистички бог сазвезђа, по митологији син Диуса и Притве, неба и земље. У ромској легенди, Сунце је такође син Неба и Земље,

и оно са браћом покушава да раздвоји родитеље. Након неуспеха, мајка кажњава непослушну децу речима: „Ти, краљу Сунце, ти, краљу Месече, и ти, краљу Ветре! Ви сте ме напали. Одлазите! А ти, краљице Магло, и ти, краљице Ватро, ви ми нисте учиниле никакво зло, зато останите са мном.” Мотиви Сунца, Месеца, ватре и звезда могу се пронаћи у загонеткама у којима се Сунце јавља као *Месечев браћ* или као *Ошац, хиљаду кћери*, односно звезда. Неке од ових метафора, према наводима Рајка Ђурића, могу се видети у *Риведи*, што ромску митологију доводи у везу са индијском.

Приче

Забележене ромске бајке и приче датирају с краја XX века. Иако су многи неромски истраживачи покушавали да их запишу на ромском језику, то им није полазило лако за руком, из два разлога. Први је тај што нису добро познавали ромски језик. Други је што су Роми своје приче приповедали искључиво својим сународницима, и то на свом језику (Asković 2014). Записане бајке и краће приче, по речима Тихомира Ђорђевића, за предмет имају „ствари које су им као предање остале од старијих генерација. Они причају о свету, о себи, о природним појавама, о чудесима, натприродним бићима и сличним стварима” (Ђорђевић 1933). Бајке на ромском са Косова и Метохије, објављене у збирци *Devla ker man kir* (Боже претвори ме у мраву) аутора Алије Краснићија, одликују се причом у причи, која може да се одвија унедоглед. Мотивски кругови у бајкама су борба зла и добра, сиромашних и богатих итд. Главни јунаци се боре са крокодилима док им у помоћ

долазе крилати коњи (Krasnići 2001: 79). Краће приче на ромском језику духовите су, а Роми су у њима приказани као довитљиви и мудри, у окружењу у којем су изложени понижењима (Jovanović 2006: 176).

Загонетке

Загонетка се на ромском језику назива *garadino alav*, *garado svato*, *garadno lafi*, што значи „скривена реч”. За загонетку у ромском постоји израз *зумаги* (*zumadi*), који се чешће може чути међу Ромима у западноевропским земљама, него међу онима у Србији. *Зумавије* (*Zumavipe*) је именица мушког рода и значи покушај, мамац (фигуративно), лукавство. Пре него што су загонетке постале саставни део забаве, оне су се, по мишљењу Рајка Ђурића, казивале приликом бдења над умрлим:

Роми верују да је мртавац, док је међу њима, у стању да општи. Они се пред лешом исповедају, моле га да опрости зло и неправду коју су му причинили, саопштавају му своје поруке раније умрлим или стављају поред њега различите ствари *га им њонесе*. Због тога што су веровали да умрли имају способност општења са живима, вероватно су и прибегавали неразумљивом начину говора. Највећу улогу су имали психолошки разлози, из страха да их покојникова душа не ода, или се не освети, настојали су да говоре њему неразумљивим језиком (Đurić 1990: 14).

Загонетке су поред осталог биле и саставни део ромског симболичког писма *џаџирин*, што се може видети у наведеним загонеткама. Оне су се развиле из митова, бајки и ритуалних песама, а за пример узимамо ону у којој су обла-

ци, муње, грмљавина и киша приказани као говеда која се туку и ричу:

Два се вола побише,
Па ножеве бацише;
Срдити су били,
Цео свет су измокрили.

*

*Duj guruva marde pe,
E čhurenca čhude pe;
Kozom sesa holjarde,
Sa e theme mutarde (Đurić 1980: 22–23).*

У другој загонетки, облаци и киша су замишљени као „крава” која „хода по небу и доноси земљи млеко”:

Једна крава иде по небу и земљи млеко доноси.
Jekh gurunjnji džal po del e phuvjaće thud anel
(*Ibid.*: 22–23).

Наводимо и загонетку у којој је муња представљена као „црвена змијица која спава на небу”:

Кад црвена змијица на говеда пође
Цео свет чује
Земља се тресе, а Роми се боје.

*

*Jekh saporro lolorro kana pe guruva del,
Sasto them aşunel.
E phuv ćinosavol, e Rroma daravon (Ibid.: 22–23).*

По наводима Рајка Ђурића, у индијској поезији муње се називају „змијама”, те се наведене загонетке могу сматрати метафорама о небеским телима и неким природним појавама. Састављене су од митских слика које сусрећемо у митовима Рома или у *Rwedi* и другим делима индијске књижевности. Још један пример

у којем се може видети веза обичаја и заго-
нетке гласи:

Црвени конац на грани, кажи ко је рођен?
(Рођено је мушко дете)
Lolo thav po krango, motho kon si bijando?
(Murš čhav si bijando)

Бели конач на грани, кажи ко је рођен?
(Рођена је девојчица)
Parno thav po krango, motho kon si bijando?
(*Čhori si bijandi*) (*Ibid.*: 62–63).

У загонеткама се види веза између ромског писма *џаџирин* и обичаја да се новорођеном дечаку око руке везује црвени конац, а девојчици бели. Када је симбол изгубио своју сврху, преселио се у форму загонетке. Сем тога, загонетке нам откривају и симболику боја, те тако црвена представља знамење радости у породици у којој је рођен дечак, док бела симболише чедност, сугеришући да је на свет дошла девојчица (Aleksandrović 2015: 98).

Успаванке

На ромском језику забележен је мали број успаванки. Једна од најпознатијих гласи²:

Ставих љуљку испод шљиве.
Гранама и лишћем
Моме сину пева.
Нина пева душом!
Нана пева срцем!

² Песму је забележио Рајко Ђурић, аутор читанке за пети разред, за изборни предмет Ромски језик са елементима националне културе. Читанка је тренутно у процесу штампе, у Заводу за уџбенике, Београд.

Роса је пала, окупала га!
Лист је пао, покрио га,
Ветар је дунуо – љуља га.
Спавај сине, спавај јагње,
Ти слатко моје срце!

*

*Čhutem kuna tale pruna.
Krjanga thaj patrina,
Munre čhaveske đilaben.
Nina đilabel ođasa!
Nana đilabel ileša!
Drosin peli, najarda les!
Patrin peli, učharda les,
Balval phurdel del les kuna.
Sov čhaveja, sov bakhreja,
Tu san guglo mungro ilo!*

Успаванка је намењена мушком детету, што је условљено „[...] типом културе који је изразито фаворизовао мушкарца вишеструко везујући статус жене у породици управо за рођење/нерођење мушког детета” (Пешикан-Љуштано-вић 2011: 135), што јесте одлика ромске културе. Постоји неколико варијанти ове успаванке, а једна од њих забележена је у збирци ромских песама *Циџанска поезија*:

Разапела сам љуљку под шљивом
И детету је добро...
Киша пада, окупа га.
Лишће слети, покрије га.
Коза прође, подоји га.
Ветар дуне, уљуља га.
Спавај, сине, мирно спавај,
Слушај мајку и не плачи
(Uhlik – Radičević 1982: 217).

Наведена варијанта успаванке препевана је са ромског на српски језик, као и све забележене песме из ове збирке. Следећа варијанта на

ромском штампана је у читанци сачињеној за потребе наставе изборног предмета Ромски језик са елементима националне културе у основним школама, под називом *Лил рамосаримако*:

Свезах колевку под шљиву
Да успавам своје чедо
Киша пада – купа чедо,
Ветар дува – па га суши,
Сунце сија – греје чедо,
Коза дође – да отхрани.

*

*Пханілем куна шале йруна
Те совљарав муніре чхавес,
Бришнг дела – најарела,
Балвал вела – шућарела,
Кхам авела – шашарела,
Бузни вела – йраварела* (Димић 1995: 4).

У наведеној варијанти успаванке примећује се рима: *најарела, шућарела, шашарела* и *йраварела*, што наводи на чињеницу да се успаванка певушила. Приказани мотиви – сунце, гране, лишће, роса и ветар – указују на чињеницу да је песма испевана у време док су Роми били чергари, свакодневно окружени природом од које су живели и коју су поштовали. Љубав према природи исказана је поверењем које јој је дато, и она равноправно учествује у успављивању чедо. Многи обичаји, пре свега они уочи Ђурђевдана, указују на поштовање природе и веровање да биљке имају душу, као и на повезаност са светом мртвих, на пример, кићење куће копривом уочи Ђурђевдана, или обичај да болесни и стари, такође пред Ђурђевдан, „три пута плуну на њега и кажу: *Ти ћеш убрзо умре-ти, али йустии нас да живимо*” (Ђурић – Asković 2010: 56, 73). У наведеној успаванци може се

уочити анимистичко и натуралистичко схватање природе као божанства и саставног дела ромске нематеријалне културе.

Пословице

Роми су у своје духовно богатство уткали кратке мудре изреке, као одраз животног искуства које су кроз номадски начин живота вековима сакупљали. Оне носе печат времена и моралних вредности једног народа, те су веома често постајале универзалне. Њихова снага и лепота почива у сажетости и дубини мисли, па се често користе и у свакодневном говору, а њихове истине вредне су и данас³:

Savore dikhen so šēja phiravav, khonik ni dikhel so xav / Сви гледају какву одећу носим, а нико шта једем.

E čhib maj feder čhinel e čhuratar / Језик је оштрији од ножа.

Majbut siklos beršendar desar lilendar / Више на-
уимо од живота него из књига.

Maripnasa na keres čhavorrenca khandž, numaj lavenca / Батинама се не постиже ништа, с дететом треба умети разговарати.

Te manglan te džanes kon si, puč les kon bijanda les aj kon barjarda les / Ако желиш да знаш ко је он, питај га ко га је родио и ко га је васпитао.

I pativ si o pokinipen vazo parno ilo / Поштење је награда чистом срцу.

I čham si sar thud, jekhe praxosar melavol / Образ (лице/поштење, част) јесте попут млека, довољно је зрно прашине да га упрља (Courthiade – Kajtazi 2012: 6).

У пословицама се одражавају животне вредности Рома, у њима се предност даје животном искуству, а не класичном образовању, што се иначе може видети у ромској култури која је

усмена. Даље, можемо уочити и ставове о васпитавању деце, у којима се истиче поштење као најважнија морална вредност, која се негује од најранијег узраста. Дете се поставља у исту равн са одраслима, где се *башинама не поштиже ништа* (Courthiade – Kajtazi 2012: 14), већ разговором и разумевањем дететових потреба.

* * *

Сагледавајући примере теогонијских митова, прича, загонетки, успаванки и пословица, можемо закључити да се детету у ромској заједници нуде слика света и начела анимизма, као облика веровања и религиозне свести Рома. У загонетке и успаванке уткана су најтананија осећања, а природа у овим усменим формама узима учешће у одгајању детета. Поред природе, истиче се неговање моралних вредности – *образ (лице/поштиње, част) јесте попути млека, довољно је зрно прашине да га упрља* – и то од најранијег детињства, уз веру у дететове способности (*башинама се не поштиже ништа, с де-тетом треба знати разговарати*). Бајке и краће приче приказују довитљивост сиромашног Рома који увек на крају побеђује зло, што свакако јесте општа карактеристика јунака у бајкама, али ромски јунак увек изнова упада у невоље, из којих на крају ипак излази као победник. Такав његов однос према недаћама мотивише дете да се са јунаком поистовети и да се касније по узору на њега и само бори са животним проблемима. Понуђена слика света, уз особити печат културног идентитета, негује се и преноси на децу од најранијег узраста.

³ Превод пословица са хрватског на ромски прилагодили смо ромској стандардној форми језика, која је у Републици Србији у употреби од 2012, Одлуком Националног савета ромске националне мањине.

ЛИТЕРАТУРА

Димић, Трифун. *Лил рамосаримако*. Нови Сад: Друштво Војводине за језик и књижевност Рома, 1995.

Ђорђевић, Р. Тихомир. *Џиџанске народне приповетке*. Београд: Књижарница Радомира Д. Ђуковића, 1933.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Усмена успаванка – условност жанра. <<http://old.fil.bg.ac.rs/katedre/skjsk/godisnjak/Godisnjak%20katedre%202011%20sa%20ispravkama.pdf>>

14. 3. 2021.

Самарџија, Снежана. Две стематологије Цигана с почетка XIX века и шаљиве народне приповетке. <<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/03506673/2002/035066730304209S.pdf>> 14. 3. 2021.

Aleksandrović, Marija. *Simboli romske usmene poezije – zastupljenost i značenje*. 2015. Doktorska disertacija. <<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/8144/Disertacija9359.pdf?sequence=6&isAllowed=y>> 14. 3. 2021.

Acković, Dragoljub. *Pisani svetovi i duhovni tekstovi na romskom i o Romima*. Beograd: Rrominterpress, 2014.

Courthiade, Marcel, Veljko Kajtazi. *Romske poslovice*. Zagreb: Udruga za promicanje obrazovanja Roma u Republici Hrvatskoj Kali Sara, 2012.

Đurić, Rajko. Romane garadine alava – Romske zagonetke. Vojislav Đurić (ur.). *Balkanske narodne umotvorine*, knj. 2. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1980.

Đurić, Rajko. *Zagonetke i mitovi Roma*. Novi Sad: Društvo Vojvodine za jezik, književnost i kulturu Roma, 1990.

Đurić, Rajko. *Istorija Roma*. Beograd: Politika, 2006.

Đurić, Rajko. *Istorija romske književnosti*. Vršac: KOV, 2010.

Đurić, Rajko, Dragoljub Acković. *Rečnik romskih simbola*. Beograd: Rrominterpress, 2010.

Jovanović, Ranko. *Đelem, đelem lungone dromenca – Išao sam, išao dugim putevima – I travelled, I travelled long roads*. Beograd: Save the Children, 2006.

Krasnići, Alija. *Devla ker man kir – Rromane paramiča andar e Kosova ta e Metohia*. Beograd: Centar za stvaralaštvo mladih, 2001.

Uhlik, Rade, Branko V. Radičević. *Ciganska poezija*. Beograd: Vuk Karadžić, 1982.

Marija M. ALEKSANDROVIĆ

GENRES OF ORAL LITERATURE IN LITERATURE FOR CHILDREN IN THE ROMA LANGUAGE

Summary

Roma oral literature is very rich considering the fact that the Roma are a people who nurture the oral tradition by passing it on to their descendants for centuries through different cultures and different times. The first recording of the oral work of the Roma on the territory of Serbia was collected and prepared by Tihomir Đorđević in 1933 in the *Romske narodne priče (Roma Folk Tales)* book. From then until today, several prominent Romologists have been collecting the oral creations of Roma, from Rade Uhlik (BiH), Trifun Dimić, Rajko Đurić, Alija Krasnići, and others. The recorded riddles, proverbs, lullabies, legends and myths depict and reflect the experience of the image of the world within the Roma community. This image of the world is nurtured and transmitted to children from an early age, giving them a special stamp of cultural identity.

Key words: riddles, proverbs, lullabies, oral Roma literature, children's literature

Тамара Р. ГРУЈИЋ*

Висока школа струковних студија за образовање васпитача

Киkinda

Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-14.09 Radović D.

Примљено: 26. 2. 2021.

Прихваћено: 8. 3. 2021.

ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА У ПОЕМИ ВУКОВА АЗБУКА ДУШАНА РАДОВИЋА

САЖЕТАК: Савремена српска поезија за децу, заснована на прожимању вербалног и визуелног стваралачког језика, у већој мери представља продукт масовне културе која располаже својим естетским принципима, који су добили сопствени садржај, смисао и значај, прилагодивши се околностима и ситуацији (пост)модерног дигиталног света. Масовна култура доноси нови сигналистичко-визуелни контекст заснован на експанзији слике и симбола, а различити визуелни знакови представљају део песничке игре са елементима хумора и нонсенса, доприносећи стварању нових игровних форми стваралачког поступка.

У раду се анализирају визуелно-сигналистичке песме у поеми *Вукова азбука* Душана Радовића и утврђују се поступци које песник примењује у стварању своје воковербовизуелне слике света.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезија за децу, игра, слика, визуелизација

Масовна култура доводи до новог начина комуницирања, првенствено путем слике и симбола, а „успех свих медијских производа, од филмова, преко књига, до телевизије и новина, зависи од презентације слика слојевито прожетих симболичким значењем” (Lorimer 1998: 57).¹ Такво кретање масовне културе одразило се и на књижевно стваралаштво, у подједнакој мери у књижевности за одрасле, колико и у књижевности за децу. Посебно га препознајемо у поезији за децу Душана Радовића.

Ново доба тражи од било ког вида уметности прилагођавање динамици свакодневног живота, јер „главни постулат нашег времена – темпо нашег живота” (Vasić 1982: 176) намеће изражавање мисли на најнепосреднији начин, „можда једном појединошћу, можда извесном симболичном представом” (*Ibid.*: 176). Уметник примењених грана тежи да јединство постигне спајајући „функционалност и естетички облик” (*Ibid.*: 177), а модерни песник за децу, по истом принципу, тежи јединству примењеног песništва за децу прожимањем вербалног и визуелног стваралачког језика, при томе водећи рачуна да његова поезија буде конгруентна, како на плану семантике, тако и на плану нонсенсне игарије са рецепцијом најмлађих читалаца.

Улога уметника² јесте да трансформише поруке које долазе из сфере масовне културе и да

* tamaragrujic77@gmail.com

¹ Када су у питању култура и уметност, потребно је направити јасну дистинкцију између масовне културе и културе масе. Реч „масовна” може се посматрати са више аспеката и више значења. У основном значењу постоји вредносна конотација имплицирана речју „маса” – „негативна конотација се везује за руљу; позитивна за мудрост у збирном стању” (Lorimer 1998: 57).

² Овде мислимо на било који вид уметности, јер новонастала дела представљају резултат нечије интелектуалне делатности и могу да буду обликована на различите начине:

их користи за даљу „културно-комуникативну употребу” (Жикић 2012: 316), дајући им лични печат и ново значење. Уметник треба да нађе начин да гледаоца/читаоца „у извесном погледу васпита и естетички оплемени” (Vasić 1982: 178), и да му, поред идејног и естетичког, понуди и утилитарни моменат, којим ће оправдати свој поетички принцип. Све то, као саставни део његове поетике, проналазимо у поезији за децу Душана Радовића, јер он својом песмом трансформише (онеобичава) поруке које долазе из свакодневног живота и преобликовањем их чини сврсисходним на поетичком, естетичком и едукативном фону.

Масовна култура, као директан продукт технолошке цивилизације, оставља траг и у поезији за децу, уносећи лични печат у виду знаковне форме стваралачког језика, односно визуелне сигналистичке поезије.³ Нова поетика намеће правило да „песник мора стално да помера границе постојећих језика” (Todorović 2003: 37),

као вид књижевности, музике, ликовне уметности, или неког дигиталног израза; „имају свој живот међу конзументима, дужи или краћи, а чије конзумирање је могуће, уопште, на основу културне рецепције и аскрипције културних значења” (Жикић 2012: 316).

³ Поред визуелне, Мирољуб Тодоровић издваја још: компјутерску; алеаторну или стохастичку; статистичку; пермутациону, комбинациону и варијациону; сцијентистичку; технолошку; кинетичку и фоничку; гестуалну (Todorović 2003: 39).

⁴ Према мишљењу Мирољуба Тодоровића, сигнализам је авангардни стваралачки покрет који је у нашој земљи настао са циљем да донесе промене у свим гранама уметности, нарочито у литератури и ликовној уметности. Као „интермедијални, интердисциплинарни покрет, он омогућује и ради на сарадњи свих медија, уметности и наука” (Todorović 2003: 79). О сигнализму у књижевности за децу више видети у: Петровић 2010: 82–98.

„Нова (сигналистичка) литература указала је на тродимензионална својства речи и језика (вербална, вокална и визуелна)” (Todorović 2003: 119).

јер „сигнализам је за апсолутни експеримент у свим уметностима” (*Ibid.*: 38).⁴

Душан Радовић је знао да песник за децу има велику одговорност. Нова, савремена експлозија технолошке и аутоматизоване актуелизације, у којој се нашао дечји свет, захтева савремене садржаје и на фону исказа и на фону мотива, јер „савремена деца више виде и чују него претходна. Са њима се више не може тако наивно разговарати као некад” (Радовић 2008: 417)⁵. Пишући за децу, Радовић се прилагођава потребама савременог детета и цивилизацији „која све мање говори, а све више се служи симболима” (379). Време „слике и симбола” антиципирао је Душан Радовић, сматрајући да „наша еманципација дечје свести мора да иде у правцу да их учи скраћеном мишљењу, скраћеном изразу, јер је то будућност комуникације” (379).

Поезија за децу Душана Радовића у већој мери представља више спој, него продукт масовне културе и визуелних медија, посебно телевизије⁶, која је постала „школа милиона” (617), доприносећи експанзији слике и визуелности.⁷ Радовићева поезија за децу у целини је ангажо-

⁵ Наводи из књиге *Баи сваштја. Сабрани списи* Душана Радовића у даљем тексту биће означени само бројем странице у загради.

⁶ Поред телевизије, за Душана Радовића везују се и радио и штампа, што је знатно допринело његовој популарности у медијском свету, али и успостављању парадигме „интерактивне везе медијске културе и књижевности” (Опачић 2009: 12). У *Сабраним списима* Душана Радовића (2008), издвојена су поглавља која се директно односе на медијску културу: „Позориште”, „Филм”, „Радио”, „Телевизија”, „Приредбе и акције”, „Рекламе”. О различитим видовима кореспонденције између жанрова медијске културе и књижевности, више видети у: Јаћимовић 2008: 59–68.

⁷ Телевизија је допринела и експанзији визуелне поезије, која је ангажована јер „својом визуелном сугестивношћу актуализује проблеме света у коме живимо” (Bogdanović 2005: 260).

вана на плану масовне културе и у њој се уочава склоност ка „медијском синкретизму, пре свега синкретизму с визуелним, с иконицим” (Љуштановић 2004: 43), што је једна од битних особина књижевности за децу.⁸

Начело: „простор уметности постаће простор игре” (Todorović 2004: 118) Душан Радовић у свом књижевном опусу у потпуности спроводи⁹, јер игра је за њега „само поступак, начин да се савременијим средствима дође до неке слике или мудрости” (418).

Једна од одлика Радовићевог стваралаштва на којима се темељи и авангардна пракса, „склоност(и) ка истраживању, иновацијама и експериментисању” (Радикић 2010: 86) проистиче из Радовићевог односа према савременој поезији:

Наша поезија је постала разноврснија по идејама и поступку. Некада је била једнолична, у оквирима претпоставки каква треба да буде поезија за децу. Развила се богатија комбинаторика, променили су се ритам, акценти, садржај, речник, метрика, приступ поезији за децу (417).

„Тежња да се свему нађе нов приступ” (Данојлић 2004: 181) допринела је да се Радовић у

потпуности окрене авангардним тенденцијама у књижевности.¹⁰

У последњој фази песничког стварања, Радовић пише поему *Вукова азбука*¹¹ (1971), у којој се у авангардним експериментима играва језиком, служи се вербалном игром и визуелизацијом ствара оригиналне кратке форме – минијатуре – јер „прави песник је онај који уме написати успелу кратку песму. Права одлика дара је да процени вредност садржаја и да му да одговарајући облик и дужину” (418).

Радовић оживљава слова претварајући их у слику, тачније песнички језик претвара у нови визуелни медијум, показујући сложену повезаност „између гласова и њихових графичких слика, између фонема и његовог ликовног израза” (Данојлић 2004: 207). У овом поступку присутни су елементи авангардног наслеђа, првенствено симболистичког¹², али они не испуњавају доследно Радовићев принцип игре, јер он „не трага за врховном тајном [...], он наивно повезује, детињасто нагађа; за дивно чудо, подоста погађа” (*Ibid.*: 207). Душан Радовић иде корак даље у свом поетском изразу који је бли-

⁸ Како наводи Јован Љуштановић, ако се пође од претпоставке да деца лакше комуницирају са сликом и говором него са текстом и да више воле конкретне, „визуелне” облике комуникације, „добила се принцип иманенције који књижевност за децу несумњиво гура према синкретизму” (Љуштановић 2004: 43).

⁹ „Радовићева дела често су више пута мењала свој жанровски предзнак: сценарије за радио или ТВ емисије Радовић је касније објављивао као приче или песме, као што су приче или песме прерађиване у радиодраме, односно радиоигре. [...] Радовић свесно шири мотивско поље својих књижевних текстова показујући, не без ироније, како и најбаналнији телевизијски садржај, чак и пренос спортског спектакла може бити инспирација за вишеслојан књижевни текст” (Опачић 2009: 12).

¹⁰ Више видети у: Данојлић 2004: 181–211; Јовановић 2001; Љуштановић 2008: 207–221; Радикић 2010: 86–95; Царић 1954: 9; Хамовић 2015: 51–64.

¹¹ Песма Јована Јовановића Змаја „Мали азбучник”, са поднасловом: „За малу децу” (Јовановић 1933–1937: књига VI: 127), настала је по узору на Вукову азбуку. Песма се састоји од тридесет строфа – сваком строфом Змај упознаје дете са једним словом азбуке. Свака строфа „срицалице” може се посматрати као загонетка, пошто почиње питањем: „Шта је ово?”, које представља саставни део народне загонетке и наставља се катреном. Сваком строфом Змај упознаје дете са једним словом, говорећи му о одређеном појму, које баш тим словом почиње. Више видети у: Грујић 2010: 66–68.

¹² Овде мислимо на песму „Самогласници” Артура Рембоа.

зак поетици сигнализма.¹³ Његове минијатуре јесу праве визуелно-сигналистичке песме¹⁴ у којима преовладава принцип сигналистичке поетике: „сваки елеменат песничке целине зрачи своју енергију” (Todorović 2003: 23), односно „реч призива слику, слика призива реч” (Todorović 2004: 18).

Поема *Вукова азбука* састоји се од тридесет минијатура, од којих двадесетак чине приче из свакодневног живота, којима песник преноси различита животна искуства како деци, тако и одраслима. У својим минијатурама, Радовић се руководи принципом да песма „мора имати још једну вертикалну димензију и значити нешто друго сем онога што је деци речено” (418). Радовић то постиже и на смисаоном и на визуелном плану, синкретичким свепрожимањем вербалног, вокалног, визуелног, стварајући „ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза” (Настасијевић 1991: 40). „Матерњом мелодијом”, коју Милован Данојлић посматра као „бездан колективне подсвести” (Данојлић 2004: 207), Радовић заокружује свој песнички опус.

Поема *Вукова азбука* потврђује схватање Виктора Шкловског (В. Шкловский) да глас може да постане носилац емоција и да сваки звук изазива специфичну емоцију (Šklovski 1970: 119–136). Одабиром одговарајућих речи које су блиске по звуку, посебним „звукотвором” (*Ibid.*: 121), Радовић развија слику и изазива снажну емоцију. Све песме из овог циклуса „потврда су да у поетском језику не само реч него и сам глас у великој мери представља ’мотивисани’ симбол” (Duran, Plut, Mitrović 1988: 267).

Једна од успелијих Радовићевих визуелно-сигналистичких песама из поеме *Вукова азбука* јесте песма о слову С: „Соса и сат” (74), у којој

је нарочито присутна визуелна семантика. На основу алитерације, силином звучања фонеме С, као заумног претпостављеног шиштања времена које неминовно протиче, поигравајући се лексичким играма, песник развија скалу изванредних, стилских визуелно-звучних вредности фонеме С, стварајући снажну песничку слику чији би звук могао да пробије песму и искочи из стихова:

С С
СА СО
САТ СОСА
СОСА СА САТОМ
САМО СОСА СА САТОМ
СОСИНА СЕСТРА
СЕТИЛА СЕ СОСЕ У ТРСТУ
САКРИЛА САТ У СЕЖАНИ
САД СЕ СОСА ПОНОСИ САТОМ
САТ СЕКУНДИРА КАО СОСИНО СРЦЕ
СОСО СОСО
НОСИ САТ СА СОБОМ
СПАВАЈ СА САТОМ
СЛИКАЈ СЕ СА САТОМ
САД СИ СОСО СТО ОДСТО СИГУРНА

Сугестивност песничке слике нарочито се појачава низањем и нагомилавањем фонеме С, што доприноси визуелно-звучној илустративности исказа. Јединство слике и звука изненађује и одушевљава у исто време.

¹³ Сигналистичка поезија за децу најпотпунији израз добија у поезији Попа Д. Ђурђева, у којој су присутни различити типови визуелизације (Јашовић 2014: 66–73; Столић 2015: 34–40; Столић 2018: 52–61; Опачић 2018: 25–34; Грујић 2020: 26–35).

¹⁴ Према мишљењу Мирољуба Тодоровића, сигналистичка поезија је лудистичка, а „песник је и сам играч” (Todorović 2003: 9) који треба да ствара (сигнализује) према унутрашњем ритму свог лудичког бића, јер лудизам је у основи сваке сигналистичке креације (Todorović 2004: 82).

Песма је изузетна и по графичком обликовању, које ликовно подсећа на слово С, а при том је цела написана верзалним словима чиме се ствара слика просторне стешњености урбаног видокруга. Визуелним утиском графичког облика песме сугерише се и визуелни доживљај самог ритма који се све више убрзава. Повезивањем фонеме и графеме у једну целину, визуелизује се чујност, јер графема заузима централно место песничког израза, постаје чист визуелни знак, који се може „доживети као сигнификација једног посебног графичког кода, чији је резултат нека сасвим нова структура, потпуно аутономна у односу на вербално значење исказа” (Радикић 2010: 89).

Како наводи Милован Данојлић, „текст је пародија на извесне приче без главе и репа које се, обично, налазе у букварима” (Данојлић 2004: 199), а у позадини се ишчитава један социолошки контекст о потрошачком менталитету српског становништва у време социјализма, у другој половини XX века:

Толике речи у којима сикће глас С похитале су да се подсмехну Соси, да опишу њену психологију, сав живот њен. Све је ту: наш свет у Трсту, на тргу *Ponte Rosso*, па непријављивање купљене робе на граници, онда фотографисање на вашару са ручним часовником окренутим према објективу, укратко: приказ одређеног типа наше средине, дат најсиромашнијим средствима, у оквиру игре, у духу пародије, са циљем да забави, децу на један, одрасле на други начин (*Ibid.*: 199–200).

Деца се забављају игром речи и звучним ефектима које она ствара јер немају искуства и знања за дубљи смисао. Деци је такође интересна и визуелна игра у виду почетних преломљених стихова који представљају својеврсну допуну основној визуелној димензији песме, а

чији је циљ „да се графичке конвенције стандардног текста доследно деструирају” (Радикић 2010: 89–90). Код одраслих песма „Соса и сат” изазива ведар смех који проистиче из пародичног поступка осликавања једног менталитета и времена.

Песма о слову М (73) има хомогену структуру у виду вертикалне осе, где све речи почињу словом М (мамуран, миш, мемла, музеј, мерка, мамут, мајка, миленијум, масакр, мраз, миш, мачка, мишомор), а сваки стих означен је само једном речју. Песма је кратка прича о мишу, коју Радовић гради на принципу контраста и опозицији миш–мамут, односно категорији дуговечност миша – изумрлост мамута. Песма има хуморни ефекат јер мамут страда од мрза, а миш одолева различитим изазовима, јер: „мишу / су / мало / и / мраз, / и / мачка, / и / мишомор”. Ефекат се нарочито појачава полисиндетом и нагомилавањем везника „и” у последњим стиховима песме. Низањем речи по вертикалној оси постиже се уверљива песничка слика која упућује на трајање и бесконачност линије опстајања једног мишјег живота.

У песми о слову Т (74) у првом плану је визуелни код песме:

ТАТА
ТАТИН ТАТА
ТАТИНОГ ТАТЕ ТАТА
ТАТИНОГ ТАТЕ ТАТИН ТАТА
ТАТИНОГ ТАТЕ ТАТИНОГ ТАТЕ ТАТЕ
Сто комата ТАТА
Док се роди један ТАТА-МАТА.

Својом музикалношћу, ритмичким склопом и низањем речи песма подсећа на разбрајалице и брзалице и увлачи дете у магију познате речи ТАТА. „У семантичком смислу песма представља визуелну варијацију мотива родословног ста-

бла” (Радикић 2010: 91), а варирање и понављање речи ТАТА има за циљ да дете уведе у визуелну игру засновану на опозицији ТАТА–ТАТА–МАТА. Функција оваквог стваралачког поступка јесте да се код детета изазове емотивни однос према употребљеним речима и спозна разлика у значењу. Опозицијом ТАТА–ТАТА–МАТА Радовић жели да конкретни појам учини још конкретнијим, „да открије ширину и лепоту значења речи” (Duran, Plut, Mitrović 1988: 302). У визуелном смислу на крају песме издваја се израз ТАТА–МАТА да би се још више истакло његово значење – врхунски ТАТА – прави ТАТА–МАТА. Тако реч тата и реч тата-мата истовремено добијају на озбиљности, јер тата је нешто што узрокује настанак низа тата, али добија и на плану комике, јер иако је тата важан и узроковао је низ тата, било их је неопходно много („сто комата тата”) док се роди један већи тата од свих тата, ТАТА–МАТА. ТАТА–МАТА није тек духовито превазилажење обичног тате, већ је показивање да се до над-тате (можемо рећи – генија) не долази лако. За то је потребан дуг пут на коме се неминовно мора наћи велики број тата.

Песма о слову Р (74) представља језичку игру сугласником Р кад се нађе у слоготворној функцији.

RRRRR

кад се нешто о нешто трља,

RRRR

кад се нешто нечим дрља,

RRRR

кад нешто кроз нешто срља,

RRRR

кад се нешто низ нешто котрља...

