

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година XLVIII, бр. 3,
јесен 2022.

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.zmajevdecjeigre.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

Др Ивана Мијић Немет

Лектура и коректура

Светлана Зејак

*Превод, лектура и коректура
шексцова на енглеском језику*

Преводилачка агенција

AD INFINITUM, Нови Сад

Ликовно решење корица

Ана Чобрда

Графичка уредница

Весна Карајовић

Прелом

NEO KONS, Нови Сад

Штампа

SITOPRINT, Житиште

Часопис излази тромесечно

Цена овог броја: 500,00 динара

Рачун Змајевих дејих игара:

340-11006551-47

САДРЖАЈ

КЊИЖЕВНО ДЕЛО ЉУБИВОЈА РШУМОВИЋА Округли сто 33. Међународног фестивала хумора за децу у Лазаревцу

Страхиња Д. Полић, Зашто о себи

– Песничко (само)обрачунавање Љубивоја Ршумовића 5

Тамара Р. Грујић, Мултимедијалност у стваралаштву

Љубивоја Ршумовића 14

Јелена С. Калајџија, Текстуално вријеме

у дистопији *Вид из Таламбаса (Намор за омладину)*

Љубивоја Ршумовића 21

Ивана С. Игњатов Поповић, Драмске бајке

Љубивоја Ршумовића 31

Николина С. Шурјанац, Повратак детињству

у роману *Заувари* Љубивоја Ршумовића 45

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Душица М. Потих, Искушења једноставности.

Пресек српске књижевне продукције за децу

у 2020. години 60

Анкица М. Вучковић, *Једном у Перлезу* Петра Жебељана

у контексту аутобиографских романа са темом

детињства 73

Вања Д. Петровић, Преобликовање народне традиције

у песничкој збирци *Рођен као змај* Драгана Хамовића 84

Љубица В. Дарковић, Хари Потер у огледалу

популарне културе 94

Милица Р. Софинкић, Путем *Дневника* Тихомира Остојића

– Рукопис гимназијалца 104

Карла К. Селихар, Прве школске библиотеке
у Војводини под аустроугарском влашћу 115

Јелена Љ. Спасић, Сликовнице у настави српског језика
у млађим разредима основне школе..... 123

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Тијана Д. Тропин, „Ако има раја, и он је библиотека” 133

Daria Mikulec, Prema novom poglavlju u proučavanju
dječje književnosti 136

Милутин Б. Ђуричковић, Нови приступи и проучавања 140

Маријана С. Јелисавчић, Бубе у глави 145

Милош Михаиловић, Ватра за одагнавање демона 148

Ленка С. Настасић, Велико „Младунче” 151

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

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
Uniwersytet Warszawski, 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, научна сарадница
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

Проф. др Жељко Вучковић
Педагошки факултет Сомбор
Универзитета у Новом Саду

Др Лидија Делић, научна саветница
Институт за књижевност и уметност,
Београд

Проф. др Сунчица Денић
Педагошки факултет Врање
Универзитета у Нишу

Проф. др Зоран Ђерић
Академија умјетности Универзитета
у Бањој Луци, Република Српска

Др Милена Зорић
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача Нови Сад

Др Наташа Кљајић
ОШ „Бранко Радичевић” Бољевци – Прогар

Доц. др Бојан Марковић
Учитељски факултет Универзитета
у Београду

Проф. др Кристина Митић
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Проф. др Зоран Пауновић
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

Проф. др Тихомир Петровић, емеритус
Педагошки факултет Сомбор
Универзитета у Новом Саду

Проф. др Љиљана Пешикан-Љуштановић,
емеритус
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

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

Др Милица Ђуковић, научна сарадница
Институт за књижевност и уметност, Београд

Проф. др Зорица Хаџић
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

КЊИЖЕВНО ДЕЛО ЉУБИВОЈА РШУМОВИЋА

Округли сто 33. Међународног фестивала хумора за децу у Лазаревцу

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

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-14.09 Ršumović Lj.
Примљено: 22. 6. 2022.
Прихваћено 7. 7. 2022.

ЗАШТО О СЕБИ – ПЕСНИЧКО (САМО)ОБРАЧУНАВАЊЕ ЉУБИВОЈА РШУМОВИЋА

САЖЕТАК: У раду се испитују аутопоетички ставови Љубивоја Ршумовића у вези са схватањем природе и улоге песничког деловања. Ршумовићеве „песме о песми” трансгресирају просторе стваралаштва за децу и одрасле, дотичући се на тај начин недељивог поетичког остатка, односно самог изворишта Ршумовићевог песничког гласа, оног у ком су затомљени основни подстицаји његовог књижевноуметничког деловања. Питања која Ршумовић пред своју песму поставља у бити су фундаментална и општепозната стваралачка питања, али преломљена кроз личну уметничку оптику. То поетичко (само)разоткривање остварује се и кроз експлицитне коментаре, а видљиво је и разасуто у многим делима, како оним за одрасле (*Рошави анђео*, *Сјај на праћу*, *Песме уличарке*, *Зов шећреба*) тако и за децу (*Заувари*), па се у раду испитују аутопоетички искази у неколиким Ршумовићевим песничким књигама. Посебна пажња посвећена је песмама којима се проблематизују е(сте)тичка питања уметничког стварања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Љубивоје Ршумовић, имплицитна поетика, *Рошави анђео*, наивна поезија, песнички субјект

Упустити се у авантуру читања са намером да се утврде опште стваралачке координате књижевника чије се дело протеже кроз различите жанрове, родове и медијске формате; кроз деценије, па и из једног века у други; које је намењено деци, одраслима или *и* деци *и* одраслима – изразито је тежак задатак. Стваралаштво Љубивоја Ршумовића опире се, ма колико се трудили, свеобухватној визури која претендује на резултат једне синтезе. Један од (можда) могућих начина досезања неких од

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

сржних места његовог песничког бића подразумевао би помније бављење аутопоетичким песмама. Ршумовићеве „песме о песми” трансгресирају просторе стваралаштва за децу и одрасле, дотичући се на тај начин недељивог поетичког остатка, односно самог изворишта Ршумовићевог песничког гласа, оног у ком су затомљени основни подстицаји његовог књижевноуметничког деловања. И такво читање, међутим, представља особен изазов и тражи додатну позорност: Ршумовићева поезија сва је у менама, противуречностима, показујући трајну склоност ка самопреиспитивању. Њено многиличје у знаку је непрекидног „надигравањ[a] са собом и читаоцима” (Vitezović 1988: 175). Покушај раскривања упоришних тачака Ршумовићеве песничке концепције стога захтева да тумач ниједног тренутка не занемари њену (ауто)ироничност. Реч је о поезији у којој се препознаје нескривена интенција ка демистификовању сваког песничког делања, па и сопственог: било да разговара са својом (крајње прозаичном) музом („Разговор са музом”), или да се изразито непоетично изјашњава о сопственој или туђој поезији („Ја Виљему Шекспиру и он мени”), Ршумовић чин јасан отклон од неаутентичне и артифицијелне поезије.

Питања која Ршумовић пред своју песму поставља у бити су фундаментална и општепозната стваралачка питања, али преломљена кроз личну песничку оптику. Лишени претенциозности и песницима нимало ретког уображења о величини своје поезије, песникови одговори постају знаковити увиди у његову поетику.

Владимир Миларић ће, пишући о Ршумовићевој поезији за децу, рећи да његова песма „не слика свет са позиција школских истина, његов угао посматрања је леви угао” (1988: 110). Изабравши позицију којом се одбацује адултоцен-

тризам традиционалне поезије за децу – премда се истинска могућност таквог решења с правом може оспоравати – Ршумовић се опредељује за визуру која ће што је могуће ближе упризорити инфантилни доживљај света. Тај леви угао на изванредан начин сублимира и песничку позицију његовог целокупног песništва. Он проистиче из певања које се (макар привидно) одриче адресата.¹ Ршумовићев имплицитни читалац није узрасно нити искусствено предодређен – од њега се тражи извесна *наивност*, односно једна врста непатворене радозналости и искрене фасцинације собом и светом која је уједно и основна полазница Ршумовићевог певања. Реч је о појму наивности како га разуме и аналитички сагледава Милован Данојлић у свом есеју „Наивна песма”: он се не односи на пуко урачунавање дечје психе у уметнички свет дела, већ на поринуће у „*гечје уопште*” (2011: 35). Ову карактеристику примећује и Драган Бошковић: „Песništво Љубивоја Ршумовића тражи оно дечије у нама, ону невину неозбиљност коју смо давно изгубили” (Бошковић 2019: 277). Сходно томе, услов „правоверног” читања ове поезије почива у прихватању те наивности и уважавању поетске визуре, на њој засноване. Овакав избор песничког гласа далеко је прихватљивији у домену песništва за децу. Док се напуштање адултоцентричног певања у делима за младе данас чини сасвим оправданим (па и нужним), у другим делима Ршумовићевим оно задобија обележје својеврсног бремена. Пригрливши наивну визуру, Ршумовић је учинио да се његовој поезији припише карактер „неозбиљности”, пруживши јој у исти мах могућност да на неозбиљан начин

¹ „Ја никада не пишем песме само за децу, или само за одрасле” (Ršumović 1988: 244).

пева о „озбиљним” темама. Такав поетски избор несумњиво је допринео и књижевноисторијском статусу Ршумовићевог дела које, ношено инерцијом уврежених ставова, преодоминантно бива одређено као оно намењено деци и младима.²

Са једне стране, такво песничко решење одишта фигурира као бреме, најпре у погледу књижевнокритичке рецепције Ршумовићевих песама: својим поетичким окосницама оне опонирају магистралним токовима српске поезије друге деценије 20. века.³ Па ипак, са друге стране, овакво решење постаје и својеврстан заклон од ње, односно свестан песнички избор да се пева под *кринком неозбиљности*. Ова позиција видљива је у многим Ршумовићевим песмама и експлицитним поетичким исказима:

И што је још важније – ја се ужасавам да будем озбиљан, одрастао, признат књижевник... озбиљан грађанин Београда, озбиљан човек (Ršumović 1988: 204–205).

У наведеном исказу, Ршумовић се поступно оградајује од вредносних квалификација које се по правилу приписују песничкој професији: озбиљности, одраслости (зрелости), афирмације књижевног рада, тиме још једном потцртавајући „леви угао” своје стваралачке парадигме. Таква инфантилна неозбиљност видљива је и у аутопоетском коментару из песме „Ведрина”: „Два-три стиха пуна сете / Навиру у моје чело / Мање човек више дете / Ја у живот гледам смело” (Ршумовић 2012: 18). Стихом „Мање човек више дете” Ршумовић непосредно мармира своју песничку позицију. Језгровити исказ сажима песничково опредељење за наивни доживљај света. И премда је немогуће у целости одстранити из себе обележје „озбиљности”⁴ – он

је делом „мање човек” – Ршумовићевом поезијом доминира детиња неозбиљност која му, пре свега, дозвољава неутаживу радозналост и смелост да се о свему пита и да све доводи у питање, укључив и себе. Последњи наведени стих из „Ведрине” наглашава да се управо тим начином песнику обезбеђује могућност да „у живот гледа[м] смело”.

Да је поменути „кринка неозбиљности” Ршумовићева поетска полазница, показују и неки други тематски кругови његовог опуса. У наизглед „недечјим” песмама, али сасвим наивним у већ употребљеном данојлићевском значењу речи, Ршумовић испева своју сатиричну и еротску тематску линију, понајвише окупљену око збирки *Зов шешреба* (1977, потом и допуњеног издања 1987) и *Обаг* (1987). Иако је у њима видљив отклон од дечје поезије, превасходно у домену тематике, оне почивају на истоветном принципу у чијој је основи спрега хумора и игре. Да је то заиста тако, потврђују Ршумовићеве песме за децу у којима је више него очигледна сатирична нота која је, опет, у овим песмама знатно заостренија.

Дакле, Ршумовићево (само)разоткривање небаштини се само у експлицитним коментари-

² Изузетак у овом смислу могла би представљати песничка књига *Сјај на њрају*, у којој се Ршумовић можда и понајвише одмакао од себи својственог наивног доживљаја света и приближио песничкој линији којој припадају поједине збирке Милосава Тешића, Рајка Петрова Нога, Матије Бећковића и других песника ове генерације (в. Лукић 1982).

³ Примера ради, Јован Деретић у својој *Историји књижевности* о Ршумовићу пише као о искључиво дечјем песнику (в. Деретић 2007: 1183).

⁴ У појединим ауторефлексивним песмама Ршумовић не пориче повремену склоност ка оваквом начину певања, али је у тим случајевима по правилу аутоироничан. Приближавање патетици и песничком маниризму Ршумовић у песми „Жега” самокритично описује као „срљање у романтизам” (Ršumović 1979: 14).

ма или у једној песничкој књизи: оно је видљиво и разасуто у многим делима за одрасле (*Рошави анђео*, *Сјај на праћу*, *Песме уличарке*, *Зов шећереба*), о којима ће у овом раду бити онајвише речи, али и за децу (рецимо, аутобиографски слој у роману *Заувари*). Најпре, оно је омогућено кроз апсолутну персонализацију песничке речи.

Аутопоетичке песме Љубивоја Ршумовића немају прокламаторски карактер. Оне немају облике лирског манифеста нити претендују да у целости предоче ауторов стваралачки кредо, те се пре могу разумети као дубоко личан доживљај песништва у једном специфичном тренутку. Како у насловима, тако и у самим песничким сликама и начином уметничке артикулације, Ршумовићеве песме недвосмислено откривају да је реч о аутору који тренутку писања приступа попут импресионистичког сликара: он се на изванредан начин супротставља манирима „академске“ књижевности, стварајући своје спонтане записе, без формалних поставки,⁵ штедрим поигравањима стихом и језиком. Снага тренутка као песмоторачког импулса видљива је у многим насловима његових песама и песничких књига, у којима Ршумовић непосредно обзнањује подстицаје за њихов настајак. Међу илустративнијим примерима свакако је збирка *Песме уличарке* (1983), чије су песме настале као резултат креативне и асоцијативне игре графитима, рекламама и другим врстама натписа на које је песник нехотице наилазио:

Ја сам те песме, наслове песама, фотографишао по улицама, поред путева, на кућама, и после испод тих наслова писао песме. (...) Волим документарност, у фактима тражим поетско (Pavlović, према Роровић 1988: 282).

У основи тако интимно засноване визури поживљава тежња за одговорима на питања о природи песничког делања. Тек здружене, ове песме разоткривају најважније теме којима се песник изнова враћа. Ршумовић, међутим, избегава сваки вид универзализовања процеса уметничког стварања. Његова интимистичка поезија није обликована са циљем да се разуме као сажимање наталоженог животног искуства које тежи универзалности.⁶ Песник полази од себе и, по правилу, у завршним стиховима песама, враћа се себи. Тако су подстицаји за настајак песме најчешће сугерисани већ насловом или првим стиховима.⁷ Непретенциозност стихова осигурава стална (ауто)иронична нота која наткриљује готово све поетичке песме.⁸ Истовремено, таква позиција на изванредан начин додатно легитимизује песникову сатиричност јер овакве критичке жаоке није лишио ни самог себе: ослобођен осорности и самољубља, без имало задршке, Ршумовић је једнако осуђујући и према себи и према другима.

Једна од таквих песама носи наслов „Зашто о себи“ (Ršumović 1979: 29–32). Песнички манир сасвим је на трагу препознатљивог Ршумовићевог уметничког потписа: одбацивши херметизам, у лирском ткиву песме „Зашто о

⁵ У песми „Мораш бити недовршена стрела“, поред метафоре из наслова, Ршумовић апострофира да песма мора бити „немилосрдно крња“, налик животу (Ršumović 1979: 55).

⁶ За разлику од њих, Ршумовићеве сатиричне песме су, сасвим природно, испеване са настојањем да се изречена друштвена критика посматра у својој универзалности.

⁷ „Зашто о себи“, „Самокритика“, „Какав сам ја у свету који ме окружава“, „Прилози за аутобиографију“, „Један мој материјализам“ итд.

⁸ „Велика идеја / на памет ми пала / разбила ми главу / зато сам будала“ („Тражење оправдања прво“); „Ја осећај имам сталан / да сам малкиц / ненормалан“ („Упознај себе да би се више волео“ – Ршумовић 1977).

себи” Ршумовић исписује интимну дилему о е(сте)тичком фундаменту сопственог писања. Лишену сваке мистификације⁹ и без имало романтичног патоса, песму сачињава једноставан унутрашњи монолог. Наслов је сасвим амфиболичан и открива да постоји двоструки адресат: песма представља опору, непосредну дисекцију песничког бића предочену читаоцима, али и – себи самом. Стога је „Зашто о себи” и обзнана читаоцу и интимни лирски монолог, заиста сажимајући многе видове Ршумовићевог песничког (само)обрачунавања. Ток песме дат је у облику солилоквијума из ког и произлази специфична динамика песме. Стихом „да будем паметан не желим” лирски субјект проблематизује сопствену песничку позицију, супротстављајући песничкој искренности и независности лажну и притворну поезију. Реч „паметан” употребљена је пејоративно: она упућује на промућурност, прорачунатост, тенденциозност у певању. Писати „паметно” у овом контексту значи писати по диктату *gruṭoi* – на таласу актуелних уметничких трендова, у сагласју са официјелном идеологијом, са хоризонтом очекивања публике и критике, укратко: са антиципативном свешћу о пожељном и погодном начину писања. Следствено томе, писати паметно уједно значи и изневерити себе, односно лишити песму аутентичности проистекле из послушљивања сопственог бића. Драматичност оваквог (само)преиспитивања огледа се у нескривеној колебљивости лирског гласа. Почетној тврдњи довитљиво је атрибуирана упитна речца, сасвим јој променивши смисао – почетна одлучност прераста у сумњу: „Да ли / да будем паметан желим” (*курзив* – С. П.). Крај песме у знаку је доследне и верне привржености искреном певању, па у том смислу доноси и крај песникове дилеме: „Нећу / Немоћ ми

моја преча”. Напоследку, лирски субјект закључује да се певати може само о себи / из себе, односно из дубине сопственог песничког језгра („Оно што најбоље знам / То сам ја сам”), као јединој и поезије вредној аутентичној стваралачкој могућности. Тако је у њој на питање *zashṭo* о себи уткано и финално спроведено песничко – *zashṭo*. Оно се прихвата по налогу нужности песничке истине, а бреме које такав избор носи прожимаће и друге Ршумовићеве стихове, па се рефлекс исте идеје препознају у другим песмама, попут „Слободне вожње”. Лирски глас поносно истиче: „Слободан сам да одлучим / којом рутом којим путем”, али такав избор носи „бригу под шишкама” и својеврсну усамљеност, па чак и ишчашену позицију неозбиљности једног шаљивције: „И кезим се још кезије / Ко чупавац из кутије” (Ršumović 1983: 12–13). У наведеним стиховима слобода избора твори амбивалентну позицију песничког субјекта: могућност да се смеје другом („кезим се још кезије”), али и да сâм буде исмејан (синтагма „чупавац из кутије” у свој семантички делокруг призива дечју играчку, лик пајаци или клоуна). Извесно је да се у овим стиховима препознаје и рефлекс вредносне дискредитације књижевности за децу у књижевној јавности, коју песник осећа. Можда управо отуд и Ршумовићево увођење њему својствених неологизама и препознатљивих огрешења о морфолошку норму карактеристичну за песме попут „Одакле су делије”.

Поводом искренности у Ршумовићевој поезији неопходно је још једном потцртати да је она уперена и ка њој самој. Наведена позиција из

⁹ „Писање песама за мене није никакав натприродни чин, никаква мистерија. Пишем 'кад ми седне мечка у главу'” (Ršumović 1988: 204).

песме „Слободна вожња” још више појачава увек присутне песникове сумње у смисленост и сврсисходност стварања, у којој се сопствено дело повремено самодискредитује, карактеришући га као „безвезије” („читам своје безвезије”). Овај елемент приметан је и у другим песмама: „Свако нешто / може бити нештије / Ал никад ништа / Од бештије” („Закључак”); „Персона је моја фина / Ал ме квари околина // Тако кваран слабо марим / да ли неког и ја кварим” („Какав сам ја у свету који ме окружава”). Поводом збирке *Рошави анђео* Милован Витезовић ће истаћи да је реч о особеном песничком сенцименту:

Рошави анђео је највише битангика, а Ршумовић битангик! Има ту пошалице и више од пошалице. Има ругања и више од ругања – спрдње. И више од спрдње – дијалога са животом! (Vitezović 1988: 175–176).

Витезовићев неологизам изграђен је на препознатљивом суфиксу који призива класичне литерарне форме, али и са намером да укаже на особеност Ршумовићеве лирике: неретко нехајна и ноншалантна у артикулацији песничких слика, она је изразито самосвесна и прихвата да буде пошалица, ругање и спрдња – другима и себи самој. Искреност према сопственом певању¹⁰ нарочито је приметна у песми „Зашто о себи”, у којој се песничко искуство сагледава у својој огољености и без претензија да опева тзв. велике теме:

Па зато велике теме
Егзалтације и теореме
О судбинама Бога и нације
Остављам другим писцима
Ја ћу басне о псима
О јазавцима и лисицама

О вуковима и овцама
Све оно што не доликује
Другим писцима и писицама

Животиње ме се тичу (Ršumović 1979: 32).

Наведени стихови илуструју двоструку иронију – ка „великој поезији” и ка себи – а последњи стих, „животиње ме се тичу”, антонимски призива човека као основну тему која се открива у алегоријском слоју басне. Његове теме нису мале ни мање, већ искрено непретенциозне и усклађене са песниковим сензибилитетом.

И језик у Ршумовићевој поезији свесно присваја огољени, наизглед непоетични говор свакодневице. Тражећи у њима аутентичну мелодију и непосредан додир са стварношћу, Ршумовић се у многим песмама радије опредељује за „баналне реченице (...) / Јер се чешће чују где људи говоре / Од оних навиклих на квазипоетске ловоре” (Ršumović 1979: 83).

Мисао о сврсисходности изабраног начина певања неизоставно призива и питања којима се преиспитује смисао песничког позива уопште. Консеквентно томе, важна тема у њима јесте однос живота и поезије. Њена универзалност није могла остати ван песничких тема Љубивоја Ршумовића. Неумитност пролазности живота и вечност поезије, у свој њиховој опречности, јављају се и у песмама попут „Пишем песме у реду”, „39”, „Писмо из Љубиша” и др.