Облак о облак

па грррррми

и цело небо

у сребрној срррррми.

Нагомилавање сугласника Р у непарним стиховима представља део језичке игре која се надовезује на фонетску у парним стиховима, визуелно издвојеним од непарних, и у којима се нижу глаголи – „игра глагола” – према звучној сродности и женској рими, а не према значењу: трља, дрља, срља, котрља. Комбиновањем парних и непарних стихова, који се разликују по дужини, али и величини слова, постиже се снажан чулни утисак грмљавине и ваљања облака, што је и графички означено сменом краћих и дужих стихова.

Понављање сугласника Р у слоготворној функцији у непарним стиховима, које је истакнуто штампаним великим словима (верзал), уводи говор у звук, док наредни стих уводи говор у слику. Великом концентрацијом сугласника Р, сменом звучних и визуелних елемената (грмљавина облака и трагови који иза њих остају у виду сребрне срме), Радовић гради песничку слику у виду звучне минијатуре којом указује на тродимензионална својства речи и језика (вербална, вокална и визуелна).

Дух дечје игре прожима песму о слову Б (72), која се састоји од низања лексема које почињу фонемом Б (буквар, набубрило, букне, барут, бомба). Одабиром речи према звучности, у којима преовладава асонанца и алитерација, песник развија слику са звучном компонентом која изазива снажну емоцију и ефекат експлозије. Визуелни ефекат нарочито је изражен низањем речи по вертикалној оси, где то низање може да иде унедоглед, али се завршава нагло, наглашавањем последње речи, те песма подсећа на дечје разбрајалице.

Визуелним елементом Радовић дефинише слово Б: „Научите слово Б, / саветујем сваком! / Лепо слово, лако слово / са малим стомаком”

(718); „Ја предлагем слово Б, / и лепо и слатко.
/ Негде мало дебље, / негде сасвим кратко!”
(719).

Да би истакао звучност одређеног гласа, Радовић „ређа речи по алитерацијском кључу” (Данојлић 2004: 207), речи блиске по звуку, боји и значењу и ствара уверљиву воковербовизуелну песму – минијатуру. Слово Г је визуелно одређено да „штрчи”: „Као пречага, / као грана или греда, / Г се подигло горе, / нагло се под углом / и гледа” (72).

Слову К Радовић даје визуелну димензију брзине и покрета: „К кракато / спремило се за скок. / Копитом копа, / као кошута / скакуће кроз речи. / Кас кроз кукуруза клас, / велико скакање / кроз кокошке и кокодакање” (73). Последња три стиха могу да се посматрају као брзалица и њихова је функција да још више нагласе звучну компоненту слова К.

Слову Д (72), због начина артикулације у говорном апарату, које се везује за врх језика, Радовић додељује својство слаткоће. Појмови који се нижу имају позитивно значење и асоцирају на сладак укус: медањак, дудиња, диња, дрењина, дуња, душа.

Присуство слова Ж у речима које имају отворене вокале А и Е омогућује да се у звучању открију значења речи која имају призив свег живога: „Блажене ли су жене / и све женско што живи / и пружа живот из жиже те сржи, / у жетви жезла жеженог / што са неба пржи...” (72–73).

Песма о слову У обилује речима у којима је присутна асонанца – понављање високог вокала У – туробног и затвореног „у нечему”, без животне енергије: „Све је у нечему, / унутра. / Увукло се у рупу, / утонуло у дубину, / умукло у ужасу, / усахло у муку, / уснуло у хумци... / Угаси У, / упали Е! / Фењер беле месечине” (75).

У песми се нижу појмови који имају негативно значење и који ће још више доћи до изражаја обртом на крају када се наређује да се „угаси У и упали Е”. Последњим стихом Радовић ствара слику која одише позитивним емоцијама, из вртлога тамног и тмурног израћа се у мирну, романтичну, белу месечину.

Визуелно-сигналистичким песмама у поеми *Вукова азбука* Душан Радовић потврђује да је песма „чин самопревазилажења језика и света” (Тодоровић 1992: 15) и да је у визуелним експериментима, „визуелна форма језика” (*Ibid.*: 22) од велике важности.¹⁵ Визуелно код Радовића употпуњује текстуално, али визуелна и текстуална димензија у наведеним песмама не могу деловати засебно јер имају улогу стварања различитих асоцијативних релација у зависности од тога да ли је читалац дете или одрасла особа.

Песнички поступци Душана Радовића у поеми *Вукова азбука* доприносе стварању визуелно-сигналистичких песама, подвлачећи границу између традиционалне и савремене поезије за децу. Радовићеве визуелно-сигналистичке песме у *Вуковој азбуци* доказују да је игра језиком бесконачна, показују богатство песниковог језичког израза и смисла да у сваком свом поступку открије игру. Душан Радовић „полази од игре као универзалног изражајнопоетског феномена који [...] успоставља одређене релације према фатумима историје и модерног доба” (Pražić 1971: 46) и враћа се игри као универзалном коду којим деце спознавање света почиње и никад се не завршава, јер „Радовићева песма је сталан позив на игру” (Данојлић 2004: 183).

У поеми *Вукова азбука* Душана Радовића, у визуелним песмама присутан је један вид ви-

¹⁵ У поезији за децу Душана Радовића налазимо визуелне песме и у циклусу *Western* (Радовић 2008: 80–84). Више видети у: Опачић 2015: 61–62; Радикаћ 2010: 91–95.

зуелизације – текстуалне песме нису конвенционалне у смислу форме, али јесу према начину читања, те ипак захтевају велико предзнање и промишљање, без обзира на читаоца. 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).

Поређењем Змајеве песме „Мали азбучник”, са поднасловом: „За малу децу” и Радовићеве *Вукове азбуке*, уочавамо да обојица песника певају о истој теми: сваком строфом, односно песмом, они упознају дете са једним словом азбуке. Змај приступа овој теми на традиционалан начин (форма песме у виду катрена, везани стих, присутност жанрова усмене књижевности у изворном облику: пословице, загонетке, брзалице, наглашена дидактична црта сваке строфе, религиозни мотиви, архаична лексика), док Радовић то чини на другачији, модернији начин (слободна форма песама, слободан стих, индиректна присутност жанрова усмене књижевности: брзалице и разбрајалице¹⁶, наглашен забавни и лудистички карактер, хумор, савремена тематика и лексика, игра речима, пародија, присутност звуковних фигура: асонанце и алитерације, одабир „мотивисаних” речи, еуфонијски карактер песничког исказа, стварање воковизуелних минијатура). Змај се води педагошким поступком усвајања слова и описмењавања малих читалаца, док је Радовић „успео да оствари пуну симбиозу између књижевности као аутономне уметности и самих медија” (Љуштановић 2004: 45), и читаоцима, како деци, тако и одраслима, понуди нову, визуелну димензију песništва засновану на медијској култури савременог доба.

ЛИТЕРАТУРА

- Грујић, Тамара. *Змајево песништво за децу и усмено-књижевна традиција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.
- Грујић, Тамара. Визуелизација као поетички дискурс поезије за децу Попа Д. Ђурђева. *Детињство*, год. XLVI, бр. 2 (2020): 26–35.
- Данојлић, Милован. Доколице Душана Радовића. *Наивна песма. Оледи и записи о дечјој књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004, 181–211.
- Жикић, Бојан. Популарна култура: надкултурна комуникација. *Етноантрополошки проблеми*, год. VII, св. 2 (2012): 315–342.
- Јаћимовић, Слађана. Елементи медијске културе у књижевности за децу Душана Радовића. *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*. Београд: Учитељски факултет, 59–68.
- Јашовић, Предраг. Визуелизација као интертекстуална и жанровска прожимања у поезији Попа Д. Ђурђева. *Детињство*, год. XL, бр. 1 (2014): 66–73.
- Јовановић, Јован. *Сабрана дела Јована Јовановића Змаја I–XVI*, књ. VI (приредио Јаша М. Продановић). Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон, 1933–1937.
- Јовановић, Славица. *Поетика Душана Радовића*. Београд: Научна књига-комерц, 2001.
- Јоцић, Милош. Ребус поезија Попа Д. Ђурђева. *Детињство*, год. XXXIX, бр. 3 (2013): 3–9.
- Љуштановић, Јован. Црвенкапа грицка вука. *Црвенкапа грицка вука. Скудије и есеји о књижевности за децу*. Нови Сад: ДОО Дневник – Змајеве дечје игре, 2004, 40–50.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лава. Поетика модерног српског поезија за децу од 1951. до 1971. године*. Нови Сад: ДОО Дневник новине и часописи, 2008.

¹⁶ Душан Радовић не преузима жанрове усмене књижевности у изворном облику, јер му нису довољни за стварање свог света и света савременог детета, те је у његовом односу према традицији присутна „стваралачка деструкција” (Марковић 2007: 79). Радовић се ослања на кратке говорне форме и та веза уочава се у звуковним елементима.

- Марковић, Слободан Ж. Класично и модерно у поезији Душана Радовића. *Зайиси о књижевности за децу* IV. Београд: Београдска књига, 2007, 63–80.
- Настасијевић, Момчило. *Есеји, белешке, мисли. Сабрана дела Момчила Настасијевића, IV*. Новица Петковић (ур.). Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: СКЗ, 1991.
- Опачић, Зорана. Савремено дете између визуелне културе и књижевности. *Детињство*, год. XXXV, бр. 4 (2009): 8–13.
- Опачић, Зорана. Деструктивно неимарство Душана Попа Ђурђева & интертекстуално поигравање у поеми *Мрњавчевић*. *Детињство*, год. XLIV, бр. 4 (2018): 25–34.
- Петровић, Тихомир. Књижевност за децу и сигнализам. *Планетарни визији сигнала*. Приредио Миливоје Павловић. Београд: Мегатренд универзитет, 2010, 82–98.
- Радикић, Василије. Римовање слике и речи. *Цврчак или мрав*. *Огледа из књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010, 170–173.
- Радовић, Душан. *Баш свашта. Сабрани сјиси*. Приредио Мирослав Максимовић. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Столић, Даница. Палимпсест и визуелизација као поступци деканонизације у песништву Попа Д. Ђурђева. *Детињство*, год. XLI, бр. 4 (2015): 34–40.
- Столић, Даница. Два типа визуелизације у збирци *Поезија која се гледа* Попа Д. Ђурђева. *Детињство*, год. XLIV, бр. 4 (2018): 52–61.
- Тодоровић, Мирољуб. *Ослобођени језик*. Београд: Графопублик, 1992.
- Хамовић, Валентина. Душан Радовић у светлу српске авангарде. *Непрекидно детињство*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2015.
- Царић, Воја. Душан Радовић: „Поштована децо”. *Политика*, 15018/LI, 1954, 9.
- Bogdanović, Kosta. *Uvod u vizuelnu kulturu*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.
- Duran, Mirjana, Dijana Plut, Mirjana Mitrović. *Simbolička igra i stvaralaštvo*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988.
- Lorimer, Rolend. *Masovne komunikacije: komparativni uvod*. Prevela Zorica Babić. Beograd: Klio, 1998.
- Pražić, Milan. *Igra kao poezija. Igra kao sloboda*. Novi Sad: Zmajevе dečје igre – Kulturni centar, 1971, 40–46.
- Šklovski, Viktor. O poeziji i zaumnom jeziku. *Poetika ruskog formalizma*. Preveo s ruskog Andrej Tarasjev (izbor tekstova, predgovor i beleške Aleksandar Petrov). Beograd: Prosveta, 1970, 119–136.
- Todorović, Miroljub. *Poetika signalizma*. Beograd: Prosveta, 2003.
- Todorović, Miroljub. *Tokovi neoavangarde*. Beograd: Nolit, 2004.
- Vasić, Pavle. *Uvod u likovne umetnosti. Elementi likovnog izražavanja*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1982.

Tamara R. GRUJIĆ

VISUALIZATION OF THE POEM VUKOVA AZBUKA (VUK'S ALPHABET) BY DUŠAN RADOVIĆ

Summary

Contemporary Serbian poetry for children, based on the permeation of verbal and visual creative language, is largely a product of mass culture that has its own aesthetic principles which, in turn, have their own content, meaning and significance by adapting to the circumstances and situation of the (post)modern digital world. Mass culture brings a new signal-visual context based on the expansion of images and symbols, and various visual signs represent a part of the poetic game with elements of humor and nonsense and contribute to the creation of new game forms of the creative process.

The paper analyzes Dušan Radović's visual-signalistic parts of the poem *Vukova azbuka* and determines the procedures that the poet uses in creating his verbal and visual image of the world.

Key words: poetry for children, play, image, visualization

ТРАГОВИ ТРАВЕСТИЈЕ У ЗБИРЦИ ПЕСАМА *ДАЈ МИ КРИЛА ЈЕДАН КРУГ* ВЛАДИМИРА АНДРИЋА

САЖЕТАК: Имајући у виду основне поетичке карактеристике песништва Владимира Андрића настојали смо да у његовој збирци песама *Дај ми крила један круг* пронађемо трагове травестије. Песник који врло вешто влада језиком и спретно користи његове особине у служби нових семантичких остварења неретко пародира устаљене фразе и изреке српског језика, али и одређене књижевне форме и садржаје. Настојали смо да их уочимо и покушамо да схватимо функцију таквог стваралачког чина. Трудили смо се да дамо јасну дефиницију саме травестије и да на основу ње установимо њено присуство у поменутој песничкој збирци. У приступу грађи нисмо правили разлику између песама и стихованих прича, већ смо доследно анализирали целокупну збирку из поменуте перспективе, желећи да што јасније и боље представимо песничково уметно коришћење овим поступком.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: травестија, песме за децу, пародирање, језичке игре, семантичке игре

Владимира Андрића могли бисмо да опишемо као писца за децу коме не понестаје идеја како да на прави начин изрази мелодију језика, стварајући јединствене фонолошке хармоније. Читајући његове песме и приче могли бисмо да поставимо питање типа „шта је старије, кокошка или јаје” тј. шта је песнику важније: мелодија или значење језика. Језик овог песника искушава границе подударана гласова, низања асонанци и алитерација. Песник настоји да

кроз своје стваралаштво демонстрира самодовољност звука језика и повезаност звука и значења, све док се логички језички след не изгуби, а песма постане нонсенсна. Ипак, у појединим песмама или причама, иако постоји тенденција гласовног усклађивања, до изражаја јасно долази идејни концепт и обрада одређене теме. Међутим, било да је песник желео само да се игра језиком или је пак настојао да тематизује одређен садржај, он неуморно проналази начин да језик учини занимљивим, неухватљивим, изненађујућим и лепим.

У поезији В. Андрића лепота језика јасно долази до изражаја будући да га он добро познаје. Његова иновативна решења почивају на врском познавању сваког језичког кутка и посезању за свим његовим елементима, онда када је то потребно. Лудички концепт поезије за децу код Андрића долази до изражаја у поигравању гласовима и језиком уопште. Његова поезија могла би типолошки да се сврста у игровни модел:

Игровни модел је онај у коме игра језиком и у језику апсолутно доминира. У таквој поезији игра се тотализује и на ритмичком и еуфониј-

* isidora.ana@gmail.com

ском и на семантичком плану. Од првог трена, често од наслова песме, јасно је да је реч о *ad hoc* језичком конструкту, који има само себи иманентну логику, који је необичан и изненађујући, који изазива дивергентне асоцијације и има наглашену хумористичку функцију која је најчешће у складу с Кантовом дефиницијом смешног: „Велико очекивање које се претвори у ништа” (Љуштановић 2018: 64).

У појединим примерима чини се да је песма, без обзира на одабрану тематику, конципирана на принципу брзалица, бројалица или ређалица.

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

Владимир Андрић у својој поезији баштини све типове фонолошких игара, као и игре откривања значења речи (види: Радоничић 2013). У збирци *Дај ми крила један круи* он не настоји да опише детињство са дистанце, као посматрач, већ га приказује тематизујући све његове елементе, уз истовремено неговање незадрживог полетног низа рима и поигравања значењима речи. Он не настоји да прикаже једноставно, пасторално поимање детињства и дечјег света који су лишени сваке муке и бриге. Кроз „шалозбиљност” (види Ћосић, према: Љуштановић 2018) обрађене су теме страха, бола, досаде, туге, па и смрти, дакле оне које је врло тешко прилагодити дечјој песми и причи. Песник не критикује дете већ настоји да његов свет

приблжи свима. Целокупна збиља је осликана из дечје перспективе, која се служи другачијим параметрима вредновања. Чудовишта, каубоји, чаробни шешири, флеке, принцезе које не једу, грифони који пију, све то чини се на природан начин сједињено са реалним светом. Не негује се дистанца према дечјој визури, она је представљена као нова и специфична, али и као очекивана. Песник нам поручује да деца јесу чудесна бића, која су део нашег реалног света и да то треба прихватити и неговати, да је то једини исправан начин на који дете и детињство треба разумети.

Јован Љуштановић уочио је да дечји свет у песмама В. Андрића гаји свест о озбиљности и реалном, а да та свест понекад долази до изражаја чак и у половини једног стиха („свет је крт”), чиме се ствара нова димензија значења целокупне песме (Љуштановић 2007: 440). Свест о пролазности, за коју не бисмо очекивали да се појављује у дечјој поезији, неретко добија израз у стваралаштву В. Андрића. Песма „Два амрела” говори о пролазној љубавној занесености. У песми „Бар ти буди вечна” (Андрић 2006: 27)¹ кроз једноставан, деци близак пример, говори се о општој пролазности ствари које нам годе: „Вековне су ово тајне / што су крофне краткотрајне / и што су све светске торте / од пролазне неке сорте // Нек је течна вода речна / нек је љубав кратковечна / али бар ти буди вечна / чоколадо моја млечна”. Песник у „Чаробном шеширу” говори и о пролазности славе и успеха, док у „Најнаписанијој песми”, поигравајући се компарацијом придева и намерно занемарујући граматичке норме, нуди озбиљан закључак о законитостима живота:

¹ Наводи из збирке *Дај ми крила један круи* у даљем тексту биће означени само бројем странице у загради.

„Вене невен, вене вења / све на свету од рођења / ем пролази / ем се мења / сем три ступња / поређења / последње / последњије / најпоследњије” (44–45).

Владимир Андрић изненађује и изневеравањем сопственог низања рима у „Допуњалкама за зналце и зналке”, где пародира сам жанр. Допуњалка је врста дечје песме која римом, ритмом и значењем претходних стихова захтева допуну наредног стиха од стране читаоца. Као такве, допуњалке представљају својеврсну семантичку игру на коју је у овом случају песник накалемио сопствену игру изневеравања читалачког очекивања, чиме се постиже хумористички ефекат. Сам наслов, у коме се помињу „зналци и зналке”, пародиран је указивањем на нетачне одговоре „зналаца и зналки” који би требало све да знају. Занимљиво је да писац на самом почетку збирке, у којој се доследно негује рима, поставља песму у којој се поиграва очекиваним низањем римованих стихова и уместо ритмично-симфонијски одговарајућег решења нуди одговоре без обзира на њихове звучне језичке карактеристике. Претпостављамо да је аутор тим поступком сугерисао важност еуфонијског ефекта у дечјем песништву. У поменутој песми долази до доследног нарушавања жанра изнутра (наводимо пример друге строфе): „Има још и варош Шабац / где цвркуће с крова врабац / а из баре пева... / Жабац? / Е није. / Из баре пева – славуј из баре” (8).

Песник изневерава основне карактеристике жанра допуњалки које подразумевају ритмичку, симфонијску и семантичку подударност са претходним стиховима, чиме се урушава сама конструкција песме. Ако се послужимо једном од дефиниција травестије, која под тим појмом подразумева рушење жанровске форме изну-

тра (види RKT: 830), онда можемо рећи да се она овде може констатовати. Сличан поступак проналазимо и у песмама „Упутство” и „Обавештење”.

У „Упутству” аутор насловом сугерише да ће бити понуђено јасно објашњење поступка коришћења одређеног предмета, међутим, у самој песми до тога не долази. Наиме, аутор описује очигледности и поиграва се хомонимним значењем речи кашика, која се доследно описује као прибор за јело, у контексту у коме она има другачију намену. Ефекат хумора постиже се поигравањем примарном функцијом кашике као прибора за јело и њене уплетености у назив за помоћни предмет при обувању. Ипак, иако се не ради о књижевном жанру, сама конструкција и садржај упутства, као врсте устаљене језичке форме, нарушени су изнутра, изневеравањем очекиваног садржаја.

На врло сличан поступак наилазимо и у песми „Обавештења”, где не долази до реалних обавештења о новостима и променама, што је њихова основна функција, већ се, напротив, описује очигледно. Поигравајући се формом и садржином, В. Андрић сугерише дубљу поруку: „Примите ово на знање / кад је редовно стање / песме су врло мудре / а ова нешто мање” (10). Инсистирањем на губљењу основне функције језика при обавештењима песник указује и на опште стање вредновања језика. Он учава „(не)редовно стање” у коме долази до изневеравања садржаја, упркос задатој форми. Травестијски раскорак садржине и форме постигнут је поигравањем обавештењем и његовом претпостављеном функцијом, а филозофска запитаност над реалним, тренутним стањем у књижевности и друштву уопште нуди нам се у последњој строфи.

Травестија се може приметити и у коришћењу разноликих устаљених језичких фраза и изрека које песник прилагођава контексту, мењајући њихов смисао. У причи „Слон и клавир” наилазимо на поигравање изреком „дрво се на дрво наслања, а човек на човека”. Мењањем актера и постављањем ове изреке у нови контекст песник постиже промену значења, где глагол „наслонити” добија дословно тумачење. Слично пародирање устаљене фразе уочавамо и у причи „Гем и цем”, где се на познату фразу „геније чучи у сваком од нас” мењају актери, а самим тим и смисао. У песми „Тестерисање” долази до пародирања изреке „где има дима, ту има и ватре”: „Биће ватре, биће дима / где је зима, није зима / где је дима – свега има / опшјај” (29). Песник у потпуности мења значење изреке и лишава је симболике нарушавајући конструкцију изреке. Долази до поништавања устаљеног редоследа речи, иако се у основи смисао не пориче. Метафоричко значење бива искључено али оно ипак провејава из алузије на саму изреку. Последњи стих „где је дима – свега има” може бити песничко тумачење изреке „где има дима ту има и ватре”. У обема варијантама „ватра” и „све” могу подразумевати нешто тајно, забрањено, скривено од јавности. У „Флекавој песми”, ослањајући се на познату изреку „нађе крпа закрпу”, песник ствара нову: „свака флека нађе свог човека”. Ослањајући се на устаљену и општепознату конструкцију изреке и рачунајући на њену алузивност, песник пародира њено значење, придајући јој ново.

Питање је да ли је једна од карактеристика поетике Владимира Андрића уобличена у песми „Кобајаги”: „ем је право, ем је складно / ал помало и досадно / [...] / све логично и одлично / ал помало једнолично / [...] / у две речи –

сува збиља / и још у две – стварност чиста / ал сваког дана иста”. Песник изражава потребу за варијацијом на тему стварности, али и књижевности. У петом стиху прве строфе, набрајајући појмове из обичног живота, он помиње и „русе косе, очи чарне”. Питање је да ли је песник тим поступком желео да сталним епитетима истакне устаљеност и досаду која из ње произлази или је желео да учини својеврсан отклон од традиционалног.

Травестија народне епске поезије се јавља и у причи „Слон и клавир”, у којој долази до поигравања стиховима песме „Косовка девојка”: „Да се јадан на зелени бор набори, и њега би јадан оборио!” (63). Песник је у потрази за начином дочаравања безизлазне ситуације посегаво за општепознатом метафором из епске народне песме, пародирајући је, прилагођавајући је причи и додајући јој језичку игру асонанцом и алитерацијом. Такав подухват изазива хумористични ефекат, упркос озбиљности маркиране ситуације у епској песми.

Травестију можемо уочити и у стиховима који пародирају одређена књижевна остварења. У песми „Мачка и салама” долази до пародирања стихова из песме „Опомена” Десанке Максимовић „Не остављај ме саму / ах, никад саму уз саламу”. Слично је и са стиховима из *Горској вијенци* П. П. Његоша у Андрићевој песми „Мало блато” (види: Љуштановић 2007), док у песми „Ако ми верујете” можемо наслутити алузивну пародију песме Душана Радовића „Да ли ми верујете”. Иако конкретне пародије нема у самој песми, повезаност се заснива на односу према потреби да се уверава слушаца/читалаца. Сматрамо да песник није случајно одабрао наслов који алудира на поменуто Радовићеву песму. Претпостављамо да је било важно оства-

рити одређену везу како би се суптилно изградио контраст и приказало дете коме разумевање околине није нарочито важно. Док Радовићев лирски субјекат има потребу да понавља „да ли ми верујете“, Андрићев говори „ако ми верујете“, из ког као да следује: „ако не, није важно“. Андрић гради свој тип детета једноставном интервенцијом над постојећим насловом познате дечје песме и управо тај, наизглед једноставан поступак, усложњава значење песме и тон лирског субјекта.

Сличан поступак наслуђујемо и у причи „Лав и квака“, у којој долази до пародирања песме Душана Радовића „Страшан лав“. Сам почетак приче структурно је изграђен по узору на Радовићеву песму, док се пародија одиграва на семантичком нивоу. В. Андрић од почетка инсистира на својој, другачијој визији лава: „Био неки Лав... / Какав лав? / Лав као сваки Лав: висок, леп и плав“. Првим стихом успоставља се потребна дистанца у односу на Радовићеве стихове, који су подсећали на устаљен почетак бајки. Андрић не посеже за бајковитим почетком већ читаву причу представља као крајњу збиљу. Он не настоји да тематизује дечји страх, те у складу са тим гради и лик свога Лава. Међутим, доследно ће се служити конструкцијом која подразумева констатацију и за њу везано потпитање. Тако ће се тврдња преузета из песме Душана Радовића појавити не само у вези са лавом, већ и са кваком, травом, свраком и ђаком. Увођење сваког новог јунака у причу праћено је поменутом конструкцијом: „... па имао кваку... / А каква је то квака? / [...] / а за то време под њим вене трава... / Каква трава? / [...] / Али око њих се мота нека Сврака. / Каква сад Сврака?“ (57–58). Учестала потпитања стварају утисак присуства радозналост детета које

има сталну потребу да запиткује и тражи додатна објашњења. Песник остаје доследан принципу запиткивања и ван описивања нових актера приче, те и на самом крају поставља питање о томе шта ће бити на крају, пародирајући уз то уобичајене завршетке традиционалних бајки: „А шта ће да буде на самом крају? / Хоћемо ли да принц смрси конце неком змају, па да на крају обојица гунђају / и заједно конце расплићу како умеју и знају? / Ма, шта ће нама тамо неки принц и тамо неки змај – ми хоћемо наш рођени крај!“. Последњим стихом се сугерише да песник жели да дâ сопствену визију актера бајке и грађења приче. Он жели сопственог лава и сопствени крај, без обзира на устаљене представе и традиционалне конструкције.

У причи „Поноћни Грифон“ Владимир Андрић се врло слободно бави описивањем митолошке животиње, која је сама по себи застрашујућа. Користећи се њеним изгледом, настоји да изгради амбивалентну личност – истовремено и осећајну и опаку („Такав је Грифон. / Камена, а опет голубија срца, лављег тела и орловска лица. / Ма као девојчица!“). Кроз читаву причу провлачи се и тема пијанства, коју можда не бисмо очекивали. У маниру изненадног јавља се и травестија стихова „Искрене песме“ Милана Ракића. Описујући лик Грифона ког обузима бес, песник му у уста ставља стих: „О, склопи усне, не говори, ћути...“. Иако је Грифон од почетка врло добро и оригинално грађен као гротескни лик, коришћење Ракићевог стиха у новом контексту доприноси додатном хумористичном ефекту. Како смо већ неколико пута напоменули, доследан сопственој визији, узимајући елементе књижевних канона, Андрић гради нове песничке слике и сижее, постижући префињени, хумористични ефекат,

који захтева основно познавање језика и књижевности.

Збирка *Дај ми крила један круг* Владимира Андрића представља својеврстан песнички подухват у коме се не зна где престаје песма, а где почиње прича (Љуштановић 2007). Песник у овој збирци на специфичан и себи својствен начин испитује мелодију језика, поигравајући се супституцијом, адицијом, граматичким формама и правилима, варијабилношћу значења, хомонимијом и синонимијом, читавањем нове речи раздвајањем старе итд. Уз све то, он се увек труди да остане веран свом поимању песме за децу, доследно стварајући „песме-играчке“ (види: Љуштановић 2018: 64). Његова поезија не покушава да поучава, иако много говори о животу и детету у њему. Песник сваким својим стихом успева да прикаже многобројне нијансе детињства и изрази емпатичан став према децијим несташлукима. На основу тематике његових песама и прича лако се може закључити да је песник на линији Љубивоја Ршумовића који сматра да је „дете дете да га волите и разумете“. Међутим, Владимир Андрић у својој поезији и причама није склон помињању појмова који су читаоцима већ познати. Отуда могућност и потреба за травестијом, која подразумева предзнање или проширивање знања о књижевности. У низу иновативних песничких подухвата В. Андрићу је пошло за руком да се успешно исказа, дајући овим поступком нову, освежавајућу слику поимања стваралаштва за децу, али и књижевности уопште, и уједно градећи сопствено место у књижевном канону.

ИЗВОР

Андрић, Владимир. *Дај ми крила један круг*. Београд: Креативни центар, 2006.

ЛИТЕРАТУРА

- Живковић, Драгиша. *Речник књижевних термина*. Београд: Нолит, 1986.
- Љуштановић, Јован. О типолошким моделима у српском песништву за децу у 21. веку. *Књижевности за децу у науци и настави: зборник радова са научној скупштини Јагодина, 21–22. април 2017*. Уредници: Виолета Јовановић, Бранко Илић. Превод резимеа: Марија Ђорђевић. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2018, 61–74.
- Љуштановић, Јован. Савршен дармар. *Лейолис Машице српске*, год. CLXXXIII, књ. 480, св. 3 (2007): 438–442.
- Миларић, Владимир. *Сићали сунца: шекспирови о децијој поезији*. Нови Сад: Српска читаоница Ириг, 1977.
- Радонић, Ана. Поезија игре. *Детињство*, год. XXXIX, бр. 4 (2013): 70–86.
- RKT: *Rečnik književnih termina*. Dragiša Živković (ur.). Beograd: Nolit, 1986.

Isidora Ana D. STAMBOLIĆ

THE TRACE OF TRAVESTY IN A COLLECTION OF POEMS *DAJ MI KRILA JEDAN KRUG* BY VLADIMIR ANDRIĆ

Summary

In this paper we tried to introduce a trace of travesty in a collection of poems *Daj mi krila jedan krug* by Vladimir Andrić. We looked for examples of travesty which parody traditional genres and structures. We were aware of the specifics of Vladimir Andrić's poetics and in accordance with that we tried to interpret the function of travesty in his work. Besides that, we wanted to present the basic rules of play-poems which are very often in the work of this writer. Bearing in mind the basic characteristics of his work we tried to present parodied poems and tale and to find their meaning in his interpretation.

Key words: travesty, poems for kids, language games, semantics games, parody

ХАИКУ ПОЕЗИЈА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ (Генеза, поетика и жанровско одређење)

САЖЕТАК: У овом раду разматрају се генеза, поетика и жанровско одређење хаику поезије намењене деци и младима, која се у извесној мери разликује од хаикуа за одрасле читаоце. Осветлићемо, пре свега, рецепцију хаику поезије за децу и младе, њену феноменологију, елементе зен-будистичке филозофије, духовност, сликовитост, семантику, као и друге стваралачке особености. Потекао из древног Јапана, овај поетски жанр све је присутнији и међу нашим књижевницима који пишу и за децу и за одрасле. Класични хаику за децу и младе најзаступљенији је у стваралаштву Десанке Максимовић, Добрице Ерића, Момчила Тешића, Пере Зупца и других песника, чији ће хаику стихови бити предмет нашег интересовања. Такође, биће представљен и дечји аспект у хаику поезији Исе Кобајашија, познатог јапанског класика и једног од највећих стваралаца ове лирике, од самих њених почетака до данашњих дана.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: хаику, деца, одрасли, природа, поетика, стил, језик

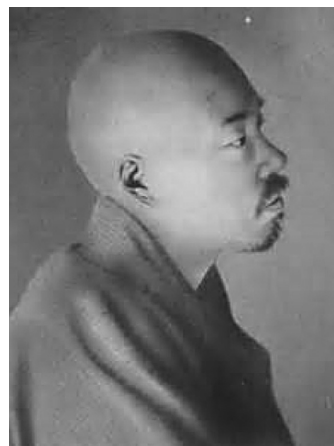
Порекло и рецепција

Хаику је древна поетска форма, настала у Јапану у XV веку, али њено коначно конституисање и пуноправан стваралачки третман уследио је знатно касније. Хаику чини једна строфа од три стиха, са утврђеним распоредом слогова (5-7-5). „Прве хаику песме писали су буди-

стички свештеници у 15. и 16. веку” (Поповић 2007: 256). Назив потиче од речи *хаи-каи*, у значењу: несташан, шаљив. Овај термин је крајем XIX века увео велики хаику песник Масаока Шики (1867–1902). Међутим, највећи процват и успон хаику доживљава знатно раније, за време Мацуа Башоа (1644–1694), једног од

највећих хаику мајстора свих времена. Током XIX века ова јапанска поетска врста продира на Запад, у друге културе и литературе.