Поезија и живот, према Ршумовићу, онајвише су у знаку разилажења. То, наравно, у историји идеја није новина. „*Ars longa – vita brevis*”, сентенца коју и он сâм варира („ја старим

¹⁰ У појединим стиховима аутоироничност задобија интонацију неуглађене и оштре самоосуде, као у песми „Каријера која вређа сваког каријеристу” – „Каријера мери речи / па ми каже АЈД НЕ СЕРИ” (Ršumović 1977: 43).

полако / оне уопште не старе”), представља полазиште којим се долази до подробнијег промишљања песничког позива. Спрега живота и поезије исказује се на два начина који би се могли описати као *песнички животи* и *животи песника*. Прва синтагма представљала би специфичну визуру у којој се свет доживљава и опажа у тренутку стварања – у свом тоталитету, дајући човеку пуноћу живота и дубљи смисао постојања, а друга покрива чисто егзистенцијални аспект песничког живота, односно песника у свакодневици.¹¹ Иако су песнички живот и живот песника у својој основи опречни, они истовремено одређују Ршумовићеве песничке субјекте. Поезија се намеће као нужност која происходи из песничког ослушкивања живота. Да је реч о силовитом унутрашњем налогу да се певати *мора* и да се мора *увек*, показују и стихови песме „39”. Самеравајући чудноватост животних путева,¹² Ршумовић се најпре дотиче написаних песама и препознатљивих стихова: „Питам се ко би написао МИШ ЈЕ ДОБИО ГРИП” и „Ко би смислио оно ТЕЛЕФОН СЛОНИРА” (Ršumović 1983: 10, 11). Уз то, у Ршумовићевој поезији препознаје се идеја да је песничко биће увек у знаку вечне дихотомије између стварања поетских светова и проживљавања сопственог живота.¹³ У песми „Та вршидба” успостављена је опозиција између живота и песништва; из аспекта човековог постојања у *свету* лирски субјект закључује: „Кроз живот сам пролетео / У животу нисам био” (Ршумовић 2012: 16), али иза њега остају песме, брижљиво и предано стваране, попут вршидбе: „То вејање плеве ситне / То је ова песма гневна”. Метафоризација писања неретко се представља кроз физичке радове у пољу, нпр. у стиховима: „Сејем речи жар ће нићи”. Таквим избором песничких слика поезија задо-

бија карактер есенцијалног људског добра, а на тај начин атрибуира јој се и животодавна вредност која човеку обезбеђује трајање.

Трећи моменат у Ршумовићевим „песмама о песми” у вези је са тематизацијом лирских дијалога. То су, налик осталим песмама аутопоетичког карактера, најпре дијалогски формулисане (ауто)рефлексије у којима аутор преиспитује сопствена гледишта на поезију.

Песма „Разговор са музом” почива на класичном поступку инвокације, али реализованом у пародијском кључу. Уместо узвишеног тона пуног патоса, разговор одликују прозаичност и колоквијалност. Депатетизација зазивања музе деструира романтизовану представу о песничкој инспирацији и настанку песме – присетимо се и да сâм Ршумовић у једном интервјуу своју инспирацију описује духовитом фразом „кад ми мечка седне на главу”. Сваки песников зазив (да се пева о природи, о епским темама, о љубави) поништава се рефренским

¹¹ Песнички доживљај света лирски се предочава кроз метафоризацију глаголима кретања. Опозиција песничко – непесничко подразумева два посве различита стила живота, два супротна бивствовања: наспрам аутентичног, песничког доживљаја света који заостаје над најразличитијим манифестацијама живота – јавља се неаутентична, испразна егзистенција која, протрчавајући кроз живот, остаје ускраћена за свеколика животна искуства и тако се утапа у сопствену ефемерност. Песнички доживљај света у Ршумовићевој поезији семантизован је кроз глаголе ходања, застајкивања, лаганог корачања, а насупрот њему испразност неаутентичне егзистенције означена је глаголом трчања, као у песми „Човек који трчи”.

¹² Аутобиографизам у поезији Љубивоја Ршумовића представља једну од њених најуочљивијих поетичких константи. Једно од лајтмотивских места његове поезије јесте лик Стевана Брња из Гостиља, мештанина који му је у детињству спасао живот, и који је поетски упризорен у неколицини песама и лирских записа.

¹³ „Живот не чека. И шта је живот уопште / шака лепих стихова и недокучивих тајни” („39”).

одговором: „Ах глупости моја Муза рече”. Пародијски уобличена песма разоткрива унутрашњу несигурност и веру у песникову властиту моћ певања.

Фигура дијалога са песницима, као маска за лична преиспитивања, уочава се и у песми „Ја Виљему Шекспиру и он мени”.¹⁴ У непосредном и директном обраћању Шекспиру лирски субјект заправо разматра своје песничке сумње. „Гњавећи” Шекспира лирски глас духовито промишља о смислу сопственог писања, његовој трајности и одолевању пролазности, али се дотиче и чисто егзистенцијалне равни, односно материјалне користи од њега: „Имао си живот лову / лаке жене тешке теме” (Ršumović 1979: 74). У овако испеваном дијалогу уочава се већ поменута тема песничког живота и живота песника. Нарочито је занимљива варијација у Шекспировом одговору на питање шта остаје иза њега. У рефренској строфи: „Имам име / врло моје / не гњави ме / Љубивоје” (75), минимална измена разоткрива сумњу у трајање кроз уметност, па се у наредним рефренским строфама реч „врло” замењује речима „лепо” и, напослетку, „можда”. Последња строфа раскринкава праву природу дијалога: он је подстакнут садашњим тренутком, односно временом лирског субјекта. На песникова запиткивања Шекспир духовито одговара:

Биће леба за нас двоје
Заједљиви Љубивоје
Сведок у том твоме добу
Тако цене моју робу

Па се преврну у гробу (75).

Фразеологизам „преврнути се у гробу” у структури песме фигурира као духовита, али и

јетка поента којом се изриче оштар и критичан став према еродираним вредностима савременог света.¹⁵

* * *

Стварање поезије не може се, а Ршумовићева поезија нам то показује, водити принципом *како треба*, већ – *како се уме*, јер се само тако истински и може писати. Разрешење те дилеме, наравно, не лишава песника вечитог самообрачунавања, али га у бити мири са најосновнијим налогом поезије.

ИЗВОРИ

Ршумовић, Љубивоје. *Сјај на прају*. Београд: СКЗ, 1982.
Ршумовић, Љубивоје. *Крушна мрва*. Вршац: Ков, 2012.

Ršumović, Ljubivoje. *Zov tetreba*. Zagreb: Znanje, 1977.
Ršumović, Ljubivoje. *Rošavi anđeo*. Zagreb: Znanje, 1979.
Ršumović, Ljubivoje. *Pesme uličarke*. Zagreb: Znanje, 1983.

ЛИТЕРАТУРА

Бошковић, Драган. Као да то није ништа или од игре до слободе: поетика Ршума у српској књижевности. *Књижевно дело Љубивоја Ршумовића*. Зборник радова. Уредила Снежана Маринковић. Ужице: Учитељски факултет у Ужицу, 2019, 277–286.
Данојлић, Милован. *Наивна ђесма*. 2011. <http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_EN_AzbucnikPisaca.aspx> 5. 5. 2022.

¹⁴ Ршумовићево трајно интересовање за ову врсту дијалога показује низ песама које су временом прерастале у целовите циклусе („Посвећене песме” из збирке *Крушна мрва* из 2012), а потом и збирке (*Посвећене ђесме* из 2018).

¹⁵ Реч је о једној од фреквентнијих тема Ршумовићеве поезије. Она је нарочито видљива у *Обаду*, у којој је посебно место посвећено маргинализацији књижевне уметности.

Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Sezam book, 2007.

Лукић, Света. На прагу пуног сјаја. *Сјај на праћу*. Београд: СКЗ, 1982, 71–77.

Milarić, Vladimir. Pisma živog trenutka. *Šuma koja hoda ili knjiga o Ršumu*. Priredio Radovan Popović. Čakovec: Zrinski, 1988, 109–125.

Pavlović, Milivoje. Ne volim da se ponavljam (intervju sa Lj. Ršumovićem). *Šuma koja hoda ili knjiga o Ršumu*. Priredio Radovan Popović. Čakovec: Zrinski, 1988, 274–284.

Ršumović, Ljubivoje. Čekam da mi pesma uzri (odgovori Gordani Majstorović). *Šuma koja hoda ili knjiga o Ršumu*. Priredio Radovan Popović. Čakovec: Zrinski, 1988.

Savić, Milisav. Piše pesme kad mi mečka sedne na glavu (intervju sa Lj. Ršumovićem). *Šuma koja hoda ili knjiga o Ršumu*. Priredio Radovan Popović. Čakovec: Zrinski, 1988, 203–209.

Vitezović, Milovan. Izdavač je bio vidovit. *Šuma koja hoda ili knjiga o Ršumu*. Priredio Radovan Popović. Čakovec: Zrinski, 1988, 171–176.

Strahinja D. POLIĆ

WHY ABOUT MYSELF
– POETRY OF (SELF)RECKONING
OF LJUBIVOJE RŠUMOVIĆ

Summary

The paper examines the autopoetic aspects of Ljubivoje Ršumović's poetry regarding the understanding of the nature and role of poetic activity. Ršumović's "songs about songs" transgress the spaces of literature for children and adults, thus touching the indivisible poetic remnant, or the very source of Ršumović's poetic voice, the one in which the basic stimuli of his literary and artistic work are suppressed. The questions that Ršumović puts before his poems are, in essence, fundamental and well-known creative questions, but broken through personal artistic optics. Special attention is paid to poems that problematize the issues of artistic creation.

Keywords: Ljubivoje Ršumović, implicit poetics, *Pock-marked angel (Rošavi anđeo)*, naive poetry, poetic subject

МУЛТИМЕДИЈАЛНОСТ У СТВАРАЛАШТВУ ЉУБИВОЈА РШУМОВИЋА

САЖЕТАК: У раду се анализира поетика Љубивоја Ршумовића, интермедиијалног и мултимедиијалног карактера. Рад указује на иновативност и оригиналност Ршумовићевог песничког израза, у којем спајањем вербалног и визуелног, односно игром и забавом, укрштањем различитих медија, песник успешно одговора на различите изазове савременог доба и друштва.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Љубивоје Ршумовић, слика, текст, комуникација, дете, медији

Визуелни, па и звучни елементи који прате песнички текст доживели су пуну експанзију појавом масовних медија, најпре новина, потом филма, радија, телевизије и интернета. Медијски садржаји и поруке, којима је човек данашњице свакодневно изложен, утицали су „не само на формирање потрошачког духа, већ и доминантног стилског израза савремене епохе” (Опачић 2007: 17). Посебно је телевизија, постајући „школа милиона” (Радовић 2008: 617), допринела експанзији слике и визуелности¹, а књигу за децу приближила тзв. „медијском синкретизму” – синкретизму с визуелним, с иконичким – „што јесте једна од битних особина књижевности за децу” (Љуштановић 2004: 43). Како наводи Јован Љуштановић, ако се

пође од претпоставке да деца комуникацију лакше успостављају сликом и говором него текстом и да више воле конкретне, „визуелне” облике комуникације, „добиа се принцип иманенције који књижевност за децу несумњиво гура према синкретизму” (2004: 43). Све уочљивије присуство дигиталних технологија у свакодневном животу ствара различите форме у књижевности за децу, а „везе између ’старих’ и ’нових’ медија се успостављају невероватном брзином и врло често дају неочекиване резултате” (Колаковић – Токин 2014: 15).

Литература за децу у 20. и 21. веку представља само један сегмент, само једно средство у све захтевнијем свету средстава за едукацију и игру – поред маштовитих и многобројних играчака, стрипова, цртаних и играних филмова, те компјутера и компјутерских игрица, који, више

* tamaragrujic77@gmail.com

¹ Телевизија је допринела и експанзији визуелне поезије која је ангажована јер „својом визуелном сугестивношћу актуализује проблеме света у коме живимо” (Bogdanović 2005: 260). Услед интензивног развоја медија, па тако и њиховог успостављања веза у уметности, интермедиијалност у 20. веку доживљава експанзију. Проучавању интермедиијалности знатно је допринела теорија интертекстуалности, према којој је свако дело повезано са неким ранијим делима.

него икада раније, прете да засене све остало, књигу нарочито. Књига је равноправна у трци с временом, јер „сама слика света коју та дела доносе јесте чулно конкретна” (Љуштановић 2004: 43), допадљива и довољно изазовна малом читаоцу.

На стварање нових културних потреба утичу нове друштвене околности, нарочито брз развој дигиталних медија, те самим тим долази и до прилагођавања новом реципијенту који је типичан представник модерног потрошачког друштва: радознао, нестрпљив, осетљив, поводљив, изложен различитим медијским садржанима. Интермедијалност², као „широк дијапазон укрштаја у великом броју области” (Колаковић – Токин 2014: 15), постаје обележје новог доба, а нарочито књижевности за децу. Ново време донело је

бројне уметничке напоре да се прекорачи преко граница стилова, жанрова, уметности и науке, уметности и стварности, па и преко граница медија. Мултимедијалност и интердисциплинарност су средишне теме данашње науке о књижевности (Љуштановић 2004: 44).³

Поглавље мултимедијалности у српској књижевности за децу, али и успостављања парадигме „интерактивне везе медијске културе и књижевности” (Опачић 2009: 12) започиње Душан Радовић⁴, а тим стазама наставља Љубивоје Ршумовић.

Негујући специфичну поетику засновану на одликама медијског изражавања, карактеристичну „по поетици брзе, римоване досетке: брзом ритму, учесталој рими, језичкој инвентивности и употреби сленга и аргоа” (Опачић 2007: 17), Љубивоје Ршумовић постиже висок степен оригиналности. Попут Душана Радовића, и Ршумовић је „велики песник медијског

синкретизма” (Љуштановић 2004: 44). Поред литерарног аспекта, овом песнику подједнако је важан и аудитивни, јер су многа његова дела изведена као радио-драме⁵, потом и визуелни – најпре ликовни, што је видљиво у његовим богато илустрованим књигама, у којима се мешају и преплићу различите ликовне технике и жанрови. Ршумовић је склон „хибридним формама”, које обједињују причу у сликама и које кроз повезане секвенце прате радњу, а затим и кроз играну структуру, у виду позоришних представа и ТВ серијала, рађених по сценаријима овог песника.

Својом првом песничком збирком, *Ма штиа ми рече* (1971), Љубивоје Ршумовић започиње борбу са „свакодневним терором економске пропаганде” (Плић 2008: 157), стављајући на корице различите препознатљиве рекламне симболе потрошачке културе и одређујући циљну групу којој је збирка намењена. То су деца која

² Интермедијалност се одређује као један од четири облика појавности медија, „у физиолошком смислу, када медиј означава комуникације: аудитивни, визуелни, тактилни, ольфактивни, те њихов међусобни однос” (Марковић 2010: 31).

³ „Развојем модерних технологија интермедијалност се претвара у мултимедијалност” (*Hrvatska enciklopedija*).

Мултимедијалност „дозвољава да се на исти начин кодирају глас, подаци и слике, те он омогућава и њихову симултану обраду: то је оно што се назива мултимедија” (Iris 1999: 29). Више видети у: Kleut 2012: 161–174.

Корене мултимедијалности можемо тражити у часописима, јер су они први масовни комуникациони медиј који је користио мултимедију: текст, илустрацију, слике. Мултимедијалност налази своју примену у скоро свим областима друштвеног деловања.

⁴ Поред телевизије, за Душана Радовића везују се и радио и штампа, што је нарочито допринело његовој популарности у медијском свету, али и успостављању парадигме „интерактивне везе медијске културе и књижевности” (Опачић 2009: 12).

⁵ Љубивоје Ршумовић на станици Радио Београд свој литерарни рад успешно уграђује у емисије „Уторак вече – ма шта ми рече”, „Суботом у два” и „Весели уторак”.

много знају, која припадају урбаној, градској средини, одрастају уз популарне брендове и медије, „и само ликовно решење насловне стране асоцира на мали екран” (Јовановић 2000: 247). Децу којој се Ршумовић обраћа Александар Јовановић ближе одређује:

Она су, поред телевизора, упућена на биоскоп, новине, књиге, зависно од темперамента и афинитета. Било да читају или гледају шунд па и оно што то није, деца имају заједничку особину: њих је тешко изненадити (2000: 247).

Језиком који деца разумеју, укључујући медијску комуникацију, Љубивоје Ршумовић се више од педесет година обраћа новим генерацијама и та комуникација је узајамна, двосмерна.

У време експанзије медија, песник упућује дете на књигу:

Ове песме не вреде ни пребијене паре док их не прочиташ.
Мртва слова на папиру.
Али, оно што остане у теби после читања (нека слика, нека игра, нека музика),
то је њихова вредност.
Ако не остане ништа – опет ништа
Извините на сметњи.

Позив који је упутио малом читаоцу, актуелан је и данас.

„Прави (...) пример (...) интермедијалног споја” (Дамјанов 2014: 34), књига *Још нам само але фале*, доноси експлицитан медијски израз у споју текста са илустрацијом. Књига коју су Љубивоје Ршумовић и Душан Петричић објавили 1974. године⁶ садржи седамнаест хуморно ин-

тонираних песама и слика у којима се ала приказује у различитим ситуацијама (сиромашна, тужна, на ланцу, она која једе неваљалу децу, која прождире царске кћери, она по имену Тереза, затим парадна, болесна, аспида Косана, Баба Рога и тако даље). Све песме и ситуације приказане су на оригиналан начин, занимљиво, духовито, едукативно, различитим визуелним техникама, тако да одржавају пажњу и подстичу читаоца на очекивање нове приче у виду интермедијалне минијатуре. Аутор и илустратор успели су да прикажу „различите врсте односа између текста и слике” (Дамјанов 2014: 38), а презентовани су и „различити начини формирања значења деловања тих односа” (Исто), који доприносе потпунијем и уверљивијем доживљају књижевног дела:

Иако различити по начину на који остварују значење целине, сви ови односи имају једно заједничко својство – слика и текст једне целине увек су бар делимично у односу симетрије (Исто),

а то је симетрија која доприноси употпуњавању читаоцевог доживљаја.

Визуелни и вербални део увек [су] равноправни јер остварују заједнички циљ – успостављање потпуне значењске целине, до које се долази процесом трансмедијације (Исто: 38–39).

Овакве књиге увек су интересантне јер мотивишу на размишљање, откривање нових значе-

⁶ Одмах по објављивању, ова публикација изазвала је велику пажњу јавности; добила је признања за илустрације и уметничко-техничку опрему књиге – Златно перо Београда (1972), Награду „Невен” (1973), прву награду за сликовницу на Сајму књига исте године, као и награде за најлепшу књигу за децу и младе на свету, у Лајпцигу (1974) и Москви (1975).

ња и подстичу развој когнитивних функција код деце. У песми „Запис о парадној аждаји” слика умногоне употпуњује текст, приказујући аждају као балерину која на парадном возилу изводи пируету, јер се прославља празник рада. Аждајино порекло нарочито је наглашено визуелним елементом: она у устима држи пшеницу и кукуруз, а у руци срп, као обележје краја из којег долази („у Београд је допутовала једна аждаја / из пасивног краја”). Песма „Кад аждаја није у добром стању” приказује болесну аждају која на једној слици скрушено мери температуру, док је на другој у безизлазној ситуацији, у ишчекивању да јој се на пању одрубил глава („Кад аждаја није у добром стању / треба се одмах побринути за њу, / па или је послати у Врњачку Бању, / или јој одсећи главу на пању”). Илустратор се на другој слици поиграва читаоцем, пружајући му могућност да аждаји одсече главу. Овај стих посебно је издвојен – приказане су непрекидане линије и маказе, као путоказ да дете заиста то и учини. Песма „Баба Рога” доноси црну слику на којој је текст исписан белим словима, а на другој страни налазе се обриси два страшљива ока. Оваква слика у функцији је изазивања страха и језе, а обрт настаје у текстуалној форми, када се храбри дечак пита да ли Баба Рога уопште постоји, наглашавајући да „[у]главном она се мене боји”. У песми „Два акрепа” описана је љубав између две аждаје, док визуелни елемент употпуњује текстуалну форму: аждаје су приказане као на сликама у дечјим споменарима. Песник и илустратор равноправни су како у песничком тако и у визуелном изразу, не дозвољавајући да се иједан од њих наметне, нити угрози овог другог. Не би ли изненадили читаоца, служе се различитим средствима: поигравају се писмом, контрастом, користе причу

у сликама, стрип стихове, неочекиване обрте.⁷ Таква кореспонденција и међусобно допуњавање аутора могући су само у условима када су обоје уметнички остварени. Тада читање и (раз)гледање књиге јесте права авантура коју не може да замени ниједна видео-игрица.

Душан Радовић пише о великом таленту младог Душана Петричића и о томе „са колико је активног духа и креативне страсти” (2008: 455) илустровао две Ршумовићеве књиге – *Још нам само але фале* и *Невидљиву ишцицу*:

У њима танко, култивисано перо неуморно везе богате, сликовите призоре, откривајући све му нове могућности, непознате стране, нове разгранате везе, оригиналне, непредвидљиве спојеве и обрте (Исто).

Колико је Радовић веровао Петричићу толико му је веровао и Ршумовић, јер је илустрацију „рехабилитовао маштом, оригиналношћу идеје и, пре свега, активним, коауторским учешћем у стварању књиге” (Исто). Радовић је у Петричићу препознао уметника који може да прати писца у свим његовим замислима. Његове су илустрације прави „ликовни догађаји” који имају моћ да врате „радост очима и духу” а читаоца охрабре у „уверењу да се не исплати поправљати свет” (Исто) пошто је лепше и боље градити нови. Својим радом на почетку каријере, па све до данас, Петричић потврђује да је „један од аутентичних градитеља тог новог света” (Исто).

Успешна сарадња Душана Петричића и Љубивоја Ршумовића остварује се дуги низ годи-

⁷ У песми „Пола аутомобила” (Ршумовић 1975) Петричић доследно прати текст и страницу оставља без једне половине: „Пошто није имао довољно новца да купи цео аутомобил Ница Васић из Беле Паланке купио је пола аутомобила.”

на.⁸ Поред *Још нам само але фале*, Петричић је илустровао и Ршумовићеве књиге *Ко је ово*, *Невидљива ишчица*, *Видовиће ириче*, *Вид из Таламбаса*, *Шумкула у шкрипцу*.

Већ при првом погледу на корице ових књига зна се да су њихови творци управо Ршумовић и Петричић. Будући да су обојица аутора „људи из медија”, пре свега људи телевизије, а потом и штампе, односно света књига, визуелни идентитет који Петричић негује лако се уклапа с Ршумовићевом књижевном препознатљивошћу.

Илустрације, као посебне уметничке форме, саставни су део дечјих књига којима се развијају когнитивне способности деце. Илустроване књиге Љубивоја Ршумовића примери су правих књига за децу, налик сликовници – али од сликовница захтевнијих – са складно укомпонованим визуелним и језичким кодовима. Такве књиге омогућују детету

да у раном узрасту стекне слику о свету у коме се налази, и да се суочи са првим спознајама, да повезује одређене феномене и да, у извесном смислу, на инфантилном нивоу „систематизује” своја знања о свету (Радикић 2010: 128).

Љубивоје Ршумовић то добро зна и зато у његовим књигама илустратори имају врло важну улогу.⁹ Они су хетерогени по годишту, различитог академског и графичког опредељења, те су различите и њихове поетике, као и њихови ликовни домаш(т)аји. Иначе, сам писац је сликовит и језгровит, тако да илустрација, односно *визуелно*, често служи томе да се појача ионако снажан утисак који оставља *иоешко*.

Љубивоје Ршумовић у великој мери своју популарност дугује и медијима. Поред тога што је био запослен на станици Радио Београд, касније и на телевизији, затим био уредник неколи-

ко дечјих листова и часописа и својевремено водио веома гледане и популарне путописне емисије, Ршумовић је и у емисијама и серијама за најмлађе, као глумац, сценариста, водитељ, оставио јак ауторски траг.

Његове песме понављају деца по забавиштима, уче их дечаци и девојчице школског узраста, рецитују их одрасли свих укуса и занимања. Такву популарност није доживео ниједан наш постератни песник. Један од узрока те снажне експанзије једне песничке речи треба видети и у продорности телевизије, преко које су ове песме, у привлачној музичкој обради, први пут биле понуђене ширем слушалаштву (Данојлић 2004: 224).

Љубивоје Ршумовић је у осмој деценији 20. века, у златној ери телевизије, био свеприсутан и врло популаран. Његове песме су због своје мелодичности нашле пут и до најпознатијих домаћих композитора популарне музике. Тако су се као композитори и извођачи Ршумовићевих песама, махом с много успеха, окушали најпознатији представници популарне музике – Војкан Борисављевић, Миња Субота, Влада Дивљан, Зоран Рамбосек, Александар Кораћ, Срђан Гојковић Гиле, Јован Адамов, Радослав Грајић и многи други, а медијски их је промовисао и изводио дечји хор РТВ Београд „Колибри”.

Врхунац свог телевизијског стварања Ршумовић је постигао серијом *Фазони и форе*. Током

⁸ О овој сарадњи Ршумовић каже: „Душко Петричић и ја нисмо тим, ми смо више један пар истомишљеника у једној врсти напора да се детињство деци – нашим читаоцима и гледаоцима учини срећнијим и радоснијим.”

⁹ Јасна Јованов сматра да о важности илустрације у књигама за децу говори и чињеница да се име илустратора обично налази одмах до имена аутора текста. Утолико је посао илустратора изазовнији, али истовремено и одговорнији, нарочито када треба илустровати песме за децу (2011: 52).

двадесет и једне године, са великом екипом снимео је 155 емисија. Сви су заволели његове *Вестии из несвестии*, Миру Карановић, Алапачу и њене савете девојчицама Слађани, Леи Лабудовић, сестрама Ненадовић... (Попов 2015: 5–6).

Фазони и форе један су од најпопуларнијих играних серијала, сниман у неколико циклуса. Ова играна структура, укључујући све наставке, била је присутна на ТВ екранима скоро четири деценије.

У форми кратког играног жанра, на трагу енглеских ситкома, прилагођених нашем поднебљу и дечјем узрасту, у овом серијалу Ршумовић је остварио успешну синтезу *ираної* (драмског, односно визуелног) и *књижевної* (то јест писаног). Тако је објединио медије, добивши реверзибилну реакцију и из једнодимензионалног текста (који укључује само чуло вида) ангажовао и сва остала дечја чула, пре свега слух.

Можемо рећи да је однос медијског и књижевног језика у Ршумовићевом случају двосмеран: као што је језик телевизије и рекламних огласа утицао на стилско и формално обликовање његове поезије, на исти начин је аутор показао умеће да сопствени уметнички израз начини сада већ живом класиком савремене телевизијске културе (Опачић 2007: 17).

Након готово три деценије, Љубивоје Ршумовић се одлучује да овај ТВ серијал преточи у књигу и новим генерацијама читалаца изнова подари неке старе, а и освежене *фазоне и форе*. Концепцијски, књиге *Фазони и форе* (Ршумовић 2018, 2019, 2020, 2022) доста подсећају на ТВ серију из које су и проистекле. Секвенце су углавном обрађене у дијалошкој форми, у виду вица или скеча. Серијал књига *Фазони и форе*

обилује богатом ликовном опремом и живим бојама који у великој мери прате текстуални део. Аутор илустрација Александар Стојшић труди се да визуелним елементима буде близак младим читаоцима и да илустрацијом прати литерарни предложак.

Визуелни елементи у *Фазонима и форама* не ослањају се на књижевну или ликовну традицију. Стојшић је оригиналан и не угледа се на илустраторе који код нас представљају синониме популарне културе.¹⁰ Серијал *Фазони и форе*, без обзира на медијум у којем живи, подједнако је популаран и актуелан и гледаоцу и читаоцу 21. века.

Дело Љубивоја Ршумовића у потпуности је мултимедијалног карактера, а „значај се огледа не толико у комбиновању речи, слика и звука колико у повезивању жанрова који су претходно настали у другим медијима” (Клеут 2012: 171). Дело овог песника успешно одолева свим изазовима савременог доба и налази пут до своје публике.

Ршумовић се убраја у књижевнике који су подједнако инспиративни свим узрастима, а, показало се, и разним уметницима – од композитора, преко илустратора, до редитеља. Једном речју, лакоћа Ршумовићевог писања и разумљивост његовог текста доприносе не само омиљености овог писца већ, што је у данашње време можда и важније, његовој великој читаности, слушаности и гледаности.

¹⁰ Растко Ђирић, илустратор *Полишикиної забавника*, Добросав Боб Живковић, илустратор *Креативної центра*, или Бранислав Керац и Градимир Смуђа, као представници српске стрип сцене. Стојшић се не наслања ни на школу телевизијске анимације у којој је запажену улогу имао Душан Петричић, а поред њега и Душан Вукотић, Јошко Марушић и Вељко Бикић. Више видети у: Љуштановић 2011: 79–81; Малетић 2011: 74–79.

ИЗВОРИ

- Ршумовић, Љубивоје. *Ма шћа ми рече*. Нови Сад: Змајеве дечје игре – Културни центар, 1971.
- Ршумовић, Љубивоје. *Невидљива ишчица*. Илустратор Душан Петричић. Београд: БИГЗ, 1975.
- Ршумовић, Љубивоје. *Фазони и форе*. Илустратор Александар Стојшић. Београд: Лагуна, 2018.
- Ршумовић, Љубивоје. *Фазони и форе 2*. Илустратор Александар Стојшић. Београд: Лагуна, 2019.
- Ршумовић, Љубивоје. *Фазони и форе 3*. Илустратор Александар Стојшић. Београд: Лагуна, 2020.
- Ршумовић, Љубивоје. *Фазони и форе 4*. Илустратор Александар Стојшић. Београд: Лагуна, 2022.
- Ršumović, Ljubivoje. *Još nam samo ale fale*. Ilustrator Dušan Petričić. Beograd: Rad, 1990.

ЛИТЕРАТУРА

- Данојлић, Милован. Риме Љубивоја Ршумовића. *Наивна ђесма. Оледи и зайиси о децјој књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004, 224–232.
- Дамјанов, Ирина. Однос вербалног и визуелног у књизи *Још нам само але фале* Љубивоја Ршумовића и Душана Петричића. *Детињство*, XL, 1 (2014): 33–29.
- Јованов, Јасна. Три модела дечије илустрације у Србији. *Детињство*, XXXVII, 3–4 (2011): 46–53.
- Јовановић, Александар. Поезија Љубивоја Ршумовића. *Књижевности за децу и младе – Књижевна кришка – Књига III*. Приредио Воја Марјановић. Београд: Виша школа за образовање васпитача, 2000, 246–252.
- Колаковић, Медиса, Марина Токин. Илустрације у читанкама некад и сад. *Детињство*, XL, 1 (2014): 15–24.
- Љуштановић, Јован. Црвенкапа грицка вука. *Црвенкапа трицка вука. Студије и есеји о књижевности за децу*. Нови Сад: ДОО Дневник – Змајеве дечје игре, 2004, 40–50.
- Љуштановић, Јован. Белешка о антрополошким мангупцима Добросава Боба Живковића. *Детињство*, XXXVII, 3–4 (2011): 79–81.
- Малетић, Гордана. Илустрације по мери детета. *Детињство*, XXXVII, 3–4 (2011): 74–79.
- Марковић, Драган. *Аудио-визуелна писменост*. Београд: Универзитет Сингидунум, 2010.

- Опачић, Зорана. Наслеђе Љубивоја Ршумовића у поезији савремених песника за децу. *Детињство*, XXXIII, 1–2 (2007): 17–24.
- Опачић, Зорана. Савремено дете између визуелне културе и књижевности. *Детињство*, XXXV, 4 (2009): 8–13.
- Попов, Раша. Предговор у: Ршумовић, Љубивоје. *Чини ми се вековима*. Београд: Завод за уџбенике, 2018.
- Радикић, Василије. Раскош језичке имагинације. *Црчак или мрав. Оледи из књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010, 158–160.
- Радовић, Душан. *Баш сваишћа. Сабрани сјиси*. Приредио Мирослав Максимовић. Београд: Завод за уџбенике, 2008.

- Bogdanović, Kosta. *Uvod u vizuelnu kulturu*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.
- Plić, Miodrag Mija. Proizvodnja potrošačkog mentaliteta ili programirano zaglupljivanje. *Knjiga za medije – Mediji za knjigu*. Priredila Divna Vuksanović. Beograd: Klio, 2008, 156–164.
- Intermedijalnost. *Hrvatska enciklopedija* (elektronsko izdanje). 2021. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27638>> 15. 6. 2022.
- Iris, Antoan. *Informacione magistrale*. Prevela sa francuskog Vesna Injac-Malbaša. Beograd: Klio, 1999.
- Kleut, Jelena. Interaktivnost i multimedijalnost – U potrazi za značenjem i kontinuitetom. *Kultura* 135 (2012): 161–174. <<https://doi.org/10.5937/kultura1235161K>>

Tamara R. GRUJIĆ

MULTIMEDIA IN THE WORKS
OF LJUBIVOJE RŠUMOVIĆ

Summary

The paper analyzes the intermedial and multimedia poetics of Ljubivoje Ršumović. The work points to the innovativeness and originality of Ljubivoje Ršumović's poetic expression, in which the poet successfully responds to various challenges of modern times and society by combining verbal and visual, play and entertainment, and by combining different media.

Keywords: Ljubivoje Ršumović, picture, text, communication, child, media

ТЕКСТУАЛНО ВРИЈЕМЕ У ДИСТОПИЈИ ВИД ИЗ ТАЛАМБАСА (НАМОР ЗА ОМЛАДИНУ) ЉУБИВОЈА РШУМОВИЋА

САЖЕТАК: У раду се, на примјеру романа *Вид из Таламбаса (Намор за омладину)* (2014), разматрају Ршумовићеви покушаји да се темом путовања кроз вријеме иновира савремени српски роман за дјецу. Ишчитавањем пишчевих временских игара, долази се до диxотомије у језичким играма, које раслојавају читање према различитим узрастним категоријама, све до одраслог читаоца, а, на другом нивоу, вријеме преображавају у простор. Ове друге језичке игре користе се прилозима за вријеме у функцији *ошкључавања* нових вријемепросторних доxодовштина, успостављајући везивно ткиво међу главама романа. Тако Ршумовић временском току симболички *прилаже* свакојаке рукавце. *Видовиштим причама* (2013), *Видом из Таламбаса*, те *Шумкулом у шкрипцу: баснословним бајковањем* (2017), он остварује прозни серијал и жанровски усложњава читање. Ово усложњавање јесте и паражанровско, управо због вратоломија у времену, које ће јунаци заједно проћи захваљујући Љубу, брату из Будућности, који посједује спознају и прошлог и будућег па тиме постаје носилац особина чаробног помоћника. Ршумовићеву дистопију на особен ниво доводи хронотопска вриједност времена (Бахтин) које се преображава у простор – чудесна Баква добија улогу временске машине из класичних путовања кроз вријеме. У кључу тумачења Марије Николајеве, ово би значило да вријеме и простор постају два вида исте апстракције. Иако Ршумовић обликује линеарни временски низ, овај рад ће покушати да покаже *текстуално вријеме* као приоритетно вријеме читајућег субјекта, јер се јунаци, прелазећи у будућност и враћајући се из ње,

не преносе у садашњост као реалитет већ стижу у фантастични свијет Таламбаса – на његове Слободне територије, односно поље књижевности.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: хронотоп, дистопија, текстуално вријеме / читајуће вријеме, језичке игре, прилози за вријеме, *ошкључавање* времена, временски токови, Ршумовић, Таламбас

Увод

Дистопија Љубивоја Ршумовића *Вид из Таламбаса (Намор за омладину)*, из 2014. године, нема за основу путовање у Будућност ради *срећној* повратка у *срећно* вријеме Садашњости. То остаје ирелевантним у односу на епилошко питање које јунаци и постављају: „Да ли је уопште потребна храброст да се нешто воли више него што се већ воли?” (Ршумовић 2014: 91¹). Како је одговор потврдан, а Будућност нуди допадљиве, заносне ствари, рјешења и начине, роботичку и холограме, заумна поимања кључних вриједности које човјека чине човјеком – љубави, слободе, пријатељства, поставља се питање ревалоризације контекста у којем оне почива-

¹ Цитати из Ршумовићевог дела *Вид из Таламбаса (Намор за омладину)* биће у наставку текста означени само бројем стране у загради.

ју. Сам концепт времена отуда није ни манипулативно ни синкретичко вријеме већ је то *иростор*. Како се одлазак из Таламбаса проживљава као промјена простора, Будућност фигурира као било које *мјесто* које има своје норме и знаменитости, јунацима потпуно непознате, а реаговања на њих и прикупљена искуства биће основа истраге ка дистопији коју Будућност представља. Тако ће Будућност, као текстуални конструкт, узети форму текстуализованог простора, иманентног поетици игре Љубивоја Ршумовића. Представа о *мултипликованим паралелним световима* (Пешикан-Љуштановић 2018: 24) може, дакако, важити и за овај роман, јер осим своје примарне дистопичности он јесте фантастичан, чак и научнофантастичан, али и басновит, бајковит. У полифонији свих многострукости које покрива, свијетови које подржава једновремено се претачу у јединствено искуство главног јунака, а то је, у складу са *неограстивом* политиком Љубивоја Ршумовића, идеја о књижевности као једином вријемепростору кадром да има трајно дјетињство, стога и трајну љепоту. Путовање кроз вријеме неће, дакле, условити очекивану онеобичену авантуру са својим сајбер елементима, којих овдје умногоме има, него ће бити метатекстуални знак за читавање основних поетичких начела која Ршумовић годинама његује, па и на овај сасвим савремен, али и продоран начин.

Таламбас је и сам дистопичан: то је баснолики простор књижевне стварности који, на сву своју необичност, има и Слободну територију у којој постоје основна правила: забрањен је приступ ловцима, ајкулама и бесним глистама. Виду у госте долази управо први забрањеник, који наглашава поремећај поретка у Таламбасу, да извјести да је ајкула утекла у шуму и креће се као Шумкула која је прогутала Бесну глисту и

сада бјесни, напредујући и ка Слободној територији. Заплет у пар редова дочекује расплет у пар редова, у које је интерполирана читава главница дјела која представља путовање у Будућност. А то је још један маестрални приповједачки зицер у којем је главна тема скрајнута на маргину, док се интермецо доживљава као крунска окосница радње. Очекивано је, можда, да ловац ријешити ствар, но, како је препаднут (а још из *Виговићих прича* знамо да он припада Ршумовићевим јунацима инвертованих особина), а и налази се на њему забрањеном простору, дјечак Вид одговара му парадигматски за све поетичке елементе које писац користи не би ли показао суверенитет дјетета као главног полазишта за многа своја писанија. Вид каже:

Имаш два ока, лево и десно, два уха, лево и десно, и два мозга, мали и велики, а само једну глупу идеју како да решимо овај лагани проблем! (10).

Укратко, одрасли ће наћи логичко рјешење, али и закомпликовати *лагани проблем*, а дијете ће наћи необично рјешење и – играти се. У том необичном јесте могућност да се читав роман оствари на нивоу комбинаторике свјетова. На нивоу ишчитавања временских игарија, долази се до дихотомије и у језичким играма. Те језичке игре раслојавају читања референтно различитим узрасним категоријама, све до одраслог читаоца. Постоје оне друге – квалитативне игре – које вријеме преображавају у простор. Методолошки хетерогено устројство Будућности наликује на будућност која реферира на логичну, подразумијевану прошлост, али Вид са својом шумском дружином ипак долази из Таламбаса који припада дјечјем и животињском поретку игре. И то је препознатљива Ршумовићева инвентивност, јер је „временом успио

да изгради своју властиту поетику – поетику игре” (Ристановић 1997: 165).

Зато Љуб, који долази из Будућности и њихов је водич, дјелује парадоксално: има знање и постав исконског претка иако је уистину потомак, односно *брати из будућности*. На овај начин, Љубивоје Ршумовић

успоставља комуникацију између предмета и бића неспојивог смисла и значења и оформљује поетику игре као свој основни конститутивни елемент. [...] Реконструкција објективног свијета је незамислива, јер игра бесконачно траје и увлачи све више лица и предмета (Idrizović 1984: 201).

Спектар јунака све је обимнији (од холограмске библиотекарке до Кинеза на слону). У једном тренутку, епизодичност јунака замјењује њихово свеукупно одсуство из Видове пратње; они намах нестају у омањим екскурзијама по Будућности, остављајући интерполирану средишњу причу без јунака, онако како и Таламбас остављају испражњен док се Шумкула припитоми. Тај каламбур који се *уклања* оставља екстремну празнину и јунаци имају могућност за рефлексију: у њој Вид сумира и своју заљубљеност у Ају или однос према прецима и потомцима и умирује сензационалност Будућности у којој се затекао. Након упознавања мноштва правила Будућности, обичаја, јунака, Вид и дружина враћају се нетом пошто Шумкула напусти Слободну територију, дакако, успјешно измијењена, *приишомљена* (чак сади и орхидеју!), подсјећајући их какав је (лијеп и незамјенљив!) Таламбас који су привремено оставили, наравно, поново у језичким и семантичким алогијама. Засићеност, која би у неком смислу могла да дотакне карневалску шареноликост јунака, празни се у корист текстуално-

сти и тада Будућност призива Библиотеку, као универзум вјере у опстанак, упркос храни у пилама или нестанку воде на планети. „Све је то записано у књигама, које су надживеле Прошлост, и које ће надживети и Будућност” (26).

Желећи да заувјек остане дијете, Ршумовић се и овдје буквалистички држи те крилатице, „узмичући од стварности, приближава се дјечјој јави” (Idrizović 1984: 206), а дјечја јава дозвољава управо претакања времена, симултана трајања, и, дакако, подразумијевана ишчашења која строго бране приступ објашњењима. *Измјештање* из вријемепростора (Nikolajeva 2003: 138) дистопије Таламбаса у дистопију Будућности поставља питање вријемепростора ван дистопијске конструкције, што Ршумовић не дозвољава више до саркастичним пецкалицама о политици и српском менталитету, стављајући тако сам текст и текстуалну игру на чело, чврсто његујући „панкалистички однос према књижевности” (Петровић 2001: 442).

Текстуално вријеме као игра дјечјег подразумијевања

Дистопије препознају поремећаје времена у различитим варијаблама, а то је у дјечјој књижевности још и појачано:

Може бити реч о порицању иреверзибилности времена, о гранању и увишестручавању временских токова, о паралелним, међусобно опречним, временским токовима, о успоравању временског тока, смештању радње у древну прошлост или далеку будућност и сл. (Пешикан-Љуштановић 2018: 25).

Но, читалачко усложњавање у *Виду из Таламбаса* је и паражанровско, управо због врато-

ломија у времену које ће заједно проћи захваљујући Љубу, који посједује знање и прошлог и будућег па ће бити носилац особина чаробног помоћника.

Оно што ће Ршумовићеву дистопију извести на ниво другачијег јесте хронотопска вриједност (Бахтин) времена које се преображава у простор – чудесна Баква узима улогу временске машине из класичних упоредних хронопортација, што би у кључу тумачења Марије Николајеве значило да вријеме и простор постају два вида исте апстракције (Nikolajeva 1988: 64). Иако се Ршумовић, наочиглед, креће линеарним временским низом, чињеница је да *иревозно средство* којим Љуб долази из Будућности јесте апстрактно (њему није потребна Баква, као што ни Петру Пану није потребан прах), али суштински важно за појам слободе, основу поетике игре којој је Ршумовић досљедан:

– Била је то Мисао, нешто као јака Жеља, о којој су песници певали као о сјају у оку наше мајке! Та Мисао ме је узела у наручје и донела овамо! (20).

Међутим, Баква је и њему потребна за повратак. Баква је линија / тачка / чаробни предмет

кој[и] дели Садашњост од Будућности. Та линија је згуснута у Тачку, и долетела је са мном на Слободну територију. Без ње не бих могао да се вратим у Будућност. Морамо је наћи, јер без ње ни ви не бисте могли са мном! (22).