Хаику је полако али сигурно, по принципу концентричних кругова, освајао пажњу песника широм света, па су се многи великани пера опробали и доказали као



Масаока Шики

врсни хаиђини (Елијар, Паунд, Борхес, Нето, Сеферис, Милош, Гинзберг). Историја хаикуа дуга је и сложена, а он с временом постаје општи синоним и популаран жанр који се и данас

* mdjurickovic@yahoo.com

несмањеним интензитетом ствара и негује. Поставши нека врста планетарне страсти и све прихваћеније форме, хаику је као стваралачки чин подједнако изазован и подстицајан за песнике свих вокација, стилова и способности, али само истински поклоници и његови прави познаваоци успевају у својим лирским мисијама и инспиративним доживљавањима природе и живота уопште. Хаику песници настоје да

створе целовиту композицију од предмета и појава стварног света водећи рачуна о њиховом облику, текстури и положају. Мотиви се могу извести из реалне слике света, али се њој не сме ништа додати (Јамасаки-Вукелић – Митровић 2006: 7).

Хаику се као форма одомаћио у многим земљама и прихватили су га бројни песници за одрасле, али и за децу. По својој природи и унутрашњем саставу хаику подразумева, пре свега, једноставност и непосредност, сликовитост и искреност (*макошо*). Хаику, иначе, није свака песма од три стиха. Иако захтева строгу форму и утврђени слоготворни поредак, хаику неретко дозвољава и формална одступања, с тим да се остали поетско-филозофични и идејно-мисаони слојеви испуне и задовоље.

Теоријско утемељење

Наизглед једноставан и комуникативан као лирска форма и полифона аскетска уметност, хаику је, заправо, врло сложен и комплексан жанр, иако се то на први поглед не чини, а истовремено потврђује чињеницу да права и истинска „књижевност припада свим људима и у свако доба” (Хант 2013: 10). Хаику обично нема наслов нити риму, а настоји да користи што ма-

њи број речи и слика, како би постигао што снажнији семантички и естетски ефекат.

Велики Башо је говорио да је хаику оно што се догађа *овде и сада* (Павић 2010: 168). Тај неухватљиви зен-тренутак чини један од препознатљивих особености и стилских поступака изворног, односно класичног хаикуа. Прави хаику песници показују какво је њихово стање духа, етичко и психолошко расположење и отуда га неретко поистовећују са природом и њеним конститутивним елементима. За хаику се најчешће каже да је то *йесма природе*, јер свет приказује без посебне импровизације или експериментисања. Црњански је хаику називао *уздахом* (према: Живковић 1996: 9). Очараност и опчињеност природом хаику песници исказују на сликовит и једноставан начин, а обично речју која сугерише једно годишње доба (*киџо*). Сложеном структуром хаику обједињава елементе зен-будизма (медитативност), хиндуизма (поштовање свих живих бића), конфучијанизма (моралност) и шинтоизма (ритуалност), иако то у овом случају није својствено обраћању деци и младима. Својим инаугурисањем на Западу, хаику је умногоме обogaћен новим садржајима, искуствима и виђењима света, стеченим у другачијем погледу и поимању живота.

Хаику је, заправо, слика из природе, скица, детаљ, утисак, доживљај, подстицај. Задивљујуће је колико слика, емоција и импресија може стати у уске оквире истинске хаику песме, која не трпи експериментисање и конструкције. Једноставним стилско-изражајним средствима хаијини стварају складне поетско-сликовне валере, који се обично састоје из једне, две или три елиптичне реченице. Као ретко који песници, хаијини поседују посебан лирски нерв и рефлекс, односно смисао за прецизно уочавање свих појединости и наизглед небитних ситни-

ца, у ствари тако значајних и драгоцених за креирање целокупне лирске атмосфере. Хаику се, иначе, „бави дубљим значењима него што се стиче утисак приликом првог ишчитавања – малим стварима прекривеним слојевима сугестије и импликације” (Богојевић 2002: 8).

Хаиђини су песници који на ограниченом простору и малим фондом речи исказују много тога. У средишту стваралачког интересовања сваког хаиђина налази се, пре свега, целокупно човеково окружење, будући песник региструје бројне појаве у сажетој форми, уносећи притом извесну психолошку, етичку и филозофску димензију. Хаику подразумева дубоку урођеност у живот, природу и свет стварности. Хаику је једноставан, али узвишен облик песничког изражавања, који на себи својствен и симболичан начин сугерише лепоту, смисао, недореченост.

Хаику се може сматрати својеврсном споном између човека и природе, јер једино из комуникајског односа човека и природе може настати прави хаику [...] Хаику искључује равнодушност људског духа и зато хаиђин мора истовремено да воли и да поштује природу (Обрадовић 2001: 113).

Хаику је, такође, производ комуникације између песника и природе. Писање хаикуа значи свакодневно и пажљиво бележење медитација и преокупација, опажаја и умећа. Другим речима, хаику је незамислив без таквог особеног начина проживљавања и поимања живота који се назива *зен* (Ђуричковић 2007: 6). Хаику је јединствено мисаоно ходочашће, духовно просветљење и авантура духа која се дуго памти. Сродне песничке подврсте које се прожимају са хаикуом, његовом сажетом структуром и поетиком, јесу:

- *хаибун* (слика, литерарни запис; спој прозе и хаикуа),
- *ренџа* (уланчане песме, тростих са двостихом),
- *сенрју* (форма у којој песник истиче субјективан осећај),
- *џанка* (форма са метриком слогова: 5-7-5-7-7) (Станковић – Девиде 1991: 167).

Однос човека и природе скоро увек је у првом плану, а нарочито његово унутрашње (етичко, психолошко) и спољашње (физичко, историјско) проживљавање света и ближе околине. На глобалном плану, хаику поезија представља, пре свега, однос лирског субјекта, који у вишеструким позицијама и перспективама може бити:

- непосредни учесник,
- сведок/очевидац,
- коментатор/репортер,
- опсерватор/посматрач,
- сликар/колориста итд.

У строго утврђеној форми, реч по реч и стих по стих, хаику песници обрађају се деци и младима, обрађујући, углавном, вечите теме, као што су:

- природа,
- детињство,
- завичај,
- игра,
- биљни и животињски свет и сл.

Најкомплексније тумачење хаику поезије код нас до сада је остварио проф. Живан Живковић у студији *Гости са истока* (Ниш 1996), у којој се бави генезом, развојем, утицајима и уметничким достигнућима ове лирске форме на просторима некадашње Југославије. Поред

осталог, представљена је хаику поезија наших познатих и мање познатих песника, како за децу тако и за одрасле. Живковић је највише пажње посветио хаику остварењима: Десанке Максимовић, Добрице Ерића, Момчила Тешића, Мирољуба Тодоровића, Слободана Павићевића, Милијана Деспотовића, Мирјане Божин и других аутора. Такође, осветљени су и хаику стихови које су писала деца (Виктор Тодоровић: *И онда цветић поче да има ноге*, Рујана Матука: *Расуша ојрлица*). Говорећи о хаику поезији коју стварају деца, Живковић истиче:

Хаику тражи једноставност опсервације, емоције, мисли или слике на коју се најчешће своди, тако да му је инфантилност (као поглед на свет и начин изражавања тога света) инхерентно својство. 'Наивна' слика света, коју ће саопштити својим хаикуом извесни песници, не зачуђује, јер се тој 'наивности' свесно тежи, али не треба да чуди ни зрелина којом проговара искуство и оних који га тек стичу... (1996: 56).

Овај истраживач помно је пратио хаику продукцију на југословенској књижевној сцени, а нарочито листове и часописе (*Паун*, *Мостови*, *Летњолис Матице српске*, *Књижевне новине*, *Кораци*, *Сиремљења*), у којима је повремено објављивана хаику поезија наших и страних аутора, углавном јапанских класика (Башо, Кобајаши, Шики, Бусон).

Хаику намењен младима, као и онај који стварају деца, представља посебан естетско-уметнички феномен са богатом и завидном традицијом, нарочито у *Земљи излазећеј сунца* (Јапан), одакле је и потекао. Он је интегрални део њихове културне баштине и школске лектире, те се често организују такмичења, конкурси и фестивали на којима учествују деца из земље и света.

Тематско-мотивски репертоар за децу и младе

Читајући хаику стихове за младе, намећу се одређена питања и недоумице у смислу песникове усмерености на најмлађе читаоце којима је хаику намењен, и, са друге стране, начина на који деца реагују током читања хаику поезије. Водећи рачуна о језику и стилу, о теми и слици, а посебно о узрасту коме је хаику намењен, песник потврђује исправност теоријског става да „писац креира свог читаоца” (Хант 2013: 125), успостављајући на тај начин релевантну дистинкцију између хаику поезије за децу и хаику поезије за одрасле.

Са друге стране, лирски субјект у хаику поезији често види природу и свет око себе на идентичан начин на који то чине деца, наивно и сентиментално, што указује на блискост и међусобну сродност ових двеју структура у њиховом непрекидном процесу разумевања деце и детињства. Проширујући круг својих идејно-тематских и жанровских интересовања, Десанка Максимовић је кроз хаику поезију, како за децу (*Србија, велика шајна*) тако и за одрасле (*Озон завицаја*), исказала и потврдила снажно осећање живота у готово свим његовим облицима и нијансама, а нарочито кроз обраћање из дечје перспективе:

Школско двориште
утабано као
маљевима.

Иди на славу,
бако, и донеси ми
колач у цепу.

Ко ће пребројати
све росе и све сузе
детење.

Жабе по киши
хватају се у коло
и скачу, скачу.

Беле сточиће
поболи патуљци шумом –
чекају госте.

Танки раздељак
у дечјој коси – стазица
кроз густе шипраг.

Снила сам да сам
црно кудраво куче
у детелини.

Железни певац
на крову промукао
још од детињства (Максимовић 1990: 84).

У предговору књизи *Озон завичаја* Десанка Максимовић на непосредан начин објашњава програмску и стваралачку опседнутост хаику поезијом и њеним уметничким дометима:

Вас који ме знате још из мојих песама о покошеним ливадама, стрепњама, из песама о крвавим бајкама, о Србији великој тајни, вас који ме знате као песника који тражи помиловање за вољне и невољне грехове, као песника сонета, нека вас не зачуди мој занос јапанском древном поезијом која је повезала бројне југословенске песнике, као каква политичка странка. Песници занесени хаику поезијом показали су да у многим од нас упоредо живи песник и сликар, или вајар и сликар, а често у сликару живи и латентни музичар. Мене је метафорична јапанска врста поезије привукла управо том својом сликовитошћу. Песник у мени имао је и свог двојника сликара, што ме је навело да у младости упоредо са факултетом похађам вечерње курсеве у Слика-

ској школи, али је дар песника био јачи, изрази-
тији, па сам курсеве у Сликарској школи напу-
стила (Максимовић 1991: 7).

Разматрајући целокупно хаику стваралаштво Десанке Максимовић, проф. Живковић сматра да је њен хаику за децу испод уметничког квалитета у односу на хаику за одрасле. Са овим запажањем можемо се у извесној мери сложити, не само због метричког несклада ове форме већ и због духовног подтекста, који заправо „није чиста хаику поезија” (Живковић 1996: 149). Међутим, то треба разумети

[...] као доказ песникињине спремности да и у последњим стваралачким данима не изневери публику којој се деценијама обраћала и да се пред њом као стваралац још једном потврди. Поетички утврђена форма хаикуа Десанку Максимовић ни као песника за децу није спречавала да буде оно што је била – песник по вокацији (*Ibid.*: 323).

Хаику обично носи печат времена у којем је настао, што значи да се конкретан доживљај и надахнуће лирског субјекта односе преваходно на ововремени контекст, а не на прошлост или будућност. Песник се, заправо, поистовећује са природом, са њеним лепотама и чарима, које неретко идентификује са сопственим доживљавањем и запажањима света и живота, односно стањем духа:

Кристални извор.
Шумица ме посматра
његовим оком.

Река путује
цео свој век –
чак и кад спава (Тешић 1986: 17).

Хаику, дакле, подразумева наслућивање, уживљавање и саосећајност са живом и неживом природом, као и свим њеним пратећим деловима. Визуелизација је, такође, једно од најважнијих одлика и стилско-језичких својстава хаику поезије, које је у великој мери присутно скоро у сваком њеном стиху, чинећи га на тај начин конститутивним и супстанцијалним елементом. Уношење визуелних детаља и те како доприноси потпунијој и садржајнијој дескрипцији, а са друге стране обогаћује утисак предметности описаних детаља и простора:

Сад наш млин бруји
завејан сувим снегом
и зими и лети.

Две црне мачке
и бео, леден месец
вриште на крову (Ерић 2002: 35).

Оваквим колористичким поступком и опажањем илуструје се и наизглед небитна манифестација живота и природе, саткана од најмање појединости (звук, шепат, жубор, врисак, цвркул, дашак, трепет, брујање).

Занимљив је начин како се доскочило нелитерарностима хаику песме, будући да је њена сажетост, независно од динамичности која ће се досегнути и сликовних напоредости које ће се постићи, ипак спутавајућа. Добрица Ерић је пратио низове или венце хаику песама, претварајући циклусе у основне смисаоно-композиционе целине, а појединачне песме, оне које поштују изворност јапанског поетског прототипа, у слицице, у семантичке јединице и у комадиће обухватнијег мозаика. [...] Нема сумње да су Ерићеве песме занимљиве и по томе што су, у целини узев, блиске изворном хаикуу, под којим се, како рекосмо, редовно, у први мах, подразумева

песма о задивљености пред призором у природи (Мирковић 2002: 63–64).

Будући да не трпи поуку и моралисање, сувишне артистичке украсе и претенциозну реторику, хаику за децу и младе открива детаље и импресије из природе, настале на основу минуциозног запажања и свеколиког доживљавања чула:

Птицу у крлетци
цвркутом надлеће
поље.

Жут лист на
столњаку. Урамљена
јесен (Зубац 1991: 213).

Тематизовање и транспонованање чуђења пред лепотама и раскошима природе у основи је скоро сваког изворног хаикуа, па самим тим и оног намењеног деци. Природа је, дакле, елементарна семантичка окосница и својеврстан демијург хаику поезије, без кога је просто незамислива поетика и сензибилитет ове лирске врсте, као посебне и суптилне пројекције душевног стања.

Свест о детету и о детињству

По природи ствари ова тема у доброј мери намеће потребу за упоредним проучавањем, односно диференцирањем хаику поезије за децу од оне за одрасле. Наиме, хаику за децу прожима и интегрише сродна поетика и стваралачки сензибилитет хаику поезије уопште, будући да се ради о истоветним интегралним и конститутивним елементима форме и садржине. Ме-

ђутим, без обзира на њихове узајамне и генеричке везе, хаику је јединствена и препознатљива лирска форма како у погледу садржаја, тако и у погледу структуре. Своје обраћање деци и младима кроз хаику поезију песници схватају као озбиљан и одговоран стваралачки чин, а не као успутно писање или бележење кратких стихова. То су, уосталом, доказали својим самосталним издањима хаику поезије (Д. Максимовић, Ерић, Теших, Деспотовић, Терзић, Латиновић и други), као и бројним признањима у земљи и свету (фестивали, конкурси, преводи).

У односу на хаику за одрасле, хаику за децу и младе писан је другачијим стилем и спрам другачијих потреба, при чему се начини писања, доживљавања и саопштавања разликују, будући да хаику не поседује толико сложену структуру, нејасне слике или сувише имагинарне садржаје. Са таквим поетичко-стилским предиспозицијама и стваралачким особеностима, хаику за децу тежи, пре свега, већем степену јасности, конкретности и сликовитости, а карактерише га дечји аспект и инфантилна тачка гледишта, која додатно укључује и облике визуелних уметности у индивидуалном процесу доживљавања одређене поетске слике. Наиме, овај елемент дечје наивности искључује медитацију, религиозност и филозофичност, па је то самим тим једна од кључних диференцијалних разлика у перцепцији хаикуга код деце и одраслих.

Прихватајући улогу и појам детета као конструкта, хаику песници на тај начин осмишљавају и обогаћују наивну слику света у којој нема места за елементе дидактизма, идеологије или поуке, али зато је присутна идентификација са децом и усвајање њихових етичких ставова и виђења света. То на најбољи могући начин илуструју стихови једног од највећих хаику мајсто-

ра и класика јапанске поезије, Исе Кобајашија (1763–1828), у преводу Мирослава Манића:¹

Кад чује „мајка” –
моје сироче плеска
топлим рукама.

После снегова
село је поплављено
веселом децом.

„Досадна деца” –
ономе ко то каже
цвет не цвета.

Хеј, лептирићу!
Пробуди се, пробуди –
будимо другови.

У овим стиховима као да нема ничег што није у складу са свакодневним дечјим видокругом и искуством, па отуда потиче инфантилна усредсређеност на опредељени свет појавности и целокупна збивања из тоposa дечје игре и животних реалија.

Будући да непосредно и посредно артикулише свест о детету и о детињству, као засебној и наивној слици света, хаику је ушао у домен књижевности за децу још од самих својих почетака у средњем веку, бришући понекад границу између стихова који су намењени младима и оних намењених одраслим читаоцима. То откриће детињства као спецификаума видно је изражено у стиховима Исе Кобајашија, док са друге стране указује на потребу за укљученошћу деце у свет одраслих и на ниво њихове целокупне социјализације. Оваква литерарно-уметничка интенција и те како је допринела развоју свести о детињству као друштвеном и културолошком конструкту, а нарочито њего-

¹ <http://www.japanorama.rs/2017/04/08/haiku/>

вом социолошком и историјском развоју, сагледаном кроз структуру и поетику хаикуа.

Артикулација и уметничко транспоновање хаику поезије неизбежно је подударно и компатибилно са аутентичним дечјим потребама и њиховим духовним развојем, будући да у свом саставу имплицира лепоту и једноставност живота, конкретне идеје и слике, које су свакако саставни део развојног концепта детињства. Оваквим приступом и визијом уметности хаику је остао трајно везан за дечји хоризонт и дечју књижевност уопште, што довољно илуструје и степен међусобног прожимања „наивне једноставности и рафинираног интелектуализма” (Љуштановић 2012: 111). Иако лишен утилитарне и васпитне функције која, иначе, и није својствена његовој поетици и естетском сензибилитету, хаику је својом варљивом једноставношћу и непретенциозношћу врло погодна и хибридна форма у обраћању деци и младима, а посебно у етичком поимању и схватању света детињства. Са учесталим мимезисом свакодневног дечјег живота, хаику је најчешће усредсређен на чулну конкретност света и опипљивост скоро целокупне спољашње појавности, при чему се наизменично уравнотежују позиција детета и позиција одраслог. Таквом сугестивношћу и лирском осећајношћу профилишу се различите тачке гледишта, које се међусобно допуњују и прожимају, односно прилагођавају инфантилној перцепцији и топосу свеколиког детињства. На пример:

Низ талас реке
одлази бродић од хартије:
за њим дечак!

На брду јелка.
На врху јелке звезда
само до јутра (Терзић 1990: 28).

Хаику за децу бави се тзв. малим и једноставним темама, чија семантика и перцепција одговарају искључиво дечјој слици света. Како по свом саставу не сугерише богатство сложених збивања, психолошких стања и ситуација, хаику за децу имплицира првенствено непосредност, јасност и конкретност, а све то без непотребних дигресија, сувишних детаља и нагомиланих зен-будистичких примеса. Тако хаику песма директно уводи малог читаоца у атмосферу и догађаје, односно у дескрипцију и визуелизацију, чиме се постиже знатно већи степен комуникативности и разумљивости, у складу са дечјим хоризонтом очекивања.

Питање међусобног односа хаику поезије за децу и хаику поезије за одрасле представља једну од кључних теоријских ставки, која је актуелизована тек с краја XX века, услед енормне експанзије и процвата овог жанра у многим културама и литературама света. Хаику за децу је, наравно, условљен стваралачким когнитивним могућностима малих читалаца и самим тим повлачи одређена ограничења/разлике у структури и значењу. Дихотомија и класификација хаикуа за децу и хаикуа за одрасле односи се, пре свега, на поетичку раван и рецепцију, а све то унутар јединственог уметничког и естетског контекста. Хаику за одрасле већ вековима припада канонизованој класичној литератури, за разлику од хаикуа за децу, који се постепено и неравномерно конституисао у засебну мисаону и логичку целину.

Уметнички дигнитет хаикуа за децу уопште није споран и дискутабилан, не само зато што се њиме баве еминентни домаћи и страни песници, већ и због тога што је побудио завидно интересовање многих књижевних теоретичара, тумача и истраживача разних профила (Живковић, Павић, Богојевић, Симин, Деспотовић и

други). Па ипак, у науци је прихваћено стано-виште да је хаику за децу неодвојиви и инте-грални део целокупне хаику поезије и поетике уопште, тако да је понекад тешко разлучити и разликовати ове две категорије. Само онај хаи-ку који је у семантичком и рецепцијском сми-слу разумљив и приступачан деци може се сма-трати одговарајућом поезијом за младе. Сходно томе, тумачење хаикуа за децу и хаикуа за одрасле заснива се, превасходно, на идентич-ним методолошким и научно-стручним прет-поставкама, што опет указује на недељивост те-оријских и критичких мерила. Хаику за децу је, дакле, обележен снажним печатом самосвојне уметничке структуре и тзв. „наменским момен-том”, који је, заправо, одлучујући фактор и ре-пер у разликовању од хаику стихова за одрасле.

Закључак

Хаику је општеприхваћена песничка врста у свету и код нас. Попут сонета и других врста утврђене форме, хаику је успео да закупи мно-ге песнике широм света и тако постане врло актуелан и доступан као форма, како за децу, тако и за одрасле. Нагли и непредвидиви про-цвет хаику поезије, у условима модернизоване техничке и компјутерске цивилизације, про-праћен је оснивањем бројних удружења и асо-цијација, фестивала и клубова, издавањем спе-цијализованих часописа, листова, едиција и сл.

Хаику надилази све границе, израстајући у интернационални феномен и стваралачки но-вум. Хаику се данас, у мањој или већој мери, негује у скоро стотину земаља широм света. И у државама нашег окружења хаику је веома по-знат и широко прихваћен. Популаризацији хаи-куа код нас значајно су допринели углавном специјализовани листови и часописи (*Паун, Ха-*

ику новине, Хаику моменти, Хаику писмо, Хаику информатор, Лошос, Шкољка, Маслачак, Освиш).

Као лирска форма, хаику се непрестано раз-вија, трансформише и типолошки обогаћује, што потврђује да је то својеврстан и „жив дија-лектички процес” (Константиновић 1984: 50). Многи наши хаику песници за децу и одрасле (Ерић, Деспотовић, Терзић, Димић, Пуслојић, итд.) објављују у страним часописима и на раз-личитим језицима (*Ko, Sakura, Haiku magazine, Nova akropolis, Chrysanthemum, Apokalipsa, Хаи-ку свјет*), а добитници су и бројних награда на скоро свим континентима. То јасно говори да уживамо велики углед у савременом светском хаику песништву, што потврђује значајна засту-пљеност наших песника у иностраним антоло-гијама и изборима, као и њихово учествовање на фестивалима широм света. О рецепцији и поетици хаику песништва код нас постоји обимна стручна литература, а сама песничка продукција врло је богата и разноврсна.

ЛИТЕРАТУРА

- Богојевић, Дејан. *Изнад празнине*. Хаику антологија. Београд: Апостроф, 2002.
- Вукелић-Јамасаки, Хироши, Срба Митровић. *Мајлено звоно*. Савремена јапанска поезија. Београд: Рад, 2006.
- Деспотовић, Милијан. *Грана која маше*. Преглед хаи-ку песништва у Југославији. Пожега: Свитац, 1991.
- Деспотовић, Милијан. *Пшнице у илавешнику*. Пожега: Мацуо Башо, 1991.
- Ђуричковић, Милутин. *Шпайт океана*. Антологија светске хаику поезије. Београд: Алма, 2007.
- Живковић, Живан. *Госћ са истока*. Ниш: Просвета, 1996.
- Ерић, Добрица. *Пужева срма*. Београд: Нолит, 1991.
- Константиновић, Зоран. *Увод у ујоредно проучавање књижевности*. Београд: СКЗ, 1984.
- Лешоис Мајшице српске*, књ. 443 (мај 1989). Нови Сад: Матица српска.

- Љуштановић, Јован. *Књижевност за децу у ојлегалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Максимовић, Десанка. *Озон завичаја*. Београд: Књижевне новине, 1990.
- Максимовић, Десанка. *Србија, велика шајна*. Сараорци: Драган Лаковић, 1991.
- Мирковић, Чедомир. *Субошњи дневник 3*. Приштина: Григорије Божовић, 1994.
- Обрадовић, Славољуб. *Прилози књижевној критики 1*. Андријевица: Комови, 2001.
- Павић, Александар. *Песма као уздах*. Нови Сад, 2010.
- Поповић, Тања. *Речник књижевних термина*. Београд: Логос арт, 2007.
- Симин, Небојша. *Хаику: неслашна песма*. Нови Сад: Прометеј, 2000.
- Станковић, Владимир, Владимир Девиде. *Разговори о хаику поезији*. Зајечар – Књажевац: Крајински књижевни круг, 1991.
- Терзић, Недељко. *Сан на броду*. Пожега: Свитак, 1990.
- Тешић, Момчило. *Кристални извор*. Пожега: Развигор, 1986.
- Тумачење књижевности за децу*. Питер Хант (ур.). Приредила и пропратне текстове написала Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2013.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

<http://www.japanorama.rs/2017/04/08/haiku/>

Milutin B. ĐURIČKOVIĆ

HAIKU POETRY FOR CHILDREN AND YOUNG ADULTS (ORIGINS, POETICS AND GENRE DETERMINATION)

Summary

This paper discusses the origins, poetics, and genre determination of haiku poetry for children and young adults, which is somewhat different from haiku for adult readers. We will shed light upon the reception of haiku poetry for children and young adults, its phenomenology, elements of Zen Buddhist philosophy, spirituality, picturesqueness, semantics, as well as other creative features. Originating from ancient Japan, this poetic genre is increasingly present among the Serbian authors who write both for children and adults at the same time. Classical haiku for children and young adults is most represented in the works of Desanka Maksimović, Dobrica Erić, Momčilo Tešić, Pero Zubac and other poets, whose haiku verses will be the subject of our interest. Also, we will present the children's aspect in the haiku poetry of Issa Kobayashi, the famous Japanese classic poet and one of the greatest creators of this lyric from its beginnings to the present day.

Key words: Haiku, children, adults, nature, poetics, style, language

ОМЛАДИНСКА ПРОЗА – ОД УЗРАСНЕ ДО ЖАНРОВСКЕ ОДРЕДНИЦЕ

Јелена Д. ЛАЛАТОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд
Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93.09 „19”
Примљено: 13. 2. 2021.
Прихваћено: 25. 2. 2021.

УПОТРЕБА ПОЈМА ОМЛАДИНСКА КЊИЖЕВНОСТ ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА И САВРЕМЕНА КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКА ЕВАЛУАЦИЈА КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ ТОГ ПЕРИОДА

САЖЕТАК: У овом раду анализира се значење појмова *омладина* и *омладинска књижевност* у омладинској и женској периодици тридесетих година прошлог века. У обзир се узимају следеће периодичне публикације – омладински листови *Студент* и *Наш живот*, педагошко-социјални часопис *Училишки покрет*, књижевни часопис *Млада култура*, као и феминистички часопис *Женски покрет*. Критеријум на основу којих су ови часописи одабрани јесте двојак. Најпре, на основу специфичности дискурса о омладини и омладинској књижевности – где се омладинској култури приписује фундаментална улога у изградњи културно развијеног и напредног друштва – те на основу друштвеног и културног утицаја који су ови часописи остварили у међуратном периоду у Југославији. Будући да је *Женски покрет* 1933. издао публикацију књижевнотеоријског и књижевноисторијског карактера, под називом *Деца и омладинска књижа*, посебна пажња биће посвећена начину на који се (не) концептуализује разлика између деце и омладинске књижевности у оквиру феминистичке, односно омладинске часопи-

сне продукције. Циљ овог рада стога јесте да, помоћу детаљне анализе дискурса омладинске књижевности, те интерпретације садржаја тог појма, укаже на начине на које је разумевање појмова *омладине* и *омладинске књижевности*, онако како су они конструисани у женској и омладинској периодици, инкорпорирано или одбачено у савременим књижевноисторијским истраживањима књижевности за децу и младе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: омладинска књижевност, омладинска периодика, женска периодика, историја књижевности за децу и младе, Уједињена омладина српска, часопис *Женски покрет*, Јелица Беловић Бернациковска

У *Уводу у гјечју књижевности* Маријана Хамершак и Дубравка Зима, пишући о корпусу књижевних дела намењених тинејџерима и тинејџеркама, опредељују се за термин *књижев-*

* jelena.lalatovic@ikum.org.rs

ности за младе као неутралнији у односу на термине *адолесцентска књижевност* и *омладинска књижевност* (Hameršak – Zima 2015: 342–377). Ауторке појашњавају како је концепт *адолесцентске књижевности* нужно информисан савременом психологијом одрастања, док је појам *омладинске књижевности* неодојив од конотација које је атрибут *омладински* имао у културној политици Федеративне Народне Републике Југославије и потом Социјалистичке Федеративне Републике Југославије. У овом раду покушаћу да укажем на значајне текстове из области теорије и историје књижевности за децу и младе на српско-хрватском језику, у периоду од краја XIX до краја тридесетих година XX века, који појмове *омладине* и *омладинске литературе* артикулишу на начин који није уско везан за државну политику ФНРЈ и СФРЈ. Затим ћу настојати да испитам на које је начине значење појма *омладинске књижевности* – из периода пре него што су појмови *омладине* и *омладинске културе* нераскидиво свезани с државно-институционалном конотацијом – посредно или непосредно уграђено или одбачено у савременим књижевноисторијским студијама. Аутономни системи промишљања књижевности за децу и младе, највише у облику теоријских разматрања и њихове конкретне примене у пописима одабране литературе, настају како у оквиру међуратног радничког, комунистичког покрета (часописи *Млада култура*, *Наш живот*, *Училишњи покрет*), тако и у оквиру феминистичког покрета (Јелица Беловић Бернациковска, публикација коју су издале сараднице и уреднице *Женског покрета* – *Децја и омладинска књига* из 1933). Ако пођемо од уверења да одвајање књижевности за децу и младе од контекста припадајуће културе доводи до својевр-

сне истраживачке миопије, нарочито када је књижевна историја у питању (Мајхут 2015: 198), јасно је да питање како су и у којој мери културне политике и идеологије предратног радничког омладинског покрета преживеле након њихове декларативне институционализације захтева посебно истраживање.

(Пред)историја појма и његови одјаци

Дистинкција између *адолесцентске* и *омладинске књижевности* за децу не исцрпљује се искључиво у културолошко-поетичкој димензији, већ постоји и специфична хронолошка, књижевноисторијска димензија. Наиме, док се из савремених истраживања жанра адолесцентског романа (Zima 2017; Seelinger Trites 2000) може закључити да се овај термин односи на скуп савремених књижевних текстова који се по тематском опсегу (сексуалност, полно сазревање, колективни и индивидуални идентитет адолесценткиња и адолесцената) и начину на који се те теме обрађују издвајају као посебан подскуп у систему књижевности за децу и младе, концепти *омладинске књижевности* и *културе* претходе артикулацији поља књижевности за децу (и младе) као засебног и свеобухватног издавачког, библиотечког, читалачког и истраживачког система. Сведочанства о томе да појам *омладинске литературе* у извесном смислу хронолошки претходи ономе што данас подразумевамо под књижевношћу за децу налазимо у разним књижевноисторијским студијама. Тако Берислав Мајхут, критикујући интерпретативну парадигму коју је у хрватској науци о књижевности за децу установио Милан Црнковић, указује на то да је тзв. *училишњој епохи* у

књижевности за децу претходио корпус преводне и нешто касније ауторске књижевности у жанру (псеудо)историјског романа, наводећи пример Вукотинићевих романа *Штићиноша* и *Срећко и ђанац* (1844). Овај жанр се врло брзо, захваљујући његовој рецепцији као *народне књије*, етаблирао и као *књижевност за младе* (Мајхут 2015: 197). Битна импликација овог увида јесте блискост народне и омладинске књижевности на барем два нивоа. Као што су стилска обележја и дух народне књижевности утицали на артикулацију омладинске књиге као народне, утицај је неретко ишао и у обрнутом смеру. Наиме, уредничке и издавачке политике прогресивних друштвених покрета из међуратног раздобља, као што ћемо видети, фаворизовале су књижевност за младе која је поетички била блиска народној књижевности. Отуда је народна књижевност постала основа која (треба да) повезује *омладинску књижевност* са другим жанровима, намењеним друштвеним групама које је неопходно претворити у друштвене политичке субјекте – тј. са *радничком и сељачком књижевношћу*.