Само у чаробном средству Бакве, која има способност да самостално долети и изгуби се, да се трансформише из линије у тачку, а представља *улазак* у хронопортацију, и која упркос свему томе ипак не проговара, иако се мо-

же *прийтишомиши*, учожавамо умногострученост времена и простора, јер потјера за Баквом инсистира на трагању на осам страна свијета, а када се стишће, стисне се у тачку као најлепша мисао:

– Светлећа Баква у мојим рукама има моћ да згусне Време, јер светлећа Баквина линија не може се уписати на снегу већ само на земљи – објасни Љуб ово чудно понашање Природе (29).

На дубљој разини, Ршумовић евоцира мисао, умјетност баратања мислима – књижевност као протагонисту те се текстуално вријеме оправдава простором. Мачак Ш, Врабац, Волухарица, соко Тресигаћа, Пух, Веверица... сви они имају жељу да сазнају нешто из будућности и то ће им се опитно открити. Насупрот животињама, становници будућности су Будућани што показује аутономију просторног интегритета, а могу бити холограми, или роботи, а за понеке можемо посумњати да су и обична жива бића. Инверзије су учестале: мачке и пси су удружени, слобода је бити у затвору, безобразовна институција носи назив *Раиша Појов* и слично. Љуб објашњава:

Ми у Будућности смо слични вама, можемо да гледамо кроз Прошло Време као и ви! Тако сам ја видео да се мој брат Вид спрема да побегне од куће, због неког озбиљног разлога, и дошао сам да му помогнем! (20).

Будућност је и вријеме које долази и простор који се обилази. Вријеме није линеарно, јер Љуб објашњава дружини да постоји више врста будућности и описује их квалитативним, вриједносним категоријама:

Лепа Будућност је она коју сви људи желе. Лепша Будућност је она коју људи остваре својим вредним радом, својим поштењем и добро-

том, и која је вреднија од Лепе Будућности, можда зато што се најчешће догађа у облику изненађења. Неизвесна Будућност је она која се отима свим плановима и прогнозама, и која може да буде Тешка, може да буде Мучна, али и Трагична. Боља Будућност је она која се обавезно мери са Прошлошћу и Садашњошћу. У Бољу не верују сви. Они који верују зову се Оптимисти, а они који не верују – Песимисти (20–21);

... или пак мјерним:

... још у Прошлости пре наше Прошлости, људи су почели да муче Планету Земљу (105);

... концерт класичне музике, који су (слепи мишеви, *прим. ауш.*) изводили трљањем својих крила и пиштањем које је, чинило се Виду, имало моћ да продире кроз кожу, вукући за собом неко далеко бивше Време (92);

Вид није знао да постоји „кратко” време. Ако постоји „кратко”, онда мора да постоји и „дугачко” време! Сат, чудна справа, зна за то, врти се у круг и тако мери Време. Не зависи од *крајикој* и *дујачкој*. Сат показује округло Време (81 – *погв. аушорка*).

Видова помисао да би могао да постане часовник преноси га из фикције у *стварности* (81). Та стварност је књижевна и ту је рјешење свих мудролија комбинаторике цикличних елемената у линеарном току, пресјеченом варијаблама догађајности која не тежи рјешењу акције, већ спознаји љепоте.

Из реченице у реченицу пршти полифоно значењско ткиво којем се на једној разини кикоћу дјеца, а на другој одрасли. Дисперзија иде од села ка граду и обратно (од Љубиша ка Београду, дакако), али и од политичке слике свијета, уже регије, али надасве као критика национа (на примјеру одважности Врапца који ће се понашати као селица да не би гладовао остан-

ком, као и већина Срба). У *Виду из Таламбаса* Ршумовић је успио да задржи сталне и препознатљиве мотиве њему иманентне поетике, али и да сајбер генерацији догради све елементе њеног универзума. У ентропији ова два добија се *чишћајући хроношћу*, који једновремено покреће и стимулише теме, од православног генома (пољубе се три пута; Онај Са Три Слова²; свако себе лијечи и свако умије и може да лијечи другог болесника ако затреба, а постоје „лековите молитве за сваку болест, значи у Будућности се сви моле за свакога” – 35), преко еколошке свијести (нестанак воде, жал људи из цркве), до политичких жаока.

Баква је кључ за *улазак* у вријеме, али она је растегљива тачка која се може сабити и стати у Љубов ковчежић. Она је ухватљиви простор који се може изгубити, као предмет који је све оно што вријеме није, а јесте кључ времена као и називи глава у књизи: *Некада, Најпре, Онда, Пошом, У међувремену, Након, Тек, Пре, Међушим, Зашим, Тага, Некако, После, Одмах, Некада, Убрзо, Сага, Тек, Већ, Кашцаг, Навраш-нанос, Изненада, Најзаг*. Свака од ових ријечи налази се у посљедњој реченици главе која претходи оној која ће понијети њено име. У глави која претходи ова ријеч је под наводницима, али не у функцији наслојавања значења, већ биљеге да је наредна временска етапа *ошкључана*. Велики шарени глобус, Видов рођендански поклон, највећа је атракција таламбаске Слободне територије, све док се не појави Љуб. Како Вид поводом рођенданске журке бјежи од куће, дакле стекао је зрелост, занимљиво је то да му глобус испада из Будућности и да му тамо није више

² „И немојте се изненадити, сва имена у Будућности су од три слова! Али, само Један се зове Онај Са Три Слова. Онај управља нашим судбинама, стварајући велика чуда. Ми, обични Будућани, стварамо мала, обична чуда” (30).

потребан. Овакав *улазак у вријеме*, у којем се познати глоб одбацује као непотребан, активира све маштовите елементе сналажења – позната правила више не важе. Такође, „фантастична бића из бајки стављена су у обичне, свакидашње ситуације” (Ристановић 1997: 162), као и обрнуто, управо да би се сви свјетови које нам пружа пустили низ поље дјечје маште. *Глобус* по којем ће се кретати јесте *ипростор* Будућности, која осим географски препознатљивих топоса (дједова кућа) има институције у дистопијској боји домановићевског типа (безобразовна школа), али и квалитативна раслојавања будућег, које је иманентно вријеме читаоца.

Не само семантички, „аномалије значења које настају као резултат различитих врста нарушавања вербализације лексичке или граматичке семантике унутар језичког система стандардног језика” (Кебара 2020: 143) постају могућност конструкције вишесвјетовног поимања, какво могу имати дјеца. Ту није ријеч само о симултанizmu, већ о комбинаторици, истодобном трајању почесто искључујућих момената, који ишчашују очекивана фабулативна низања. Вид, рецимо, бира да се не боре против Шумкуле, да и не бјеже од ње, само да оду са Слободне територије како би јој омогућили да је лијепо *приишћоми*, „уз деловање принципа метајезичке рефлексije као битног својства дечје говорне парадигме као и лексичко-семантичким аномалијама”. Тако се *очекивано* судара са *неочекиваним*, и подржавајући игру

двају различитих система: дечјег говора и уметничког говора (овдје раслојеног на уметнички у сфери дјечје књижевности и сатирични у контексту одраслог реципијента – *иприм. ауш.*) разбијају стереотипе аутоматизоване перцепције говорних исказа (Кебара 2020: 144).

Оно што се дешава у конструкту језика постаје садржина у моделовању дистопијске стварности, „језичку игру гради поступком структурно-семантичке трансформације устаљених јединица (...) испуњавајући их новим семантичким садржајем” (Исто: 148). Прилози за вријеме и начин у функцији су *ошкључавања* нових вријемепросторних догодовштина, али и везивног ткива међу главама, као да је ријеч о прозном вијенцу. Тако Ршумовић симболички *иприлаже* времену многојаке рукавце. Посјетницима је у Будућности све непредвидиво, отуда „[п]оверење је највредније и најцењеније осећање у Будућности. Стиче се искреношћу” (32). Важно је уочити писање великим словом свих временских одредница и људских вриједности, ријечи кључних за кретање по Будућности. Као дио проседеа фантастике, не постоји њихов траг у Будућности, јер оне њој не припадају, те и саме фигурирају као духови или холограми: „'Након' неколико корака они се стопише с путем на коме се више нису могле видети ни њихове стопе, а ни сенке” (33). Такође, у будућности све ради у своје вријеме, јер је оно надлазеће и, као такво, ако није уређено, пријети да постане невријеме, а не вријеме. Занимљиво је искључивање ријечи *суиер* која у „Будућности уопште не постоји. Било би добро да је одмах забораваш” (31).

Препознатљиви тренуци дистопије свакако су сцене са мачком Ш који из обичаја да сви имају трословно име постаје мачак Шлб. Када га ухапсе, што је уједно и критика савременог политиканства, пси и мачке су у *брашћиву* и *јединству*, а људи сами себи раде о глави, односно боре се за своја права која сами угрожавају (36). Водич је Радозналост, за коју Шлбова мачкица из Будућности никад није чула, а бјежи се од Досаде (41). Безобразовна установа

зове се *Раша Појов*, безобразовни директор је прерушен, ни божје ни враже име се не изговара, јер

[н]аш васпитно-образовни систем је пре неколико деценија запао у велику кризу: производио је претерано добру и дисциплиновану децу, фину и уљудну, неспособну за стварни, реални живот (45).

И, даље се ређају дистопијске инверзије савршене будућности: највећа је слобода бити закључан (50), на половини зграде лифт скреће удесно, *чудесни айараш* личе на четвороножне животиње, лече се комплекси *сићне вредности*, Волухарица, која премире од страха од новог, дивни рецепт самопоуздања платиће једним паром истих шаргарепа (53) итд.

Сви примјери воде на крају до Видовог сусрета са библиотеком будућности – виртуелном библиотекарком симптоматичног имена – Евом. Та библиотека је инверзија устаљеног поретка, јер овдје књиге читају људе – (не)стало је вријеме писања!; почивши великани књижевности, као *жива библиотека* (Радовић, Данојлић, Раичковић, Ђопић...), Сарадници Сунца, појављују се у дијалогу са дјецом, активирајући вријеме као Вјечност, и „живе и даље са својим делима” (85) само у контексту *шекспиализованој времена* које може и мора бити и простор, и мора и може бити истинска слобода јер дијете њиме управља својим главним оружјем – маштом!

Све тече, све се мења, остају само треперења, која се зову Време (81);

Оне драгоцене књиге у Библиотеци у ствари не постоје у стварности, оне су с оне стране реалности. Ни њима вулканска лава не може ништа (105).

Вријеме у Будућности има дијелове дана и дане у недјељи, што ће рећи да позната мјерења времена функционишу. Да би се Будућност ипак онеобичила, она активира своје просторне димензије:

Дању су путовали, обилазили најудаљеније крајеве Будућности, оне у којима су људи поново живели у племенима, хранили се биљном храном и живели сто тридесет година, у просеку (58).

Поставља се питање шта се дешава ноћу и дали одлазак у најудаљеније дијелове чини и повратак прошлости која активира архајске навике и вриједности:

Једне среде су одлучили да посете главни град Будућности, који је на свим мапама био обележен знаком Шкорпије. Када су стигли било је већ од одјутрило, оно време када сви Будућани имају обавезну шетњу градом. Улице су биле препуне живота. Људи су разговарали са животињама, животиње са биљкама, а биљке саме са собом (59).

Назначимо неколике хронотопске елементе – будућност као вријеме има главни град, вријеме *одјутрује*, а Будућани *имају обавезне шетње* јер се, како смо раније читали, све ради у своје вријеме, да би убрзо та Будућност добила и широк ауто-пут по имену: „Ка још лепшој Будућности на Златној планини” (64), којим их води „најбољи робот-водич у целој будућности. Направљен [је] по угледу на северноамеричке Индијанце и зове се Винету” (65)... Винету је поново реминисценција на класике дјечје авантуристичке књижевности. Дисперзивност путева и протицања времена немјерљиви су и неухватљиви, управо зато што се константном успостављању поретка супротстављају разарачи система који су његови саставни дијелови. Оту-

да се паражанровски мобилитет активира као једино рјешење, као јасна упутница да је једини простор слободе – књижевност, што на једном мјесту писац отворено и приказује:

– Још једна заблуда ваше прљаве нарави, која не разликује књижевне жанрове. Ово што вам ја причам је бајка, није реалистична прича (73).

Несталност времена које зависи од сјећања постаје готово дефиниција, након свих вратоломија. Сјећање је могуће само у писању и оту-да би мала *йоеџика времена* гласила овако:

„Сада” се не разликује много од „Некада”, али чини ми се да постоји неколико важних детаља о којима се мора увек и поново размислити. „Сада” се догађа у садашњем Времену, које зовемо Садашњост. „Некада” се догодило у Некадашњости, Времену које зовемо – Прошлост. „Сада” можемо да видимо чулом вида, дакле очима. „Некада” не можемо да видимо чулом вида већ чулом невиди, дакле оним што зовемо – Сећање! „Сада” има шансу да у Будућности, дакле током Времена, постане „Некада”, а „Некада” има шансу да током времена постане „Никада”, уз обилату помоћ Заборава (80–81).

Како и ову књигу прате илустрације Душана Петричића, гдје је поново на дјелу трансмедиа-ција као превођење садржаја знаковних система са једних на друге (према Сухору, види Дамјанов 2014: 33), особито појачана сајбер елементима Будућности, важно је уочити функције илустрација. Иницијал јесте прво слово назива главе (прилог који се налази у посљедњој реченици претходне главе, назив је наредне, али и прва ријеч њена), а навели смо да су у питању *кључеви* временских капија. Отуда свака илустрација постаје интегрални и високо-

функционални дио текста, досљедно пратећи Ршумовићеву поетику алогичних посљедовања, трансмедиајалних размјена, те ће илустрације бити много више од декора. Аналогно сликовници, и овдје се значења дуалних приповједача (ликовног и вербалног) посредују динамично, па *кључеви* добијају посве нове облике. Отуда, изузетно, за Петричићеве иницијале важи да је он овдје сликовни приповједач који „у складу са својствима грађе дискурса, истодобно нуди успоредне приповједне ниске, којима привлачи и усмјерава читатељеву позорност” (Narančić Kovač 2015: 177). Када је поимање времена у питању, а у више наврата показано је да је оно просторног карактера, треба уочити да се у иницијалима осим графеме налази *главни мотив* главе, али да је позадина високо дистопична, *иразна*, што инсинуира на кретање у *свијету слова*, па ће оба приповједача показати *шекстуално вријеме* у двојном дискурсу.

Закључак

Текстуално вријеме приоритетно је вријеме читајућег субјекта, јер се јунаци у и из Будућности не транспонују у Садашњост као реалитет већ у фантастични свијет Таламбаса, па, још уже, на његове Слободне територије... Важније питање је да ли таква храброст може промијенити ту будућност, а одговор је – па, не. Јер ће их она дочекати. Вид и његова баснолика дружина не враћају се у Таламбас да промијене Прошлост, односно њихову Садашњост, само да је воле више, што ће додатно потврдити допустом да Шумкула, која је за вријеме њиховог одсуства спознала љепоту Таламбаса и отворила срце за љубав, тако стекне и право да буде у њој.

Ршумовићев је подухват да се у путовању кроз вријеме, неријетко у дјечјој књижевности, поставе стандарди иновативног у савременом српском роману за дјецу: „... [д]ехидрираној прози [Љубивоје Ршумовић – *ирим. ауџ.*] супротставља се властитим изразом, укрштањем народног с модерним, обилном маштом и осећањем за ритам и природу детињства” (Петровић 2001: 438). Оно што пак овај роман чини посебним јесте повратак. Повратак не у реалитет већ у бајковиту фикционализацију, прецизније басновиту, која нас смијешта у *чишалачко вријеме* пријатности трајања тога читања. „Ако бајке рефлектују архајску мисао, фантастика постаје одраз мисли постмодерног човјека који је раздијељен, расут у амбивалентној слици свијета” (Nikolajeva 2003: 140 – *ирев. ауџоркин*). Дубоко свјестан времена у којем ствара, будно пратећи све промјене током самог свог вишедеценијског присног контакта са дјецом, Ршумовић у *Виду из Таламбаса* рефлектује неколике устаљене или, боље, очекиване моменте дјечјег романа са потком временског измјештања какви су роботика, виртуалитет (Вид се пита чак да није његова симпатија Аја исто холограм), али и једно дубоко дистопијско сатирично, до домановићевско-нушићевских инверзија бирократских, али и геополитичких, па и историјских чињеница (мачак Ш као заробљеник постаје шеф полиције, јунаци у једном тренутку пјевају химну СФРЈ, Готованија је алегорична Србија и слично). Оно пак што постаје иманентни носилац новог јесте текстуализовање хронотопа. Тако ће на потезу бити методологија која ће вриједити за *стварности* коју је сам *шекст* створио. Као такав, боравак у Будућности детронизује се као боравак у било ком књижевном елдораду, са цијеном да се воли више оно што се већ воли, а то је Таламбас,

„Сада” јунака који су метонимија књижевности саме. У уводном нарративу *Видовићих ирича*, дијалог између Вида и Чворка, можда ће поставити ствари у своје *вријеме*. Јер вече (вријеме) непријатељ је гледања у даљину, Вид спаваће (сањаће) разумије као гледање у дубину, а „дубина је много лепша од даљине” (Ршумовић 2013: 11). Љепота је главни принцип Ршумовићевог стварања који похрањује у Текст, те скупљајући сузе сељана у цркви Будућности он гради мост којим даљину (вријемепростора) мијења дубином (књижевне неукидивости / Вјечности³).

ИЗВОРИ

- Ршумовић, Љубивоје. *Видовиће ириче*. Београд: Лагуна, 2013.
 Ршумовић, Љубивоје. *Вид из Таламбаса (Намор за омладину)*. Београд: Лагуна, 2014.

ЛИТЕРАТУРА

- Дамјанов, Ирина. Однос вербалног и визуелног у књизи *Још нам само але фале* Љубивоја Ршумовића и Душана Петричића. *Детинство*, XL, 1 (2014): 33–39.
 Кебара, Марина. Језичко-семантичке аномалије као стилски поступак у књижевности за децу Љубивоја Ршумовића. *Књижевности за децу у науци и настави*, књ. 25 (2020).

³ Није згорег покушати једну асоцијативну игру какве Ршумовић активира кроз читав роман, а тичу се евхаристијских елемената у којима евоцирање на Христа, Логос, Ријеч евоцира Вјечност која укида диобу времена, а то је оно што Вид и Љуб, путујући, уочавају као немогућност да вријеме опстане у савремености па сходно савременој (инстант) (не)култури постаје простор и то баш туристички: Дружина *обилази* атракције времена које не опстаје без Ријечи, Књижевности, Љепоте.

- Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Врање: Учитељски факултет Ниш, 2001.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Моћ искона и неповљива чаролија одрастања: обликовање времена у фантастичним романима Уроша Петровића. *Детињство*, XLIII, 2 (2017): 18–37.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Привилеговано време одрастања у савременом српском роману за децу. *Књижевност за децу у науци и настави*, књ. 21 (2018): 21–47.
- Ристановић, Цвијетин. Љубивоје Ршумовић. *Српски ђјесници за децу*. Бијељина, 1997.
- Тропин, Тијана. Мебијусова трака: временска петља у роману Дејана Алексића „Ципела на крају света”. *International Journal of Slavistic Studies*, 2 (2020).
- Idrizović, Muris. Umijeće naopakog toposa. *Igra i zbilja*. Sarajevo: Izdavačka djelatnost, 1984.
- Narančić Kovač, Smiljana. *Jedna priča – dva pripovjedača*. Artresori: Zagreb, 2015.
- Nikolajeva, Maria. *Magic Code*. Stocholm: Almquist & Wiksell International, 1988.
- Nikolajeva, Maria. *Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern*. Vol. 17, Nr 1 (2003): 138–156.

Jelena S. KALAJDŽIJA

TEXTUAL TIME IN DYSTOPIA – LJUBIVOJE
RŠUMOVIC'S VID FROM TALAMBAS
(VID IZ TALAMBASA)

Summary

The paper deals with Ršumović's intention to bring innovation in the topic of time traveling in Serbian contemporary novel, a topic very often found in children's literature. *Vid form Talambas (Vid iz Talambasa)* from 2014, is a novel in which we could follow an idea of multilevel play during reading, addressing both young and adult readers, and which through uses language games of multiple significance brings about the metamorphosis of place. Using adverbs of time in function of *unlocking* new time places adventures, makes a stronger connection between chapters. Thus, the writer symbolically adds to time a lot of different streams. Enabling reading in more levels activates paragenre, using temporal displacement thanks to Vid's brother from future, Ljub, who carries the knowledge of past and future, hence, being the magic helper. This dystopia is different because of the chronotopic value (Bachtin) of time that is transformed to place. Magical Bakva replaces the classical time machine that confirms Maria Nikolajeva's understanding of time and place as two sides of the same abstraction. Although Ršumović masks linear time, the paper shows *textual time* as priority, as the time of reading subject. Heroes are not getting back to the Present from the Future, but end up in Talambas which is fantastic/literary, and not the real world, or to be exact it is the Free Zone.

Keywords: chronotopos, dystopia, *textual time* / reading time, language games, *unlocking* of time, simultaneous times, Ršumović, Talambas

ДРАМСКЕ БАЈКЕ ЉУБИВОЈА РШУМОВИЋА

САЖЕТАК: У овом раду покушаћемо да укажемо на особеност драмских бајки Љубивоја Ршумовића: *Снежана и седам њашуљака*, *Усиавана лејошница*, *Царски рез*, *У цара Тројана козје уши*, *Изволше у бајку са Црвенкајом* и *Изволше у бајку са Пејелутом* – у којима аутор варира познате мотиве, богатећи свој израз мелодичном и римованом реченицом, али и уносећи хумор, уз мотиве из савременог света, како би дете могло да се идентификује с њима. Иако аутор не одступа од устаљеног поимања, по којем би бајке требало децу да науче разлици између добра и зла, он своје драмске бајке обликује са специфичног становишта по којем нас савремени свет учи да није све црно и бело. Идеја водиља Ршумовићевих драмских бајки јесте становиште да између бајке и живота готово и нема разлике, јер „бајка је живот или је живот бајка”. С каквим год се недаћама сусретали – мото сваке Ршумовићеве драмске бајке јесте да је љубав покретач, снага и циљ свега вредног на овом свету. И управо тај позитивни став, обасјан љубављу и својеврсном животном ведрином, која проистиче из разиграности Ршумовићевих драма, јесте оно што их чини занимљивим и блиским деци.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драмска бајка, варирање мотива, хумор, живот, љубав, доброта

Бајке су битан чинилац одрастања сваког детета, јер на посредан начин развијају етичка и естетска осећања. Сматра се да бајке подстичу

децу на усвајање значајних животних вредности: поштења, доброте, племенитости, храбрости, емпатије, труда... Бруно Бетелхајм (Bruno Bettelheim) у свом *Значењу бајки* (2015) истиче да бајке подстичу дете да верује у себе и сопствене снаге, али и да мотивишу упорност у остваривању одређеног циља. Оне деци нуде елементе за спознају евентуалних проблема који их тиште, за правилно решење одређених питања важних за њихово емоционално и интелектуално сазревање и стабилизовање као личности, а све то у сигурној атмосфери фикције кроз коју се лако учи како да се изађе на крај с амбивалентним у себи и другима. Кроз бајке се оно што је застрашујуће лако савладава, а то помаже деци да се носе и изборе са страхом, срџбом и тугом – у „безбедном” окружењу у односу на стварне ситуације и свет.

Уз бајке, битан чинилац одрастања сваког детета требало би да буде и сценска уметност, као једини облик уметности у ком постоји директан контакт између пошиљаоца поруке (уметника) и њеног примаоца (гледаоца). Данаас, када се све више говори о отуђености појединца, управо та жива веза може да утиче на

* ignjatovivana@yahoo.com

човека (у нашем случају – дете) и, поред естетског осећања, пробуди у њему и дубоке емоције, емпатију која доводи до духовног развоја личности и њеног богаћења.

Драмски писци склони су употреби бајки као предложака за драмска дела (поготово када је реч о тексту за децу) или пак прибегавају писању сценских бајки – што умногоме осигурава добар пријем код младе публике. Ово не изнећајује

када се зна да бајка у себи садржи све претпоставке за занимљиву представу: има јасну и узбудљиву радњу, сукоб је драматичан и заснован на лако препознатљивом судару добра и зла, ликови се одмах идентификују, а све је саздано нежним поетским ткањем (Ђокић 1991: 148).

На овај поетичан и, донекле, класичан и непотпун осврт Љубише Ђокића можемо надовезати тврдње Нова Вуковића, који истиче да је бајка најважнији облик књижевности када су деца у питању и да најпопуларније представе за децу (*Пешар Пан* и *Плава њица*) дугују своју популарност чињеници да су у „суштини приче с бајковитом атмосфером” (Vuković 1989: 34), а не зато што су сценски успеле или што припадају драмском роду, односно да „и у кругу драмских текстова и у њиховој реализацији дијете ипак најрадије тражи необичну причу, посебно бајку” (Isto). Теоретски се на ову тврдњу наслања и став да „сусрет детета с позориштем почиње од бајке” (Устинов 1980: 33).

С обзиром на то да су дечјем поимању стварности блиски игра и имагинација којом доживљавају, али и граде сопствене светове, деца се лако идентификују са светом изграђеним у бајци која је „инспиративна подлога за ирационално промишљање света” (Георгијевски 1987: 34), а такав начин промишљања својствен је деци.

Миленко Мисаиловић подвлачи да је сценска бајка „у светским размерама, основно сценско богатство дечјих позорница” (Misailović 1991: 81). Ова чињеница не изнећајује ако знамо да сценска бајка у себи углавном носи „поетизацију неке моралне тенденције, с једне стране, а с друге указују и на неку конкретну животну истину или тежњу” (Isto: 82).

У извесној мери најједноставније поимање бајки јесте да оне представљају скуп колективног људског искуства, сведочење о људској слабости и спутаности, као и о снази људског ума, креативности, који води ка проналажењу средстава којима се људска снага у превазилажењу препрека може увећати. Сценске драматизације бајки, али и саме сценске бајке, пружају исте такве могућности детету, храбрећи га да смелије ступа у свет који га окружује. Превласт правде у бајкама омогућава деци да „обогаћују, надограђују и преображавају насилничку и неправедну стварност” (Isto) света који их окружује.

1. Драмске бајке Љубивоја Ршумовића

Љубивоје Ршумовић – песник, борац за права детета и аутор култних емисија за децу на Телевизији Београд (*Хиљаду зашито*, *Хајге да растемо*, *Двојлед* и *Фазони и форе*), значајан део свог стваралачког живота провео је у Позоришту „Бошко Буха” где је шеснаест година (од 1. јуна 1986. до августа 2002) био управник. Управо се у овом најстаријем¹ позоришту за децу на овим просторима укрштају бајке и сценска

¹ Употребили смо израз *најстарије*, јер је израсло из Поглављеног позоришта за децу „Рода” (опширније у: Зора Вукадиновић, *Родино позориште*, 1996).

уметност, јер бајка представља главну репертоарску линију сцене за децу у „Бухи“.

На свечаности поводом седамдесет година од оснивања „Бухе“, одржаној 13. октобра 2020, Ршумовић је поручио:

Драги другари, кад вам душа мира иште, журите у позориште! Лепоте се ужелите, пуну салу населите. Не постоји друга сила, бајка вас је одгајила. Раскош вида, празник слуха, Позориште „Бошко Буха“.

Овим је сјединио есенцију смисла позоришта – духовну лепоту и мир, јер свака добра представа изазива у гледаоцу одређена осећања кроз која се душа прочишћава на путу ка коначном испуњењу и блаженству, али и нагласио значај бајке у животу сваког појединца. Промишљајући значење бајке, а донекле и дајући кључ за драмске бајке које је написао, Ршумовић открива разлог бављења бајком, односно њеног прилагођавања за сцену, пошто је

бајка огледало стварног живота, што подразумева игру, уметност, авантуру, радозналост, све прилагођено узрасту младих људи, том добу када се њихова личност формира (ПББ 2020²: 76).

Бајка, као форма која постоји стотинама година (одређена драматуршка структура текста, утврђени карактери ликова, обавезна победа добра над злом, устаљен језик), не даје много простора драмском писцу. Оно што драматичари могу да ураде, истиче Ршумовић, јесте да

ухвату душу, да је хумором оплемене, да је, тако необичну, учине још необичнијом, савременом младом човеку занимљивом. Да се позове у помоћ поезија, па да, раме уз раме са музиком, осветли драмску хармонију бајке, уз помоћ реди-тељске визије (ПББ 2020: 76–78).

Управо у новим верзијама старих мотива, преузетих из бајки, савремено дете треба да пронађе нешто с чим се може идентификовати.

За овај рад коришћене су Ршумовићеве драмске бајке (из рукописа *Старе бајке за нову децу*³): *Снежана и седам њашуљака*, *Усјавана лејошница*, *Царски рез*, *У цара Тројана козје уши*, *Изволше у бајку са Црвенкајом* и *Изволше у бајку са Пејелујом*.⁴

Први сусрет с овим драмским бајкама у читаоцу⁵ буди осећај да оне – теку. Нема сувишног задржавања ни дугих дијалогских пасаж. Лакоћу им даје присуство риме и сонгова који прекидају дијалогске пасаже те се стиче утисак да је спонтана игра из живота пренета на сцену. То се најбоље види у надмудривању Снежане и Ловца у шуми, разматрању патуљака ко је

² Позориште „Бошко Буха“: 70 година (у раду ће бити коришћена скраћеница: ПББ 2020).

³ Љубивоје Ршумовић, *Старе бајке за нову децу* (и једна нова на *стиару шему*) – до ове збирке рукописа ауторка ових редова дошла је захваљујући проф. др Зорани Опачић. За рад је коришћена поменута збирка јер она обухвата све драме које су биле и посебно објављиване, уз драму *Царски рез* – која до сада није публикована ни извођена. Издања Ршумовићевих драма по издавачима: Дечје новине (Горњи Милановац) – *Усјавана лејошница* (1990); Позориште „Бошко Буха“ (Београд) – *Усјавана лејошница* (2001), *У цара Тројана козје уши* (2001); Прометеј (Нови Сад) – *Усјавана лејошница*, *У цара Тројана козје уши* (2000); Пчелица (Чачак) – *Изволше у бајку са чика Ршумом* (*Црвенкаја*, *Усјавана лејошница*, *Пејелуја*, *Снежана*) (2019), *Изволше у бајку са Снежаном* (2016), *Изволше у бајку са Пејелујом* (2015), *Изволше у бајку са Црвенкајом* (2014).

⁴ Извођења поменутих драма на сцени Позоришта „Бошко Буха“: *Усјавана лејошница*, аутор Љубивоје Ршумовић, режија Милан Караџић, 16. новембар 1990; *У цара Тројана козје уши*, а. Љубивоје Ршумовић, р. Милан Караџић, 8. фебруар 1999; *Снежана и седам њашуљака*, а. Љубивоје Ршумовић, р. Милан Караџић, 21. фебруар 2005. (ПББ 2010, 62–69; ПББ 2020, 212–222).

⁵ Наведене драмске бајке у овом су раду посматране само као драмски текстови, без поређења са њиховим извођењем на сцени.

и шта је Снежана – у чијем кревету спава и из чијег тањира једе (што мотивски подсећа на бајку *Златокоса и три медведа*). Присутно је и у комичном приказу цара Тројана с торбом на глави и његовом прегањању с „пошиљкама” (његовом децом) из Рима. Затим, у његовом надмудривању с Децибалом око тога шта све овај као самац уме да ради, па ће Тројану постати праља (мотивски, ова одлука нема реалног основа у самој драми, али је употребљена, верујемо, како би се на смешан начин приказало понижење пораженог непријатеља). У *Царском резу* спонтана је игра близанаца, као и свака игра надмудривања брата и сестре у стварном животу. Ипак, некад сестра зна да поради брату о глави, када је овај изнервира, али то чини ноншалантно, као да у руку узима торбицу, а не пупчану врпцу коју обмотава брату око врата. Лакоћа је присутна и када се Зорица/Ружица, изнервирана, намерно боцне на вретено и утоне у сан, али и када Црвенкапа безбрижно прати Вукова упутства о томе где у шуми има којег растиња, или кад отац дели судбину с Пепељугом, попримајући одлике папучића... Све су то облици игре, занимљиве и привлачне, јер како је истакао Ршумовић,

[и]гра је императив детињства, [...] она је средство да се допре до децјег света. Она мора бити саткана од неочекиваних, смешних и провокативних лексичких и смисаоних елемената... без фолирања, које деца брзо препознају (Ршумдани 2007: 93).

Увођење ликова Тандара и Мандара, у *Изволше* у бајку са *Црвенкајом* и *Изволше* у бајку са *Пепељујом*, додатно потцртава лудистички моменат, присутан како у Ршумовићевој поезији за децу тако и у његовом драмском стваралаштву. Свет испуњен ритмом и игром речима,

игром и нонсенсом, Ршумовић подупире речима „тандара мандара броћ” (као Радовићева игра у песми „Тарам”). Поменути два лика немају посебно значење али их доживљавамо првенствено као забављаче, некадашње домишљате вашарске жонглере који позивају на игру и маме гледаоцима осмех.

Стиче се утисак да је Ршумовић својим драмским бајкама, на првом месту, желео да забави децу, заголица им машту и подиђе њиховом доживљају света који их окружује, али и да у текст дискретно утка одређене моралне поуке (о чему ће бити речи касније). Уколико теоријски покушамо да одредимо Ршумовићеве сценске бајке, оне се свакако уклапају у номенклатуру коју је Бранислав Крављанац изнео у својој *Анџолоџији српске драме за децу* (2001), припадајући четвртом периоду наше драмске књижевности за децу (од 1994), где доминантан жанр, у репертоарској оријентацији драмског позоришта за децу, представља бајка (као и у трећем периоду), а драмска остварења усмерена су у три правца: „ка романтичарској, комичној и [...] ироничној врсти” (Крављанац 2001: 13). Основни романтичарски елемент у Ршумовићевим сценским бајкама свакако је потенцирање љубави, као основне покретачке силе света. Комични елементи присутни су и у дијалогским пасажима, али и у визуелним решењима (Тројан с торбом на глави, снисходљиви Вук, ноншалантна сестра близнакиња која моћно влада пупчаном врпцом, Кока Лудача...), док се иронијски елементи махом огледају у намерном одступању од очекивања ка којима нас бајке воде (Грданино име служи јој против урока, Снежанин принц одлази од ње у моменту када га је пронашла, Ружица се из ината убоде на вретено, Црвенкапине сестре могу да се понашају како им се прохте, Тројанова деца приказана су

као пошилке из Рима, док му син Феликс, услед недостатка очинске фигуре у животу – мач замењује иглама за штрикање и тако даље).

2. Савремени моменат и преплитање познатих мотива

Приликом постављања бајке на сцену, драмски писац сусреће се с проблемом – с једне стране је оно архетипско, што свака бајка садржи: познати односи међу ликовима и устаљени завршетак, а с друге – савремени читалац који својим сазнањима често превазилази односе успостављене у бајкама. Како је Александар Поповић навео – тешко је наћи нешто што у бајкама већ није речено (опширније в. Поповић у ПББ 2020: 75). Због тога писац драмске бајке инспирацију мора да тражи у свом унутарњем свету, у савременом тренутку и свету око себе (опширније в. Димић у ПББ 2020: 79).

Када је реч о *Снежани и седам њаџуљака*, Ршумовић даје прецизну карактеризацију ликовова, приступајући им крајње рационално и тачно истичући шта је којим ликом хтео да покаже. На пример, за патуљке се не зна да ли су стварни или само плод Снежанине маште, али су ту да би деца с њима могла да се идентификују и како би одсликали седам дечјих карактера (нпр. Плачиша је кењкав, персонификујући особе „које плачу само када их неко гледа и чује” – 6⁶). Грдана (Снежанина маћеха) сујетна је и зла, а аутор се поиграва значењем њеног имена (које је преузео из Дизнијевог цртаног филма *Успавана лепошчица*) – родитељи су је тако назвали како би растерали уроке.

Огледало добија одлике живог бића. Оно шета по сцени и промишља своје поступке – гризе га што константно лаже Грдану, те се попут Шекспировог Хамлета преиспитује:

Не знам да л' да мрзим себе, или волим!? Кад бих бар могло да се само у себи огледам, да видим да ли од лажи постајем ружније!? А тужније постајем, сигурно, много тужније! (14).

Овим аутор на посредан начин упућује на чињеницу да лаж никада није добра и да човека чини духовно ружним.

Уведен је и Бунар жеља ког Снежана моли за праву љубав, али он не испуњава жеље док се у њега не убаци неки вредан предмет. Овим „симпатичним” материјалистичким интермецом Ршумовић износи народну мудрост да ништа није бесплатно, те да човек око свега треба да се потруди. Својеврсни елемент изненађења представља жабац Крека (мотив преузет из бајке *Принц жаба*), кога аутор користи како би у драму унео елемент хумора, али и ироничног изненађења. Симпатично је и деци блиско другарско Крекино испитивање каквог момка Снежана жели – високог, плавокосог, богатог и лепог, па када сазна да ништа од тога није нужно, Крека закључује да она жели њега. Снежанин другарски пољубац претвара га у смушеног Принца. Да принц о коме девојчице маштају није увек онакав каквог желе, Ршумовић нам открива кроз лик у времену и простору неснађеног Принца, који збуњену Снежану оставља уз опаску да не тражи она њега, већ ће он наћи њу, кад дође време. Овим је устаљена шема у бајкама, по којој изненадни сусрет двоје младих доводи до љубави на први поглед, ресемантизована и гротескно приказана.

У драму је уткан став да је битно да будемо лепи ономе ко се нама свиђа. Снежана је при-

⁶ Сви цитати коришћени у овом раду преузети су из необјављеног рукописа Љубивоја Ршумовића *Старе бајке за нову децу (и једна нова на старој теми)* и биће означени само бројем стране у загради.

казана као занесена љубавним маштаријама, али и вредна, често и као учитељица (преко које аутор упућује поуке): патуљке тера да перу зубе – да би им били здрави, да се облаче – да би били леви, да доручкују како би били крепки, да вежбају, али и мудра, јер: „Живот је драма, срећа је слама, хвала ти, Боже, што си и с нама!” (34). Принц, иако наизглед пасиван, на крају ће одиграти своју улогу и пољубити Снежану, а све се завршава срећно, уз песму којом се круг наравоученија затвара – не може свако свакоме бити леп, али је најбитније да будемо леви ономе кога волимо.

У *Усјаваној лејошици* Ршумовић се махом држи описа ликова и простора из познате верзије истоименог Дизнијевог цртаног филма. Тако је Стефан (отац Ружичин) – мршави краљ; Амброзије (Хуберт из Дизнијеве верзије) – онижи, дебељшкasti владар суседне краљевине, Злоћкин двор је мрачно здање, а Ружица одраста у шумској колиби, у друштву три виле. Визуелно повезујући своју драму с Дизнијевом верзијом бајке, с којом се деца често сусрећу, Ршумовић је младим гледаоцима драмску радњу учинио пријемчивијом. Он свој печат ставља надограђујући већ познате ликове и додајући неке нове, споредне. Владар суседног краљевства – Амброзије – приказан је као човек од крви и меса:

Кад краљ воли шалу
Он има дворску будалу!
А кад воли ракију дудачу
Има дворску лудачу!
Кад се напије дудаче
Луђи је од своје лудаче!
Ха, ха! (48–49).

Увођењем Коке, дворске лудаче, и Ристе Леутисте који нас подсећа на трубадура, потцр-

тава се време одвијања ове романтичне комедије – ценимо да је у питању витешко доба и средњи век. Кока је ту да изазове смех али и да подвуче Амброзијеву људскост, оличену у склоности доброј капљици. Хрививоје (Риста Леутиста) као сенка прати Филипа кроз живот – „који је бајка, или беше кроз бајку која је живот”. Управо ово питање, о повезаности живота и бајке, учестало је у Ршумовићевим драмским бајкама, чиме се реципијентима усађује позитиван став према животу – без обзира на препреке у животу, јер, оне ће се пребродити, пошто бајке морају имати срећан крај.

Даровима које Ружица добија од вила Ршумовић излази из стереотипа даривања мале принцезе лепотом и звонким, умилним гласом (што је девојци некада било довољно⁷). Биљана Зорицу дарује лепотом, уз љупкост и срдачност. Живана јој поклања мудрост и знање, па Ршумовић подвлачи: „... лепота и мудрост, најјаче силе, / Да ти завиде и добре виле!” (52).

И Злоћкин лик је претрпео измене. Стефан јој се обраћа у нади да би он и краљица Ана могли добити дете, али је вила после тога заборањена. Тако приказана, она се прикључује злим ликовима који су омогућили да краљевски пар дође до потомства, али када се дете роди заузврат траже нешто што је тешко оствариво (мада овде наилазимо на проклињање детета због родитељске несмотрености). Такође, Злоћка је и чуварка колективног сећања те открива и позадину односа међу ликовима –

⁷ У *Усјаваној лејошици* Шарла Пероа (Charles Perrault), виле дарују кнегињу: „Најмлађа јој даде као дар да буде најлепше створење на свету; друга да има духа као анђео, трећа да све што чини има прекрасну љупкост; четврта да савршено игра; пета да пева као славуј; шеста да најбоље свира на свим врстама инструмената” (2008: 44). Све ове врлине биле су пожељне и очекиване код дворских дама Пероовог времена.

Амброзије је раније био Стефанов љути непријатељ. На тај начин Ршумовић основе бајке смешта у реалније окружење, односно износи чињеницу да су бракови између деце завађених владара доносили дугорочнији мир њиховим краљевинама. Представљен на овај начин, лик Злоћке за младе гледаоце не добија на пуноћи – она је неко због кога ће Ружица страдати. Међутим, из перспективе одраслог гледаоца она надилази приказе злих вила у бајкама и поприма извесне црте људскости.

Занимљив лик у Ршумовићевој *Усиаваној лејошци* јесте краљица Ана, приказана као жена са ставом која ужива једнака права као и њен муж (краљ), а то јој је омогућено захваљујући пореклу – три бабе су биле зачаране, један деда је умео да прориче будућност, а сама Ана власница је породичног наследства – златне преслице и вретена. Краљица Ана излази из устаљеног приказа мајке кроз безгласно физичко присуство (као у Дизнијевом цртаном филму, али и ПEROОВОЈ верзији *Усиаване лејошице*⁸). Она је материјалиста чије је порекло приказано кроз хиперболу, чиме се на симпатичан начин указује на честа претеривања у бајкама. Ана је златну преслицу и златно вретено наследила од једне зачаране баке и њих ће поклонити Зорици за шеснаести рођендан. Да ипак брине о безбедности своје ћерке изнето је кроз хиперболичну чињеницу да су вретено и преслица затворени иза седам чаробних брава, које отварају чаробне, нонсенсне речи: „Зубата жаба, збуњена баба, зелено јато, Зорице злато, злато не гори, мени се отвори!“ (78). Кад их чује, те речи ће Злоћкином помагачу Гаври омогућити да дође до вретена које ће однети у шумску колибу и поклонити га Ружици. На овај начин Ршумовић отвара простор за варирање познатог тока радње и приказивање инаћења

заљубљене девојке. Тако ће препирка између Ружице и вила, које јој наређују да заборави своју љубав из шуме, ову подстаћи да се намерно убоде на вретено и заспе.

Свађа одраслих, на крају драме, око тога чије ће име носити прворођено мушко дете – бајку усмерава ка стварном животу и околностима. Ипак, све је заокружено Зоричином и Филиповом срећом, уз хорску песму у којој се велича љубав.

У *Изволше у бајку са Црвенкајом*, Ршумовић надограђује лик мајке – она је налик патријархалним балканским женама – тешко јој је без мужа, кога је претходне зиме у шуми појео вук (одмах у почетку, вук се апострофира као зао и опасан, његово се име не изговара, али се претња осећа и сви знају о коме је реч), јадикује што није родила бар једног дечака иако јој Црвенкапа у свему помаже (приказана тако, мајка не побуђује позитивна осећања). Жали се и на баку која се јуначи и жели да сама борави у шуми, да јој нико не смета – при чему се открива устаљени однос између свекрве и снаје. Црвенкапу ословљава са *сине* – чиме је окарактерисан

⁸ ПEROОВА верзија *Усиаване лејошице* глорификује лик и моћ краља. У Дизнијевој барем срећемо визуелни моменат када краљ (након објаве старе виле да ће се девојчица на свој шеснаести рођендан убости на вретено и умрети) грли претрављену краљицу, а затим наређује да се сва вретена у краљевству спале. У ПEROОВОЈ верзији – краљ издаје указ којим се, под претњом смртне казне, свима забрањује да у кући имају вретено. Краљ се пење у кулу у којој се кнегиња онесвестила након убода на вретено, наређује да је однесу у најлепшу одају и положи на кревет; добра вила одобрава све што је он предузео пре њеног доласка и затим зачарава све у дворцу, осим краља и краљице, да се кнегиња, након буђења из стогодишњег сна, не би осећала усамљено! Дакле – занемарена је мајчинска љубав; жена је ту да на свет донесе потомство и ту се њена улога завршава, али краљ мора остати владар до краја – истина, остало је нејасно шта се с њима десило по изласку из замка, али се у ПEROОВОЈ бајци они више не појављују.