Јован Скерлић пак артикулише другачије значење појма *омладинска књижевност* у опсежној књижевноисторијској студији *Омладина и њена књижевност: (1848–1871): изучавање о националном и књижевном романџизму код Срба* из 1906. године. Већ сама напоредна конструкција у наслову сугерише да је *омладинска књижевност* књижевност *омладине* као скупа идеја, те културног, друштвеног и политичког ангажмана историјских личности окупљених у организацију Уједињене омладине српске (УОС). Скерлић инсистира на значају јединства политике и културе у случају Уједињене омладине српске, те истиче да је „омладинска књижев-

ност била одјек идеја и тежња целог нараштаја, и она је била јако прожета политичким и социјалним идејама исто онако као што су њени политички назори и борбе имали сасвим књижевно-романтичарску боју”, наглашавајући да су „књижевност и политички живот у омладинском добу тако тесно везани да их је немогуће одвојити” (2019: 4). Из начина на који Скерлић употребљава речи „генерација” и „нараштај”, примера ради, када каже да су генерација четрдесетих, педесетих и шездесетих година XIX века обележене „омладинским начином гледања на ствари” (2019: 6), јасно је да се под појмом *омладински* подразумева светоназор који почива на јединству културне, друштвене и политичке визије, а који су различите генерације јавних радника, управо због утицаја Уједињене омладине српске, усвојиле. Лука Зрнић у књизи *Српске ђачке дружине* из 1912. године посебну пажњу посвећује развоју ђачке дружине „Зора”, из које је израсла Уједињена омладина. Он се позива на Скерлићеве увиде при тврдњи да је национализам ђачких дружина, а потом и УОС, био „либерални демократски национализам из 1848. године” (Зрнић 1912: 58). Такође, он описује начин на који је конкретан рад ђачких дружина утемељио оно што ће постати трајно наслеђе УОС. Зрнић објашњава:

Дружина одржава 12 скупова на којима чланови читају своје радове и разговарају о оном, чиме би могли доцније као просветни радници, помоћи културни напредак свог народа. Спремајући се овако за живот, ђак ће боље вршити своју дужност и као члан ђачке дружине и доцније као просветни радник (1912: 178–179).

Повлашћено место које су књижевност и публицистика имале у раду Уједињене омладине српске, када анализирамо интелектуалне тра-

диције у којима је део овог наслеђа очуван, не може се свести на романтичарски, младалачки занос или на дух XIX stoleћа, јер би у том случају утицај *омладинске књижевности* био ограничен само на тај период. Штавише, револуционарни допринос УОС, чији је супстрат разумевање образоване *омладине* као интелектуално и политички револуционарног колективног субјекта (представници овог наслеђа УОС били би Светозар Милетић, Светозар Марковић, Драга Дејановић), оживљен је и очуван у литерарном и пропагандном раду омладинског и студентског покрета између два рата, под вођством Комунистичке партије Југославије.

Даље, анализирајући историјски развој романа за децу у српској књижевности, Христо Георгијевски упућује на роман *Хајдук Стијанко* Јанка Веселиновића као на „архетип популарног историјског романа за децу и младе” (Георгијевски 2005: 79). Позивајући се на сведочанство Јакова Игњатовића да „тек што је какво Српче или Српкиња дорасла да може књиге читати, већ је Видаковића у руке узела” (*Ibid.*: 72), Христо Георгијевски, у поглављу „Историја српског романа за децу и младе” указује на читав књижевноисторијски ток романа за младе, који претходи издавачкој, библиотечкој и научној концептуализацији књиге за децу. У тој тенденцији, коју чине по квалитету разноврсни романескни текстови, почевши од Милована Видаковића, преко Доситеја и Јанка Веселиновића, до Нушићевих *Хајдука* и *Српске шрилоџије* Стевана Јаковљевића, сједињују се *популарно, народно* и *омладинско* у жанру (псеудо)историјског романа (*Ibid.*: 63–92). Дакле, једно значење појма *омладинске књиге* односи се на идеал „народне књиге”, односно синергију естетског, васпитног и просветног плана књижевног текста.

Наслеђе Уједињене омладине српске и међуратни омладински покрет

Напредни¹ студентски/омладински покрет из тридесетих година XX века прихватио је и у својој делатности детаљно разрадио идеју јединства културе и политике у циљу масовног просвећивања и културног уздизања народа. Текстуралне и уредничке стратегије којима се у периодици из тридесетих година XX века успоставља континуитет са радом Уједињене омладине српске² могу се, по степену развијености те стратегије, најгрубље поделити на следећи начин. Најједноставнији облик јесу експлицитни искази у жанру белешке, коментара, краћег фељтона. Затим, други ниво тиче се *програмашности* текстова – односно, како Биљана Андоновска одређује овај појам, „стратегије по којој је практично сваки часописни прилог требало уобличити као демонстрацију одређеног теоријско-идеолошког начела и његове примене у конкретним ситуацијама” (2019: 4). Напослетку, најсложенији ниво односи се на реконструкцију значења појма омладине, које је блиско поимању тог концепта у теорији и (литерарној и политичкој) пракси Уједињене омладине српске из целокупног дискурса часописа о омладини и *омладинској књижевности*. Пре

¹ „Напредни” студентски покрет јесте назив који су, иако је првобитно осмишљен како би помогао очувању активности КПЈ у легалним оквирима, сами актери тог покрета користили, јер он није обухватао само чланице и чланове КПЈ, или симпатизере Партије, већ и широк круг симпатизерки и симпатизера „напредних” идеја, као што су пацифизам, феминизам, братство народа и сл.

² Наравно, јасно је да се тај континуитет односи на оне идеје и личности чије се наслеђе уклапало у интересе тадашњег комунистичког покрета, те да су либерализам и његови представници, такође једна од струја *омладинске* (у скерлићевском смислу) мисли и активности, из те конструкције изостављени.

него што укажем на конкретне примере примене ових стратегија, треба рећи нешто и о самим листовима. *Наш животи* излазио је као званично гласило Омладинског привредно-културног покрета (Омпок) у Војводини. Заједно са београдским *Студентом*, несумњиво једним од најзначајнијих гласила омладинског и студентског покрета у Краљевини Југославији, сврстава се у групу листова који су служили непосредном информисању и организовању младих људи – све то под будним оком цензуре и полиције. Поред идејне, овде се уочава још један елемент типолошке сродности између међуратног омладинског покрета и активности УОС. То је напетост између полулегалних услова рада и решености да се заинтересованој јавности пласирају политички радикалне поруке. Живан Милисавец, који је као студент био један од организатора Омпока и уредник *Нашеј животи*, а касније и *Лешојиса Машице српске*, у зборнику *Светозар Марковић, омладина и марксизам*, у тексту „Социјалистичке идеје у новосадској гимназији (1870–1880)”, пише о томе како су просветне власти и директор новосадске гимназије Васа Пушибрк одговорност за ширење револуционарних, (прото)социјалистичких идеја – путем превода једног *омладинског* романа – *Шта да се ради* Николаја Чернишевског³ – у листовима *Стража* и *Нова школа* – не могавши да то ширење сами зауставе, пребацили на више инстанце државне власти (1982: 43–50).

Најзначајнија фигура помоћу које напредни студентски покрет заснива континуитет са УОС јесте, очекивано, Светозар Марковић. У *Студенту* је постојала и нередовна рубрика „Из историје студентског покрета”, где се указивало на историјски и друштвени значај претходних генерација универзитетске омладине. Но, наслеђе УОС не своди се искључиво на Свето-

зара Марковића, што се може видети и из већ поменутог жанра белешке и коментара, помоћу којег се гради континуитет са идејама УОС. У једанаестом броју листа *Наш животи* из 1937. године Сава Влалукин извештава о томе како је у име Омпока поднео захтев да се подигне споменик Светозару Милетићу, али не споменик „од туча или бронзе”, већ споменик у виду „лепог и великог омладинског дома” (*Наш животи* 11/1937: 11), што аутор сматра најадекватнијим обликом сећања на Милетићеву борбу.

За разлику од новина, које су под теретом практично илегалних услова рада и кратког периода између изласка два броја, наклоњене краћим формама, са више информација и пропаганде, а мање дебатног тона и усмерења, књижевни часописи, и када су саставни део неког друштвено-политичког покрета, попут часописа *Млада култура* уредника Александра Челебоновића, поседују могућност да свој дискурс обликују кроз опсежне расправе о књижевности. Овај часопис, који носи поднаслов *часопис за књижевност и културу*, излази у периоду од 1939. до 1940. године, а издаје га Одбор културних студентских удружења на Универзитету у Београду. *Млада култура* конципирана је тако да у сваком броју објављује са-

³ Данас је већ опште место литературе начин на који је овај роман утицао на младог Лењина. Поредиши дела Маркса, Чернишевског и Светозара Марковића, Вера Пилић позива се на речи Надежде Крупске из *Сећања на Лењина* – да је управо књижевност Чернишевског омогућила Лењину да „преведе Маркса на језик руских чињеница”, тврдећи да исто важи и у Марковићевом случају, односно да је, помоћу Чернишевског, Марковић преводио социјалистичку теорију на „језик наших чињеница” (Пилић 1982: 177–187). Отуда се може закључити да би било истраживачки плодно размишљати на које се све начине романи попут *Шта да се ради* и историја њихових превода, односно историја преношења утицаја, могу поново тумачити и оценити у савременим историјама омладинске књижевности и културе.

времену књижевност – ауторе који себе сматрају *омладинским ђисцима* – Цвијетина Мијатовића, Михаила Лалића, Јанка Ђоновиха, Бранка Ђопића, Душана Костића – затим, избор из светске књижевности (Толстоја, Горког, Мопасана, Пушкина, Карла Чапека), као и чланке у којима се о књижевности расправља на теоријском и књижевнокритичком нивоу. *Млада култура*, за разлику од многих новина и листова који приказе и белешке смештају на физичке и симболичке маргине, у рубрици „Прикази и белешке” темељно, на више десетина страница, бележи и критикује књижевни и културни живот тог доба.

Из уводног текста који потписује уредништво може се ишчитати сродност разумевања појма омладине са читавим спектром значења која је у делатности и схватањима УОС препознао Скерлић. У свом програмском тексту уредништво *Младе културе* поручује:

А ми, данашња омладина, нисмо без стваралачких снага. Ми смо поникли из народа, који су дали једног Његоша и Змаја, једног Јакшића, Светозара Марковића, Домановића, Скерлића и Кочића, једног Гаја и Крањчевића, Прешерна и Жупанчића, и ми морамо имати своју културну будућност.

Уредништво затим ову објаву пуну самопоуздања легитимише успостављајући везу са прошлошћу – „у нашој прошлости је омладина, нарочито универзитетска играла видну улогу у стварању и развијању наше народне културе” (*Млада култура* 1/1939: 1). Поред ове просветитељско-слободарске мисије, очигледног наслеђа културно-просветне идеологије ђачких дружина XIX столећа, књижевна мисао *Младе културе* усмерена је и на изградњу нових аутора. Та друга мисија одвија се на два колосека –

позивом омладини да часопису шаље своје текстове и критичким освртом на сељачку књижевност, тј. књижевност коју на основу властитог социјалног и класног искуства стварају припадници тог слоја. У чланку „О сељачкој књижевности”, објављеном у првом броју *Младе културе*, Пуниша Перовић овој литерарној тенденцији замера примитивизам форме, односно неподударност између новог социјалног садржаја и наслеђених поетских форми. Или, како сам каже, „не може се у форми, рецимо једног Војислава Илића, којом он описује идиље и мистику прошлости на један миран и сталожан начин дати успјешно садржај с којим се приказује сукоб сељака се порезником” (*Млада култура* 1/1939: 20). Неколико бројева касније, у приказу Антологије српских сељака књижевника – *За њлуом* – исту замерку понавља и Радивој Копарец (*Ibid.* 7/1939: 384). Развијена књижевна критика, те потреба да се у савремену продукцију интервенише тако што се истовремено препознају и њен потенцијални друштвени значај и њене литерарне мањкавости, које онда тај социјални потенцијал умањују, симптом је значајне промене у култури и културној политици комунистичке омладине тридесетих година прошлог века. Док су током двадесетих година, у време најоштрије цензуре у Краљевини, али и огромних унутрашњих превирања у Комунистичкој партији, једини легални листови који су се обрађали пролетерској деци и омладини били *Будућност* и *Искра* (Vesović 1979: 114–127), а илегални листови нису имали превише простора, могућности или пак сензибилитета за неговање *омладинске литерашуре*, тридесетих година расте број студентских часописа и листова у којима се артикулише омладинска културна политика. *Млада култура* јесте пример систематичног артикулисања

нових књижевних струјања. Покушај омладинских редакција да од својих дописника створе сараднике или да утичу на развој *сељачке књижевности*, која као и *омладинска* и *народна* и *пролетерска књижевност* почива на идеји једног друштвеног слоја као интерпретативне заједнице, наслеђен је из радничке периодике двадесетих година прошлог века. *Пролетерска књижевност* као концепт настаје са идејом да је улога радничке штампе да своје читаоце – индустријску радничку класу⁴ – образује у своје дописнике – односно ауторе (Vesović 1979; Safranski – Fährnders 2016). У том погледу, могло би се рећи да је аутентичан допринос *Младе културе*, у томе што је традицију народног просвећивања и визију омладинског ангажмана из времена ђачких организација XIX века сјединила са читалачким и ауторским праксама међународног радничког покрета свог доба. Будући да је овај часопис конципиран и штампан као део званичне културне политике покрета, поменута фузија може се сматрати наслеђем политике књижевности читавог покрета.

О естетском васпитању омладине под окриљем женског покрета

Док су културна политика и књижевна теорија омладинског покрета у Југославији тридесетих година прошлог века забележиле извештај напредак у односу на претходну деценију, не може се рећи да исто важи и за гласила *напредној учитељској покрети*, односно струковно организованих, (про)социјалистички оријентисаних учитеља. Примера ради, док је *Учитељска искра*, часопис учитеља-социјалиста из двадесетих година, објављивала преводе совјетске револуционарке и педагошкиње Надежде

Крупске (Надежда Константиновна Крупская) и теоретичара авангардне пролетерске културе („пролеткулта“) Анатолија Луначарског (Анатолий Васильевич Луначарский), о чему пише Милан Весовић (1979: 102), *Учитељски покрет*, који излази у Скопљу од 1933. до 1934. године заступа конзервативни приступ књижевности за децу и младе. У чланку „Дечја литература“, који потписује Ж. П. Исаиловић, наилазимо на један естетски и идеолошки амбивалентан модел (*Учитељски покрет* 2/1933: 266–281). С једне стране се, слично као и у *Будућности*, једином књижевном часопису из двадесетих година XX века намењеном радничкој деци, каже да је сврха „дечје литературе да што боље оспособи дете за животну борбу“, као и да дечја књижевност служи томе да допуни „знање из куће и школе“ (*Ibid.*: 274). Утилитарност ове концепције не ослања се на пуку дидактичност, већ, како аутор објашњава, на уважавање искуства деце радничке класе, која су „горчине живота пре познала него што је то и сама природа одредила“ (*Ibid.*: 276). Овакав вид промишљања књижевности за децу и младе, заједно са идејом да размишљања о књижевности треба да буду ослобођена морализма и националног шовинизма, баштини континуитет са племенитом и еманципаторском тенденцијом какву налазимо у *Будућности*. Међутим, док је *Будућност*, пре свега кроз субверзивни жанр научне фантастике и кроз преводе најновије *пролетерске књижевности* намењене младима, неговала парадигму побуњеног читања – тзв. *радикалну књижевност* за децу – према којој су „Чика Јова Змај и његови следбеници у својој застарелости штетни за душевни профил малог пролетера“

⁴ Стога је и логично да сељачка књижевност у контексту Краљевине Југославије као аграрне, слабо индустријализоване земље заузме позицију пролетерске литературе.

(Андоновска 2019: 24), *Училишњски покрећ* опредељује се за текстове чија је поучна вредност општеприхваћена, те препоручује ограничен корпус текстова. Тај корпус чине народне песме, Змајеве песме, Дефоов *Робинзон Крусо*, Доситејеве *Басне* и приповетке Стјепана Митрова Љубише. Такође, треба приметити да се, као ни у случају књижевних часописа омладинског покрета, не води рачуна о диференцирању појмова *књижевности за децу* и *омладинске / књижевности за младе*. С обзиром на то да је идеолошко зближавање категорија деце, омладине, сељаштва, пролетера и *народа* стратешки значајно за омладински покрет, избегавање литеарног диференцирања сваке од ових категорије је у извесном смислу и очекивано. Но, у случају часописа *Училишњски покрећ*, који носи поднаслов *Његајошко-социјални часопис*, дакле, реч је о једној струковној публикацији, што може бити знак ниског нивоа теоријске мисли.

Срећом, поменута осиромашена и поетички конзервативна визија књижевности за децу и младе није једини ток учитељског ангажмана на овом културном пољу. Удружење Женски покрет, које издаје најдуготрајнији, истоимени феминистички часопис у Краљевини Југославији (1920–1938), 1933. године објављује публикацију под називом *Деца и омладинска књижа*⁵. Структура ове књиге занимљива је колико и њена повезаност са циљевима и стратегијом тадашњег феминистичког покрета. Текстове у књизи приредила је једна од сталних сарадница часописа *Женски покрећ*, Јулија Бошковић, на позив Међународног бироа за васпитање из Женеве, са циљем да интернационалној педагошкој јавности представи достигнућа југословенске књижевности за децу и младе. Подједнако је значајан и аспект чвршћег повезивања југословенских књижевности, јер ауторке ука-

зују на чињеницу да се Змајеве песме први пут штампају на словеначком 1921. године, да је Отон Жупанчич тек 1933. преведен на српско-хрватски, а да деца у Југославији изван Хрватске готово и не познају дело Иване Брлић-Мажуранић, које је већ преведено на неколико европских језика (Бошковић 1933: 11). Објављивање *Деце и омладинске књије* окупало је просветне и културне раднице из Удружења наставница у Београду, Аницу Чернеј као представницу учитељица из Словеније, чланице Удружења за дјечју књижевност из Загреба, основаног 1922. године у знак сећања на десет година од прве женске матуре учитељске школе, представнице Књижнице Материнства, коју води књижевница Милка Погачић, и Општинске библиотеке града Београда, под управом Марије Илић Агапове. Допринос жена утемељењу системског и систематичног промишљања књижевности за децу и младе последица је и тога што су професије учитељице и библиотекарке биле међу ретким истински доступним професијама за жене интелектуалке у том времену. Међутим, наличје ове околности јесте то што је женски покрет постигнућа учитељица, књижевница и библиотекарки у области културе за децу и младе стратешки позиционирао као средство легитимисања циљева женског покрета⁶ – постизања политичке, гра-

⁵ Часопис најпре издаје Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права, које затим прераста у Алијансу локалних огранака удружења Женски покрет. Године 1934. Женски покрет оснива Омладинску секцију, коју чине младе комунисткиње, активне и у напредном омладинском покрету.

⁶ У једној од напомена стоји: „На концу морамо са задовољством истаћи да су све ове јавне дечје књижнице основане иницијативом жена др Иване Роси и др Аде Брех (Књижница Удружења за дечју књижевност); Милке Погачић (Књижница Материнства) и Марије Илић Агапове (Општинска библиотека)” (Бошковић 1933: 36).

ђанске и социјалне равноправности мушкараца и жена.

Деџа и омладинска књиџа настала је са намером да се испитају читалачке навике и преференције младих читатељки и читалаца, те да обраћањем и родитељима и наставницима допринесе „систематском развијању укуса” (Бошковић 1933: 6). Ова књиџа састоји се из три књижевноисторијска прегледа развоја књижевности за децу и младе – српског (Даринка Стојановић, учитељица и дугогодишња уредница *Женској џокреџи*), хрватског (Бранка Хорват) и словеначког (Аница Чернеј)⁷.

Даринка Стојановић почетке српске књижевности за децу смешта у 1787. годину, када Аврам Мразовић преводи *Поучиџелни маџазин за децу* Жан Мари Лепренс де Бомон (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont)⁸, те успоставља следећу периодизацију српске књижевности за децу: након ове, преводилачке фазе, следи *цветиџна*, тј. фаза Змајевог утицаја и часописа *Радован* и *Невен*, *Школски листи* (уредника Ђорђа Натошевића), *Млада Србаџија*, *Школица* (ур. Михаило Стевановић), *Школски вјесник* (ур. Симо Матавуљ) и *Подмладак* (ур. Момчило Иванић). Трећу, *учиџељску еџаџу*, Даринка Стојановић препознаје као доба декаденције, услед тренда педагогизације књижевности за децу и младе, наводећи књижевнице Даницу Бандић, Милеву Симић и Даринку Ђосић као изузетке из овог тока. Од својих савременика, ауторки и аутора, Даринка Стојановић препоручује Милицу Јанковић, Десанку Максимовић, Гвида Тартаљу, Андру Франићевића и Јелену Билбију, као књижевнице и књижевнике који задовољавају високе естетске критеријуме. Бранка Хорват у поглављу о историји хрватске књижевности за децу и младе појмове *књижевности за децу* и *омладинска књижевности* користи као си-

нониме. Она истиче да је период илирског препорода обележио изостанак високоуметничке омладинске књижевности, те да се поред пригодне родољубиве поезије, „под именом омладинских књиџа могу споменути тек народне пјесме и новоштампани Качићев *Разговор уџогни народа словинскоџа*” (*Ibid.*: 19). Што се књижевноисторијске периодизације тиче, она као почетке хрватске књижевности за децу препознаје рад свештеника Антуна Вранића (1796), именујући ову етапу као *свећеничку*, након које следи период оснивања првих дечјих часописа – *Босиљка*, уредника Ивана Филиповића, и *Смиља*. Од осамдесетих година XIX века започиње учитељска етапа. Ово је значајан податак за савремена књижевноисторијска проучавања. У раду „Треба ли нам нова повијест хрватске дјечје књижевности”, Берислав Мајхут критикује Црнковићеву парадигму у којој је пренаглашен утицај учитеља на развој књижевности за децу, а „битка за умјетнички статус дјечје књижевности” одвија се науштрб књижевноисторијских чињеница, односно брише како свештеничку етапу хрватске књижевности за децу и младе, тако и све оне токове који се олако одбацују као „тривијални”. Према Мајхуту, једна од последица примене Црнковићеве парадигме јесте брисање идентитета омладинске књижевности. Као што се из приложеног може за-

⁷ Приметно је да је текст Анице Чернеј значајно краћи у односу на текстове Даринке Стојановић и Бранке Хорват, као и да садржи само оне информације о развоју књижевности за децу и младе на словеначком говорном подручју које се тичу тек непосредне прошлости. Такође, у целој публикацији више се инсистира на српско-хрватским везама у компаративној перспективи, због чега текст Анице Чернеј неће бити посебно анализиран у овом раду.

⁸ Може се наћи у дигиталној Библиотеци Матице српске: <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=5150&m=2#page/6/mode/2up>>

кључити, у писање нових историја ваљало би укључити и усамљене гласове и тенденције, какав је био и подухват учитељица и књижевница окупљених око *Женској џокреџа*. Као естетски највредније хрватске ауторке и ауторе тога доба Бранка Хорват издваја Јагоду Трухелку, Ивану Брлић Мажуранић и Владимира Назора. И за Даринку Стојановић и за Бранку Хорват будућност развоја „праве“, односно естетски изврсне, дечје књиге лежи у прештампавању класика и развијању књижевног укуса кроз омладинске и дечје часописе. Након овог књижевноисторијског дела, следе увиди библиотекарки о читалачким праксама деце у Општинској библиотеци у Београду, те Књижници Удружења за дјечју књижевност и Књижници Материнства у Загребу, као и детаљан попис књига, часописа, музикалија, издавачких кућа и дечјих/омладинских едиција, „које се данас могу наћи по књижарама“ (*Ibid.*: 101).

Иако тек са „другим таласом“ феминизма, шездесетих и седамдесетих година прошлог века, започиње истраживање структурних веза између угњетавања жена и њихове репрезентације у књижевности намењеној деци и младима (Moss 1982: 3–22), што временски кореспондира са почецима институционализованог академског проучавања књижевности за децу (Gubar 2011: 209), ова проблематика присутна је у феминистичкој мисли практично од самих њених почетака. Јелица Беловић Бернациковска, истакнута чланица Народног женског савеза, посвећена очувању женске традиције у уметности веза и ауторка програмског текста „Жене и књижевност“, у алманаху *Срџкиња: њезин животи и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјетност до данас* (1913), десетак година пре Скерлића (1897), у часопису *Школски вјесник* објављује студију *Наша омла-*

динска лиџература. Своје закључке она утемељује на добром познавању савремене педагошке и омладинске периодике у Европи и Америци. Следећи тезу немачког педагога Хајнриха Волгаста (Heirich Wolgast) да је „омладинска литература стајала вазда у узрочној свези с оним узгојним начелима, која у извесном добу владаху и бијаху продукти повијеснога развитка“ (Belović Bernadzikowska 1897: 421), ауторка диже глас против „свеопће педагошке хипнозе“ у књижевности за децу и младе (*Ibid.*: 428). Она термин *омладинска лиџература* користи као супротност у односу на „литерарно драгоцјене лектире за младеж“, посматрајући га као синонимом за тенденциозну, пропагандну и тривијалну литературу. Она учава и родну компоненту *омладинских романа*. Док романи за младиће славе насиље, романи за девојке заснивају се на театралним призорима просидбе, брака, балских тоалета. Међутим, оно што је из књижевноисторијске перспективе посебно важно јесте да Јелица Беловић Бернациковска артикулише концепт естетског васпитања, истичући да је образовна улога књижевности управо у томе да развија способност „поетичког ужитка“, или како би приређивачице *Дечје и омладинске књије* рекле, „естетског осећања“. Овде, дакле, треба указати на континуитет идеје о значају неговања поетског укуса код деце и омладине у теоријама и књижевним програмима југословенских феминисткиња. Поред ове сличности, међутим, евидентна је и разлика у употреби појма *омладинске књижевности*. Развијајући концепт естетског васпитања, ауторке *Дечје и омладинске књије* ослобађају појам *омладинске књижевности* баласта тривијалног и препознају ову категорију као узрасну, пре свега. Оне поље дечје књижевности диференцирају на дечју књигу – намењену деци до три-

наест година – омладинску књигу – намењену деци старијој од тринаест година, и на књиге које изворно нису намењене ни једној ни другој добној групи, али је обе ове групе радо читају (*Ibid.*: 6).

Савремене (ре)евалуације

Да подударност концепција децје и омладинске књиге између теорије Јелице Беловић Бернациковске и ауторки *Децје и омладинске књиге* није коинциденција, већ последица типолошки сродне мисли и књижевног укуса, говори и то што се, с изузетком песника Јована Суботића, на попису вредне литературе за децу и младе, који су начиниле београдске и загребачке учитељице и библиотекарке, налазе и ауторке и аутори које је Јелица Беловић Бернациковска препознала као поетски ваљане – Змај, Милаковић, Милка Погачић, Марија Имова (1897: 428). Зато се може рећи да се у тридесетим годинама прошлог века успоставља континуитет у оквиру (прото)феминистичког дискурса, где се *омладинска књижевност*, као добна одредница⁹, третира као поље највиших поетских вредности. Друга струја у артикулацији овог појма у вези је са напредним студентским/омладинским покретом између два рата. У омладинској периодици ревитализује се значење појма омладине као колективног културног и револуционарног фактора, како је овај термин осмишљен у времену Уједињене омладине српске. Даље, у овом случају, концепт *омладинске књижевности*, раније готово поистовећен са народном књижевношћу, шири се тако да укључи дух и циљеве *пролетерске литературе*. Међутим, у савременим проучавањима историје књижевности за децу међуратни период се неретко отписује као време хиперидеологи-

зоване књижевне производње, као што то чини Х. Георгијевски када дидактичност и тенденциозност истиче као суштинска обележја романа за младе у српској књижевности овог периода (2005: 88). Овакве оцене почивају на инсистирању на *естетској вредности* књижевног текста као основном критеријуму. Но, оно што нам реконструкција историје одређених појмова, међу којима је и појам *омладинске књижевности*, показује јесте да је и естетска вредност и те како историјска категорија. Примера ради, у феминистичком дискурсу о књижевности за децу и младе, српска књижевница Даница Бандић и хрватска списатељица Јагода Трухелка заузимају високо место због поетског уживања које критичарке налазе у њиховим текстовима. Управо су студије Снежане Шаранчић Чутуре, објављене исте – 2018. године – о овим двома ауторкама пример уважавања особености епохе и историјности категорије естетског, што доноси нове књижевноисторијске увиде. Наиме, Снежана Шаранчић Чутура не покушава да одбрани ове ауторке од у каснијим епохама приписаних етикета тривијалности и сентименталности, којима су оне практично учињене „проскрибованим током” у историји књижевности (Шаранчић Чутура 2018: 21). Напротив, она указује на то како ова жанровска одређења могу бити мост између иманентне поетике текста и друштвеног контекста. Пример овакве (ре)интерпретације било би тумачење романа *Пио и Пија* Јагоде Трухелке, које открива „херетичне тезе” ове ауторке – односно Трухелкино субвертирање идеала брака и породице кроз

⁹ Жанровско значење појма које користи Јелица Беловић Бернациковска није прешло у широку употребу унутар феминистичког дискурса – али се замисао о подручју књижевности за децу и младе као подручју неговања специфично књижевног укуса задржала.

дискурс сентименталне приповести (Šarančić Čutura 2018: 297–319). Такође, оно што је за репрезентативне текстове „проскрибованог тока” важно јесте њихова укореењеност у поимању емоционалног дејства литературе као основе сваког естетског васпитања. То је идеја која повезује ауторке попут Данице Бандић и Јагоде Трухелке, блиске феминистичким круговима, и феминистички дискурс *омладинске књижевности* из међуратног периода. Реконструкција ових веза сугерише да је једна могућа почетна тачка за нове историје књижевности управо писање из перспективе (трансформације) значења одређених појмова.

ИЗВОРИ

- Бошковић, Јулија. *Дечја и омладинска књија*. Београд: Женски покрет, 1933.
- Зрнић, Лука. *Српске ђачке дружине*. Београд: Штампарија Симеон Мироточиви, 1912.
- Млада култура: часопис за књижевност и културу*, 1–7 (1939–1940).
- Наш животи: листи војвођанске омладине*, 11 (1937).
- Скерлић, Јован. *Омладина и њена књижевност: (1848–1871): изучавања о националном и књижевном романџизму код Срба*. Београд: PortaLibris, 2019.
- Студенти: ордан стручних економских и културних студентских удружења на Београдском универзитету*, 1–17 (1937–1938).
- Училишњи покрети* 1–10 (1933).
- Belović-Bernadzikowska, Jelica. *Naša omladinska literatura. Školski vjesnik – stručni list zemaljske vlade za Bosnu i Hercegovinu*, 7–8 (1897): 419–452.

ЛИТЕРАТУРА

- Андоновска, Биљана. *Будућности* (без) будућности: први комунистички књижевни часопис за децу у Краљевини СХС. Станислава Бараћ и Тијана Тропин

- (ур.). *Часописи за децу: југословенско наслеђе (1918–1991)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019, 17–48.
- Георгијевски, Христо. *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2005.
- Милисавец, Живан. *Социјалистичке идеје у новосадској гимназији 1870–1880*. Душан Недељковић (ур.). *Светозар Марковић, омладина и социјализам*. Београд: САНУ, 1982, 43–51.
- Пилић, Вера. Актуелност дилема и псеудодилема о Светозаревим гледиштима на омладину. Душан Недељковић (ур.). *Светозар Марковић, омладина и социјализам*. Београд: САНУ, 1982, 177–1877.
- Шаранчић Чутура, Снежана. Даница Бандић: фусно-та, пасус или поглавље српске књижевности за децу? (Питање пре одговора). *Детињство*, год. XLIV, бр. 3 (2018): 3–25.
- Gubar, Marah. On not Defining Children's Literature. *Pu-blication of Modern Language Association Journal* Vol. 126 No. 1 (2011): 209–216.
- Hameršak, Marijana, Dubravka Zima. *Uvod u dječju knji-ževnost*. Zagreb: Leykam International d. o. o, 2015.
- Majhut, Berislav. Treba li nam nova povijest hrvatske dječje književnosti. *Fluminensia* 27 (2015): 189–202.
- Moss, Anita. Feminist Criticism and The Study of Children's Literature. *ChLA Quarterly* Vol. 7, No. 4 (1982): 3–22.
- Safranski, Rüdiger, Walter Fähnders. Proletersko-revo-lucionarna književnost. k. : *Časopis za književnu i kul-turalnu teoriju*, 13 (2016): 393–440.
- Seelinger Trites, Roberta. *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: Iowa University Press, 2000.
- Šarančić Čutura, Snežana. Refleksije uz Truhelkinu knji-gu o ženi, ptici i kući od mašte: *Pipo i Pipa. Libri et Li-beri*, 7 (2) (2018): 297–319.
- Vesović, Milan. *Revolucionarna štampa u kraljevini SHS*. Београд: Institut za savremenu istoriju, 1982.
- Zima, Dubravka. Književnost i dob: razmišljanje o pro-blematiči, utemeljenju i definiranju adolescentske književnosti. *Detinjstvo*, god. XLIII, br. 1 (2017): 3–23. <<http://zmajevedecjeigre.org.rs/wp-content/uploads/2019/12/Detinjstvo-1-2017..pdf>> 2. 02. 2021.

Jelena D. LALATOVIĆ

THE USE OF THE TERM *YOUTH LITERATURE*
IN THE 1930s AND ITS CONTEMPORARY
(RE)EVALUATION

Summary

This paper analyzes the meaning of terms “the youth” and “youth literature” in student and women’s periodical press of the 1930s. The following periodicals are taken into account: the youth newspaper *Student* (*The Student*) and *Naš život* (*Our Life*), the socio-pedagogical journal *Učiteljski pokret* (*The Teacher’s Movement*), the literary journal *Mlada kultura* (*The Young Culture*), as well as the feminist journal *Ženski pokret* (*The Female Movement*). The criteria on the basis of which these journals were selected are twofold. Firstly, the selection is based on the spe-

cific features of discourse on youth and youth literature. Secondly, it is based on social and cultural influence these periodicals have had in the interwar period in the Kingdom of Yugoslavia. Since the *Female Movement* published *Dečja i omladinska knjiga* (1933), a theoretical and historical analysis of children’s literature in Yugoslavia, the focus of the research is also on the way in which the difference between children’s and youth literature is (not) conceptualized within both feminist and youth fields of cultural production. The aim of this paper is, therefore, to reconstruct the meanings of the terms “the youth” and “the youth literature” in the interwar period via discourse analysis, in order to examine whether these meanings were incorporated or rejected in contemporary literary studies.

Key words: youth literature, youth periodicals, women’s periodicals, history of literature for children and youth, the United Serb Youth, the Female Movement journal, Jelica Belović Bernadzikowska

KNJIŽEVNA IGRA FORMAMA DNEVNIKA, ROMANA I DRAME (NA PRIMERU KNJIGE TITA BILOPAVLOVIĆA ČITA), GOSPODINE BALAVČE)

SAZETAK: Dnevnik, reprezentativan pravac autobiografske književnosti, postao je jedna od najpopularnijih formi izraza ratnog iskustva, što se može zapaziti kad se uzme u obzir vreme Drugog svetskog rata i raspada Jugoslavije. Dnevnik je, takođe, žanr za koji se najčešće opredeljuju deca, naročito devojke. Početkom devedesetih godina XX stoleća mnoge su mlade autorke vodile dnevnike sa namerom da o svojim ratnim iskustvima obaveste ceo svet. Žanrovski oblik dnevnika iskoristili su, takođe, brojni autori fiktivnih dela. U ovom radu analizira se roman *Čitaj, gospodine balavče* Tita Bilopavlovića, uz fokus, pre svega, na piščevoj igri formama dnevnika, romana i drame. Tokom analize posvećene žanrovskom obliku teksta pozivam se na teoriju *autobiografskog trougla* Malgožate Čerminjske, tipologiju dnevnika Helene Sablić Tomić i tri modela autobiografskog diskursa hrvatske dečje proze koje je navela i opisala Andrijana Kos Lajtman.

KLJUČNE REČI: dnevnik, hrvatska autobiografska dečja proza, Domovinski rat, Tito Bilopavlović, autobiografski trougao

U životu gotovo svakog čoveka dolazi trenutak u kojem se rađa neodoljiva želja da se priča o sebi i svom životu. Ova želja prati nas vekovima,

najverovatnije, od tog trenutka kada je pisanje, kao umetnička delatnost, postalo oblik lične istorije koja se pripoveda u prvom licu sa namerom da se sačuvaju od zaborava konkretni doživljaji i osećaji (Demetrio 2000: 9).

Taj trenutak je poseban znak stupanja u novi period života, i označava prelazak u fazu sasvim drugačijeg načina mišljenja, osećanja i postojanja. Pisanje autobiografije i drugih autobiografskih žanrova, pre svega dnevnika, treba, kako dokazuje Filip Ležen, povezati sa adolescencijom i smatrati ga načinom „stvaranja sopstvene individualnosti, postavljanja svog puta i dokazivanja svoje vrednosti” (Lejeune 2003: 210). S druge strane, istraživači književnosti ističu da, osim o periodu zapisivanja uspomena, možemo govoriti i o periodu čitanja uspomena (vidi Cieński 1992: 5), odnosno o vremenu kada su žanrovi koji pripadaju autobiografskoj književnosti, poput autobiografije, dnevnika i memoara, veoma popularni i zanimljivi za čitaoce.

Neophodan deo svakog rada posvećenog autobiografskoj i memoarskoj prozi jeste analiza razloga čuvanja uspomena. Naučnici ističu da su najstariji sačuvani dnevnici i memoari povezani sa geografskim otkrićima, osvajanjima i kolonizacijom novih područja. Ovi tekstovi nastajali su tokom brojnih putovanja i ekspedicija, a motiv za njihovo zapisivanje bila je obično želja da se na taj način sopstveni utisci ovekoveče ili prenesu

* magdalena.slawska@uwr.edu.pl

najbližima. Drugi motiv za stvaranje takvih zapiša bila je potreba da se zabeleže neki određeni i važni događaji iz autorovog života. Dakle, dnevničke i memoarske beleške uvek su prvenstveno opis nečijeg života. Mnoge od njih nastale su na ratnim poprištima i danas predstavljaju dragocene istorijske izvore. Najčešći motiv za njihov nastanak bila je, naravno, potreba za pružanjem informacija, ali očuvanje ratnih sećanja takođe ima terapeutsku dimenziju i – kako navodi Barbara Kubis – „često uzrokuje ponovno proživljavanje starih, turbulentnih i ponekad tragičnih događaja, što dovodi do mentalnog očišćenja” (Kubis 2003: 29). Zahvaljujući takvim beleškama tragični događaji iz autorovog života više nisu anonimni, a pisci počinju da žive u uverenju da su uspeli da se oslobode bolnih iskustava, jer zapisivanje sećanja uvodi red u njihov život.

Za vreme Domovinskog rata, gotovo s prvim hicima, na hrvatskom izdavačkom tržištu pojavile su se knjige koje su doticale ratnu tematiku. Pritisak tragičnih događaja bio je toliko jak da su njihovi svedoci osećali – moglo bi se reći – prinudu da ih zapišu. Na taj je način u poslednjoj deceniji XX veka autobiografska proza postala u hrvatskoj književnosti jedan od glavnih trendova, koji je, kako naglašava Lešek Maščak, bio „najvidljiviji i o njemu se raspravljalo” (Maščak 2003: 25). Poljski naučnik i istraživač savremene hrvatske književnosti dodaje takođe da se interesovanje za autobiografski diskurs podjednako odnosilo i na autore, koji su češće nego obično takva dela pisali, i na čitaoce (Maščak 2003: 26). Međutim, Krešimir Nemec u knjizi *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.* ovu književnu pojavu zove *autobiografizam bez obala*, ističući:

Novost je svakako pravi *boom* nefikcionalnih i polufikcionalnih formi, poput autobiografija, me-

moara, biografija, dnevnika, pisama, svjedočanstva, 'neizmišljenih' romana (2003: 412).

Hrvatski slučaj pokazuje da su devedesetih godina prošlog veka raspad Jugoslavije i Domovinski rat postali glavni razlozi za porast popularnosti autobiografizma. Zbog toga je taj književni trend u Hrvatskoj poznat takođe kao *ratno pismo* što, između ostalog, potvrđuju reči Helene Sablić Tomić: „O djelu hrvatske autobiografske književnosti možemo govoriti kao o specifičnom žanru koji se pojavljuje kao posljedica ratnog stanja” (2001: 439). Na isti način piše Renata Jambrešić Kirin, koja dodaje da „hrvatska društvena kulturnološka scena radikalno se promijenila i doživjela pravo zasićenje autobiografskom produkcijom često jednim imenom nazivanom 'hrvatsko ratno pismo'” (2001: 178–179). Treba takođe naglasiti da je fenomen autobiografizma devedesetih godina obuhvatio u Hrvatskoj ne samo književnu sferu, već i kritičko-naučni diskurs¹.

Autobiografizam je devedesetih godina XX veka postao, takođe, jedna od odrednica hrvatske

¹ Među najvažnijim naučnim radovima posvećenim autobiografskoj književnosti objavljenim u Hrvatskoj u devedesetim godinama prošlog veka nalaze se sledeće knjige: Velčić, Mina. *Otisak priče: intertekstualno proučavanje autobiografije*. Zagreb: „August Cesarec”, Institut za etnologiju i folkloristiku, 1991; Zlatar, Andrea. *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanrova i tipologija narativnih oblika*. Zagreb: Matica hrvatska, 1998; Sablić Tomić, Helena. *Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2002; Brešić, Vinko. *Autobiografije hrvatskih pisaca*, Zagreb: AGM, 1997; Milanja, Cvijetko (ur.). *Autor, pripovjedač, lik*. Osijek: Svjetla grada, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet, 1999; Medarić, Magdalena (ur.). *Autotematizacija u književnosti*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1996; Oraić-Tolić, Dušavka, Viktor Žmegač (ur.). *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993. Interes za autobiografsku književnost bio je vidljiv i u hrvatskim časopisima, neki od njih, na primer *Kolo*, objavili su tematski broj posvećen toj temi.

dečje književnosti, o čemu Andrijana Kos Lajtman piše:

Kad se govori o dječjoj književnosti i njezinu odnosu prema zbilji prvo što je potrebno osvijestiti zasigurno jest to da je zbilja na svojevrsan način u njoj oduvijek prisutna. [...] Najveći porast autobiografskog pristupa u diskursu hrvatske dječje književnosti zamjećujemo devedesetih godina prošlog stoljeća, srodno tendencijama u književnosti namijenjenoj odraslima (2011: 59).

U tom periodu pojavljuje se niz naslova dnevnike proze (Zora Dirnbach, *Dnevnik jednog čudo-višta*; Stjepan Tomaš, *Mali ratni dnevnik*; Ivana Josić, *Dnevnik Mile Horvat*; Miro Gavran, *Pokušaj zaboraviti*, *Svašta u mojoj glavi* i *Zaboravljeni sin ili Anđeo iz Omorine*; Ratko Bjelčić, *Kako da jednoj pčelici...* (*mali dnevnik o velikoj ljubavi*); Tomislav Zagoda, *Balada o Buginim gaćicama* (*Dnevnik Gustava S.*); Sanja Polak, *Dnevnik Pauline P.*, *Drugi dnevnik Pauline P.*, *Pobuna Pauline P.*). Istovremeno se prevode i rado čitaju dnevnici iz drugih nacionalnih književnosti (Ana Frank, *Dnevnik Ane Frank*; Sue Townsend, *Tajni dnevnik Adriana Molea*; Ema Kollak, *Dnevnik jedne durilice*; Douglas Payne, *Dnevnik Nicka Twispa*; Margaret Clark, *Opet na pravom putu: dnevnik djeteta s ulice*; Desa Muck, *Sama kod kuće*; Mario Cyr, *Taj prenježni dječak*; Louise Rennison, *Angus, tange i pravo pravcato ljubljenje* i *Dnevnik presmiješne tinejdžerice*; Marina Gask, *Prva ljubav: pripovijest o ljubavi i kako je doživljavaju obje strane*; Meg Cabot, *Princezini dnevnici*). Dnevnik se pojavljuje takođe u dečjoj ratnoj prozi. Taj žanr je bio popularan među mladim (dečjim) autorima, posebno devojkama. Zahvaljujući prevodima na strane jezike, svetsku slavu stekle su beleške triju devojaka iz Sarajeva – Zlate Filipović (*Zlatin dnevnik*), Nadije Halilbegović (*Sarajevsko djetinjstvo ratom ranjeno*) i Nir-

vane Zeljković (odlomci njenog rukopisa objavljeni su u romanu Petra Munha *Miris lipe. Dnevnik iz Sarajeva*²). Devojke su pokazale kako je izgledao život u gradu pod opsadom ali nisu pisale samo o sebi, već i o hiljadama sarajevske dece. Dakle, njihova dela su postala svojevrsna negacija formule autobiografskog stvaralaštva, pod kojim podrazumevamo zapis sopstvenih iskustava i osećanja. Izuzetno bitna je bila i činjenica da je svaka od pomenutih autorki bila prozvana „drugom Anom Frank“, što je izazivalo senzaciju i omogućilo izdavački uspeh, ali, s druge strane, i uticalo na oblik i karakter njihovih beležaka³.

U hrvatskoj književnosti, drugačije nego u bosanskoj, objavljivanje autentičnih dečjih zapisa o Domovinskom ratu nije se događalo toliko često. Primer takvog ratnog pisma su uspomene Anite Rakidžije, objavljene 2005. godine, pod naslovom *Neće oni mene, mama! Dubrovačka ratna priča*. Autorka je opisala svoja ratna iskustva iz detinjstva, ali je, za razliku od sarajevskih dnevnika, svoja sećanja zapisala iz daleke vremenske perspektive, nakon dvadeset godina. Češće su, međutim, situacije u kojima žanrovski oblik dnevnika koriste autori fiktivnih dela. Najpoznatiji devojački dnevnik koji podseća na događaje iz Domovinskog rata jeste trilogija Stjepana Tomaša *Moj tata spava s anđelima* (*Mali ratni dnevnik*)⁴, u kojoj glavna junakinja, dvanaestogodišnjakinja Cvijeta Matković iz Osijeka, vodi dnevničke beleške, i u njima, kao

² Münch, Peter. *Miris lipe. Dnevnik iz Sarajeva*. Prev. M. Kapidžić, J. Grgić. Sarajevo: KULT-B, 2009.

³ Više o ratnim dnevnicima sarajevskih devojaka pišem u drugom članku, vidi: Ślawaska 2017.

⁴ Izdavačka kuća „Mladost“ je 1992. objavila Tomaševu knjigu *Moj tata spava s anđelima*. Godinu dana kasnije, zagrebačka „Alfa“ izdala je *Mali ratni dnevnik* u kojem se, uz *Sto pinkafeldskih dana* i *Mir, ali rat*, pojavio i prvoobjavljeni deo *Moja tata spava s anđelima*. Knjiga je 2002. izašla pod naslovom *Moj tata spava s anđelima* (*Mali ratni dnevnik*).

Ana Frank, svedoči o ratnim iskustvima, ispovedajući se o intimnim problemima⁵. Dragica Dragun, analizirajući Tomaševu knjigu, piše:

Sva tri kompozicijska dijela uglavnom su formalno tipični dnevnički zapisi. Pod *uglavnom* misli se na datacijsku organizaciju vremena/zapisa. [...] Vjerodostojnost, pa onda i emotivna dojmljivost Tomaševa dnevnika, ostvaruje se upravo interpoliranjem dokumentarističkih elemenata (stvarno vrijeme – 1991., 1992. i mjesto zbivanja – Osijek, radnja utemeljena na stvarnim događajima) u fiktionalnu fabulu. Autor ne piše iz promatračke perspektive odmaknutosti, iz medijskih informacija, nego iz *iskustva vlastite kože* (2016: 114, 112–113).

Tomašev dnevnik je tip istorijskog dnevnika s elementima privatnog i socijalnog⁶. Specifičnost istorijskog dnevnika uočava se na tematskom nivou koji jasno upućuje na to da je razlog za pisanje beležaka ugrožena pozicija subjekta, uzrokovana istorijski proverljivim događajem – Domovinskim ratom (uporedi Sablić Tomić 2002: 127). Iako je Tomašev dnevnik izmišljeno delo, može se čitati kao dokumentarni tekst, što potvrđuju reči Gorana Rema:

Stjepan Tomaš u ratnim uvjetima prelazi u potpunu underground autorsku samozataju, iz koje, nakon dokumentarnog istraživanja različitih iskaza djece zahvaćene ratom, izlazi zadržanim hitovskim standardom svoje fakticitetne proze, u kojoj, kako on to često kaže, nije ništa izmišljeno (1997: 73).

Na sličan način piše i Stjepan Hranjec, napominjući istovremeno da junakinjina iskustva deli čitava generacija hrvatske dece:

ona je – kao i mnogi njeni vršnjaci koju su se našli uz prvu crtu bojišnice – naprosto odrasla u nekoliko mjeseci! Umjesto Madonne, Michaela Foxa, To-

ma Cruisea i Alice Cooper djevojčica pamti imena legendarnih vukovarskih izjavitelja [...], a umjesto igre – čučenje u podrumu, strah, neizvjesnost (1998: 126–127).

Pišući o Tomaševom dnevniku treba takođe spomenuti diskusiju koju je ova knjiga pokrenula u hrvatskoj javnosti. Knjiga je optužena za promociju ksenofobije, govora mržnje, netrpeljivosti prema Srbima, nasilja i nacizma. Činjenica da glavna junakinja i pripovedačica ima samo dvanaest godina čini da učenici, njeni vršnjaci, nje nu priču doživljavaju kao istinu a ne kao književnu fikciju. Istraživanje koje je sprovedla Dragica Dragun potvrđuje da učenici hrvatskih osnovnih škola smatraju da im *Mali ratni dnevnik* pruža ubedljivu sliku Domovinskog rata (uporedi Dragun 2020: 96). Roditelji učenika i predstavnici Centra za građansku hrabrost godinama su slali

⁵ Ova dva teksta uporedili su Dubravka Težak i Branko Pilaš, vidi: Težak 1992; Pilaš 1998.

⁶ Ovde se pozivam na tipologiju dnevnika koju je sačinila Helena Sablić Tomić. Autorka u knjizi *Intimno i javno: Suvremena hrvatska autobiografska proza* navodi sledeće vrste dnevnika: *privatni* (tematizuje privatnost dnevničkog subjekta, koji artikuliše događaje i osobe koje su odredile njegov život ili uticale na njega), *socijalni* (u njemu je naglasak stavljen na problematizovanje sociokulturnog i istorijskog iskustva dnevničkog subjekta, koji nije koncentrisan na oblikovanju svog portreta, ali je naglasak stavljen na informacije o socijalnim, političkim i kulturnim zbivanjima, kao i na osobe iz javnog života koje su vezane uz autora), *filozofski* (dnevnički subjekat nastoji da diskurzivno oblikuje spoznaju sopstvenog duhovnog postojanja iniciranu iskustvom u stvarnosti, s tim što subjekat prvenstveno beleži diskusije sa samim sobom), *istorijski* (tematizuje događaje koji imaju svoj značaj u istorijskoj dinamici prostora u kojem je legitimizovan, a jedna od važnijih tema je tema rata), *literarizovani* (svesno književno-estetski oblikovan kao prozni tekst u kojem je stepen verovatnoće i umetničke stilizacije događaja dominantniji od istinitih/verodostojnih informacija; odnos autor–pripovedač–lik izrazito je homodijegetski, pa autor nije identičan ni sa likom ni sa pripovedačem, već su pripovedač i lik identični). Uporedi: Sablić Tomić 2002: 105–135.

brojne žalbe, tražeći da knjiga bude izbačena iz popisa lektira za šesti razred osnovne škole, na kojem je bila od 1996. godine. Prijave su bile poslate, između ostalog, Ministarstvu obrazovanja, nauke i sporta, Agenciji za odgoj i obrazovanje, Pravobranitelju za decu i ombudsmanu.

Treba još naglasiti da, pored *Malog ratnog dnevnika*, postoje i neki drugi tekstovi hrvatske dječje književnosti koji nude negativnu sliku Srba, građenu na osnovu brojnih stereotipa. Takav pristup temi rata izaziva brojne kontroverze i kritičko čitanje hrvatske dječje književnosti o Domovinskom ratu, koje nalazimo, na primer, u opsežnom članku Dubravke Zime *Hrvatska dječja književnost o ratu*, u kojem autorka pokazuje da u hrvatskoj književnosti za mlade čitaoc preovladava „posve shematizirana slika ratnog sukoba kao povijesnog i društvenog razdoblja” (2001: 116), kao i u drugim naučnim radovima⁷.

U hrvatskoj dječjoj književnosti dnevnik duže vreme nije bio posmatran kao autonomni autobiografski žanr, već najčešće kao strukturna varijanta nekog drugog žanra, pre svega romana. Na taj način, hrvatski naučnici koji su se bavili književnošću za najmlađe čitaoc naglašavali su posebnu strukturu radnje analiziranih dela (radnja se dešava svakodnevno, dati su datumi, vreme „od–do” i kao hronološki niz)⁸. Jedna od prvih autorki koja je u hrvatskoj dječjoj književnosti preuzela na sebe zadatak pronalaženja modela dječje dnevničke proze bila je Dragica Dragun. U studiji pod naslovom *Dnevnička proza u hrvatskoj književnosti za djecu i mlade* ona navodi da je adolescent-ski uzrast tipična populacija čitalaca dnevnika. Autorka na osnovu korpusa od dvadeset dva naslova namenjena deci i mladima analizira dnevnički diskurs, izdvajajući i sistematizujući svojevr-sne dnevničke prozne modele. Značajan doprinos razvoju istraživanja dječje autobiografske

književnosti u Hrvatskoj predstavlja, takođe, monografija Andrijane Kos Lajtman *Autobiografski diskurs djetinjstva*, u kojoj autorka razrađuje modele i tipove hrvatske dječje autobiografske proze, uključujući i dnevničku.

Postavljajući sebi slične ciljeve, želim da obratim pažnju na roman Tita Bilopavlovića *Čitaj, gospodine balavče*. Knjiga koja intrigira svojim naslovom objavljena je 2002. godine i prikazuje događaje iz Domovinskog rata, ali se znatno razlikuje od drugih dela koja pripadaju pravcu *ratnog dječjeg romana*. U knjizi ne nalazimo jezive slike borbi, bombaških napada i sveprisutne smrti. Može se reći da se u Bilopavlovicevom romanu rat odvija u pozadini, ali je stalno prisutan. Glavni lik dečak od dvanaest-trinaest godina, koji želi da postane pisac. Junak, kome ne znamo ime, vodi dnevnik u kome hronološki beleži sve najvažnije događaje iz svog života – porodične, školske, ratne, intimne. Dečak pokušava da piše u raznim književnim žanrovima, čak stvara i neku novu, do tada nepoznatu književnu formu. Bilopavlovićevu knjigu toplo su primili književna publika i kritičari koji su je nagradili priznanjem „Mato Lovrak” za najbolji roman za decu i mlade objavljen u 2002. godini.

Na početku analize, trebalo bi naglasiti da se knjiga sastoji od tri dela – *Predgovora*, čiji je autor izmišljen lik, „Prof. I. D., kradljivac bilježnice” (Bilopavlović 2002: 8), odlomaka dnevnika pod naslovom *Čitaj, gospodine balavče* (ukupno dvanaest poglavlja) i *Pogovora*, takođe iz pera pomenu-

⁷ Kritičko čitanje hrvatske dječje proze o Domovinskom ratu pružaju takođe radovi Magdalene Diras (Dyras 1999) i Magdalene Slavske (Slavska 2000). Treba takođe pomenuti i problemske dimenzije termina *Domovinski rat* koji je neprecizan i ne odražava karakter ratnog sukoba. Šire o tome vidi: Karabalić 2011.

⁸ Na taj način Stjepan Hranjec posmatra, između ostalog, *Sedmi be* Jože Horvata. Uporedi: Hranjec 2006: 168.

tog profesora pod inicijalima I. D. U prvim rečenicama saznajemo da knjiga sadrži fragmente autentičnog dnevnika, koji je pronađen na skladištu starog papira:

Ovu knjižicu koju će štovani čitatelj pohraniti u svoje kratkovjeko sjećanje, otkrio sam posve slučajno. Tako je to sa svim vrijednim otkrićima. Odvezoh nedavno na skladište mjesnog *Otpada* posljednje zalihe starih novina i predratnih udžbenika. Dok mi je ljutiti djelatnik vagao papir, prošvrljao sam dvorištem koje mi je nalikovalo na prizor poslije bombardiranja. Slika baš i nije bez veze. Rat je upravo završen.

Tu nijedan predmet nije bio cjelovit. Trulje i gvožđurija. Iz hrpe papira, međutim, provirivalo je nešto što je bilo i nije bilo otpadak. Bila je to bilježnica s abecedarijem na desnom rubu. Bez korica. Zagolicao me dječji rukopis na umrljanom papiru. Tutnuo sam bilježnicu pod kaput, kao da kradem, i uputio se spomenutom djelatniku da mi plati za doneseni papir (Bilopavlović 2002: 5–6).

Kasnije prof. I. D. piše o tome koje je uređivačke promene uneo u pronađeni rukopis, pripremajući ga za objavljivanje:

Tekst, razumljivo, nije imao naslova pa sam ga ja izmislio. Poglavlja su u nadnevcima, što upućuje na to da je riječ o dnevniku. No to ipak nije pravi dnevnik, jer su zbivanja u sadržaju vremenski izmiješana; često su to sjećanja na neki raniji događaj ili pak obrada kakve za dnevnik nevažne pojave. Nadnevke sam izbacio i umjesto njih umetnuo po meni prikladne naslove poglavlja. Kurzivi su također moje djelo a sve jezične, gramatičke, pravopisne i stilske pojedinosti djela niti sam dirao niti dopuštam cijenjenim lektorima bilo kakve stručne zahvate (*Ibid.*: 7).

Predgovor i *Pogovor* imaju za cilj da uvere čitaoca u autentičnost teksta koji je – poput ostalih rat-

nih uspomena, uključujući i *Dnevnik Ane Frank*, kao najpoznatije svedočanstvo Holokausta prevedeno na desetine stranih jezika – sačuvan i vredan za objavljivanje.

Autor dnevnika, kao što je već rečeno, anonimn je i nije poznata njegova dalja sudbina. Svoje beleške vodi konsekvantno u prvom licu jednine. Isto kao njegova poznata holandska vršnjakinja, on želi da u budućnosti postane pisac, čemu posvećuje mnoge redove, trudeći se da stalno poboljšava svoje književne veštine i stil.

Pišem za sebe da kad i ako preživim ovu ratnu kenjažu znam tko sam bio. Osim toga vježbam književni zanat, jer ću jednog dana biti pisac. Ponašam, ovo pišem za sebe. Neće to čitat ni policija ni bilo koja budala što se naslađuje tuđim uspomena jer nema svojih. [...] Biću pisac ili bit ću pisac, pisac. Već sam dosta toga napisao ali samo za sebe. Kad budem pravi pisac pisat ću za druge (*Ibid.*: 10, 12).

Čitajući knjigu često nailazimo na slične odlomke, koje bi trebalo tumačiti kao još jedan oblik potvrde autentičnosti beležaka. Pažljiv čitalac će, ipak, primetiti da se verodostojnost autobiografskog diskursa vrlo često dovodi u pitanje, počinjući od lika autora, preko žanra i u knjizi predstavljene stvarnosti, do jezika i stila. Mladić mnogo razmišlja, pita se, analizira, svoje delo naziva ponekad dnevnikom, ponekad romanom ili *plačispisom*, o čemu kaže: „Nova književna vrsta. To je sloboda” (Bilopavlović 2002: 16). Manevrišući između triju književnih konvencija – dnevnika, romana i drame – on stvara treću, novu, svoju vrstu koja značajno utiče na kompoziciju dela, što dovodi do specifičnog žanrovskog dijaloga. U nastojanju da pokažem kako se realizuje ovaj neobični koncept, pozvaću se na teoriju *autobiografskog trougla*.

Malgożata Čerminjska (Małgorzata Czermińska), poljska istraživačica autobiografskih žanrova, tvrdi da se svaka pojava autobiografskog karaktera nalazi „negde” između tri najviše tačke ugla autobiografskog trougla. Naučnica opisuje i analizira književnost ličnog dokumenta kroz prizmu pozicije „JA” koje pripoveda u tekstu i kroz njegov stav prema predmetu iskazivanja, izdvajajući iz repertoara autobiografskih tekstova tri autobiografska stava. Prvi je ekstravertni *stav svedočanstva*, koji svoje poreklo ima u epskom kazivanju, i priča o stvarnim događajima i ljudima, dajući svedočanstvo vremena. Drugi je introvertni *stav ispovesti*, koji ima lirsko poreklo i koncentriše se, pre svega, na unutrašnji život. Treći je autokreativan *stav izazova* koji se zasniva na dramsko-retoričkom principu i izazov je bačen u pravcu čitaoca. Tri stava: svedočanstvo, ispovest i izazov, možemo zamisliti kao krajnje tačke *autobiografskog trougla* (Czermińska 2002: 19–25). Pod *autobiografskim stavom* podrazumevamo relaciju unutar literarnog teksta, što znači da isti autor može da zauzme jedan od tri stava, te možemo govoriti o dominantnoj poziciji jednog stava u odnosu na ostale, ali nikad nijedan ne možemo isključiti.

Diferencijacija autobiografskih stavova vidljiva je, takođe, i u analiziranom dnevniku. Beleške su, u isto vreme, svedočanstvo Domovinskog rata, ispovest o ljubavi prema Maji, drugarici iz razreda, a odslikavaju i rađanje stvaralačkog poriva mladog pisca. Stav svedoka vidljiv je kada dečak piše o ratu, svedočeci pre svega o svojoj sudbini i sudbini svoje porodice. Na prvi pogled njegove beleške deluju kao pravi dečji ratni dnevnik iako u njemu nema datuma – osnovnog dnevničkog atributa. Faktor koji organizuje naraciju je, međutim, hronološki niz, jer „autentičan autor na-

ređuje pseudoautoru da piše na taj način da svaki zapis, čak i taj koji se u datom trenutku radnje čini slučajnim, ima određenu funkciju u kompoziciji dela” (Głowiński 1973: 80). Čitajući Bilopavlovićeve knjige možemo, takođe, приметiti trajnu sadašnjost i činjenicu da se konvencija dnevnika zasniva, pre svega, na odgovarajućem načinu oblikovanja vremena. Dečak piše o onome što je za njega važno ili što se oko njega dešava tokom pisanja dnevnika. Neki fragmenti imaju čak i formu izveštaja: dečak ukratko izveštava o najvažnijim događajima dana. Takvi odlomci čine dnevničku sadašnjost konkretnijom. Međutim, imajući u vidu činjenicu da je Bilopavlovic pravi autor romana, treba ih tretirati kao signale autentičnosti, koji, u skladu sa pravilom *formalnog mimetizma*⁹, čine njegovo delo sličnim istinitom iskazu. Da bi se opisivani događaji činili verodostojnijim, dečak vrlo često daje reč drugim likovima – ocu, dedi, školskim drugovima i drugaricama. S istom namerom citira pismo koje je njegova majka poslala ocu i u kojem ga obaveštava o kraju njihovog braka. Dečak često obogaćuje svoje beleške razgovorima koji su se vodili između njega i drugih likova, zapisujući ih kao tipičan dijalog u romanima:

– Ajmo danas u kino – rekla je nekako kao da kaže maco moja mala.

Glupo sam se okrenuo misleći da govori neko me iza mene. Gurnula me prstićem u prsa.

– Ideš ili nejdeš?

– Idem ako me mama pusti – odgovorio sam kao pravi pravcati sroljo. Nego što sam? Sroljo obični.

⁹ Pojam *formalni mimetizam*, koji je u poljsku teoriju književnosti uveo Mihał Głowiński, označava pojavu i podražavanje paraliterarnih, autobiografskih žanrova u književnom delu i sugeriše s jedne strane i neknjiževni karakter dela, a s druge strane predstavlja izraziti signal književne konvencije i znak literarnosti. Uporedi: Głowiński 1969: 192.

– Ih, mama. Kaj ti ona može? Nema uzbuna, nema zabrana. Hiti joj foru da se mora i kvit. Uprla mi je kažiprst u čelo (stalno nešto s tim prstima) i rekla:

– Ajd bok! U pol četiri pred školom (Bilopavlović 2002: 86).

Osim toga, junak se mnogo puta pretvara u sveznajućeg pripovedača, tipičnog za izmišljene forme, uvlačeći se u psihi likova objašnjava motivaciju njihovih postupaka, zna ono šta dečak koji piše dnevnik nema pravo da zna. Može se takođe primetiti, kad se uzmu u obzir jezik i stil, da se romaneskno stilizovani fragmenti bitno razlikuju od dnevničkih beležaka. U tim odlomcima dečak mnogo češće koristi kolokvijalni govor i omladinski žargon.

U beleškama je takođe vidljiv stav ispovesti. Dnevničar je postao junakov najbolji i najstrpljiviji intimni, poverljivi prijatelj. Protagonista piše o dilemama i unutrašnjim nemirima, beleži sopstvene misli o ljudskoj prirodi i egzistenciji. Međutim, njegov dnevnik nije samo analiza i kritika sveta odraslih, koji ratuju i svađaju se, već dečak počinje da otkriva „novog sebe” – pisca, umetnika. Vidimo kako se razvija, formuliše svoje misli i mišljenja, a dnevnik je slika tog procesa, te ga stoga možemo smatrati tekstom koji ima karakter „inicijacije”. Junak sve doživljava prvi put, saznaje šta znači ljubav i patnja odbijenog muškarca. Ovi osećaji su novi i neobjašnjivi, zato dečak može da se ispovedi samo svom dnevničaru. Čerminjska takav proces pisanja upoređuje sa vivisekcijom koja donosi neočekivane rezultate (Czerminjska 2002: 22). Analiziran dnevnik je, u suštini, slika takve vivisekcije – junak otkriva do tada nepoznatu tajnu, pokušava da izabere svoj životni put i odredi svoje mesto u svetu. Njegove beleške imaju oblik tipičnog devojačkog dnevnika.

Ipak, sa druge strane, treba jasno naglasiti da je dnevnik napisan veoma neobičnim stilom. Njegovе karakteristične osobine su humor, ironija i brojne jezičke igre. Na njegovim stranicama opisana je svakodnevna junakova „borba” sa jezičkom materijom koju nije lako obuzdati:

Nastavnica je rekla da se ne kaže smenom nego samnom. Ja sam sasvim zadovoljan svojim govorom jer sam čuo spikera na televiziji kako govori baš kao i ja. Kad budem pisac, a biću sigurno, onda neću imati problema s jezikom i neće me gospođa iz hrvatskog stalno ispravljati. Želim biti pisac i to ću stalno ponavljati u ovom mom prvom književnom djelu koje pišem samo za sebe i za nikoga drugog. I to mi je nastavnica rekla da se ne kaže za nikoga nego nizakoga. U čemu je tu štos? Nemaam pojma ili ona nema pojma (Bilopavlović 2002: 11–12).

Jezičke, gramatičke, pravopisne i stilske greške treba smatrati još jednom manifestacijom *formalnog mimetizma*. Stilizacija književnog na dečji jezik ima za cilj, pre svega, da uveri čitaoca da pred sobom ima autentični dečji dnevnik. Međutim, imajući u vidu činjenicu da je Bilopavlović pravi autor, knjiga otkriva njegov ironičan stav prema procesu brze kodifikacije hrvatskog jezika¹⁰.