типични патријархални однос и наратив. Уведене су и три сестре, три мангуца – Зеленакапа, Плавокапа и Жутокапа, чији ликови потцртавају Црвенкапину вредноћу и послушност. Мајка се теши да је боље да се у младости „издувају”, што представља својеврсну родитељску мудрост.

При сусрету с Вуком, Црвенкапа није уплашена, он јој је чак и симпатичан. Кроз овај однос Ршумовић указује на „заводљивост” свега што је младима ново и што их подстиче на нова сазнања и открића. Некад и зло може навући кринку безазлености, па и Вук тепа и замуцкује, како би се умилио Црвенкапи. Мајчин савет Црвенкапи није имао ефекта наспрам Вукове допадљивости:

Мајка: Не шврљај шумом ко тута-мута!

Црвенкапа: Е сад сам стварно ко рис љута!

Попује ми, ко некој блеси!

Шта може у шуми да ми се деси?

Ништа! (225).

На крају Црвенкапа пева поучну песму за родитеље, која на тренутак делује парадоксално:

Црвенкапа: Децу која слушају своје маме

Не треба никад остављати саме.

Деца која слушају имају жеље

Да стекну нове пријатеље.

Деца која слушају, она медена,

Желе да сретну, макар, Вука.

Да се играју, макар једена,

Али спасена самоће и мука!

Деца која су нормална и здрава,

Хоће све да знају и да кушају.

Досадно им да буду слатка и права!

Зашто кажњавате децу која слушају?
(246).

Дакле, свеобухватно сагледана наравоученија указују на то да су истраживања деци својствена, а родитељска брига неће их сачувати од изазова – деца се морају сама изборити с њима.

Изволше у бајку са Пепељутом излази из оквира устаљеног мотива самом чињеницом да отац правда своју потребу за женидбом, али се и залаже за добробит своје ћерке. Немоћан је поред Маћехе, пред којом се претвара у обичног послушника (хекла, називају га Лењим Гашом, што је асоцијација на Змајеву песму, запрећено му је да ће постати дворска луда кад Маћехина ћерка постане краљица и тако даље). Сестре су означене словима С. и М. и тај начин дезиндивидуализоване, но чини се да је овоме циљ управо истицање њихове злобе – једна ће ошишати Пепељугу (естетски – одузима јој се лепота, митолошки – одузима јој се снага да се бори за себе⁹), а и једна и друга удариће јој шамар. Мотивом младице липе, коју отац с пута доноси Пепељуги, Ршумовић чвршће везује бајку за ово поднебље, будући да се липово дрво у традицији Јужних Словена сматра за свето. Следе устаљени мотиви – на мајчином гробу, Пепељуга засађену младицу залива сузама, а голубица ће јој помоћи у остваривању жеље да оде на бал, скупљању просутог жита, разоткривању сопственог идентитета и удаји за принца. Новина у Ршумовићевој верзији *Пепељуће* јесте физички опис Принца:

Пепељуга: Прелеп је, висок, плав и згодан!

Није уображен, Благородан! (306),

но голубица је ипак саветује да буде опрезна, јер и краљеви су људи. На овај начин, елемент

⁹ Асоцијативно би се могло повезати са причом о Самсону.

људскости приписан је иначе узвишеном бићу какви су принчеви у бајкама, преко којих сиромашне девојке желе да се уздигну на друштвеној лествици.

Драмску бајку *У цара Тројана козје уши* Ршумовић временски и просторно прецизно одређује – 2. век н. е., у Горњој Мезији, на Дунаву, код Ђердапа. Ликови су представљени са свим врлинама и манама. Аутор се осврће и на историјског Марка Улпија Трајана за кога наводи да је последњи римски император који је водио освајачке ратове. У народу је он познат као цар Тројан с козјим ушима – претпоставља се да су му приписиване због паганског порекла и његових прогона хришћана. Од самог почетка је приметно да је Ршумовић народну бајку *У цара Тројана козје уши* узео само као мотивску основу. Уз освртање на историјске чињенице и песму пророчице Кошаве, Ршумовић износи став да у бајкама има више истине него у историјским анализима, чиме указује на изворе бајки у митовима и легендама, али својој драми даје и својеврсну легитимност.

Поенту коју смо већ сретали у његовим драмским делима – да су љубав и доброта покретачи свега – Ршумовић ће и овде навести као битну у развоју Тројановог лика, од комичног и искомплексираног (због козјих ушију на глави носи торбу) до излеченог (када пригрли своју децу и надвлада сопствену охолост). Међутим, сада се уводи и трећи елемент – истина. Пророчица Кошава истиче да је истина најмоћнија, а у северној Мезији она је

у три срца: у срцу воде, у срцу ватре
и у срцу детета!

[...]

Вода је живот, ватра је љубав, а дете...
Дете је доброта! (169).

У драму коју поткрепљује историјским чињеницама аутор уводи две теме својствене савременом свету – екологију и родну опредељеност. У том контексту занимљив је лик Змаја Бабакаја – првог еколога на овим просторима. Он чува Дунав од преграђивања и премошћавања, те је с Тројаном у константном сукобу јер овај подстиче иновације. С друге стране, Змај Бабакај штити Дунав не допуштајући да се у њему утопи зла особа, да га не би упрљала.

С обзиром на то да је Тројан опседнут освајањима и да дуго избива од куће, што га доводи у везу са многим савременим очевима којима је остваривање на пословном плану и стицање материјалних добара приоритет у односу на породицу, деца су га жељна. Недостатак очинске фигуре Феликса је навео да поприми женске склоности (игле за штрикање замењују му копље, а женске хаљине мушку одећу). озбиљност ситуације аутор покушава да ублажи кроз смех и стереотипно поимање склоности ка поезији – Тројан се понада – биће песник, али нема дара. Теме екологије и родне опредељености у Ршумовићевој драми јесу покренуте, али остају на површинском нивоу, у својству симпатичне заврзламе.

Ршумовић је у драму увео и дечју дружину (Вучихна – берберинин унук, Првоје и Другоје – браћа, и Злата – спретна девојчица, која својом виспреношћу, окретношћу и дружењем са дечацима необично подсећа на Лују из романа *Орлови рано лете* Бранка Ђопића), која заједнички решава проблеме, али и прихвата придошлице из Рима – Феликса и Фелисију, Тројанову децу. Драма тече логичним током, до момента када Вучихна (коме су од љубави према Фелисији израсла крила) одлази на Змајев двор у облацима (јер је овај однео Феликса и Фели-

сију, слично бајци *Чардак ни на небу ни на земљи*). Драмски неосновано, варирајући мотив из мита о Орфеју и Еуридики, змајчићи саветују Вучихну и Фелисију да се једно од другог окрену и да пођу, уколико желе поново да се виде. Сусрет двоје заљубљених прилично је неспретан, а затим сцене почињу брзо да се смењују (Вучихна је ископао рупу, изговорио тајну о козјим ушима, изникла је зова и настала свирала, тајна је откривена, амазонска краљица Пентесилеја доводи Децибала пред Тројана, Тројан мора да се наднесе над Дунав и загледа се у воду не би ли вратио своју децу, пустиће сузу и она ће оплеменити воду, што ће растерати зле духове, очева љубав вратиће Феликса и Фелисију, на обали се сви скупљају, па и Тројанова жена Хернија која је охола према свима, а Тројан јој због тога ставља козје уши). Чини се да је Ршумовић увео у драму много ликова, што неминовно води ка развучености радње. Брзим смењивањем догађаја, некад и неоснованим, драму је учинио мање отегнутом и свео је у временски опсег прихватљив деци.

Све се завршава Кошавином и Пентесилејиним песмом у којој се велича љубав – битно је да се да своје срце и прими туђе, јер једино језик љубави спасава све у природи.

Приметно је да је у бајкама са познатим јунакињама – Снежаном, Успаваном Лепотицом, Црвенкапом и Пепељугом – Ршумовић остао у оквирима познатих предложака из електронских медија (ослањајући се махом на Дизнијеве верзије), додајући незнатне измене у виду ликова или елемената хумора, чиме је младој публици омогућио лакше поистовећивање са драмом. Хумор, уз риму коју у својим драмским бајкама вешто користи, Ршумовићев је

основни и најзначајнији елемент којим заводи публику. Снежана се вербално надиграва с Креком о томе каквог момка жели, а онда је Принц ноншалантно остави након пољупца, збуњену, па ће се опет појавити над њеним одром, опхрван болом; такође, и Грданино тумачење имена – није ружна, већ је такво име добила против урока – у публици изазива смех (*Снежана и седам џајшуљака*). *Успавана лепошница* управо хумором излази из оквира доминантног ослањања на Дизнијеву верзију. Порекло краљице Ане, њен уклетни посед – златна преслица и вретено, скривени у шкрињи под бесмисленом мантром, Ружица која се из ината убада на вретено или препирка бабе и деда о томе како ће се дете звати – све то представља „боцкање” публике, можда не толико оне најмлађе, колико старије – да се насмеју и искораче из устаљеног тока бајке. У комаду *Изволше у бајку са Црвенкајом* – када је старија публика у питању, симпатичан је однос мајке према Црвенкапи. У њему се огледа однос типичне горштакиње према женском детету (јер нема сина), али је такође занимљив и урнебесан Вуков начин завођења Црвенкапе на странпутицу. Сагледавајући све познате мотиве које Ршумовић користи у својим сценским бајкама – *Изволше у бајку са Пејелујом* остаје најблеђа и без изразите важности – осим ликова Тандара и Мандара који се појављују и у *Изволше у бајку са Црвенкајом*. Дакле, када се сагледају поменуте четири сценске бајке, стиче се утисак да се хумор, у њима присутан, дефинитивно ослања на асоцијативност те је стога разумљивији старијој публици. Када је реч о драмској бајци *У цара Тројана козје уши* – чини се да је Ршумовић имао жељу да поред забавних елемената уврсти и оне едукативне. Међутим, услед великог броја ликова, а вре-

менске ограничености драме, изгледа да у својој идеји није успео и сви догађаји чине се штуро описани, а односи међу ликовима на момен-те дискутабилни. Ипак, остали су симпатични хуморни елементи – Тројан с торбом на глави, Феликс и Фелисија приказани као пакети из Рима, Феликсова родна опредељеност, Тројанова опчињеност Пентесилејом, Тројаново нагађање с Децибалом.

2.1. Самосвојни женски ликови

Када је реч о Ршумовићевим драмским бајкама, најупечатљивији помак, у односу на поредак утврђен у бајкама, јесте начин приказивања позитивних женских ликова. Мајке имају свој глас и став, а принцезе нису пасивне учеснице приче којима се дешава зло, док чекају принца да их избави, већ су самосвојне, некад и размажене девојке које својим ставовима умногоме подсећају на оне које свакодневно срећемо. Све се то вешто и с мером преплиће са мотивима присутним у познатим бајкама, али и другим књижевним делима.

Најупечатљивије женске ликове срећемо у Ршумовићевој *Усиаваној лејошци*. О пореклу краљице Ане и њеном наследству већ је било речи. Она свесно и без двоумљења крши краљеву наредбу о уништавању вретена, чувајући своје породично наслеђе. Јогунаста Ружица по сваку цену жели да оствари своју љубавну причу с незнанцем из шуме, а када се то не деси – намерно се боцне на вретено. Ту је и лик дворске лудаче Коке, који нема пандан у познатим бајкама и у Ршумовићевој *Усиаваној лејошци* служи да би потцртао Амброзијеву људскост, простодушност и склоност ка пићу. Приказана

као галамција, уз карактеристике дворске луде, Кока је разумљивија одраслој него дечјој публици.

У *Изволше у бајку са Црвенкајом*, Ршумовић надограђује лик Мајке, као патријархалне балканске жене, несрећне што нема мушко дете. Бака, која је у бајци немоћна старица, а разлог њеног боравка у шуми није предочен, у Ршумовићевој драми приказана је као тврдоглава, намћораста старица. Она изиграва хајдука (тако је види Мајка) и жели да буде сама у шуми, где јој нико не смета. Овим односом, Ршумовић кроз хумор осликава савремени однос све-крве и снаје.

Злата (*У цара Тројана козје уши*), испрена и окретна, спремна је да се бори за своју љубав – Феликса. Насупрот њој, приказаној као дете из народа, јесте Фелисија, ћерка императорова, васпитавана у Риму. Њен лик грађен је по угле-ду на принцезе из бајки, које су углавном пасивне. У лику Пентесилеје, амазонске краљице, глорификоване су женска лепота, одлучност, храброст и спретност.

Овакви женски ликови указују на Ршумовићеву потребу да своје драмске бајке повеже са савременим добом, али и да ликовима да живот, одступајући од устаљеног принципа из бајки где су позитивни женски ликови махом пасивни.

3. Царски рез – фантастика из реалног окружења

Драма *Царски рез* нема основу у некој познатој бајци, али им је блиска због своје чудесности – радња се одвија у мамином стомаку, а главни актери су још нерођени близанци. Реди-

тељски је врло захтевна, јер се у дидаскалијама наводи да се драмска радња одвија иза танке завесе од тила. Ликови одраслих (мајка, отац и лекар) физички се не појављују, већ је аутор осмислио да се гласови чују „споља” и да разговор буде приказан у облачићима на завеси.

На овом месту ћемо застати, како бисмо указали на необичну идејну сличност између Ршумовићевог *Царској реза* и филма *Гле ко њо њовори*¹⁰ (*Look Who's Talking*, 1989). У овом награђиваном и популарном филмском остварењу, главног јунака пратимо од маминог стомака, а затим и по рођењу. Беба износи симпатичне, некада и ироничне ставове (које одрасли не чују) о животу и људима које „упознаје”, док покушава себи да пронађе савршеног оца. Док се филм бави бебиним погледом на живот и дешавања у њему, код Ршумовића имамо приказане две стране. С једне је занимљив поглед близанаца (дечака и девојчице) на свет који још нису упознали, а с друге су ставови родитеља о деци коју очекују. Тата ће, због бебиног ритања, закључити да ће неко бити фудбалер, па одмах хита да купи лопту. С друге стране, мама набраја витамине и минерале које треба узимати у трудноћи и у којим намирницама их има, те се овај сегмент драме може тумачити и као својеврсни бедекер здраве трудничке исхране.

Приметно је да Ршумовић у драмама користи асоцијације на своје песме, а овде се појављује и успаванка за децу – „Једног зеленог дана”, чија мелодија умирује бебе у мајчином стомаку. Цела „гужва” настаје због братовог убеђења да је он старији, јер ће се родити први (самим тим, аутор му даје више „знања”), али ће цитирати Душка Радовића: „Ја више волим мамину сестру, она ми је тетка, а

моја сестра ми није ништа”. С друге стране, сестра је приказана као права принцезица, прзница.

Сагледана у целини, драма одаје утисак извесне херметичности и наративног приказа сусрета двају светова – дечјег, пуног знатижеље и оншаланције, и света одраслих – првенствено маме и тате који своја очекивања и страхове пројектују на нерођену децу. Начином на који је осмишљена, драма *Царски рез* излази из оквира устаљеног сценског приказа и отвара простор за увођење нових медија у реализацију драмског извођења.

4. Закључак

Аристотел је тврдио да је сврха позоришта да забави и поучи. Управо то чини и Ршумовић својим драмским делима. Забаван је начин на који аутор варира познате мотиве, богатећи свој израз мелодичном и римованом реченицом, али уносећи и хумор, јер „хумор је нека врста лепог кључа, којим се откључавају душе публике” (Мићуновић 2008: 68). Када су поуке у питању, њих не мањка али су ненаметљиве. Тако наилазимо на реченице: „Шума је шума, не сметни с ума” (*Снежана и седам њаишуљака*, 35), „Дукати су за оне глупе, који могу да се купе, и који истину говоре у погрешно време” (*У цара Тројана козје уши*, 179), „Пут је пун бездана, литица, чука... / А можеш налетети и на...” (*Изволите у бајку са Црвенкајом*, 242) – при чему, не именујући реалну опасност, аутор оста-

¹⁰ Сценаристкиња и редитељка Ејми Хекерлинг (Amy Heckerling), глумци: Џон Траволта (John Travolta), Кирсти Ели (Kirstie Alley), Брус Вилис (Bruce Willis).

вља простор за домаштавање различитих изазова и опасности које свакодневни живот носи.

Очигледна је повезаност Ршумовићевих драмских бајки с постулатима у самим бајкама: разлика између добра и зла, зло се може победити добрим, треба се супротставити опасностима, па и оним непремостивим, јер се метафорични мостић увек укаже. Дакле, аутор не одступа од устаљеног поимања бајке као књижевне врсте која децу треба да научи разлици између добра и зла. Међутим, савремени свет нас учи да није све црно или бело, а тим ставом Ршумовић боји своје драмске бајке. Тако ће његова Злоћка помоћи краљу и краљици да добију дете (*Усиавана лејошница*), Отац, иако се оженио Маћехом, ипак штити своју ћерку (*Пејелуја*), нису сва деца добра и послушна (*Црвенкаја*), Тројан је градитељ и визионар, на моменте и прави мушкарац заљубљен у Амазонку, али и отац из 21. века који ће свог сина прихватити чак и ако овај постане трансвестит и песник склон штрикању (*У цара Тројана козје уши*) итд.

Нит која повезује обрађене Ршумовићеве драме јесте запитаност над дилемом – да ли је бајка живот или је живот бајка. На тај начин аутор потцртава Његошеву мудрост: „Чашу меда још нико не попи што је чашом жучи не загрчи, / Чаша жучи иште чашу меда, смјешане најлакше се пију.” На модификован начин, ово ће изјавити и Злоћка у *Усиаваној лејошници*. Такође, аутор не пропушта да у свакој драмској бајци нагласи да је љубав покретач, снага и циљ свега вредног на овом свету. И управо тај позитивни став, обасјан љубављу и својеврсном животном ведрином која проистиче из разиграности Ршумовићевих драма, јесте оно што их чини занимљивим и блиским деци.

ИЗВОР

Ршумовић, Љубивоје, *Старе бајке за нову децу (и једна нова на стару шему)*, рукопис.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел. *О њесничкој уметности*. Београд: Рад, 1982.
- Вукадиновић, Зора. *Родино позориште*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1996.
- Георгијевски, Христо. Бајка као инспирација. *Детињство*, XIII, 1, 1987.
- Ђокић, Љубиша. О драми за децу. *Сцена*, XXVII, 93 (1991).
- Крављанац, Бранислав. *Антологија српске граме за децу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
- Мићуновић, Радомир. Разговор угодни са Љубивојем Ршумовићем / Ршумовићи познати по Ршуму. *Детињство*, XXXIV, 3 (2008).
- Перо, Шарл. *Златне бајке*. Београд: Bookland, 2008.
- ПББ 2010: *Позориште „Бошко Буха”: 60 година (основано 1950)*. Београд: Позориште „Бошко Буха”, 2010.
- ПББ 2020: *Позориште „Бошко Буха”: 70 година*. Уреднице Милена Деполо, Ана Јанковић. Београд: Позориште „Бошко Буха”, 2020.
- Ршумдани: Поводом њедесетогодишњице књижевной рада Љубивоја Ршумовића: 1957–2007*. Уредник Д. Радосављевић. Београд: Прво слово, 2007.
- Устинов, Лав. Позориште за децу – школа пријатељства. *Детињство*, VI, 1 (1980).
- Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki: značenje i značaj bajki*. Priredio i pogovor napisao Žarko Trebješanin. Beograd – Podgorica: Nova knjiga plus – Nova knjiga, 2015.
- Misailović, Milenko. *Dete i pozorišna umetnost*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1991.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Nikšić: Univerzitetska riječ, 1989.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОР

<<https://rs.sputniknews.com/20201013/sedam-decenija-buhe-kad-vam-dusa-mira-iste-zurite-u-pozoriste-1123576906.html>>

Ivana S. IGNJATOV POPOVIĆ

DRAMA FAIRY TALES
BY LJUBIVOJE RŠUMOVIĆ

Summary

In this paper, we will try to point out the particularity of Ljubivoje Ršumović's dramatic fairy tales: *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Snežana i sedam patuljaka*), *Sleeping Beauty* (*Uspavana lepotica*), *Caesarean Section* (*Carski rez*), *Goat Ears of the Emperor Trojan* (*U cara Trojana kozje uši*), *Here's a Fairy Tale with Little Red Riding Hood* (*Izvolte u bajku sa Crvenkapom*) and *Here's a Fairy Tale with Cinderella* (*Izvolte u bajku sa Pepeljugom*) – in which the author varies known motifs, enriches his expression with a melodic and rhyming sentence, but also brings humor with motifs from the modern world so

that the child can identify with them. Although the author does not deviate from the established notion that fairy tales are there to teach children the difference between good and evil, his dramatic fairy tales are shaped by the fact that the modern world teaches us that everything isn't black or white. The main idea of Ršumović's dramatic fairy tales is to point out the fact that there is almost no difference between a fairy tale and life, because "a fairy tale is life or life is a fairy tale". Whatever adversity we encountered, the motto of every Ršumović dramatic fairy tale is that love is the mover, strength and outcome of everything valuable in this world. And that positive attitude, illuminated by love and a kind of serenity in life, which stems from the playfulness of Ršumović's play, is what makes them interesting and relatable to children.