Treći autobiografski stav, vidljiv u dečakovom dnevniku, jeste stav izazova koji se, što sam naglasila već ranije, zasniva na dramsko-retoričkom principu. U analiziranom delu otkrivamo ga pre svega u dramskim fragmentima, kada glavni junak odlučuje da napiše tragediju ili – kako sam piše – *plačispis*. Ovaj novi žanr pojavljuje se u njegovim beleškama dva puta i u oba slučaja pove-

¹⁰ Više o tome pišem u članku *Sindrom višejezičnosti u hrvatskim dečjim romanima o Domovinskom ratu*. Vidi: Slavka 2020.

zan je sa likom Maje, koju junak potajno voli. Dramski odlomci se time razlikuju od onih tipičnih za romane i dnevnike, gde prikazuju potpuno izmišljene događaje. Junak nastupa u ulozi sanjara, kuje planove za budućnost, zamišlja kako bi odnos između njega i Maje mogao da izgleda. Ovi fragmenti odlikuju se tipičnom dramskom strukturom – vidljiva je podela na uloge, a izjava svakog lika, kao u pravoj drami, praćena je njegovim imenom. Prisutne su takođe didaskalije. Mladi autor u zgradama informiše o tome kako junaci govore, kako izgledaju i kako se ponašaju, što u potpunosti ilustruje navedeni citat:

LICA: Maja, najljepša curica svih vremena. San snova. Ja, zaljubljenik bez dlake na licu i jeziku.

VRIJEME: Dvanaest i trideset.

MJESTO: Pod fazonom i sudbinskom magnolijom.

JA: Bog, Majo!

MAJA: Bog, prijatelju!

JA: Baš krasan dan.

MAJA: Je, je. Proljeće, primavera, spring, fri-ling [...]

JA (gledajući Maju duboko u oči i još dublje): Daj mi desnu ruku, molim te.

MAJA (pruža mi prebijelu ruku i nešto joj toplo treperi u zjenicama): Evo ti! [...] (Bilopavlović 2002: 95).

Vidi se, dakle, da junak poziva čitaoce u svet fiktivne fabule. Sve njegove igre žanrovima dovode do toga da se čitalac mora naći u sasvim različitim ulogama – čitaoca dokumenta i čitaoca fiktivnog dela.

Naposletku, treba naglasiti da, zahvaljujući mladićevoj književnoj igri formama dnevnika, romana i drame, možemo govoriti o svojevrsnom nadrednom umetničko-kompozicionom principu, prema kojem se žanrovski izbori pripovedača mo-

gu tumačiti kao specifičan gest stavljanja maske. Naracija stalno menja svoj stil i emocionalne tonove a sveprisutna disonanca i konkurentnost postaju njena dominantna crta. Pozivajući se na tipologiju dnevnika Helene Sablić Tomić, može se reći da se u Bilopavlovićevoj knjizi nalaze elementi tipični za privatni, istorijski, socijalni i literarizovani dnevnik, kao i njegove vrste – pseudodnevnik i romansirani dnevnik (uporedi Sablić Tomić 2002: 135–141). Međutim, kad pod pojmom teksta podrazumevamo tematsku, narativnu i stilsku celinu, doći ćemo do zaključka da najviše liči na podvrstu koju ova autorka naziva *eksperimentalni dnevnik*.

Eksperimentalni dnevnik [...] fragmentarni je prozni tekst koji nastoji iskustvom jezika raščlaniti dnevnički diskurs na prostor vjerodostojnih i literariziranih informacija. [...] U *eksperimentalnom dnevniku* preko opažanja subjekta nastoji se konceptualno pristupiti dnevniku kao diskurzivnom mediju samooblikovanja. Autorovo fingiranje dnevničkoga žanra ogleda se u datiranoj kronologiji zapisivanja u kojoj se subjekt iz pozicije prvoga lica jedine zamjenjuje drugim i trećim licem. Homodijegetska fikcija u kojoj autor nije identičan liku ni pripovjedaču, ali su lik i pripovjedač identični, pretape se sa sveznajućim pripovjedačem [...]. U *eksperimentalnom dnevniku* oblikuje se moguća stvarnost polazeći od opisa izvanjskih prema unutarnjim stanjima subjekta pri čemu je naglasak stavljen na njegova trenutna zapažanja. Diskurs dnevnika često je fingiran ili kontaminiran bajkovitim, epistolarnim, izvještajnim diskursom s izrazito ironijskim odmakom (2002: 141–143).

U analiziranoj knjizi brojni su znakovi autentičnosti, pomoću kojih autor svoje delo čini sličnim istinitoj dnevničkoj belešci, kao i književne strategije karakteristične za roman i dramu, koje

uništavaju intiman, prisan karakter dnevnika beležaka, te čitalac često dolazi do zaključka da učestvuje u svojevrsnoj mistifikaciji. Tito Bilopavlović je na taj način pokazao da mogu postojati i tekstovi koji prelaze granice žanrova, kao i granice između dokumenta i književnosti. Zahvaljujući toj neobičnoj nadrealnoj žanrovskoj odrednici, autor i pripovedač, mešajući stvarnost i fikciju, otpočinju pravu literarnu igru. Ali knjiga, koja je na granici fikcije i nefikcije, iako stvara iluziju pripadnosti svakoj od njih, zapravo ne želi da bude ni jedno ni drugo, nego pravi hibrid¹¹. Hibridnost Bilopavlovicevog teksta, kao i književna igra, pokazuje da je pisanje o ratu, posebno za adolescentnu čitateljsku ciljnu grupu, težak zadatak. Pripovedačeva priča, iako neskladna i oblikovana od fragmenata različitih žanrova, ima pre svega za cilj da uvede red u dečakov život i da mu pomogne da razume stvarnost koja ga okružuje. Na taj način autor pokazuje mladim čitaocima da pričanje o vlastitom životu ima terapeutsku funkciju i da verbalizacija emocija i doživljaja omogućava samospoznaju, samorazumevanje i oslobođenje od traumatičnih iskustava.

LITERATURA

- Bilopavlović, Tito. *Čitaj, gospodine balavče*. Zagreb: Krešimir promet, 2002.
- Cieński, Andrzej. *Pamiętniki i autobiografie światowe*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Universitas, 2000.
- Demetrio, Duccio. *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*. Prev. A. Skolimowska. Kraków: „Impuls”, 2000.
- Dragun, Dragica. *Dnevnička proza u hrvatskoj književnosti za djecu i mlade*. Osijek: Ogranak Matice hrvatske, 2016.

- Dragun, Dragica. Istraživanje romana ratne tematike – Moj tata spava s anđelima (Mali ratni dnevnik) Stjepana Tomaša. *Detinjstvo*, god. XLVI, br. 1 (2020): 90–97.
- Dyras, Magdalena. Chorwacka literatura dziecięca wobec sytuacji po 1991 roku. Julian Kornhauser (ur.). *Przemiany w świadomości i kulturze duchowej narodów Jugosławii po 1991 roku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1999, 185–194.
- Głowiński, Michał. *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa: PWN, 1973.
- Głowiński, Michał. *Powieść młodopolska. Studium z poetki historycznej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969.
- Hranjec, Stjepan. *Hrvatski dječji roman*. Zagreb: Znanje, 1998.
- Hranjec, Stjepan. *Pregled hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2006.
- Jambrešić Kirin, Renata. Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-ih. *Reč* 61/6 (2001): 175–197.
- Kos Lajtman, Andrijana. *Autobiografski diskurs djetinstva*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.
- Karabalić, Vladimir. Kako prevesti hrvatski naziv Domo-vinski rat na njemački. *Godišnjak za kulturu, umjetnost i društvena pitanja* 28 (2011): 143–165.
- Kubis, Barbara Krystyna. *Historia w pamiętnikach zapisana*. Wybrane zagadnienia. Opole: „Almar”, 2003.
- Lejeune, Philippe. Dziewczęce „ja”. O dziennikach pannen z XIX wieku. *Teksty Drugie*, 2/3 (2003): 192–211.
- Małczak, Leszek. Panorama autobiograficznej prozy chorwackiej lat 90-tych XX wieku, czyli o chorwackiej literaturze wojennej (hrvatsko ratno pismo). *Pamiętnik Słowiański*, LIII (2003): 25–38.
- Nemec, Krešimir. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga, 2003.

¹¹ Ovdje se pozivam na tipologiju autobiografskog diskursa hrvatske dječje proze koju je sačinila Andrijana Kos Lajtman. Autorka nabraja tri autobiografska modela: *pripovednu autobiografsku prozu, dnevnik i hibridni model* koji je najređi slučaj i koji je „češći u 'odrasloj' nego u dječjoj književnosti jer se uglavnom radi o tekstovima kompleksnih struktura, kompozicija ili narativno-stilskih strategija” (2011: 86).

- Pilaš, Branko. Domovinski rat u hrvatskoj prozi za djecu. Ranka Javor (ur.). *Odrastanje u zrcalu suvremene književnosti za djecu i mladež*. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 1998, 32–39.
- Rem, Goran. *Slavonsko ratno pismo*. Osijek – Slavonski Brod – Vinkovci: Ogranaka Matice hrvatske, 1997.
- Sablić Tomić, Helena. *Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2002.
- Sablić Tomić, Helena. Zašto se devedesetih najčešće piše autobiografskim diskursom? Dubravka Sesar, Ivana Vidović Bolt (ur.). *Zbornik radova Drugog hrvatskog slavističkog kongresa*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Filozofski fakultet u Zagrebu, 2001, 437–446.
- Slavska, Magdalena. Sindrom višejezičnosti u hrvatskim dječjim romanima o Domovinskom ratu. *Detinjstvo*, god. XLVI, br. 1 (2020): 81–90.
- Ślawska, Magdalena. Jak opowiedzieć śmierć? Obleżenie Sarajewa w relacjach dziewcząt. *Slavica Wratislaviensis*, 170 (2019): 41–51.
- Težak, Dubravka. Hrvatska Ana Frank. *Umjetnost i dječje*, 2–3 (1992): 156–158.
- Tomaš, Stjepan. *Moj tata spava s anđelima (Mali ratni dnevnik)*. Zagreb: Mozaik knjiga, 2002.
- Zima, Dubravka. Hrvatska dječja književnost o ratu. *Polemos*, 4/8 (2001): 81–122.
- Zlutar, Andrea. *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanrova i tipologija narativnih oblika*. Zagreb: Matica hrvatska, 1998.

Magdalena E. ŚLAWSKA

LITERARY PLAY WITH THE FORM OF DIARY,
NOVEL AND DRAMA (THE EXAMPLE OF
A NOVEL *ČITAJ, GOSPODINE BALAVČE*
BY TITO BILOPAVLOVIĆ)

Summary

Diary has always been considered one of the most important genres of autobiographical literature and one of the most popular expressions of war experience. This was especially noticeable during the Second World War and the Yugoslav wars. Diary is also a genre often chosen by children, especially girls. In the early 1990s, many girls in the former Yugoslavia kept diaries with the intention of informing the whole world about their wartime experiences. This genre has also been used by authors of fictional works. The paper analyses the *Čitaj, gospodine balavče* novel by Tito Bilopavlović and focuses on the author's literary play with the forms of diary, novel and drama. In my analysis, I refer to the theory of the 'autobiographical triangle' by Małgorzata Czermińska, the typology of diary by Helena Sablić Tomić and the three models of autobiographical discourse of Croatian children's literature by Andrijana Kos Lajtman.

Key words: diary, Croatian autobiographical children's prose, Croatian War of Independence, Tito Bilopavlović, autobiographical triangle

НАСТАВНО ТУМАЧЕЊЕ НАРАТИВНИХ ТОКОВА РОМАНА МАГАРЕЋЕ ГОДИНЕ БРАНКА ЋОПИЋА

САЖЕТАК: У овом раду приказане су могућности наставне интерпретације романа *Магареће године* Бранка Ћопића у седмом разреду основне школе, у корпусу изборне лектире. Интерпретативни фокус стављен је на узрасно прилагођену наратолошку анализу овог романа у настави, са посебним освртом на постепени прелазак приповедне структуре са књижевности за децу ка књижевности за младе. Тежња рада је популарисање овог Ћопићевог романа у наставној пракси, а закључци су изведени на основу изузетно успешне рецепције у раду ауторке са неколико генерација ученика шестог и седмог разреда ОШ „Бранко Радичевић” у Бољевцима и Прогару.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Магареће године*, Бранко Ћопић, наставна интерпретација, наративни ток, хумористичко, сентиментално

Наставна сврховитост читања *Магарећих година*

Хумористична и игровна нит прозног стваралаштва Бранка Ћопића, постављена у позицији ауторског (аукторијалног) приповедача који се присећа детињства, често је обележена тоном сете и горчине света одраслих. Одрасли казивач се кроз сећање ретроспективно враћа у детињство, постављајући себе за делатног лика, видно жалећи за укинутом ведрином и

изгубљеним „златним годинама”. Евидентно је постојање „дуплог дна” у Ћопићевој збирци *Башта слезове боје*, као канонском тексту у школским програмима, али би га вредело потражити и у знатно ређе обрађиваном роману *Магареће године*,¹ због изразите двопланости наратива и тананог споја ћопићевског бола и хумора. Наставна реализација *Магарећих година* тиме постаје добра подлога за синтезу Ћопићевог стваралаштва обрађеног у основношколском периоду, условни растанак ученика од прозе за децу и увод у дискурс омладинске књижевности.

На основу вишегодишње изузетно успешне наставне рецепције овог дела у ОШ „Бранко Радичевић” у Бољевцима и Прогару, као и на основу анкете о читању прозе за децу и младе,

* natasenjka@gmail.com

¹ Феноменом „дуплог дна” у наведеним Ћопићевим делима опсежније се бавио Петар Пијановић у књизи *Изазови традиционе књижевности*, те је значајно запазити ставове које је изнео у погледу рецепцијске двопланости Ћопићевог наратива: „Због умећа Ћопићевог поистовећивања два спојена света, у којем се зрело доба јавља као одблесак ране младости, и рани Ћопићев прозни радови, као и *Башта слезове боје* садрже наивне приче или приче за *осећљиве*. У Ћопићевој приповедној артикулацији, то су приче за *занесене, чежњиве или очуђене*, односно за људе детињасте или голубијег срца” (Пијановић 2005: 53).

спроведене у априлу 2019. године,² утврђено је да ученици на крају осмог разреда радо и често у круг омиљених романа за децу и младе уврштавају и Ђопићеве *Мајареће године*, задржавајући утисак тоpline, присности и блискости са светом приказане предметности овог дела и знатно након наставне анализе. Снажан рецепцијски дојам о Бранку Ђопићу не бледи ни са накнадним читалачким искуством, већ се усложњава компарирањем са обрађеним садржајима омладинске књижевности (*Ловац у жишу*, *Гласам за љубав*), чиме се развијају и надограђују литерарне потребе, укус и вештине тумачења код младих рецепијената.³

Приликом реализације романа, треба водити рачуна да наратолошки термини *оквирна прича*, *уоквирена фабула*, *ауторски приповедач*, *галерија ликова*, *удвојени лик*, *ејизода*, *стиљистички* и *динамички мотив* буду узрасно прилагођени, односно њихово именовање и пуно усвајање може се очекивати само од ученика који достижу напредни ниво постигнућа и укључују се у такмичења из наставне области Књижевност. Осталим ученицима треба објаснити принципе на којима се ови појмови функционално користе у делу, али је довољно терминолошки задржати их у оквирима *фабуле*, *реширо-спективної приповедања*, *простиорної* и *временскої карактерисања ликова*, *їавних* и *їоредних доїађаја* и *унуїрашњеї монолоїа*, чиме се уважавају терминолошки оквири планова наставе и учења за основну школу и методички принцип довољности.

Композициона слагалица наратива *Мајарећих година*

На почетку композиционе анализе дела потребно је да наставник на узрасно прилагођен

начин објасни ученицима како се партизански борац Бранко поставља у положај ауторског (аукторијалног) свезнајућег приповедача, који са временске дистанце, усред узнемирујућих ратних дејстава током борбе за Бихаћ, саставља својеврсну литерарну слагалицу о давно прохујалим ђачким данима у Просвјетином ђачком интернату. Како би се на часу обраде дела нагласили методички процеси анализе, синтезе, индукције и дедукције, мотивисање и навођење ученика на размишљање о сродности логике игре слагалице и асоцијативне структуре фабуле прикладни су методички међукораци ка дијалошком повезивању лингвистичке и математичке интелигенције, односно наставе Књижевности и Математике са свакодневним игровним искуством деце.

Аутобиографски роман, као „слободна фикциона обрада доживљаја и догађаја из пишевог живота” (RKT 2001: 62), не искључује парцијалност и фрагментарност присећања, те ученике најчешће подсећа на сложени посту-

² Истраживање је реализовано у оквиру поменуте докторске дисертације ауторке текста, на узорку од 200 наставника и 664 ученика основних школа у Републици Србији. На основу одговора ученика који су читали *Мајареће године* као изборну лектуру, показује се висок ниво мотивације ученика за читање овог дела, а анкетирани наставници поред рецепцијске истичу и сазнајну вредност дела (Кљајић 2021: 350–420).

³ Прочитавши у петом и шестом разреду неколико романа о дружинама (*Хајдуци*, *Дружина Сињи їалеб*, *Дечацї Павлове улице*, *Орлови рано леїе*), ученици су изградили хоризонт очекивања који подразумева линеарну радњу са једним наративним током, присуством типских ликова и типских ситуација и поларизовану црно-белу карактеризацију и мотивацију ликова. Елементи граничне књижевности упућују их да са књижевности за децу постепено рецепцијски фокус усмере на књижевност за младе, да интерпретативни акценат са ђачког хумора пренесу на мелодрамско-сентиментално штиво прве љубави и прате промену протагонисте Бранка од члана ђачке дружине ка индивидуалцу, окренутом унутрашњим стањима адолесценције.

пак ужлебљивања ситних делова слагалице како би се добила раскошна, али нимало једноставна слика детињства. Овај вид прозног низања догађаја укључује варирање строго линеарног временског низа – поступак присећања (уз напоредност лирских и хумористичких епизода) може бити увод у концепцију „непоузданости сећања”, који се кроз сучељене несугласице Андреаса Сама и Марије Риго запажа у телевизијској драми *Ноћ и мајла*, програмски смештеној у осми разред.⁴ Ученици ће запазити још једну сличност *Мајарећих ѿгодина* са игром слагалице; уколико се епизоде и догађаји у роману другачије распореде, даће битно другачију слику – роман би у односу на Бранка знатно другачије исприповедали Баја Бајазит, Бобо Лутка или Дуле Дабић јер свако од њих на различит начин памти минуле дане заједничког учења и дружења. Ипак, слика сваког појединца јединствена је и непоновљива, па уколико је не склопи по властитој логици сећања, она се неће ваљано уклопити. Ученицима није непознат такозвани *феномен личној сећања*, по коме смо навикли да своје успомене излажемо сваки пут на исти начин, прецизно одређеном логиком, па ће се сетити да и у властитој игри слагања слагалице коначну слику не добијају док сваком појединачном делићу не нађу његово право место, чак и када је састављају више пута.

Мешање наративних одлика приповедног штива за децу са приповедним штивом за младе, уз примену ретроспекције, налаже да се присећање започне наративом о ђачкој дружини, затим да се централни сегмент романа, грађен по систему структуре шаховских поља – наизменичним низањем хумористичког и сентименталног, обогати и елементима омладинског наратива, да би потом приповедни епилог пре-

нео ученике у старијој читалачки узраст, у приповедање *о деци и детињству*. Како се техника сказа код Ћопића не може оделити од усмених говорних жанрова због снажног предтекста усмене традиције у ауторском наративу⁵, поступак приповедног дограђивања, карактеристичног за позицију усменог говорника (варијантност), може се тумачити као слободан ауторски преплет властитог детињег искуства и могућих збивања у једном ђачком колективу. Тиме се „у оба случаја нуди фикција која 'претендује' на истинитост (или из ње израста) и ствара сасвим особена игра између чињеница и измишљања” (Шаранчић Чутура 2013: 175).

Тумачење оквирне приче

Школски и ратни нараторови дани сучељавају се у виду контрастивне слике у оквирној причи *Мајарећих ѿгодина* (разрушена зграда конвикта са полупаним прозорима: некада ведро и весело здање ђачког одрастања). Ученици стилску функционалност контраста мотивишу истицањем драстичне разлике између безбрижног дечачког, мирнодопског времена и света одраслих, зрелих људи који је додатно заострен сликом рата и разарања. Такође, опажају да ратни оквир даје приповедању о детињству трагичну ноту; многи Ћопићеви другови, попут Хамида Руса, погинули су у борби, па је овај ро-

⁴ Појам непоузданости сећања детаљније описује Јован Делић у књизи *Кроз прозу Данила Киша II*, која је драгоцен за успостављање компаративних веза између *Раних јага* и телевизијске драме *Ноћ и мајла* (Делић 1997: 135).

⁵ Везом између усмене традиције и опуса Бранка Ћопића бавила се Снежана Шаранчић Чутура у књизи *Нови животи старе приче*, те је значајно запазити протумачене компаративне паралеле жанрова усмене прозе и романа *Мајареће ѿгдине* (Шаранчић Чутура 2013).

ман истовремено и посмртна почаст младим бићима чији је живот прерано прекинут. Такође, слика разореног и уништеног града контрастира се са некад живом градском вревом, а битку за ослобођење, стопу по стопу, воде аутор у зрелим годинама и његов школски друг, митраљезац Баја Бајазит, док су неки од школских другова настрадали у борби. Да је своје приповедање фокусирао само на детињство, Ћопић не би осликао горчину наличја одрастања и нимало ведрога света одраслих, али се једини могући вид нараторове борбе против туге и губитка манифестује кроз сетни ретроспективни времеплов – повратак у дане још увек неукинуте слободе одрастања.

Завршни део оквирне приче представља коначну судбину галерије ликова у роману. Ученици запајају да Ћопић све позитивне ликове смешта у партизана (браћу Мандиће, Крсту Буву, Дулета Дабића званог Де-Де-Ха, Бају Бајазита и Хамида Руса), што се може повезати са темом блискости Јованчетове дружине са партизанском јединицом Николетине Бурсаћа из претходно обрађеног романа *Орлови рано летје*. С друге стране, негативно вредновани Смрдоња и Бобо Лутка прикључују се четницима, што указује на то да се корен грађанског рата између будућих партизана и четника крио у несугласицама из младости, те су се у време нацистичке окупације сасвим очекивано нашли на идеолошки супротним позицијама, уперивши оружје једни у друге. То даје додатну димензију трагизма садашњости као распарчаном и разореном свету, коме се као деца нису надали, што ће одрасли читалац повезати са мотивима националне поделе у Другом светском рату, видљивим код Ћопића у *Глувом барућу* и *Дожиљајима Николетине Бурсаћа*. Ученици Ћопићеву ауторску интенцију најчешће схватају као

лековито сећање на боље и лепше доба, а наратив о детињству као начин да се преживи рат са његовим разорним последицама, јер се пут до слободе 1942. године и даље чини као дуг, трновит и крвав.

Тумачење уоквирене фабуле

Прва глава романа позиционира Бранка као доживљајног приповедача у трећи разред гимназије, те се животно и приповедачко искуство слика освртом на прве конвикташке дане. Ученици тај наративни поступак мотивишу узрасном диференцијацијом, сазревањем и спознавањем конвикташке средине која приповедача од стидљивог и преплашеног детета са села претвара у несташног члана дружине. Мотив страха потиче од новог и непознатог; Бранко се по доласку у Бихаћ боји ширине улица, непознатих кућа, огромне зграде конвикта, а посебно тунела и воза („У оној ти је рупетини несита аждаја која ждере коње и јунаке“), измењених у правцу фантастичног (чудесно место и биће)⁶. Ученици дечаково сликање ујаковог портрета кроки техником представљају као сигурност у оно што чини, мудрост и искуство, али и као манифестацију практичног духа. Веру у непогрешив суд старијих једанаестогодишњи Бранко још увек не мења, иако је збуњен што ујак не зна чије су куће уз пругу и по граду, а свакој у селу зна власника. Отварање законитости новог, ширег, урбаног света, у коме не постоји

⁶ Тодоровљеве фантастичне категорије *чудној* и *чудесној* из књиге *Увод у фантастичну књижевност* (Тодоров 2007) могу се довести у везу са утицајем народне бајке на перспективу детета, који изворни рурални свет у коме је поникао (Хашани) преноси на техничка чудеса која га уводе у до тада непознату зону урбаног (Бихаћ).

апсолутно сазнање о *друћом*, доживљајном наратору се у сећање урезају кроз ујаков императив да држи језик за зубима јер „нијесу ово више Хашани, твоје село, него туђи свијет” (Ђопић 2009: 23).

У том новом и непознатом свету наиван и нејак појединац обично страда, те је присуство иницијатора у свет интерната, племенитог заштитника Милета Шкорића, препознато као типична педагошка ситуација из наставне праксе, погодно за повезивање наставе књижевности и часа одељенског старешине. Ово место у роману ученици најчешће пореде са ликовима својих заштитника у старијим разредима или са доласком новог ђака у разред који, улазећи у непознати круг вршњака, бива или прихваћен (обично посредством неког снажног или ауторитативног ученика) или одбачен (уколико заштита изостане).

Галерија ликова ниже се по моделу који ће ученицима бити препознатљив из романа *Хајдуци* Бранислава Нушића, а сваки од конвикташа и код Ђопића има одређени надимак (*Баја Бајазитш*, *Хамид Рус*, *Крсто Бува*, *Дуле Дабић Хајдук Де-Де-Ха*), чија се етимологија анегдотски описује. Такође, ученици лако запажају и да сви Ђопићеви дечаци имају и понешто карикатурално, како при спољашњем, тако и при унутрашњем описивању. Бају Бајазита ученици карактеришу као громаду снаге и мишића, огромног момка, на први поглед не претерано бистрог, који делује насилно и грубо, са гивиктом као гротескним оружјем, али и сасвим неочекиваним и трагикомичним смислом за предузетништво — уколико му плате пола динара месечно, ученици могу до миле воље да му се подсмевају. Лик Хамида Руса, дечака избаченог из муслиманског дома „Гајрет” због анегдоте са

ципелама, указује на то колико су, гледано из детиње перспективе, националне и верске поделе ирелевантне за истинско пријатељство. Хамид, вербално окарактерисан кроз узречицу „brate слатки” и једноставну наивност (дилема „колико грба има једногрба камила”), осликан је као „плећат онизак дјечак, кратких ногу и веома дугих руку, чак до кољена” (Ђопић 2009: 29), као антипод Баји, „највећем, најгрлатијем и најјачем ђаку у цијелој нижој гимназији” (*Ibid.*: 25). Несталност и несконцентрисаност хиперактивног дечака Крсте Буве и његова акробатска сналажљивост доводе га у метафоричку везу са овим инсектом, истичући окретност и живахност као његове специфичне вештине. Крстин портрет допуњен је анегдотом са расклопљеним креветима, која би чинила еквивалент Хамидовој потреби да другима помеша ципеле, те их ова два изгледа чине обележеним — сваки пут када се нешто слично понови у интернату, етикетиран су као носиоци револта и урушавања привидног реда у образовној установи. Социјални аспект положаја дечака у дому видљив је кроз лик Дулета Дабића, званог Де-Де-Ха, помало наглувог, сиротог дечака са празним кофером без ствари, коме не пристижу пакети од родитеља. Његов карактеристичан марифетлук, обијање кофера са храном услед префектове забране да доручкује због силних неваљалстава „која су га привлачила као магнет” ученици правдају као нужан чин; намучено и напаћено дете, коме нема ко да пошаље понуде, чини ситне преступе зарад голог одржања.

У IX глави уводи се *удвојени лик*; једнојајчани близанци, Ранко и Бранко, браћа Мандићи, добили су улогу да у роман унесу елементе комедије забуне. Градећи хумор на физичкој истоветности несташне браће, која се исто држе

и облаче и скупа, заменом улога, постижу зацртани циљ (епизода са свињцем, када Де-Де-Ха још није свестан да постоје два идентична дечака, одговарање историје, Смрдоњина немогућност да тачно одреди кога од близанаца да упише у црну књигу), наратор Бранко у финишу романа даје трагичну визију њихове узајамне повезаности и у смрти, јер се ни тада није могло разабрати „ко је од њих Ранко, а ко Бранко” (Ђопић 2009: 213).

И док је хумор у сликању портрета претходних чланова дружине изразито позитиван, елементи сатире наглашени су у портретима Смрдоње и Бобе Лутке (Гице). Портрети омражених дечака намећу ученицима слику унутрашњих особина негативних ликова и потребу да их кроз вођену дискусију критикују. Ни магаређој дружини нити савременом младом читаоцу Смрдоња не може бити близак због улизивања префекту, који му допушта да се иживљава, буде заједљив и груб и уписује млађе и слабије од себе у омражену црну књигу. Његова улицкана уредност, са прекомерном количином употребљене колоњске воде, доводи се у везу са размаженим доушником Бобом Лутком, такође пренаглашено дотераним дечаком, који доставља информације о понашању друге деце и тиме свесно постаје издајица.

Централно наративно језгро *Магаређих јогуна* групише се у неколико тематских сегмената о згодама и незгодама ђачке дружине. Први тематски сегмент епизодног је карактера – магаређа дружина посматра феномен хватања, бега и страдања „хајдука”, криминалаца и пљачкаша који се опиру крутом државном систему жандармерије. Ученике треба подсетити на Нушићево појашњење појма хајдучије у обрађеном роману *Хајдуци* и са њима обновити особине епских бораца за слободу о којима

су читали кроз обраду епских народних песама из хајдучког тематског круга, као и романа *Хајдук Штанко*. Код Нушића и Ђопића уочљив је контраст између епског лика хајдука у време борбе против Турака и криминалних банди које харају и пљачкају. Ученици правдају наклоност конвикташа крајишким изгредницима јер се и једни и други боре против заједничког непријатеља – жандара, система власти и ригидне управе уопште – којем се адолесцентско доба свих времена одувек одупирало.

О збивањима у Кули и доцније, током борбе у штали у Бајином селу, дечаци сазнају посредно, кроз извештаје. Ученицима треба поставити питање колико су ти извештаји поуздани и колико говоре о намери казивача да причу пренесе на себи својствен начин. Све што је посредно више није поуздано; извештај о бегу из варошке Куле добијају од гласина из полиције и казивања Јове Шкандала, а извештај из села од Баје. Шкандалов извештај делује с једне стране аутентично јер врло сликовито описује како се након ударца начинио мртвим, али с друге стране и загонетно – остаје нејасно да ли су добродушног стражара хајдуци преварили или им је и сам помогао да утекну. С друге стране, Баја Бајазит користи бекство хајдука у његово родно село да постане „ратни извештач”, дајући себи на значају као фиктивном заверенику и тежећи да тако подигне сопствени углед и значај у дружини.

Епизода са бихаћком Кулом уводи портрет Јове Шкандала, који „по казни” од кључара у затвору постаје чувар у интернату. И Шкандал стиче надимак вербалном карактеризацијом. Његово непрестано чуђење ђачким несташлицама, с неправилним изговором речи страног порекла, усклађено је са комичним спољашњим портретом ражалованог пандура, који се

уртачује са несташном млађаријом. Мрки лик, налик на Црног Арапина кога је убила тамничка мемла, а рад са децом препородио, портретисан је помало карикатурално, са остацима полицијске одежде од које се никад сасвим не одваја (шињел, полувојничке чакшире, цокуле, шајкача). Из перспективе савременог младог читаоца, Шкандал је морално високо вреднован – иако је од префекта добио задатак да уходи дечаке, он се такве дужности гнуша и упозорава их да пред њим не изговоре ништа што би могло да их дискредитује.

Хумористички наратив је у наставној рецепцији изразито ефектан управо у епизоди подметања пилећих црева Смрдоњи. Ученици у овој ђачкој подвали уочавају како се сентиментална атмосфера љубавног састанка гротескно претвара у претурање по одвратној садржини кутије и како се уместо очекиваног слаткиша пред згранутом девојком Смрдоњин ауторитет гротескно урушава. На њега би се надовезало кажњавање Бобе Лутке, односно епизода са стављањем његовог имена на Ушљиви списак. Ову епизоду ученици пореде са уписивањем Немчека у црну књигу у роману *Дечацци Павлове улице*, с тим што је Немчекова издаја последица погрешно протумачене журбе да извести вођу о правом издајнику, док је Бобина издаја стварна, а освета конвикташа оправдана. Иронијско исмевање јавног указа у префектовом одсуству, које Јово Шкандал третира као „службени документ”, применивши над издајником нушићевски систем казне, указује и на елементе сатиричног. Самопрозвана ђачка република употребљава строгост и озбиљност јавног документа да се обрачуна са улизичким домским редом и исмеје ригидност институције која је ту ради ученика, али не чини ништа у њихову

корист. Иронија и сатира тако постају приметак доцнијег револуционарног свргавања школске управе, што је у Ђопићевом животу резултирало избацивањем из учитељских школа у Бањалуци и Сарајеву, а у фиктивном наративу постизањем социјалне правде. Магарећа дружина успева да методом побуне збаци омраженог префекта и Смрдоњу и у установи заведе ред, у честитим и доследним ликовима професора историје и Милета Шкорића, али приметан је и идеализам Ђопићевог литерарног разрешења мале ђачке револуције. Централни тематски сегмент хумористичког наративног тока, уништавање црне књиге, почиње да се преплиће са сентименталном линијом романа, љубавним троуглом Баја – Зора Кутић – Бобо Лутка. Ученике треба подстаћи на размишљање о томе зашто је сентиментална епизода интерполирана унутар „јуначког подвига” и како она утиче на његово одвијање. Управо у оквиру овог тематског сегмента омиљени наставник историје, херој за катедром, педагог пун емпатије и суштинског разумевања гимназијалаца, дефинише појам „магареће године” као период од тринаесте до петнаесте године, период раног пубертета и промена, измене појединца од нападања колективу до унутрашњих стања индивидуе заокупљене телесним променама и заљубљеношћу. Ученици примећују да сентиментална повест први пут начиње јединство магареће дружине, а њен вођа Баја, снагатор и сила, све чешће се мигује јавним наступима свемоћи и почиње да испољава емотивност. Ова љубавна епизода има улогу ретардације (успоравања) радње, са елементима статичких мотива. Но, ученици опажају да ни она не може проћи без динамичких мотива и хумора којима се Ђопић вешто бори против патетичности. Љубавни троугао гради се на завери браће Мандића, који

желе да убрзају збивања, прену вођу из сањарења и преусмере га на акцију и колективни дух. Завера близанаца покреће трагикомичну сцену Бајиног прислушкивања Зоре и Бобе Лутке у сунцокретима и освету снажног дечака над пуким вербалним разметљивцем који пред девојком и вршњацима ипак мора да оповргне своје хвалисање. Хумор је изразито присутан у флерту Зоре Кутић (типског лика фаталне и несталне девојчице) са Дулетом Дабићем, који након неправедног избацивања из конвикта постаје ђачки идол и неко кога треба заштитити, удомити и нахранити. Могућа романтична сцена пољупца у образ хумористички је нарушена типичном момачком особином, нестрпљивошћу, па Дуле уместо француског пољупца од срдите Зоре добија шамар.

Сентиментална епизода о Бранку и Зори Танковић, која се ремети мешањем вечите наметљивице Зоре Кутић, може се тумачити као прелаз од Бранкове припадности дружини ка заокупљености личним стањима и осећањима, која га подстичу на литерарно стваралаштво. Пишући писмо Баји за Зору Кутић, Бранко се заљубљује у Зору Танковић. Дата кроз интермедијални поступак – помало невеште цртеже и стихоклепања у ђачком споменару, прва се љубав постепено усложњава и од невиности скривених погледа прераста у колебање и непоузданост у љубави. Техника унутрашњег монолога покушава да задржи младићеву верност искренијој и оданој девојчици, али се насупрот њему, као контрастивни поступак, јавља поступак мешања љубавних сензација и несталности, што појачава истоветност имена обеју девојчица које Бранко воли. Пред ученицима се отварају сложенија осећања протагонисте – разочараност, одбаченост, напуштеност, кривица, односно емоционални сегменти који их воде путем

литературе за одрасле. Затим наставник треба да их усмери да опазе у ком тренутку Бранко и званично престаје да буде део дружине, те ученици најчешће указују на мотив суза под платаном због изневеравања вољене девојчице (осећај несреће због преваре, али и коначног раскида са ђачком дружином).

Интересантан је начин на који је Ђопић формално извео композициони и временски повратак са уоквирене фабуле на оквирну причу у последњем поглављу, што није уобичајена приповедна пракса, јер се сегменти оквирне приче обично јасно маркирају засебним и прецизно назначеним првим и последњим поглављем. Први страх под дрветом наговештава ужасе рата који ће трајно изменити Бихаћ, а композиционо претапање врши се преласком из једне реченице у другу, у оквиру истог пасуса. Ученици нагли прелаз из сажето, али ефектно дате Ђопићеве кризе одрастања у време Другог светског рата мотивишу заокруживањем слике детињства у светлим бојама, са враћањем на оквир приповедне слагалице који је симболичне црне боје. Након тога, поступак рушења слагалице, односно раскидања приповедне слике указује на њену крхкост, баш као што су прозорска стакла на конвикту попуцала усред ратних дејстава, што уједно бива и крај приповедне игре.

Још једна наративна вредност уоквирене фабуле Ђопићевог романа, која се такође може приписати Нушићевом утицају, огледа се у присуству бројних анегдота из ђачког живота. Анегдотичност је уобичајени вид присећања на школске дане. Ученици и сами радо препричавају духовите згоде и незгоде са часа, па им се може дати да издвоје најинтересантније анегдоте из *Мајарећих јодина* и објасне њихову

композициону функционалност.⁷ Срж анегдоте се, како ученици уочавају, формира око трагикомичних ситуација у којима ђаци из романа показују своје незнање, у односима са наставницима и управом дома, у међусобним односима, али и у типским вештинама. Како се анегдоте у настави књижевности у основној школи најчешће везују за писце, као истргнута занимљивост која се чита факултативно након обрађеног текста, у *Маџарећим годинама* је видљиво како оне могу да прерасту у складан и функционалан део фабуле, а истовремено успоставе и снажну тематску повезаност са стварносним и узрасним искуством ученика.

Завршна разматрања

Тумачећи приповедне карактеристике романа *Маџареће године*, поред усвајања и обнављања низа наратолошких термина, ученици истовремено истражују тематско-мотивски склоп дела, његове идејне вредности, карактеризацију и мотивацију ликова, типове хумора и опште одлике романа за децу и младе. Овај роман је веома захвалан за примену јединства садржине и форме при тумачењу књижевног текста, као и за тумачење односа аутобиографско–фиктивно. С обзиром на то да се типови хумора, карактеризације и мотивације, анегдота и уоквирена прича по важећим програмима наставе и учења обрађују у седмом разреду, најпогодније је управо тада наставно планирати обраду овог дела које садржи и елементе развојног романа, што може бити добар почетни ослонац за наратолошко тумачење сложенијих наративних форми у осмом разреду и доцније, у средњошколском читању. Уз важност потврђене вишегодишње изузетне успешности рецепцијског момента у непосредном наставном искуству са

ученицима ОШ „Бранко Радичевић” у Прогару, сазнајне и идејне вредности овог дела препоручују га за знатно шира наставна читања и примену исхода наставе и учења у предметној настави Књижевности у старијим разредима основне школе.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Делић, Јован. *Кроз прозу Данила Киша II – ка поезији Кишове прозе*. Београд: БИГЗ, 1997.
- Кљајић, Наташа. *Књижевности за децу и младе у предметној настави Српског језика у старијим разредима основне школе*. Београд: Филолошки факултет – докторске академске студије, увид јавности (УВИДОК). <<https://uvidok.rcub.bg.ac.rs/handle/123456789/4002/>> 13. 01. 2021.
- Пијановић, Петар. *Наивна прича – српска ауторска проза за мале људе и велику децу*. Београд: СКЗ – Учитељски факултет, 2005.
- Пијановић, Петар. *Изазови граничне књижевности*. Београд: Учитељски факултет, 2014.
- Ђопић, Бранко. *Маџареће године*. Београд: Корисна књига, 2009.
- Шаранчић Чутура, Снежана. *Нови животи стваре приче*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2006.
- Abot, Porter H. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Prins, Džerald. *Naratološki rečnik*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- RKT: *Rečnik književnih termina*. Banjaluka: Romanov, 2001.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Rad: Beograd, 1987.

⁷ Уз већ поменуте анегдоте у функцији портретисања (Бјин тефтер, Хамидово мешање ципела и „дубокоумна” питања, Крстино расклапање кревета, браћа Мандићи мењају места), издвајају се још и одговарање географије Зоре Танковић (Средоземно море се улива у Египат), „приличан Бог” Дулета Дабића и свакако најзначајнија анегдота која је и насловила роман – историчарева дефиниција „маџарећих година”.

Nataša P. KLJAJIĆ

TEACHING INTERPRETATION OF BRANKO
ĆOPIĆ'S NOVEL *THE DONKEY YEARS*

Summary

This paper describes the possibilities of class interpretation of Branko Ćopić's novel *The Donkey Years* in the seventh grade of primary school, in the corpus of elective reading. The interpretive focus is placed on the abridged narratological interpretation of this novel, as

much as it can be close to pupils. The special emphasis is marked on the gradual transition of the narrative structure from children's literature to youth literature, along with the intertwining of a humorous and sentimental narrative flow. The aspiration of this paper is to popularize this novel for wider teaching interpretations, so the conclusions were drawn on the basis of extremely successful reception in author's teaching experience with several generations of pupils at "Branko Radičević" Elementary School in Boljevci and Progar.

Key words: *Donkey years*, Branko Ćopić, teaching interpretation, narrative flow, humorous, sentimental

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Informativni prilog
UDC 06.068MALI PRINC::821.163.41-93
Primljeno: 7. 3. 2021.
Prihvaćeno: 21. 3. 2021.

NAGRADA „MALI PRINC“

Ustanovljena 2003. godine, u okviru Međunarodnog dječjeg festivala „Vezeni most“ u Tuzli, Nagrada „Mali princ“ afirmirala se u ovih osamnaest godina kao najznačajnije regionalno priznanje za dječju knjigu. U vrijeme kad su se ostale nagrade, uglavnom, pozatvarale u nacionalne okvire, ona se pojavila kao neophodna poveznica među književnostima četiri države u regiji nastaloj raspadom Jugoslavije (Bosna i Hercegovina, Crna Gora, Hrvatska i Srbija), kao dragocjena spona u boljem upoznavanju i međukulturnom povezivanju, ili točnije – u obnavljanju nekad čvrstih, a ratom devedesetih godina pokidanih veza. Za taj cilj (koji je u ovih osamnaest godina u potpunosti ispunjen) sretno je izabran naziv nagrade – *Mali princ*, kao opšti simbol visoke estetske vrijednosti u dječjoj literaturi, ali i kao simbol univerzalnih vrijednosti – plemenitosti, dobrote, tolerancije i razumijevanja.

Upravo je taj naziv trajno obavezao osnivača i organizatora da u načinu izbora i dodjele nagrade nastoje izbjeći sve one slabosti koje počesto

prate dodjele književnih priznanja, a koje nerijetko zasjene vrijednost nagrada raznim zakulisnim radnjama, lobiranjem, „kumovskim i prijateljskim“ ustupcima. Idejni tvorac i Festivala i nagrade, književnik Šimo Ešić, to je vidio u načinu koji je vrlo sličan izboru za pjesmu Eurovizije, pa je takav princip izbora ustanovljen propozicijama. Za svaku državu izabran je po jedan visokostručan selektor koji iz godišnje produkcije svoje zemlje izabira i nominira dvije knjige. Te se knjige zatim dostavljaju selektorima ostalih zemalja, a svih osam nominiranih djela i petom članu žirija, kojeg bira organizator – Društvo prijatelja knjige iz Tuzle. Na završnoj festivalskoj večeri, na bini, uživo, plakete „Mali princ“ dodjeljuju se svim nominiranim piscima. Zatim izlazi najprije peti član žirija, koji direktno na posebno pripremljenu tablu sa naslovnim stranama nominiranih knjiga i imenima selektora, upisuje svoje ocjene, od 1 do 6. On ima pravo da ne ocijeni dvije (bilo koje) knjige, koje smatra najslabijim u konkurenciji. Onda se upisuju glasovi selektora, koji glasaju „na daljinu“ i, logično, ne mogu ocjenjivati knjige koje su sami nominirali. Tako, prostim sabiranjem poena, uživo, na sceni, na završnoj večeri Festivala, biva izabrana knjiga koja dobiva „Malog princa“. Dakle, članovi žirija se ne sastaju (i ne dogovaraju), nego svaki glasa iz svoje kuće, po svojoj stručnosti, ukusu i savjesti. Nagradu, inače, čini brončana statua Malog princa, rad akademskog kipara Enesa Sivca, zatim i plaketa i

novčani iznos (koji varira u zavisnosti od finansijskih mogućnosti organizatora).

Ovaj način biranja najbolje dječje knjige do sada se pokazao kao vrlo pravičan – u osamnaest godina nije zabilježen nijedan slučaj koji bi na bilo koji način doveo u pitanje odluku žirija ili bilo kakvu sjenku na ovo ugledno priznanje, na što je organizator posebno ponosan. Teoretski (i praktično), moguće je da više knjiga dobiju isti broj poena. Prošle, 2020. godine – čak su tri knjige imale isti broj bodova. Prema propozicijama, nagrada se u takvim slučajevima ne dijeli, nego se dodjeljuje ravnopravno – svim jednako ocijenjenim knjigama.

Dosadašnji dobitnici nagrada su (kronološki): Zvonimir Balog, Arsen Dedić, Jovo Knežević, Jasminka Petrović i Mirsad Bećirbašić, Zejćir Hasić, Stanislav Marjanović, Nada Mihelčić, Julijana Matanović i Anka Dorić, Igor Kolarov, Jagoda Ilić, Adnadin Jašarević, Dejan Aleksić i Nada Mihelčić, Jasminka Petrović, Sanja Pilić, Nena Lončar, Jasminka Tihi-Stepanić i, prošle godine, Krunkoslav Mikulan, Dejan Aleksić i Žarko Vučinić.

Šimo I. EŠIĆ*

Приказ

UDC 821.163.41-93-14.09 Aleksić D.(049.32)

Примљено: 7. 3. 2021.

Прихваћено: 21. 3. 2021.

О МРАКУ, МИШУ И ЉУДСКОЈ УСАМЉЕНОСТИ

(Дејан Алексић: *Драма у њодруму јосифе Јоје*, Имам идеју, Краљево, 2019)

Сам почетак ХХИ века у српској књижевности за децу обележио је Дејан Алексић, песник који је своја књижевна искуства најпре започео а онда и потврдио наградама у књижевности за одрасле (добитник је најзначајнијих књижевних награда: „Васко Попа“, „Бранко Миљковић“, „Бранко Ћопић“, „Змајева награда“, „Меша Селимовић“, „Мирослав Антић“, „Борислав Пекић“). Када је на литерарну сцену ступио збирком песама *Дујме без каиуша* (2002), а убрзо и два поемама – *Пустоловином једног зрна кафе* (2004) и *Нежном ђесмом о нежном вешру Дуволубу* (2006), те збирком песама и прича *На пример* (2006), постало је јасно да српска књижевност за децу добија писца у чијем се делу на најфинији начин рефлектовало оно најбоље из тзв. радовићевске традиције. То је она линија српског песништва која доноси специфичан хумор, нонсенс, пародијски потенцијал и језичку бравурозност. Ове препознатљиве песничке поступке, међутим, Алексић облачи у ново рухо – то је естетски рафиниран израз, интонативно сензибилан, интелектуално провокативан, идејно и тематски подређен осећајности новог века. Објавио је, у међувремену, двадесет књига за децу, овенчаних свим најбитнијим наградама, међу којима су и она „Политикиног забав-

* verlagesic@t-online.de

ника”, затим „Невен”, Награда Змајевих дечјих игара, „Плави чуперак”, „Мали принц”, „Доситејево перо”. Последње Алексићево дело, поема *Драма у подруму Јосипође Јоје*, добило је награду Града Ниша – „Малени цвет”, за најбољу књигу за децу у 2019. години.

Носећи са собом понешто и из искуства своје „одрасле” поезије, Алексић је децу увео у један специфично антропоморфизован простор у коме се игра речима, стварима, догађајима, и то увек чини тако да се из другог плана те игриности помаља нешто од (сурове) стварности, реалних људских веза и односа. Ти односи су највидљивији у његовим поемама, жанру коме Алексић остаје веран свих ових година: од *Пустоловине једног зрна кафе* (2004), *Нежне песме о нежном вештру Дувољубу* (2006), *Божићне приче* (2007), *У добри час* (2016), до *Драме у подруму Јосипође Јоје* (2019). На трагу романтичарске поеме (са препознатљивим лирским наратором који се приказује као иронијски позиционирани медијатор и коментатор свих збивања) и међуратне Вучове социјално-надреалистичке поеме о дечјим дружинама, Алексићеве поеме у први план стављају одређену интимну „агонију” јунака, који ће у низу краћих или дужих авантура доћи до извесне преображавајуће спознаје.

Напетост коју Алексићеви јунаци у већини поема носе најбоље изражава наслов последње поеме. *Драма у подруму Јосипође Јоје*, наиме, није жанровска ознака (мада не занемарујемо ауторов хуморни потенцијал у тој двосмислици), већ упућује на некакво динамично збивање, пуно преокрета и емоционалних бура којима ће јунаци бити изложени. И у претходним поемама, па и у последњој, та „драма” проистацала је из обележја модерног човека – дубоке усамљености која не само што емоционално

боји рањиве и сензибилне јунаке, већ их и нагони на акцију која се непрекидно двоструко збива, и на унутрашњем и на спољашњем нивоу догађаја. Та двострукоост у *Драми у подруму Јосипође Јоје* представља кључни композициони принцип. У њој напоре до теку два сижејна тока – у првој причи јунаци су госпођа Јоја и комшија Радиша, у другој миш и Мрак из подрума, а онда се у читавом низу асоцијативних веза откривају симболични антиподи: миш – човек, светлост – мрак, дневно небо – подрум, свесно – несвесно. Кућа, подрум и таван као симболичка реплика човековог унутрашњег устројства (свесни и нагонски механизми, потиснути живот итд.), постају поприште на коме се сударају људске стрепње, наде и страхови.

Но, колико год да се у овој поеми захватају мотиви који изражавају дубоки егзистенцијални немир одраслог света, толико се и њен основни тон креће у распону од благе шаљивости до урнебесне комике, што још једном потврђује парадигматичну двострукоост. Госпођа Јоја је у „зреном добу” („ах, тако сама”) и потајно жели сусрет са пословично вредним, али и незграпно збуњеним комшијом Радишом. Љубав у трећем добу већ је и сама по себи тема за подозрење па се, осим благом карикатуралношћу у портретима јунака, додатно „релаксира” причом о подрумском мишу вољном „да глоцне, спремно да мезне”. У подруму се скрива Мрак, најсложенији лик ове поеме, наставши се усред свога егзистенцијалног парадокса – досадило му је да буде у „мрачном стану”, жели да изађе из њега, али плаши се да ће га дневна светлост поништити, тј. да ће престати да буде то што јесте. На улици се, међутим, сусреће са новим сопственим страхом од људи, али и са страхом људи од мрака, што чини да читав низ догађаја, затим, добија карневалску

атмосферу: Радиша јури кроз град тражећи лек за госпођа Јојин повређени прст, Мрак и миш беже од разјареног света, све је усковитлано, ужурбано, тај ток се даље уланчава верижном структуром, да би се на крају успоставила дуго очекивана равнотежа. Симболички потенцијал госпођа Јојиног готово стерилно уређеног подрума, којег је на тренутак уздрмао упад горопадног мрака из Радишиног подрума, показао се као добра подлога за разигравање на тему људске природе, испричане из сасвим необичног и неочекиваног угла.

Страх од мрака метафорична је сентенца која у себи сабира многе људске страхове: страх од непознатог, страх од незнања, спутаности, неизвесности. Но, видели смо у Алексићевој поеми да се и о највећем међу њима – страху од усамљености и сопствене коначности – може проговорити и деци блиским језиком. Стално у служби дечјег разумевања света, Алексић раздрагано, духовито, довитљиво и проицљиво, у новом руху, казује древну причу о љубави као једином и правом победнику свих људских страхова.

Валентина В. ХАМОВИЋ*

* valentina.hamovic@gmail.com

Приказ
UDC 821.163.41-93-31.09 Vučinić Ž.(049.32)
Примљено: 7. 3. 2021.
Прихваћено: 21. 3. 2021.

ИЗМЕЂУ ЧУДЕСНОГ И СТВАРНОГ

(Жарко Вучинић: *Дјевојчица Тара и чаробно дрво*, Глигорије Дијак, Подгорица, 2019)

Дјевојчица Тара и чаробно дрво књижевника Жарка Вучинића, члана Удружења црногорских писаца за дјецу и младе, његов је четврти роман за дјецу, а објавила га је издавачка кућа „Глигорије Дијак“ из Подгорице, 2019. године. То је модерна еколошка бајка о борби за чистију Планету, која дјецу учи основама концепта „свијет без отпада“ (*zero waste*).

Поред најпрестижније регионалне награде – „Малог принца“, књига *Дјевојчица Тара и чаробно дрво* добила је и награду Удружења црногорских писаца за дјецу и младе за најбољу књигу у 2019. години, као и награду „Лукијан Мушички“ књижевног друштва „Сунчани брег“ из Београда.

Након трилогије о пуху Ђорђу, коју чине књиге: *Чудесни свијет пуха Ђорђа*, *Пух Ђорђе и духови шрифшара* (награда Удружења црногорских писаца за дјецу и младе за најбољу књигу у 2017) и *Пух Ђорђе у замци Сџиригона Леденог*, које су доживјеле успјех у Црној Гори и региону, привукавши пажњу стручне и шире јавности, аутор књигом о дјевојчици Тари и њеним чудесним моћима наставља да промовише истинске људске вриједности, значај очувања природе, љубави и пријатељства.

Једанаестогодишња Тара сели се са родитељима из града у село Тритоново, у кућу на обронцима прелијепих Стобојних планина, у којој је некада живио њен дјед. Убрзо схвата да је цио крај у опасности, те да јој је дјед оставио загонетку која ће јој помоћи да ослободи своје невјероватне моћи – да види тугу природе!

Повезујући легенде о чаробном дрвету, жени са љубичастим очима, једнорогом овну и чуварима магичне вуне, Тара откључава врата тајни и разоткрива подли план моћника из Чаћограда који уништавају животну средину. У томе јој помажу дјечак Тимотије, велики противник пластике, Магични Мага, шумске животиње и необични господин Иманеде.

Аутор вјешто „плете“ односе главних и споредних јунака, њихове појединачне и заједничке доживљаје, па наративни ток чврсто држи пажњу читаоца, све до епилога. Осим низања догађаја и градације, Вучинић често користи и „причу у причи“, увјерен да страст и љепота причања почивају на дигресијама. Ту су и загонетке, јер без њих нема узбуђења и авантуре. Са Таром и Тимотијем читалац дијели истраживачку страст и прикључује се великој потрази за разрешењем.

Књига *Дјевојчица Тара и чаробно дрво* плијени маштом, проницљивим хумором и искреним порукама о важности суживота свих живих бића под небеским сводом.

У овој еколошкој бајци за дјецу учествују и биљке и животиње, и човјек са својим манама и врлинама. Као што су сва, толико различита бића повезана на различите начине, па и дубоком љубављу (дјечак и чаробно дрво, дрво и жена са љубичастим очима, јавор и тужна врба итд.), тако је и све оно што називамо „чудесним“ повезано са оним што називамо „стварним“. Као коријење дрвећа, у овом роману

испреплетени су и фантастика и магијски реализам. Уосталом, како сам аутор напомиње у уводу, „свако је дрво чаробно – јер нам дарује живот“, и свако дијете постаје „природочитач“ када види неправду коју Планета трпи.

Свијет је и суров, указивала је одувијек бајка, једна од најстаријих приповједних форми. Истина, углавном се радило о безобзирности човјека према човјеку, о немоћи пред снагама природе. Данас, еколошка бајка указује на суровост човјека према природи. Она подучава исправном односу према окружењу, развија жељу за учењем, способност да се сагледа љепота природе у свим њеним облицима, позива на акцију, често и сасвим непосредно. Да еколошка бајка може да постигне све ово, а да притом не изгуби саму себе тј. драж и љепоту приповиједања, као и дубљу умјетничку функцију – идеју о смислу живота и човјековој мисији у њему – потврђује управо Вучинићева *Дјевојчица Тара*...

Динамичним приповиједањем, модерном концепцијом и композицијом романа, комбиновањем прозе и поезије, Вучинић се показује као приповједач који поуздано познаје дјечју психу и дјечје читалачке потребе. Он дјеци не нуди штиво које потцјењује или премашује њихове узрасне и интересне сфере. Нема потребу да се „спушта на ниво“ младог читаоца, јер га посматра и уважава као равноправног истраживача чудесног и чудесностварног, равноправног заштитника и учесника у борби против свега што нарушава ритам, здравље и љепоту природе, повјерење и љубав људи.

Интонација овог романа за дјецу лирски је њежна, а његов језик малишанима разумљив. Асоцијације и симболи, богатство појмова из сеоског и планинског живота, необичне слике, велики су подстрек дјечјој имагинацији.

Но, књига је подједнако занимљива и старијем читалаштву, нудећи нелинеарност, залажење у прошлост, у шум легенди, изненадно растјеривање паучине зачудности и тајни, повратак у чињенице о органској храни или о изузетним својствима вуне као природног материјала, нудећи одмах затим и ред чисте фантастике и бјекство од опоре стварности. Оно најљепше је – непредвидљивост, а најзначајније – стара добра истина о чудесној снази љубави и важности поштовања и очувања зелених и плавих пространстава нашег јединог дома.

Прича о дјевојчици Тари је и модерна химна дрвету, светом бићу.

У складу са ауторовим порукама, књига је штампана на рециклираном папиру, еколошким бојама. Главни ликови, дјевојчица Тара, дјечак Тимотије и четири животиње (јеж, врана, жабац, магарац) у стварности се могу наћи као луткице од вуне. Ове лутке се пласирају на свјетско тржиште, а израђују их вриједне плетиле из Берана, окупљене у друштвеном предузећу „Znuggle”.

Ауторке илустрација за књигу су ученице Средње ликовне школе „Петар Лубарда” на Цетињу.

Соња М. ЖИВАЉЕВИЋ*

* sonja@gligorijedijak.com

Prikaz

UDC 821.163.42-93-32.09 Mikulan K.(049.32)

Primljeno: 21. 2. 2021.

Prihvaćeno: 21. 3. 2021.

MEĐIMURSKI ZMAJ IZMEĐU TRADICIJE I SUVREMENOSTI

(Krunoslav Mikulan: *Zmaj ispod Staroga grada*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2019.)

Čitajući o piscu i znajući temu romana *Zmaj ispod Staroga grada*, vidimo da je ona zapravo vrlo logična i opravdana. Autor je, kao rođeni Međimurec, od rane mladosti vjerojatno slušao priče o *pozaju*, zmaju koji leži pod Međimurjem (najsjevernijom hrvatskom regijom) i čiji se rep i glava nalaze pod određenim mjestima u gradu Čakovcu, pa čak i županiji. Tu pojavu možemo povezati i s mnogim mitološkim istraživanjima ovog prostora u Europi, a značenje pozaja s praslavenskim bogovima Velesom i Perunom. Naime, bog Perun se nalazio na drvetu, sve je nadgledao s visina i bio na suhom, a Veles, onaj *zločestiji* od njih dvojice, živio je dolje, na mokrom, zvideći Perunu na visinama.

Etimologija Perunova imena seže do indoeuropskog korijena **per-* što je značilo „udarati”, a što možemo povezati s grmljavinom. Dakle, kada bi pozaj udario repom, došlo bi do grmljavine ili potresa. Time su se bavili autori poput Radoslava Katičića, nedavno preminulog paleoslavista, lingvиста i mitologa, a glavni motiv sigurno je bila lokalna legenda. Od iznimne je vrijednosti to što je ona predstavljena na fiksijski način, i mlađahnim likovima – djecom, te tako približena mlađoj čitalačkoj publici.

Struktura romana nije odviše komplicirana. Dječak Vatroslav dolazi u novu sredinu i smatra se nekako isključenim. Konstrukcija takvoga lika predodredila je njegovu sudbinu do kraja romana. On voli čitati knjige o Drugom svjetskom ratu i igrati upravo one računalne igrice u kojima sam može mijenjati tijek povijesti, što nam pokazuje još jednu njegovu osobinu, iznimno bitnu za kasnija zbivanja – voli sudjelovati u događajima, ne pasivno, nego izrazito izravno. U nekim djelovima romana on to ne pokazuje ili se pak pre-mišlja – primjerice kada u podzemnim hodnicima stane na nekakve kosti, odmah istrči van iz tunela, u tom trenutku gotovo siguran da se tamo više ne želi vratiti. No vratimo se početku, prijateljima s kojima se Vatroslav družio, a njihova zajednička priča počinje slučajno.

Ušavši u razred, jedino slobodno mjesto bilo je ono kraj Sebastijana, njegovog najboljeg prijatelja do kraja romana. Odmah su našli zajedničke interese – računalne igrice. Morana, još jedna članica njihove družine, mirna je, povučena i zagonetna djevojka koja svoj karakter skriva ispod kose. Spasila je Vatroslava od vršnjačkog nasilja, odmah prvog dana nakon škole, i time pokazala svoju zaštitničku funkciju, koju će zadržati do kraja romana. To ne čini kako bi svi to znali i na tome joj zahvaljivali – naprotiv, ona svoja dobra djela želi zadržati za sebe. U njenoj obitelji vidimo socijalnu stranu ove priče. Roditelje joj se previše ne spominje, a živi s tetkom alkoholičarkom. Teta ju je zlostavljala ne pružajući joj djetinjstvo kakvo zaslužuje, no pretpostavljamo da ju je i tukla. U opreci s Moranom, četvrti član družine bila je Nika – djevojčica čiji je otac klasični *tech guy* i koja uvijek ima najnovije mobitele i ostale tehnološke stvarčice. Vrlo je znatiželjna i već prvog dana prilazi Vatroslavu, nametljivo ga priupitavši o društvenim mrežama. Ona je možda i najva-

žniji lik ovog romana, katalizator sveukupne znatiželje i svih otkrića, pa i istraživanja. Da nije bilo nje teško da bi se družina usudila na svakojake poteze od kojih je većina kršila neke zabrane i događala se bez znanja njihovih roditelja. U tom trenutku radnje izbor djece u družini vrlo je spontan, no kasnije spoznaje pokazuju da to baš i nije tako. Mistifikacijski element u romanu vrlo je vješto prikazan i sigurno uvelike pridonosi daljnjem zanimanju publike.

Četveročlana družina upušta se u istraživanje podzemnih hodnika Staroga grada Zrinskih u Čakovcu. Kako su radovi oko Staroga grada često bili u tijeku, članovi družine morali su se potruditi da uđu kroz tajni prolaz, koji unosi mistični element. Svaki odlazak predstavljao je za njih i neku novu tajnu; od mističnih znakova za koje se ispostavilo da su slova alfabetskih vrijednosti 4, do podzemnih hodnika gdje otkrivaju kostur golemog zmaja te shvaćaju da se legenda obistinila. Sebastijan je od početka najuvjereniji u postojanje nadnaravnih pojava, Nika čvrsto stoji na zemlji cijelo vrijeme i odbija prihvatiti činjenicu da svijet koji ona poznaje nije onako racionalan kako ga je ona pokušala shvatiti i prikazati. Roman obiluje fikcijskim elementima koji se prepliću s mističnošću i zavjerama, što izravno vidimo u događaju s Bratoljubom koji družinu otkriva u istraživanju podzemnih prostorija. Scena, kakvu nerijetko možemo vidjeti u znanstvenofantastičnim filmovima, uvodi Bratoljuba kao vatrenog čovjeka, postavljajući ga u središte pozornosti.

Ovaj se događaj provlači po lokalnim medijima i zbog osjećaja krivnje Vatroslav je jedan od inicijatora da Bratoljuba pomognu i da ga nađu. Članovi družine putem shvaćaju da i sami posjeduju nadnaravne sposobnosti – Morana da svojim glasom utječe na ponašanje drugih, Sebastijan da osjeti kada je netko u opasnosti, Vatroslav da osje-

ti strah kod drugih. Na kraju od Nikine majke, vještice, kada ih je zatočila u podzemlju, saznaju da oni zapravo nisu pripadnici obične ljudske vrste – Morana je vještica, Nika vampirica, Sebastijan vukodlak, a Vatroslav zmajočovjek, čemu su se najviše čudili zlobni likovi u ovom djelu, misleći da su zmajoljudi odumrli prije pet stotina godina.

Glavna odlika romana *Zmaj ispod Staroga grada* nije činjenica da ga možemo okarakterizirati kao roman strave ili to što fikcijski predstavlja vjerojatno i tisućljetnu legendu u Međimurju; najvrijednija njegova odlika jest u tome što je autor na uvjerljiv način uskladio tradiciju i suvremenost. Najvidljivije je to iz činjenice da djeca prate legendu kako bi pronašla suvremene odgovore, u čemu se ogleda tradicijska značajka, a pritom im je neizbježno koristiti najnovije modele tehnoloških naprava kako bi mogla pratiti taj put. Izbjegla su i smrt koja im je bila vrlo blizu, baš u prijašnjoj situaciji u podzemlju s Nikinom majkom, no to nikako ne zaključuje zbivanja u ovom romanu. Možda je bitno i to da djeca pronalaze veliko jaje koje se počinje otvarati, što vrlo očito sugerira nastavak romana te bi bilo zaista šteta ako se autor ne odluči na taj korak.

Ovaj je roman uspješan spoj tradicije koja se ogleda u legendama, vjerovanjima i pričama, te suvremenosti u vidu tehnologije koja djeci (i odraslima) pomaže da dođu do nezamislivih otkrića. Likovi su problematizirani vrlo slojevito – na planu izgleda (Vatroslav ne voli tjelesni i nezdravo se hrani), kao i socijalnog statusa – Moranina teta je alkoholičarka, Nikin otac je bio u zatvoru a majka joj je zapravo vampirica, što doznajemo tek kada se klupko radnje odmota do kraja. Upletenost gotovo svih likova, na izravan ili posredan način, pokazuje kompleksnost strukture ovoga romana. Kraj napetošću podsjeća na *Hobita*

(J. R. R. Tolkien, 1937.). Kao što Smaug odlazi iz Ereboru uništiti sve što mu se nađe na putu – tako i ovdje čekamo da se jaje u podzemlju izlegne i saznamo kakve sve nove pustolovine očekuju družinu.

Bruno M. BOGDAN*

* brunosluzbeni@gmail.com

Приказ
UDC 821.163.41-93-31.09(049.32)
Примљено: 22. 2. 2021.
Прихваћено: 11. 3. 2021.