Keywords: dramatic fairy tale, variation of motives, humor, love, kindness

ПОВРАТАК ДЕТИЊСТВУ У РОМАНУ ЗАУВАРИ ЉУБИВОЈА РШУМОВИЋА

САЖЕТАК: У раду ће бити речи о једној од кључних поетичких линија у стваралаштву Љубивоја Ршумовића – теми повратка детињству, односно завичају, на примеру романа *Заувари*. Указаћемо на развој ове идејне окоснице Ршумовићевог стваралаштва од првих песама које носе исти наслов као овај роман, а које су се појављивале у часописима шездесетих година прошлог века. Анализираћемо приповедачке поступке који илуструју пишчеву тежњу ка повратку коренима и извору сопственог бића, као што су: дечји говор и илустрације, хумор, дечја фокализација, деца као прагонисти приче и др., користећи се поетичким одредницама *наивне џесме* и *наивне џриче*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: детињство, завичај, *Заувари*, хумор, дечја фокализација, метатекстуалност, интертекстуалност, дечји говор, авантуристички роман

Од самих почетака свог стваралачког пута и објављивања песме „Заувари“, која носи исти наслов као и роман настао готово пет деценија касније, Љубивоје Ршумовић је део свог поетичког развоја усмерио ка завичајној тематици и повратку коренима свог бића. У овом раду ћемо феномену детињства у Ршумовићевом роману приступити не као превасходно узрасном одређењу већ као својеврсном стању свести, односу према свету и начину доживљавања сопствене личности и стварности. Задржати дечје у себи, на шта упућују, рецимо, М. Антић

(2015: 45), А. Сент Егзипери (Antoine de Saint-Exupéry) (Сент Егзипери, у Ршумовић 2011: 5) и многи други писци, подразумева стање појачане осетљивости и имагинативности.

Период романтизма од великог је значаја за схватање феномена детињства јер су у њему постављени темељи његовом модерном схватању, што ће посебно бити изражено у књижевности 20. века. У том периоду, у посебну везу доводе се детињство и уметничко стварање, јер се као њихова спојна тачка уочавају „неспутана машта, подсвесни живот, ирационална сновиђења, преломљена слика стварности, нарочито *ново виђење ствари*¹” (Хамовић 2015: 28). Оно што је заједничко поетици романтизма и схватању детињства, као изворног периода човеко-

* nikolina.surjanac@uf.bg.ac.rs

¹ О томе говори и Шарл Бодлер (Charles Pierre Baudelaire): „Дете види све као *ново*; оно је увек занесено. Ништа није сличније ономе што се назива инспирацијом, него радост с којом дете упија форму и боју. Смео бих ићи и даље; тврдим да инспирација има неке везе с *навалом крви*, и да сваку узвишену мисао прати слабији или јачи нервни потрес који се распростире све до малог мозга. Генијалан човек има јаке нерве; код детета су они слаби. Код једног, разум је заузео знатно место; код другог, осетљивост заузима скоро читаво биће. Али геније је само вољом *ионово нађено детињство*, детињство сада обдарено, да би се изразило, мушким органима и аналитичким духом који му омогућује да среди сав материјал који је и нехотице нагомилан. Тој дубокој и весе-

вог живота, јесте и „давање узвишеног смисла баналном; уобичајеном – тајанствени изглед; познатом – достојанство непознатог; коначном – привид бесконачног” (Glušćević 1967: 10). Такође, поетици романтизма одговара и динамичност, сливање временских перспектива у једну целину, што се све може препознати и у Ршумовићевим *Зауварима*, на пример, на самом крају када се главни јунак нађе у Краљевини Зауварима и изненада се врати у прошлост, предвиди сопствену будућност, а све то му се догађа у садашњем тренутку. Пре тога је, у виду једне изразито симболичке, динамичне авантуре, прошао кроз процес реинтеграције сопства – или психолошког *ојорављања*² од свега, па и самог живота, долазећи, на тај начин, до хармоније, која је једна од кључних романтичарских тежњи (Isto: 32–38).

Са поетиком модернизма *наивна књижевност* и *исма-геџе* постаће кључни термини који обележавају вид стваралаштва намењен како млађој тако и старијој публици, јер се данас све више инсистира на указивању на неодојивост ових двеју грана књижевне уметности. Милован Данојлић у свом есеју о „Наивној песми” посебну пажњу посвећује управо појму *исма-геџе*, који сматра најваљанијим решењем када је у питању дефинисање самог назива песме која није одређена искључиво намењеношћу дечјој читалачкој публици, већ једним посебним својством наивног, исконског, неупрљаног погледа на свет: „Уређен и осмишљен свет могућ је једино као тежња, односно конструкција наивне свести, на коју је дете природно упућено” (Данојлић 2004: 42).

Довођење у ред и осмишљавање ствари, макар и по цену невероватних импровизација, за дете има смисао савлађивања хаоса у који је рођењем гурнуто; то је његова насушна потреба. За одра-

слог, пак, то је једино утешно сагласје до којег успева да се вине (Исто).

Та тежња дечје психе ка хармонији, уређености, а самим тим и бесмртности, суштина је *исме-геџеџа*, односно *наивне исме*. Феномен детињства, као период човековог живота у којем добија прве информације о свету, који, поред старости, посматра живот и смрт из једне натперспективе, омогућава детету да свет доживи у његовој пуној изворности и поставља му темеље будуће, одрасле личности. Иако се период детињства често повезује са стањем крајње безбрижности, сигурности и слободе, то није увек тако, што Ршумовић и показује, како у свом роману *Заувари* тако и у целокупном опусу. Водећи мотив главног јунака романа за повратак у дане детињства и сопствени завичај није искључиво монотонија свакодневнице одраслог човека, већ природна тежња човека за сопственим оцеловљењем. Управо су ово основне карактеристике дела тзв. *граничне књижевности*, која су намењена „деци и осетљивима”, како, на пример, Данило Киш истиче у поднаслову својих *Раних јага*. „Осетљиви су велика деца или одрасли који с посебним сентиментом читају и примају књижевне текстове у чијем се средишту налази митологија прохујалог детињства” (Пијановић 2014: 9). Ову митологију Ршумовић ће оживети у својим *Зауварима*, у који-

лој радозналости треба приписати укочен и животињски екстатичан поглед деча пред новим, ма шта оно било, лице или пејзаж, светлост, позлата, боје, тканине које се преливају, усхићење лепотом коју улепшава тоалета” (Бодлер 1954: 45).

² „Дакле, *ојорављање* (подвукла Н. Ш.) је као неко *враћање детињству* (подвукла Н. Ш.). Човек који се опоравља, као дете, има у највећем степену способност да се живо интересује за ствари, чак на изглед најтривијалније” (Бодлер 1954: 44).

ма подједнако уживају и деца и старији осетљиви читаоци, јер први на њих пројектују тренутне доживљаје детињства, а други се тог периода живота присећају са дозом носталгије. Ршумовић истиче оно што је запазио и Растко Петровић у свом есеју „Младићство народног генија” – свест о митском и праизворном које је у основи колективног несвесног читавог човечанства, а које, враћајући му се на различите начине, између осталог и путем уметности, ствара осећај целовитости (Петровић 2008: 5–83). Исто је и на индивидуалном плану сваког појединца који има потребу за сопственим оцеловљењем, враћањем сопственим изворима оличеним у детињству.

Колико су игра и имагинација својствени детету, толико су неопходни и одраслима, готово онима који су окренути било којем виду уметности. Пишући о сучељавању ставова Богдана Поповића и Марка Ристића, Љуштановић износи кључно Ристићево запажање о узајамности и сличности детињства и креативности: „Игра је истински принцип креације, а начело поезије и начело детињства је у суштини исто” (Ристић, у Љуштановић 2012: 84). Суштина квалитета стваралаштва *наивно*³, а не *сентиментално* песника, заправо је „наивност, зачуђеност и дечја отвореност према свету” (Данојлић 2004: 47) која се не може опонашати. Позната су надреалистичка окретања заумном, свету имагинације, натчулног, сновног и инфантилног, а са друге стране оштра критика рација и свесног креирања песме. То истиче и Јован Љуштановић:

У авангарди дете бива откривено као универзални културни симбол, а детињство као праснов и прапочетак, дечји говор и мишљење проглашавају се за „нулту тачку културе” од недоршеног бића, до изгнаника од метафизичког,

постало је биће елементарније, изворније и више од одраслих (Љуштановић 2012: 82).

Сличног је става био и Станислав Винавер, рекавши да одрасле највише уништава „брига бремене”, док дете не носи у себи тај терет, па чак ни страх који је једини својствен човеку као бићу, а то је страх од смрти, а за шта је одличан пример исказ једног од дечака – јунака из романа *Заувари* на констатацију да дете умире: „Лажеш! Дете не може да умре!” (Ршумовић 2011: 76). Овај феномен дечјег погледа на смртност уочава и Миленко Пајић у „Сјају детињства”:

Страх од смрти дуго је за мене био појам о коме сам понешто напабирчио у књижевности и на часовима историје. Тек сам касније, у животу, добро научио ту страшну, неизбежну и неопходну лекцију (2013: 379).

Једино човек верује у смртност, и стога, кад би знао „за све што га чека / не би се ни рађо / у виду човека” (Ршумовић 2013: 55). Ако бисмо се водили Шилеровом класификацијом песника на *наивне* и *сентименталне*, и ако бисмо ту класификацију пренели на прозу (по аналогiji *наивна њесма : наивна њрича/роман*), могли бисмо рећи да приповедач *Заувара*, а уједно и отац тројице дечака⁴ са којима креће у авантуру, представља сентименталног приповедача који је у стању неравнотеже са самим собом и

³ Идеју о дистинкцији *наиван : сентименталан* песник Данојлић је преузео из Шилеровог (Schiller) дела *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Данојлић 2004: 47).

⁴ Чарли, биолог, са тројицом синова креће на авантуристичко путовање у очев завичај; притом је, наравно, свако морао имати неко „авантуристичко име” – тако је Марко постао Комар, Милан је добио име Кими, а Николу су прозвали Цар.

у „константној тежњи за потрагом за собом и природом” (Хамовић 2015: 72). Приповедач – јунак трага за својим језгром, за својим извором, јер се осећа одвојеним од њега – његово путовање у родно место тежња је ка обједињењу сопствене личности, а то постиже на „модеран” начин, „промишљено”, освешћено употребљавајући „свој таленат”, различитим поступцима метатекстуалности и псеудофактографије. Приповедачка самосвест и саморазобличавање, кроз поступак мимикрије, у *Зауварима* доводе до нагомилавања „културолошког баласта” (Исто: 73), којег *наивни приповедач* тежи да се ослободи.

Шездесете године 20. века посебно су значајне за даље превредновање наивне књижевности, на челу са Григором Витезом, који у први план истиче управо значај авангардних претходника – Растка Петровића, Марка Ристића, Вуча, Дединца, за афирмацију наивне књижевности, јер је свима њима било заједничко виђење „игре као суштинског момента детињства и једноставности као највеће врлине и изазова наивне песме” (Vitez 2011: 80).⁵ И Данојлић, такође, у поменутом есеју истиче значај надреалистичког искуства за развој дечје песме, који се огледа у

тежњи ка враћању ка почетку, ка првобитном набоју речи, те, још, презир према Литератури, Поезији, као друштвено признатим и установљеним видовима културе (Данојлић 2004: 60).

То су речи којима се „квари” књижевни језик, али зато су оне „смешне и чудне” и припадају сваком детињству, „неизговорљиве су, зачаране и опојне у својој неразумљивости” (Ђосић 1965: 9), на чему су посебно инсистирали „Растко и Винавер и надреалисти” (Исто). Наивна

песма тежи да пробуди дете у сваком човеку, па тако и у самом песнику. Након овог периода, преко елемената апсурда и модернизма у прози за децу, на књижевноисторијском плану развоја прозе уочљиво је окретање ка постмодернистичкој интертекстуалности и метатекстуалности, што је изражено у Ршумовићевом романескном делу – *Зауварима*. Такође, она тенденција која се односи на уношење озбиљних тема у савремену наивну поезију, важи и за „наивну причу”⁶, а Љубивоје Ршумовић је то показао у свом роману, где, између осталих, покреће питање Бога, смрти, особа са инвалидитетом и др. Питања и мишљења у вези са овим озбиљним темама дата су из дечје перспективе, а то је потврда пишчеве мисли да је „дијете чоек само мали” (Ршумовић 1982: 28), дајући му на тај начин готово равноправну позицију у односу на одрасле са циљем потпунијег развоја његове дечје личности, а потом и одрасле. Зато песник поручује:

Дете мораш да посматраш
Ал му немој на пут стати
Што га пре човеком сматраш
Пре ће човек и постати (Ршумовић 1999: 5).

Деца некада показују жељу да што пре уђу у свет одраслих, а одрасли пак обратно – да што је дуже могуће задрже дете у себи. Вероватно је човекова личност оличење ових двеју супротних тежњи. У колико су тесној спрези дете и одрастао човек, сведочи и И. С. Кон (Игорь Семёнович Кон):

⁵ Види и: Опачић, Зорана. Два и по века српске књижевности за децу и младе. Уредила Зорана Опачић. *Антологија књижевности за децу I*. Нови Сад: ИЦ Матице српске, 2018, 17–53.

⁶ Више о овом појму видети у: Пијановић, Петар. *Наивна прича*. Београд: СКЗ, 2005.

Одрастао човек не може да се врати у напуштenu земљу свог детињства, свет дечијих доживљаја му често изгледа тајанствен и затворен. Истовремено, сваки одрастао човек носи своје детињство, тачније, његово наслеђе у себи и не може, чак и кад то жели, да га се ослободи. Са своје стране, дете не може ни физички, ни психички да егзистира без одраслих; његове мисли, осећања и доживљавања су производ света и живота одраслих. Парадокс изражен формулом „дете је отац човека” понавља се у наукама о друштву: друштво не може себе да спозна ако не схвати законитости свог детињства, и не може да схвати свет детињства ако не познаје историју и особености културе одраслих (Коп 1991: 37).

Трајност мотива *Заувара* потиче од Ршумовићевих најранијих објављених записа и дела. У „Борби” он истиче своју опсесију детињством, као најсветлијим периодом човековог живота, које ће уткати и у поетику романа *Заувари*:

Бити дете – то је мој идеал, и мој свети циљ! То је моја неостварена жеља, моја трагична кривица, мој комплекс. Сваки сат, сваки дан живота одваја ме од тог идеала. Свако ново искуство баца ме још даље од детињства. Ја растем, ја сам одрастао, ја сам „чика”, ја се све више стављам на ону другу страну, ја сам све више један од одраслих! А одрасли нису дорасли деци, ни у чему. Одрасли немају више шансе за поезију, немају шансе за игру! Одрасли су, потонули у лавиринте односа, исконских неких искустава, најчешће вековних, неких истина, махом коначних! Има ли шта тужније од коначних истина?! Нема више шанси за радозналост! Нема више оног зова на неизвесна путовања, у авантуре! (Ršumović 1988: 34).

Ршумовић у једном од својих записа каже: „Не могу и не желим да заборавим детињство” (1988: 52) и креће да му се враћа. Тај пут запо-

чиње још 1961. године, у часопису *Данас*, пeсмом „Заувари” у којој најављује завичајну тематику, касније незаобилазну линију његовог стваралаштва. У тој песми он каже да је то „чудна земља”, „без камена” у којој су предели у сунцу без сенки (соларна симболика касније ће се увек везивати уз завичајну тематику и дане детињства), земља мира, која се креће и остаје, како каже лирски субјект: „У мојој сржи на путу”, али иде ка црној мисли и најављује умор, као и победу над забором, а управо ће ову тематску линију продужити у збирци песама *Сјај на праћу*, у којој се креће од истоименог наслова циклуса, па све до последњег који носи назив: „Умор ме додирује руком”. Овом симболом земље без камена, непрестано обасјане сунцем, сугерише свој доживљај детињства и завичаја, а умор и црну мисао везује за одмицање од тог најсветлијег животног предела. У *Поетици простиора* Гастон Башлар (Gaston Bachelard) сматра да је поред куће, која је, као језгро психолошке сигурности, присутна у подсвести сваког појединца, у човековом бићу на зочна и непрестана тежња за кретањем и путем, те цитирајући стихове песникиње Марселин Деборд-Валмор (Marceline Desbordes-Valmore) истиче кључно место којим аргуентује своје виђење „поетике пута”: „Одведите ме, путеви!” (Деборд-Валмор, у Bašlar 2005: 33). Тај пут је неопходан да би се дошло до „феноменологије округлог” (Isto: 213), односно до заокруживања бића, до његове јединствености и целине. Управо томе и тежи главни јунак *Заувара*. Њему је фиктивно путовање до Краљевине Заувари, заправо, само начин да се врати својој „кући”, у којој „сањарећи”, приповедач – јунак поново проналази „интимност прошлости” (Isto: 63). У поеми „Сном да јој одолевам” из часописа *Видици* (1963), у последњем делу лирски су-

бјект уводи стражиловски мотив „загрљаја дивље трешње у завичају” до којег га доводи ветар. Свој повратак детињству, завичају, он наставља у свом првом романескном остварењу аутобиографског карактера – *Имаће ли Ршума?* (1983). Овај роман новелистичке композиције увод је за *Зауваре*, настале готово тридесет година касније, не само по својој тематици већ и на формалном плану – реч је о циклусу прича кроз које пратимо судбину главног јунака који се у мислима враћа у завичај, односно младачки период. Жанровска поливалентност (елементи аутобиографије, дневника, путописа, есеја, поезије), метатекстуалност (на самом крају романа један читалац улази у библиотеку и тражи Ршума, док у *Зауварима* готово сви јунаци нешто пишу, чак се појављује и сегмент „дечје књижевне критике” из пера младог Комара), као и интермедијалност неке су од препознатљивих поетичких одлика Ршумовићевог романа.

Роман *Заувари* очекиван је наставак линије Ршумовићеве завичајне тематике. Објављен је 2011. године, кад и збирка прича *Кућа са окућницом*, која се, опет, надовезује на песничку збирку насталу тридесет година раније – *Сјај на ирају*, употпуњавајући је и објашњавајући у насловима генезу стихова. О роману ће сам писац рећи следеће:

После 60 година, у мени „Заувари” живи као симбол срећног одрастања, метафора која ми помаже да проникнем и схватим универзалне феномене и тајне детињства. Пут до Краљевине Заувари данас је права авантура, кроз коју деца постају људи, а људи деца (Ршумовић 2012: 273).

И као што ће се видети у самом роману, деца, тројица синова главног јунака – наратора, током читавог путовања са оцем, срећући раз-

личите људе и обилазећи разна места, полако ће упознавати живот и стицати зрелост, а њихов отац ће се, уз њих, вратити у властито детињство.

Роман *Заувари* састоји се од тридесет седам прича, пролога „Укирукук” (с поднасловом: „Уместо улазнице у причу”) и епилога „Јарк” („Уместо излазнице из приче”) метатекстуалног карактера, што сугерише прстенасту композицију романа и асоцира на круг „од колевке до гроба”, тематизован у делу. Поднаслов („Документ о срећи”) и мото романа већ наговештавају његову тематику: „Ја долазим из детињства, тамо је мој завичај” (Сент Егзипери, у Ршумовић 2011: 5). У прологу, којим нас наратор уводи у причу, кретање времена уназад предуслов је за улазак у свет детињства, у којем јунак стиже до свог завичаја, села Љубиша у околини Златибора. О Љубишу Ршумовић говори још 1985. године у *Илустрираној Полицији*: „Златибор је центар света, престолица васионе. Све остало је унутрашњост. Носталгија” (Ršumović 1988: 64), поредећи своје родно место са улицама Београда (исто чини и у *Кући с окућницом* у којој са поносом истиче да је Љубиш исписан на карти Југославије већим словима него Београд), у којима чак и јесен долази много раније. Ршумовић ће рећи:

Што смо старији, све чешће се осврћемо, тражећи порекло и извор. [...] Трагање за пореклом је и велика литерарна ризница и изазов, а не само пука носталгија и радозналост (Исто: 74).

Чини се да је као продукт тога настао и роман *Заувари*, али и читава завичајна линија у Ршумовићевом стваралаштву. Главни јунак и наратор, професор и доктор биологије, отац тројице дечака, у исто време је на двоструком путовању: једно је проспективно, путовање кроз

простор, а друго, ретроспективно, у мислима, у којем отац иде ка својој прошлости, тј. ка свом извору. Враћајући се у завичај заједно са синовима, отац изнова проживљава и сопствено детињство. То се најбоље види у описима са самог краја романа: стојећи поред своје родне куће, приповедач, иако сада одрастао човек, осећа онај мирис завичаја и доживљава га исто као када је био дете, рекавши:

И ваздух који овде дишем има неку драгост, коју немају други ваздуси. Камен изнад куће ми је као брат рођени. Кад бих га зовнуо, чини ми се да би ми се одазвао (Ршумовић 2011: 253).

Враћање инстинктивном, изворном, непатвореном у роману *Заувари* приказано је у краткој уметнутој алегоријској причи „Бубама-ријада”, о животу бубамара, које

не иду у школу, јер и без ње знају све што им је потребно: да броје до 7 и тако изброје тачке на својим леђима којима плаше непријатеље, да знају да лете за својим мислима, знају које су биљне ваши укусне за јело, и то им је довољно знања за цео живот. Уопште им не смета што не знају да свирају клавир и да говоре француски (Исто: 85–86).

Овим се показује Ршумовићева „антипоучност”, као последица поверења у дете, свесно својих жеља и талената које одрасли не смеју да гуше. Одлична илустрација овог принципа приказана је у *Зауварима* у лику учитељице која Кимија, једног од тројице дечака, не кажњава ако не уради домаћи из математике јер је он окупиран цртањем које му добро иде, те му математика у том случају није потребна. Учитељица га свесно пушта да следи креативну, уметничку нит. Чини се да за тим највише жали

наратор, биолог и научник, који на уметничкој слици не може да види ништа друго до пресликану стварност, а нимало маште. Милан Пражић у свом есеју говори о постојању и оног што је „чудно, лепо, добро и смешно” (1972: 172), које треба да пронађе своје место у креативној и уметничкој страни људског духа, а све што није тако треба да буде предмет интересовања филозофије или природних наука, у којима су разум и логика најизраженији. Цитирајући речи једног песника, Пражић истиче значај маште у људском духовном животу: „Мислимо ли само разумом, осушићемо свет” (2002: 33).