ВОЛТЕРОВСКА БРИГА О ВРТУ

(Гордана Малетић: *Лушања баштенских патуљака*, Креативни центар, Београд, 2019)

Књижевна продукција остварења за децу је током 2019. године била жанровски разноврсна, али са јасном доминацијом романескног штива. У том контексту споменимо романе *Позив* Николете Новак (Пчелица) и *Нећу да мислим на Прај* (Мала лагуна), који су понели награду за најбољу децју књигу на Сајму књига 2019. године. И док се један роман бави причом усвојеног детета које је у потрази за биолошким родитељима, други је окренут приказивању свакодневног живота главне јунакиње која гају љубав према писању и уопште поседује сензибилитет близак списатељском позиву. Поред тога, хвале вредна је и збирка *Дар-мар* Драгане Младеновић, са одличним илустрацијама Бориса Кузмановића. Ова збирка открива/активира наслеђе авангардне стилске формације, заумног језика, дадаистичких и надреалистичких тенденција које доноси у савременом руху.

Па ипак, књига која се издваја у продукцији белетристике за 2019. јесте роман *Лушања баштенских патуљака* Гордане Малетић (Креативни центар), за који је добила и награду „Невен“ за 2019. годину. Иако је ауторка исте године објавила и роман *На џуџу сребра* (Пчелица), који се на најбољи могући начин наслања на традицију историјског романа, *Лушања баш-*

тенских патуљака сведоче о новим тенденцијама у стваралаштву Малетићеве и као да наговештавају један засебан ток који би се у оквиру њеног стваралаштва за децу можда могао издвојити.

Овај роман је изванредно исприповедана и компонова књига која у српској књижевности за децу реафирмише свет природе и апострофира његову важност и значај. Ауторка веома вешто компонује роман, пратећи паралелно два угла посматрања – перспективу људи и перспективу баштенских патуљака. Извесну критику наше цивилизације дају патуљци и она се у првом реду односи на неку врсту отуђења међу људима, али и отуђења од света природе. Готово русоовско враћање природи одвија се на страницама овог награђеног романа, уз многобројна важна открића, попут оног о расковнику, биљци са магичним моћима. Отуда и не изненађује што су имена баштенских патуљака дубоко укореењена у нашој традицији (Дубравко, Јабучило, Невен, Јасминко) или пак граде извесне интертекстуалне везе (Харалампије). Позив ка окретању свету природе долази управо од патуљака, који га на различите начине глорификују. У том контексту треба читати и следеће исказе: „Данашњи људи нису лоши, али мало знају. Могло би им бити много боље кад би хтели да уче од природе, као ми, на пример. Ми знамо много тога што они не знају... или су заборавили”.

Користећи поступак антропоморфизације, тако чест у књижевности за децу, ауторка патуљке оживљава, чувајући њихову посебност и аутентичност. Место повезивања двеју перспектива, људи и патуљака, јесте башта којом се метонимијски представља у ствари сам живот, а самим тим и љубав. Брига о башти и за башту уједињује два света, те ауторка волтеровски за-

ступа идеју да морамо неговати свој врт, а заправо као и патуљци тежити идеалној башти, окрећући се свету природе и учећи од њега.

Лутања баштенских патуљака, а заправо њихова путовања и авантуре на путовању, доводе их до извесне спознаје. Паралелно са њиховим лутањима одвија се и потрага за њима, понајпре она у којој учествују деца. Та потрага децу уједињује у заједничким акцијама, па посматрано на тај начин роман активира и мотив дечје дружине. С друге стране, свет одраслих није дат насупрот дечјег, те они на свој начин подржавају дечје напоре да се патуљци пронађу. Потрагу прати читав низ препрека и занимљивих авантура (одлазак у циркус, упад на поштареву имање итд.), махом исприповеданих са извесном дозом хумора. Као медијатор између света патуљака и света људи јављају се животиње, било да је реч о псу Жижи или о мачкама, премда су животиње уопште узев и дате као оне које чувају биљку расковник и које у шумском свету осведочавају један вид тихог и прећутног савезништва, као и сазнања да је шума пуна чаролија.

Ауторка илустрација је Милица Мастелица, па иако су црно-беле, добро одсликавају основну атмосферу награђеног романа. Уједно, преко приповедања о авантурама баштенских патуљака и потрагом за њима у само ткиво приповедања уводе се и многе биљке, које се засебно могу тумачити у духу наше народне културе, али и извесне појаве (попут кича, рецимо, за који се каже: „То је кад је нешто неукусно”), те се на тај начин дело отвара и ка едукативним аспектима. Хуморни моменти додатно се уочавају у „правим” именима патуљака, и махом су нонсенски дати.

Роман активира и биљни свет, не само преко расковника, већ и босиљка, куманике, че-

шљика, метиљке итд., а све ове биљке су укоренење у нашим народним веровањима, било да је реч о њиховим магијским или лековитим својствима. Поред тога, дело *Лушања баштенских патуљака* у свом крајњем идејном хоризонту има *дуило дно*, једно намењено деци (она могу да науче прегршт важних и занимљивих детаља, па и да брину о башти, саде цвеће, чувају баштенске патуљке и сл.), а друго упућено одраслима, које се може читати и као отрежњујуће упозорење да је крајње време да се окренемо себи, а самим тим и свету природе. То упозорење се понајбоље чита у виђењу једног патуљка: „А људи су напољу увек у неком покрету и не виде ништа око себе. Највише воле да су унутра и да седе и пије у нешто. Па ипак, као да су увек незадовољни. Можда и они жуде за неком истином коју до сада нису успели да спознају? Која ли је то истина?” Која је то истина у самом роману се не саопштава, с обзиром на то да је потрага за истином о којој пише Гордана Малетић крајње индивидуална и стреми некој врсти самоспознаје. Додатно, уочава се и отварање романа ка неким, условно говорећи филозофским, темама о смислу живота и сл., које су дате са циљем да подстакну дечју знатижељу.

Читајући награђени роман бивамо двоструко оплемењени: самим чином читања, али и спознајама које дело нуди читаоцима различитих узраста. Тако и исказ једног од патуљака – „Башта је и живот и љубав” – који се у роману варира са идејом да је најбоља башта она коју изаберемо да негујемо, деца и одрасли различито разумеју, али једнако доживљавају.

Јелена С. ПАНИЋ МАРАШ*

* Jelena.Panic@uf.bg.ac.rs

Приказ
UDC 821.163.41-93-31.09 Jovanović A.(049.32)
Примљено: 26. 3. 2021.
Прихваћено: 2. 4. 2021.

О ЖЕЉИ И (НЕ)МОГУЋЕМ

(Александра Јовановић: *Црна њишица*,
Креативни центар, Београд, 2020)

Двадесетчетворогодишња Александра Јовановић недавно је постала четрдесет други лауреат Награде *Полишкиној забавника* за најбоље књижевно дело намењено младима у 2020. години. Роман *Црна њишица* јесте ауторкин филмски сценарио *Жеља* – у новом руху. Поводом награде, студенткиња драматургије открила је читаоцима *Забавника* појединости о настајању текста и његовом преобликовању у форму романа, нарочито потцртавајући могућност да из се позиције личне исповести напише универзална прича о губитку и тешком, али достигнућном путу ка његовом прихватању.

Јунакиња романа *Црна њишица* читаоцима се открива као девојчица која не успева да се помири са очевом смрћу, због чега је њен свет пун пукотина које могу населити фантазме и необичне идеје. Стога романескна фабула клизи у фантастику, не би ли се тиме дочарало осетљиво психичко стање девојчице. Жељина прича почиње сном, једном врстом предказања коју усмерава Вук, намерен да рањиву девојчицу начини својом пријатељицом. Његова стремљења не би била ни најмање чудна нити проблематична да није реч о несрећно страдалом дечаку, неспремном да закорачи у светлост, односно смрт, и заувек се опрости од света живих. Своју спону са местом којем је као жив припа-

дао он препознаје у усамљеној Жељи која често походи очев гроб. Његов зов кроз мисли и снове прерашће у прави сусрет када, у потрази за још једном приликом да види оца, Жеља убере белу хризантему са гробља. Према *Речнику симбола*, реч је о цвету који се некада користио за справљање напитка бесмртности и који упућује на улогу посредника између неба и земље. Мића, чувар гробља, и сâм наводи да су беле хризантеме цвеће мртвих, и убирањем једне Жеља успоставља везу са оностраним, јер да би до колизије светова дошло, „потребно је и да обе стране то желе” (66).

Тренутак у ком је изгубила оца за Жељу је постао преломна линија у животу, која је поделила њен свет на онај пре смрти, испуњен смењом и игром, и онај након смрти, оптерећен сивилом, честим свађама са мамом, тетком и пријатељима. Ауторка романа улогом града у Жељином животу вешто појачава мрачне тонове, скученост и неразумевање. Осим навода да се ништа не дешава и да су улице празне, на Жељино расположење утиче и лоша материјална ситуација која се открива у замени за рођендански поклон, јер онај жељени мама не може да приушти. Овај детаљ утиче и на снажан контраст који девојчица гради између преминулог оца и мајке, са којом због лоше комуникације све чешће долази у сукоб. Катализатор лошег расположења за Жељу је тетка Марија која јој отворено указује на проблематично понашање и размаженост, што доводи до необичног суочавања. Девојчица жели да себе прикаже као јаку и сваки сукоб који би могао да заврши њеним сузама она спутава носећи себи физички бол, који би ону душевну преобратио у бес. Штипање руку постало је њен одбрамбени механизам како из себе не би ослободила у шестомесечном сузбијању набујале емоције.

Александра Јовановић убедљиво слика одсуство заноса, али и све јаче пркосе девојчице на прагу пубертета. Жеља тугу испољава кроз агресивност, а немогућност да је вербализује открива се у њеном односу према мајци, другу, школи... Одбацивање свих задовољстава и радости свакидашњице, затвореност и отуђеност младе јунакиње сведоче о патњи са којом живи и немогућности да се са њом избори.

Са једне стране, Жеља утиче на свет око себе, не желећи да учествује у бројним могућностима које јој тај свет пружа јер га без очевог присуства сматра бесмисленим, док с друге стране одржава мале ритуале као посебно важне, „јер су значили да се ништа није променило“ (19). Такође, поступке појединаца који желе да јој помогну сагледава кроз призму својих проблема, одбијајући да поверује да ико може разумети бол са којим се носи. Тако успева да убеди себе да Лука, њен најбољи пријатељ, који је прекорева због избегавања школе и осталих другова, није у праву, јер он има оца и добре оцене: „Шта он зна?“ (50).

Због изразите ослабљености изазване недостатком комуникације и осамљивањем, појава дечака белог лица и тамног погледа на Жељу делује готово терапеутски, иако је посредни неко са *оне* стране: „Овде постоји још један читав свет, само га не видиш“ (54). То је компонента која девојчицу још више привлачи, уливајући јој наду да ће на тај начин ступити у контакт и са оцем, макар још једном. Та прејака жеља утицаће на помрачење рационалног размишљања и превиђање потенцијалних опасности које дружење са Вуком доноси. Интересантна је идеја о паралелном свету, у којем се може направити све, осим другог бића, те су мртви који се не усуђују да пређу у коначну смрт осуђени на самоћу, иако себи могу да створе савршено окружење. Такође, ауторка спретно ниже дета-

ље којима неко жив може да се адаптира на другу стварност, градитивно – од гађења према људској храни, до заборавља свакодневних ствари, па и јаким осећања. Удела у постепеном обреду преласка има и присвајање нарукнице која од симбола пријатељства између Жеље и Луке постаје њен залог за придруживање Вуковој опсеном створеној блештавој стварности.

Александра Јовановић служи се интересантним поступком грађења јунака, чинећи их амбивалентним – Жеља није без мана, као што ни њен најпре пријатељ а потом противник, Вук, није само зао. Усамљеност их је начинила другачијим особама, те постаје разумљиво због чега мртви дечак прибегава разним лукавствима како би Жељу превео у свој свет. Иако је у питању место где он има и најзанимљивије играчке и најукусније колаче, без некога са ким би се те благодети могле поделити све материјално постаје порозно и неважно. Он је манипулативан и вешто налази пут до Жељиних страхова и несигурности које јој представља као лако решиве проблеме у свом свету. То му полази за руком, појачавајући Жељину бојазан да је за своје окружење већ свакако невидљива, као што је Вук за живе људе. Само на тренутке, опхрван незадовољством или бесом, Вук не успева да се контролише и очи му севају, откривајући оно што он заиста јесте.

„Духови су моћни само онолико колико им дозволимо“ – једно је од важнијих упозорења које девојчица добија, и то од чувара гробља који не поставља питања, али се понаша као да све разуме. Њему је јасно да постоје препреке које свако мора сâм да пређе и да нису од нарочите помоћи ни забране ни савети кад је за битне ствари у животу потребно да се осете на својој кожи и превазиђу сопственим трудом. Међутим, Жеља у суочавању са собом, а самим тим и са привлачним а претећим *Друћим*, отелотво-

реним у Вуку, има подршку у виду Жилета, пронађеног пса који се понаша као заштитник. Као и већина животиња које су у традиционалној култури издвојене као помоћници јунака у сусрету са оностраним, Жељин пас реагује на Вукову близину. Он неконтролисано лаје, вуче је за рукав и чини све како би осујетио њене одласке на гробље.

Све Жељине снаге усмерене су на идеју да макар још једном види оца, а да то није у сну. Оптерећеност његовим одласком рефлектује се на живот девојчице у потпуности – и најмање појединости на које наилази довољне су да у сећање призове слике срећних дана и лепе успомене (које су у књизи означене курзивом). Те епизоде Жељу убеђују да је празнина непремостива, а свако понашање других које је различито од очевих поступака у сличним ситуацијама, у девојчици изазива отпор. Очева песма о црној птици опседа је у сновима и буди честа размишљања о достизању немогућег: „Мала црна птица је хтела да дотакне небо. Али нико није веровао да је то могуће. Остале птице су јој се смејале, јер ниједна птица није летела тако високо. Али мала птица их није послушала” (32). Попут *обојене ишпице* из истоименог романа Јежија Косинског, и ова из очеве песме издвојена је од других изгледом и жељама. Али док птицу која је код пољског писца ратна метафора угрожава њено сопствено јато, дотле птицу из песме спутава само одсуство подршке и подсмех припадника њене врсте. Последња реченица симболичке очеве приче открива да она није слушала друге, већ је радила на испуњењу своје замисли. Ова слика чини смисаоно језгро романа Александре Јовановић, будући да њена јунакиња жуди за исто толико необичним остварењем жеље као што је за црну птицу додир неба. Путања којом се креће девојчица која жуди за немогућим условљена је фрустраци-

јом и њеним све дубљим одвајањем од породице и пријатеља, до тачке у којој угрожава сопствену егзистенцију. Лиминална ситуација у којој мора да начини коначан избор у односу на припадност оностраном или оностраном свету доводи је до својеврсног разрешења унутарњег конфликта. Све оно што је важно, а за шта су основа љубав и подршка, иако скрајнуто и заборављено при сусрету са смрћу, открива се као најделотворнији лек у превазилажењу и прихватању губитка.

Суочавање са смрћу ближњег у књижевности за децу, од самих њених почетака, представља интригантну тему. Као универзална прича о одрастању, уз елементе фантастике, хорора и психолошког романа, дело Александре Јовановић о смрти проговара на неколико начина, показујући да комбинација жанрова није спроведена да би се дело начинило атрактивнијим, већ како би се нагласила сложеност ове теме. *Црна ишпица* читав један свет представља на иновативан начин, из визуре некога ко је тек почео да упознаје живот а већ се суочио са његовом коначношћу. Млада јунакиња показује да туговање није одраз слабости, већ недостатак моћи да се та коначност прихвати, а пут њене спознаје указује на то да је важно научити и шта је пад, а не стремити постизању циља избегавајући савладавање препрека. Роман овогодишње добитнице ове вредне књижевне награде представља драгоцену штивицу о суочавању младог бића са празнином услед губитка блиске особе, и подједнако је важно за децу, младе и одрасле – не као литература о самопомоћи, већ као искрено сведочанство које приказује генезу осећања младе особе суочене са трагедијом.

Маријана С. ЈЕЛИСАВЧИЋ*

* marijanamajche@gmail.com

Кратко саопштење
UDC 821.163.41-93-31.09
Примљено: 21. 2. 2021.
Прихваћено: 26. 2. 2021.

НАГРАДА „РАДЕ ОБРЕНОВИЋ” ЗА НАЈБОЉИ РОМАН ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ У 2020. ГОДИНИ

(Зоран Пеневски: *Океан од џаири*,
Лагуна, Београд, 2020)

Међународни центар књижевности за децу „Змајеве деце игре” и ове године је, традиционално, расписао награду за најбољи роман за децу и младе. Жири је радио у саставу: Владислава Војновић, Мирјана Карановић и Драгољуб Перић (председник жирија). На конкурс је пристигло седамнаест романа из пет издавачких кућа. Романи који су учествовали на конкурс показују велику хетерогеност у погледу стваралачких поетика, одабраних дискурзивних пракси (првенствено у погледу говорних поступака и семантизације – од трагања за смислом, преговора око смисла или покушаја стварања смисла, све до креативне размене с читаоцем), таргетираних узрасних група, као и жанровских конвенција.

Док је део приспелих романа усмерен преваходно на комуникацију с млађим читаоцем (што се, на визуелној равни, одразило у делу кроз равноправну заступљеност слике и текста), део писаца определио се за тинејџере и адолесценте, акуелизујући проблеме који прате њихово одрастање и изазове одрастања у савременом свету (понекад, нажалост, посредством стереотипних, па и анахроних представа о томе

како би процес одрастања и свет изгледали из перспективе једног тинејџера). Јунаци ових романа – били они мачке, пси, мишеви, пилићи, ракуни, кућни патуљци, вештице, деца школског узраста или андроиди – исписују, трајекторијом својих лутања и авантуре, сличан пут самоспознаје, која се, уз извесне разлике, може свести на једно – чежњу за прихватањем и припадањем.

Хронотоп детињства у овим делима многолик је, и, ваљало би приметити и то: суштински различит од чудесних простора среће и (идеализоване) породичне куће и окућнице на селу, који преовлађују код најзначајнијих представника романа за децу из прошлог века. У великој већини романа, тај простор је *траг* – различито концептуализован – од изолације у бакиној кући успомена на периферији у (пост)пандемијским условима дистопијског света (*Светишо (ни)сам желела* Драгане Младеновић), преко сабласно пустог таванског простора куће у варошици (обележеног стварима које подсећају на очеву смрт), из кога се бежи у паралелни, маштом створени свет духова (*Црна џишица* Александре Јовановић), преко ишчашеног, мултикултурног конгломерата – фантазијског мегалополиса Петограда (*Океан од џаири* Зорана Пеневског), све до дехуманизованог и пустог постапокалиптичког света људи, враћених на почетак заснивања цивилизације и пустих градова, насељених још само (не)пријатељски настројеним андроидима (*Биће једном* Угљеше Шајтинца).

У најужем избору, по својој комуникативности, поступцима конструкције значења и убедљивој фикционализацији нашла су се три романа: *Црна џишица* Александре Јовановић, *Океан од џаири* Зорана Пеневског и *Биће једном* Угљеше Шајтинца. Пажљиво их размотри-

ши, чланови жирија једногласно су одлучили да награда припадне шестотомном роману Зорана Пеневског *Океан од ђајира*.

Награђени роман самосвојног је уметничког израза, који не држи много до жанровских конвенција фантастике. Овај роман успело користи обе интегративне стратегије фантастике – како ону која се заснива на разликама између фантазијског света и објективне стварности, тако и ону која се гради на основу односа ликова према фантазијском свету. Стога, иако, можда, на тренутак наликује на неке „познатије” светове најрепрезентативнијих романа фантастике – Хогвортс Џ. К. Роулинг или Дисксвет Т. Прачета, фантазијски свет Зорана Пеневског потпуно је самосвојан. Заправо, посредни је један компактан свет, већ два, огледалски постављена света, повезана уским пролазом – Безданом, са својим сабласним чуварима – врумијама, и чежњиво раздвојеним људским и *оностраним*, вилинским представљеним хуманоидним бићима, као и различитим створењима – монструмима и хибридниим животињама, која би се, преласком ове „тешко пропусне” границе, привела у постојање. Позиционирајући се као аутентично дело фантастике (иако с елементима различитих фантазијских жанрова хорор фантастике, епске фантастике, екофантастике итд., а неухватљиво у жанровским оквирима једног конкретног жанра), ово дело представља драгоцен помак, жељно ишчекиван, у савременој продукцији српског фантастичног романа за децу.

* * *

Океан од ђајира конципиран је као роман из шест делова, који чине – I *Књија моћи*, II *Музеј измишљених бића*, III *Кључ кашедрале*, IV *Осир-*

во у јајешу, V *Ушеха шаме* и VI *Лишница и крућ*. Први део прати необичног петнаестогодишњака, Тарвина Малка, од његовог неславног првог јавног наступа – на такмичењу у поређењима које се једном годишње одржава у Градској кући Петограда, преко момента када сазнаје да његова сестра Меона болује од ретке болести – фуријске грознице, и убиства његовог заштитника, сулудог стрица и алхемичара у покушају (и власника кобне *Књије моћи*) – Кромана, преко одгонетања тајне поруке која Тарвиновој потоњој авантури даје вишу сврху, а то је налажење воденог рунолиста, кључног лека за оздрављење његове сестре. И док се у почетку чинило да се конвенције романа заснивају на прихватању, као такве, фантастике секундарног света Петограда – чудне хибридне насеобине чији становници – припадници пет различитих еснафа или касти (симболички приказани посредством пет различитих животињских емблема: рибом, вуком, свињом, медведом и совом) – живе у некаквој кохабитацији (рецимо, између тензичне и идеалтипске), Пеневски, показује се, свог читаоца заваарава. С потоњим догађајима, наиме, роман добија типичне црте (*portal-quest fantasy* романа – проналажења Бездана бића (портала) и воденог рунолиста, на његовом ободу.

Наредни део (*Музеј измишљених бића*) омогућава аутору да, мимо приче, изађе изван граница Петограда и, запловивши Ћутљивим морем, упозна необична морска бића – септинеју, сладолеш, морског колопса, а преко фантастичне орнитологије и фонику, прасковника или крикодила – необичне птице с небеских простора романа, све до копнених бића с дугих обала: дивомира, крвопустара (авети налик вампиру с овновским роговима) или језиве врумије. И док нека од њих наликују фабрикованим

циркусним атракцијама или реквизитима позајмљеним из куће страве, аутор не одолева томе да своје креатуре и даље хуморно деконструише (*Масковрезица је замишљена као шана-но створење које воли одећу. Увек има некакву маску на лицу, сирашну или смешну, ња нико заправо не зна како она изгледа. Слаба шапка су јој шале и често се подруљиво церека. Најпаче слабије животиње и децу*). Симулакрум сталне поставке Музеја – од јестивих биљака и животиња до оних којих је боље клонити се да не би био поједен – у којој су, једно уз друго, изложена „стварна” и „измишљена” бића, свакоме од њих даје једнака права – на (некакву потенцијалну) егзистенцију – уколико их демијург (Темељитељ) призове у стварност. Отуда, чак и бића из света књижевности за децу и „књиге у књизи” – сликовнице *Нишпа или чудовишпа* (Готомарг, Плерус, Белиот и сл.) једнаковредни су с осталим ликовима. Притом, врумијина загонетка, сама ова књига и необични, на њој дописани судоку, као и један примерак дневних новина *Пешодневник*, послужиће Тарвину као својеврсни кључ за одгонетање мистерије, који ће га довести до наредног корака који треба да реши, еда би дошао до жељеног циља – сазнања где се налази Бездан светова и лек за болесну сестру.

Иницијацијски тест којим се проверава да ли је јунак достојан да убере чудесни водени рунолист јесте тест знања, логике, увиђања веза и способности превазилажења кланских, парцијалних гледишта. Како аутор каже у III књизи, „људско знање је као океан од папира, а свака књига је његов мали талас. Да би пловио по њему, треба много да се чита”. Притом, и само читање треба да иде иза привида баналне појавности, уколико читалац жели да дође до скривене суштине: црно употпуњује бело, наличје

слику, а ћутање недостајуће речи. Нешто слично пише и у *Књизи моћи*, ка којој га је довео претходни корак (а која ће га одвести корак ближе до циља): „Материја стоји у простору, који мора да буде празан да би је примио. Моћ је оно што помера материју, а тиме и простор, а тиме и празнину. Моћ је оно између честица пуноће и празнине.” (Исто). У потоњој узбудљивој потрази, савладавању препрека свакодневног школског живота, стицању савезника и пријатеља (тајно друштво Свилене сове), али и противника – других трагача за Књигом, Темељитељем, Знањем... протичу наредне две књиге романа. И док једни апсолутно знање покушавају да досегну окултним вештинама (Вуковњаци, Медвеђани), из књига (совоначелник Штронски, професор Дин) или нечасним средствима (рибоначелник Лумбур), Тарвин схвата да ће своје трагање успешно окончати само ако уложи све своје интелектуалне и физичке снаге – одгонетне знакове и изрони дотад никад виђен, тајанствени водени цвет. И, упоредо са радњом, протејски се мењају и жанровске конвенције романа – доминантно детективски роман (III–V књига) постепено се претвара у метафизичко-алхемијску потрагу за својеврсним каменом мудрости, ултимативним знањем – одговором који у себи садржи све одговоре, записаним у мору, „океану од папира”, води која памти. За његовог оца то знање представљао је Архив са својим списима, док ће га Тарвин пронаћи захваљујући својој другој – *оношпраној* (воденој) природи, коју дугује својој мајци Оти – воденој вили, односно бићу ближем „заустављеном облику воде” (књ. VI). Пронашавши коначно у лику Веслара свог несталог оца и убравши водени рунолист, он је стављен пред финално искушење врумија – чуварки границе Бездана: спасити тек пронађеног оца (који, због

контакта с оностраним губи своје људско обли-
чје и бледи до ишчезнућа), а жртвовати Меону,
или спасити сестру, а остати, коначно и заувек,
без оца. И као што је отац, некада, изабрао Оту
и прихватио жртву коју тај избор намеће, тако
ће и Тарвин изабрати сестру, а отац препустити
његовом последњем (?) путовању на север.

Хепиендом, односно испуњењем мисије
(премда по цену неминовне жртве) заокружује
се не само роман, већ и протејски циклус њего-
вих жанровских трансформација, попут ауро-
бороса, позиционирајући се, са VI књигом, по-
ново у непосредну близину *portal quest fantasy*
жанра, где је знање онај жироскоп који Тарви-
ново путовање успешно доводи до циља – надо-
мак портала који јунак, ипак, не прелази (а ко-
ји је, једном и засвагда, прешла његова мајка,
осудивши себе тиме уједно на кратковекост и
смрт у овоме свету). Пеневски је, поново, де-
конструисао и одбацио жанровске оквире и
појавно обличје и последње/прве фазе у низу
жанровских метаморфоза: прелазак границе
једносмеран је и инверзно дат (с *оној* света на
овај) – магија, ипак, „цури“ у свет и стварност
ликова (што је у наративима жанра *portal quest*
fantasy недопустиво). Притом, мистериозни Те-
мељитељ (не особа већ нешто попут централне
свести) оличава медијатора који тај прелазак
омогућава, а пролаз држи трајно отвореним,
„он привлачи бића из бездана и повезује их са
измишљајима Петограђана. Без њега нема пре-
ласка измишљених бића у стварност” (књ. VI).

У алегоријском тумачењу, моћ Темљитеља,
заправо, задобија сваки читалац. Измишљено
тако, с једне стране, постаје једнаковредно, те
овај роман постаје и нека врста апологије фан-
тастике. Уједно, с друге стране, дело нуди један
од херменеутичких кључева за његово читање
– (пан)семиотички: „Затим је морао да види да

значање има и оно што недостаје. Напокон, ва-
жно је знати да и груписање елемената у већој
структури има своје означајуће место” (Исто).
Важно је, стога, одабрати адекватну читалачку
стратегију, која ће довести до жељених одгово-
ра (саодносно интенцијама читаоца). Не свих.
Јер, као што би Киш рекао, „ко погоди циљ, све
промаши”.

Драгољуб Ж. ПЕРИЋ*

* dragoljub.peric@gmail.com

Информативни прилог
UDC 06.068MALENI CVET::821.163.41-93
Примљено: 6. 2. 2021.
Прихваћено: 1. 3. 2021.

КЊИЖЕВНА НАГРАДА „МАЛЕНИ ЦВЕТ“ ЗА 2020. ГОДИНУ

„Малени цвет“ једна је од најмлађих међу прилично бројним наградама у области књижевности за децу и младе у Србији. Награду је установио Град Ниш, настојећи да пружи активан допринос популаризацији књиге и стваралаштва за децу, истовремено афирмишући своје место и улогу важног и респектабилног културног центра у Републици, подвлачећи да тиме комплетира листу важних књижевних награда чији је дародавац, а на којој су већ годинама престижна признања „Бранко Миљковић“ и „Стеван Сремац“.

У почетку, награда је симболично била везана за још једног књижевног великана рођеног у Нишу, Душка Радовића, и носила је име „Чудни зец“. Била је замишљена као важан подстицај и подршка савременим писцима који својим делима негују и настављају радовићевски дух и књижевну филозофију у лепој литератури за децу и младе. Чак је и њено уручење планирано на рођендан великог писца који се временски поклапао са нишким Сајмом књига. Први (и једини) „Чудни зец“ додељен је 2016. године Пеђи Трајковићу (потписнику ових редова), за књигу *Свакој ђешица ушорком у среду*. Како је уочи саме доделе у назив награде (непромишљено) убачен и додатак „Душка Радо-

вића“, дошло је до нежељених неспоразума и проблема који су узроковали једногодишњу кризу и изостанак доделе награде.

На књижевну сцену награда се враћа 2018, овога пута преименована у „Малени цвет“, по истоименој песми другог легендарног Нишлије, Бранка Миљковића. Нажалост, промена имена изменила је и планирану особеност награде у трагању за истинским настављачима Душкове поетике и погледа на књижевност намењену деци, и она се придружује осталим наградама „општег типа“. Добитница првог „Маленог цвета“ била је Гордана Малетић за књигу *Кашарке над Београдом*. Наредне, 2019. године, „Малени цвет“ је отишао у руке Радета Танасијевића, за збирку прича *Увод у њиву*.

Прошле године, жири је у најужи избор издвојио дела Весне Алексић (*Пшница на вештар*), Драгана Хамовића (*Рођен као змај*), Соње Ђирић (*Нећу да мислим на Прај*) и Дејана Алексића (*Драма у њогруму јосиоће Јоје*). У немогућности да издвоји само једну књигу и додели јој статус победника, жири је одлучио да четврти „Малени цвет“ равноправно поделе Соња Ђирић и Дејан Алексић.

Роман Соње Ђирић, *Нећу да мислим на Прај*, нежна је, искрена, ненаметљива прича за тинејџере и о тинејџерима, складно уклопљена у реални живот, са свим проблемима које данас једну младу особу окружују на путу одрастања. Спиритељница вешто и крајње суптилна, кроз једну (али веома важну) животну епизоду главне јунакиње, приказује читаву лепезу кључних социолошких односа (па и искушења) у одрастању, и то чини са мајсторском лакоћом: без сувишних образлагања, без патетике, али са пажљиво одмереном наивношћу са којом вера и нада у добро, љубав и бољу сутрашњицу тек добија смисао. Дух нове, тзв. *Зед* генерације, кроз

неминовну доминацију савремених средстава комуникације у свакодневици тинејџера и сленг који га прати, наравно да је присутан, али ниједног тренутка не ремети литерарни склад, нити му ауторка дозвољава да овлада у приповедању.

Књига Дејана Алексића, *Драма у њој* (поема у којој у потпуности долази до изражаја ауторова занатска песничка виртуозност и бескрајни низ духовитих досетки које произлазе једна из друге. Ослањајући се и на свог проверено доброг (и за утисак о књизи врло значајног) ликовног сарадника К. Миловановића, Алексић се овога пута определио за *love story* трећег доба, бирајући ликове чији спој сам по себи ствара комичну ситуацију. Истовремено, песник отвара још један „колосек” приче, који читаво дело треба да обоји његовим препознатљивим нонсенс шарадама и вештим „жонглирањем” речима и метафорама у чему, као и увек, у потпуности успева. Овом књигом, што није нимало неважно, с обзиром на мотиве успостављања и историјат награде о којима је на почетку било речи, Дејан Алексић се потврђује као један од малобројних правих и значајних следбеника Душка Радовића, што обећава могућу, ако не формалну, оно бар суштински примењиву ревитализацију овог важног критеријума приликом жирирања.

Награда „Малени цвет” лаганим, али сигурним корацима пробија се на значајно и престижно место у букету бројних књижевних награда у нас. Недостатак традиције надомешћује се амбицијама, решеношћу и издашношћу организатора да се награда подигне на респектабилан ниво. Чини се да „дечје болести” које прате успостављање једне овакве награде ипак нису оставиле озбиљније последице. Остало је, међутим, да се повуче неколицина веома важних

корака, пре свега у погледу дефинисања јасне форме ове манифестације, термина њеног одржавања и адекватног публицитета у свим фазама њене реализације, што подразумева континуирано и предано ангажовање организатора преко целе године. Да би се то остварило на задовољавајућем нивоу и са обећавајућим потенцијалима за њено непрестано иновирање и осавремењавање (што је проблем свих наших манифестација књижевног стваралаштва за децу), потребно је саветодавно укључити креативне људе, пре свега писце и књижевне стручњаке.

Пеђа М. ТРАЈКОВИЋ*

* cikapedja@gmail.com