Веома важно место у *Зауварима* заузима позиција приповедача, за чије обликовање Ршумовић користи поступак мимикрије аутоисповедног гласа. У приповедачком гласу уочљива је двострукост у процесу саморазобличавања. Ршумовићев наратор је на први поглед рационалан, строго научног погледа на свет, док је његова права природа, заправо, супротна. Маска рационалног природњака лако је разграђива, пошто само путовање у завичај и детињство јесте суштинска сврха физичког и симболичког пута. Такође се поставља питање зашто би један биолог био члан књижевног жирија и читао дечје саставе, а још више зашто би његова струка била само изговор да се пишу и казују песничке и поетске медитације о биљном и животињском свету. Исти поступак прикривеног приповедача користи и Момо Капор у *Белешкама јегне Ане*, роману *Исјовести* и др.⁷ Упра-

⁷ У *Белешкама јегне Ане* аутоисповедни приповедач, проговарајући из перспективе главне јунакиње, заправо, износи своја животна и поетичка начела, притом се враћајући у јунакињино рано детињство које се накнадно преобликује. „Анин поглед на свет, систем вредности и говор нису сасвим једнаки пишчевим, али су доста слични” (Пијановић 2014: 154), „То је стварност о којој Ана сведочи сама собом – као јунакиња, приповедач и коментатор” (Исто: 157).

во је то поступак којим се служи и аутоисповедни приповедач Ршумовићевих *Заувара*, скривајући се иза маске природњака. Попут фиктивне ауторове двојнице – студенткиње Лене, преко које писац *Исјовести*, кроз поступак мимикрије „ауторске самосвести” (Хамовић 2012: 80), изражава своја основна поетичка начела и поглед на свет, скривање књижевног ствараоца у *Зауварима* иза лика биолога има истоветну функцију – да онеобичи и дистанцира аутора од сопствених ставова. То друго, фиктивно ја јавља се као пишчев *alter ego* који га наводи на самоиспитивање. Кроз то маскирано *gruio ja* ауторски глас, заправо, тежи за „идеалним читаоцем” (Негришорац 2012: 46) који ће његово стваралаштво подривати и преиспитивати у оквиру самог дела.

Један од важних сегмената Ршумовићевог романа јесте и питање дечјег језика, односно трагање за језиком детињства, изворном, настасијевићевском „матерњом мелодијом”, која се одраслом јунаку – наратору јавља у часовима маштања толико живо, да он почиње да говори: „ђе ћеш”, уместо „куда ћеш”, „ђечурлијо” уместо „дечурлијо” или „авантуристи”, као до тада, и др. Приповедач почиње, заправо, да проговара језиком свог родног краја, села Љубиша покрај Златибора, и говором своје породице, као што се може запазити и у збирци прича *Кућа са окућницом* на бројним местима: када мештани проговарају о приповедачевом оцу, Микаилу, кажу: „Нема Микаило друга посла, него се замлаћује правећи *ђеци* косишта” (Ршумовић 2011: 24); или када се Микаило обраћа ученицима локалне школе са „ђецо” (Исто: 115). И остали чланови приповедачеве фамилије у говору користе ијекавско јотовање, типично за део западне Србије, одакле потиче и сам писац. Тај дијалекатски обојен говор, онај којим се

говорило у пишчевом детињству, неминовно нас враћа у најраније периоде његовог живота и просторе одакле је потекао. То и јесте основна функција употребе локално обојеног говора у *Зауварима*. У роману је очигледан поменути прикривени аутоисповедни тон хомодијегетичког приповедача који се, између осталог, открива и преко језика родног краја, који овде, самим тим што се везује за давни период, доба детињства, задобија црту изворности, настасијевићевске *матерње мелодије*. Ова мелодија слична је изворном, дечјем говору који је, заправо, уметнички, „афективан, коренит и колективан” (Шаранчић Чутура 2019: 468) и који, будући да представља „наивни и интуитивни поглед на свет” (Исто), ствараоца – уметника доводи до „истине бивања” (Настасијевић, у Шаранчић Чутура 2019: 468) себе, других и читавог света. Већ наслов *Заувара* указује на типичну реч за Ршумовићев родни крај и означава неко дело које ће се добрим вратити. Стога ће он у предговору збирци прича *Кућа са окућницом* истаћи:

Било је то враћање емотивног дуга пореклу и завичају, али и покушај да благо које су родитељи мени даровали пренесем даље, својим синовима, и још даље, својим читаоцима. Намеравао сам, дакле, да сачувам и спојим два различита начина мишљења, два стила васпитања, два етичка и естетичка обрасца (Ршумовић 2011: 3).

Поред тога што укршта два језика (говор старијих и млађих генерација), Ршумовић то чини и са два различита стила васпитања и погледа на свет. У *Зауварима* ће ова тема бити приказана као сукоб генерација, када, на пример, отац евоцира успомене из тинејџерских дана: за њега је највећа глупост била предвојничка обука, док је Кимију глупост „кад се жвака залепи

за прсте” (Исто: 53). Још пре поласка у Авантуру, отац је синовима рекао да ће своје доживљаје са путовања записивати у бележнице. Тада је Милан одговорио да ће прву реченицу у бележници, односно мото, назвати „првореч”. Оца, приповедача, предводника авантуре, ово је асоцијативно довело до питања дечјег језика, „најизворнијег језика који постоји” (Исто: 19). Преко тог језика, отац – приповедач жели да се врати у сопствено детињство, да се удаљи од своје „струке и науке”, којом је „затрпан”. Он износи став да „језик чува народе, а не наука”, и самим тим, будући да је поезија циљ сваког језика, он, као научник, биолог, даје предност уметности, поезији, изворном, спонтаном. Притом истиче да је управо *дечји језик* најближи поезији (Исто). Приповедач ће искористити сваку прилику, некада чак и без конкретног повода, да истакне свој животни *credo*, према којем је *Реч* почетак и основа свега, јер: „У почетку беше Реч, и Реч беше у Бога, и Бог беше Реч” (Исто: 41). Та Реч, језик, управо је оно што човека враћа свом извору, завичају.

Већ поменута метатекстуалност скоро да је основна карактеристика овог романа, будући да сви јунаци пишу или промишљају о књижевном стваралаштву. То се, између осталог, може видети и у Царевим примедбама на Чарлијеву „Оду коприви”, од којих прва гласи: „Песма не ваља” (Исто: 102). Често ће синови коментарисати очеву песничку (не)вештину и недостатак емоционалности и спонтаности у стварању. Управо ту се уочава спој интелектуалности и ироније. Чарли, отац, у једном тренутку ће и сам признати да не разуме како сликар на слици види емоцију, а не мисао. У тридесет четвртој причи, у дијалогу између сликара и биолога, скривен је, заправо, есеј о односу између уметности и науке. Писац, често, из различи-

тих перспектива, покреће неке од кључних тема своје имплицитне поетике, и то посредно. Или говори из угла научника, сликара, или пак из инфантилне перспективе. Када говори о озбиљним темама као што су смрт или уметност, често то ублажава дечјом фокализацијом.

Поред метатекстуалности, Ршумовић као поступке у грађењу приче користи и: мултимедијалност, пре свега, у виду бројних илустрација, интертекстуалност (алузија на Дефоовог *Робинзона*, која није случајна, јер је и ово роман *авантюристичкој* карактера, и иако је Ршумовићева робинзонијада копнена, циљ је исти – трагање за собом и повратак у завичај), али и травестију у одама тривијалним местима (кречани), биљкама (коприви). Мултимедијалност овог Ршумовићевог романа природна је последица телевизијског карактера његове ране поезије, што уочава и Љуштановић: „Телевизијско порекло Ршумовићеве поезије оставило је дубок траг и на графичком изгледу и укупном песничком идентитету књиге (*Ма шћа ми рече* – Н. Ш.)” (Љуштановић 2009: 321). Интертекстуалност се остварује и кроз сусрете са познатим модерним писцима и песницима који или пишу за децу, попут Раше Попова и Душка Радовића, или су познати по окренутости завичајној тематици, попут Радована Белог Марковића. Овај поступак може се довести у везу и са романом *Имаће ли Ршума?*, у којем Ршумовић и започиње линију интертекстуалних веза, те се у њему помињу риме „Миће Данојлића, Бранка Миљковића и Стеве Раичковића” (Ršumović 1983: 118). Данојлић и Миљковић припадају покрету модернизма/неонадреализма, којем је и Ршумовић био наклоњен, док је Раичковић, изразити лиричар, песник „природе”, сродан Ршумовој „русоовској” поетици богатој „народном метафориком и природним витализмом”

(Љуштановић 2009: 320). Ршумовић ће своју имплицитну поетику најбоље показивати из де-чје перспективе, као када Кими каже да се „за песника не учи, тј. нема школе за то” (Исто: 168). Цар ће чак, одушевљено, у своју свеску преписати читаву песму под насловом „Шта су писци” Раше Попова, у којој је положај списатеља видно демистификован, и у којој последња строфа, на пример, гласи: „Писци су писци / Танани ко брезе / Пишу нам о свему / Ал немају везе” (Исто: 146). У свом „романескном путопису” (Радоњић 2012: 111) Ршумовић ће описати сусрете својих јунака са бројним познатим и мање познатим личностима и пределима на путу до Краљевине Заувара, односно Љубиша. Готово каталошки, од поглавља до поглавља, Ршумовић књижевно обликује топографију, те се поред поменутих места и личности сусрећу и: Драгослав Шекуларац, олимпијски рукометаш Милан Лазаревић, дизајнер Раде Ранчић из Горњег Милановца, сликар Божо Ковачевић, аутомеханичар Драгиша Крунић, Љижани; јунаци посећују и библиотеку у Љигу, Јелен До, манастире српске Свете горе, Пожегу, Борову главу. Сви ови људи и сва ова места побројани су и уткани у дело како би били сачувани од заорава и како би се истакао значај приповедачевог завичаја, улазећи тако у једну велику „завичајну енциклопедију” и заокружујући тему реконективног пропутовања главног јунака.

Игра речи типичан је поступак којим се обликује хумор у овом роману и формална одлика која, преко речи, враћа приповедача у детињство, па ће тако *нана* бити и биљка, али и Нана, приповедачева мајка, док ће *младеж*, поступком буквализације тропа, изазвати хуморни ефекат када син каже да отац носи бркове због младежа испод носа, а дотад се та реч користила да означи омладину. Феномен *хумора*

у књижевности за децу у вези је са дечјим погледом на свет и доживљајем реалности. Милан Пражић у свом есеју „О хумору и стваралаштву за децу” објашњава смисао хумора са онтолошког становишта, истичући његов значај у књижевности за најмлађе.⁸

Готова да нема странице у *Зауварима* на којој није присутна нека врста хумора и која не изазива смех како код млађе, тако и код старије публике. На пример, када Цар каже да се он и браћа не купају у купаћим гаћама, већ „само у гузи” (Ршумовић 2012: 175), то показује повезаност дечјег погледа на свет са изворним и неисквареним, које не зна за срамоту и стид, нити за правила у друштву. Такође, хумор је показатељ непомирљивости између света одраслих и деце, њиховог „трагичног неразумевања” (Хамовић 2015: 111), одраз дечјег погледа на све суровости које могу снаћи одраслог и којих је одрасли непосредно свестан, док дете чак и у највећим животним недаћама налази неки ведрији смисао. Рецимо, када на путовању у *Зауварима* сретну девојчицу са сломљеном десном руком, Кими ће рећи да је она „намерно ставила десну руку у гипс, да би могла с нама да се рукује левом, од срца!” (Ршумовић 2011: 192). Сличан је пример са човеком којем је бомба разнела десну ногу, а Кими га упита да ли ће му „израсти” друга.

⁸ „Смисао (или предодређеност) за хумор у деци, дакле, произилази из њихове ‘прворођености’ која доспева у свет што су га векови људског рада већ обликовали. Суочавајући се са нескладом тог света, дете у њему непрекидно налази огроман број ‘смешних’ ствари, на које непрестано реагује смехом. Тиме оно ‘критикује’ стварност која је удешена на ‘неразумљив’ начин. Ако дакле одричемо детету ону врсту критичких моћи које постоје, развијене, у одраслом човеку, не можемо му одрећи критичку способност у потпуности. Та способност се, најлакше и најприродније, манифестује преко смисла, преко потребе за хумором” (Пражић 2002: 44).

Хумором су прожета бројна важна метафизичка и егзистенцијална питања, као што је питање Бога или смрти. Младић без ноге је, вероватно, зажмурио у тренутку експлозије и није могао видети Бога који му је одузео само ногу, али не и читав живот, док сам приповедач као одговор на питање о томе како Бог изгледа, вероватно не би имао адекватан одговор. На овом месту се питање постојања Творца оставља отвореним, што представља једну од главних дилема мисли у 20. веку. Погодан је тренутак да се овде осврнемо на једну од важнијих Ршумовићевих поетичких одлика, а то је „неприхватање идиличне слике” (Љуштановић 2009: 327) насупрот општим уверењима и очекивањима у књижевности за децу, а што се примећује, као што смо показали, у *Зауварима*, али и у бројним његовим ранијим песмама: „Др”, „Иза првог угла” и сл. Он остварује и у овом роману спој „хумористичког и трагичног” (Исто: 328). Ипак, и та горка сазнања о људском животу нису препрека дечјем оптимизму и здравом дечјем хумору, чак и када се говори о највећем феномену људског постојања – о смрти, јер ће у једном тренутку Комар упитати ујака да ли људи могу да „мањкају” (Ршумовић 2012: 233) као и стока. Сам спој ових речи из различитих регистара – узвишеног и ниског – изазива комичан ефекат, тј. ефекат црног хумора.

Поред наведених, још неки од веома успешних уметничких поступака који приповедачев израз враћају ка детињству јесу интерполације бајки, прича, песама, фиктивних интервјуа, често измишљених и записаних на лицу места. Потреба да се готово сваки дечаков запис или Чарлијеве песме нађу илустровани и приказани као засебан текст у тексту, или да се за готово сваку биљку и животињу које се помену у делу

наведе и њихов латински, стручан назив, сведочи о још једном изузетно модерном, заправо, постмодерном приповедачком поступку *исеудо-документарности*.

Још једно значајно место у роману *Заувари*, које се провлачи од његовог почетка до самог краја, чинећи својеврсну лајтмотивску структуру, јесте мотив флоре и фауне. Поред тога што се лирско у роману огледа у бројним лирским пасажима у виду засебних песама, као што је „Ода коприви” и многе друге без наслова, оно је присутно и у различитим описима природе, предела, животиња и биљака. Повезаност деце са биљним и животињским светом показатељ је њиховог доживљаја света као једне хармоничне целине свих живих бића у којем влада емпатија. Психолошко поистовећивање деце и животиња уочио је Тихомир Петровић, цитирајући увид Н. Вуковића:

Заједничко (деци и животињама) је често осећање несигурности, страха и потребе да буду заштићени. Сличне су им, такође, и реакције: начин како изражавају задовољство, љутњу, потребу за игром и слично. По неким мишљењима, опет, дјеца се често осећају немоћном и збуњеном, па у животињском свијету траже и налазе, неку већу компензацију. Животињско друштво дјетету помаже да успостави психичку равнотежу која је у друштву са људима дестабилизована или разорена (Петровић 2005: 143).

Међутим, друга спона између деце и животињског света огледа се у тој примитивној, изворној страни постојања, када се живи једноставно и води инстинктима, а не примарно свешћу и разумом. Дечја оптика у овом аспекту веома подсећа на песничку, односно

тај живи, делујући дух човека не обухвата само рационализоване категорије свесне мисли, већ

целокупни психички склоп и механизам, то јест и пресвест и свест и подсвест, то сазнавање не може бити само рационално, већ је и интуитивно (Ристић 1934: 77).

У *Зауварима* се пева „Ода коприви”, спомињу се крпељи, мачке, пси, балегар, бубамара, змија, жаба, вук, крава и др.; нана/мента, маслачак, дуд, храст, и сви они добијају подједнако значајно место у радњи дела, као и остали јунаци. Русоовско окретање природи, као једином неупрљаном извору постојања, видљиво је не само у овом Ршумовићевом роману, већ и у лирским песмама насталим много пре романа: „Др”, „Вук и овца”, „Басна красна безопасна”, „Оданост је псећа”, „Гајите патке”, „Десет расних паса”, „Кад не води кера”, „Песма о гуски и мраву а поменућемо и траву” и многим другим. Ршумовићево величање животињског света иде до те мере да се, на пример, у причи „Кућа мала укућани т’јесни” из збирке *Кућа са окућницом* чак зида нова штала за стоку, а не реновира видно остарела кућа. Све то је у складу са основном поетичком линијом овог Ршумовићевог романа, а то је повратак завичају и детињству као језгру сопствене личности, са „анимистичким мишљењем сродним дечјем” (Љуштановић 2009: 324), које доводи до антропоморфизације, те апологије фауне, као једне од кључних поетичких одлика читавог Ршумовићевог опуса.

На самом крају романа, у свет детињства, у којем се у мислима нашао главни јунак, одраслима је строго забрањен улаз. То је тренутак када се поново доживљава и види унутрашњим очима онај „сјај на прагу”, када „Сунце иза Борковца” лирски субјект ове збирке оставља само ме себи, а из којег ће га симболично извести венчање са принцезом Аником, његовом супру-

гом. На тај начин укрштају се и дечји свет, свет принчева и принцеза и тренутак одрастања који симболички, као тренутак индивидуације сваког појединца, представља венчање. Занимљиво је да и на почетку романа, као један од главних мотива за полазак у Краљевину Зауваре, јесте, заправо, замореност животом одрасле особе, научника који довршава своју студију о „Биљним врстама на површи Поникава и Стапара” (Ршумовић 2011: 7). Пред сам крај Авантуре, у селу Расна код Пожеге, отац и синови одлазе код локалног шумара где сазнају да златни бор готово изумире, и да је и сам Златибор по њему добио име. Симболика овог бора посебно је важна за целокупну идеју романа будући да једини начин да се ова готово изумрла биљна врста „оживи” јесте калемљење младих гранчица преосталог примерка златног бора на беле бориће. Дакле, младе гранчице су помогле старој врсти да преживи. Ова кратка прича о златном бору јесте параболоа којом приповедач проговара о смени генерација, али и о значају и начину очувања породице и традиције: преко најмлађих потомака. На тај начин се и старији подмлађују, постају деца, а деца стасавају у људе. Друштвену мотивацију овог феномена Мирјана Стефановић види у

процесу рушења граница између света одраслих и деце – бежања, терања, одвођења и завођења деце у свет одраслих и одраслих у свет деце траје заправо већ близу два столећа у светској култури (уочљиво паралелан са развојем модерне технологије), а код нас се у последњих петнаестак година, управо од момента у којем постајемо индустријски, урбано па и уметнички ажурни у праћењу развијеног света, изузетно интензифицира (Стефановић 2009: 29).

Укрштајући све три временске перспективе, пишући о Краљевини Зауварима из детињства,

приповедач ће се вратити у период када ће сазнати да се жени, као и то да су његови синови већ одрасли. У његовом бићу директно се сучељавају прошлост, некад и у облику привидне будућности из прошле перспективе (као што је случај са сазнањем о женидби), и садашњост, у чијем тренутку настаје читава прича. Стога бисмо овај роман могли сматрати „наивним” из оне перспективе из које Петар Пијановић описује „наивну причу”, ону у којој

дете својим рецептивним моћима препознаје стварност, док одрастао читалац у том истом свету тражи и налази своје изгубљено време, своју носталгију као нарочити сензибилитет бившег детета. На тој разлици доживљајних искустава или на искуству разлике истога текстуалног предлошка опстоји и наивна прича (Пијановић 2005: 15).

Мотив повратка у завичај, значајан још од Хомерове *Одисеје*, скрива у себи богат семантички потенцијал. Завичај може представљати и:

реални простор једног субјекта, обично из времена његове ране младости, (1) који се у простору опсервирања осмишљава и у простору моделованог завичај представља као свој, (2) који се емотивно (не)доживљава, (3) коме се субјект повремено враћа, физички или виртуални, мнеморички, из другог реалног простора и времена, стварајући поступцима помјерања, транспозиције, реинкарнације... другостепени, осмишљени, измишљени, измаштани, имагинарни простор, простор простора, простор хетеротопија (Тошовић 2018: 18).

Оно што Тошовић наводи, са теоријског становишта промишљајући о овом феномену, пре свега у поезици Бранка Ћопића, може се при-

менити и приметити и у Ршумовићевој поезици, у којој је завичајно-зауварска линија присутна, као што је већ поменуто, од самих почетака његовог стваралаштва, да би у *Зауварима* достигла свој прозни врхунац. Завичајна тематика у овом роману реално је заснована, али садржи и елементе имагинарног простора оног тренутка када се завичајно село претвара у Краљевину Зауваре, „простор простора” (Исто). То примећује и Тошовић: „У моделовању завичаја увијек остаје неки реални простор али на овај или онај начин помјерен, изврнут, изокренут” (Исто). Заувари су бајковита краљевина, са својим Краљем и принцемом, а као један од јунака појављује се и Крилати Гуштер, „министар за Доживљаје” (Ршумовић 2011: 266). Да би се дошло до Краљевине Зауваре, односно идеалног, завичајног места, први предуслов је хронолошко изокретање на првим страницама романа, у виду хода времена уназад. Такође, да би ушао у Краљевину, јунак не сме да има више од дванаест година, јер би му онда била враћена улазница, тако да је и у том случају временски ход уназад већи, о чему сведочи и следећа реченица: „Безбрижни дани у Крилатој Краљевини текли су не дотичући се Свакодневног времена” (Исто: 268). Принцип инверзије приметан је и на језичком плану, у прологу и епилогу романа: *укирукук* од „*кукуруку*” и *јарк* од „*крај*”. Тачка Путовања у завичај у којој се сви спајају – и стари и млади – симболички је приказана причом о златном бору. Ршумовић, уливањем временских, просторних и генерацијских равни у једно, износи у свом роману идеју надвремена и натпростора. У *Зауварима* на пустоловину путовања отац, приповедач – јунак и синови гледају другачијим очима, а исто важи и за читаоце. „Пут путује а путник се враћа” (Ршумовић 1982: 21) наслов је и приче из *Куће*

с окућницом који уоквирује и садржину *Заува-ра*, илуструјући кључну тему целокупног Ршумовићевог стваралаштва – повратак детињству, односно завичају. У истој овој збирци песник ће на више места истаћи значај чувања „угарка детињства” и наде „да ћеш се вратити / И опет бити мали / Поред бубњаре // Чувај Зауглину / Свог порекла / Од артериосклерозе / Која напада повратке” (Исто: 40). Надреалистички импулс ових Ршумовићевих стихова више је него очигледан, он се наслања на ону вечиту човекову тежњу за повратком у стање мира и блажене безбрижности, а које се једино може чисто доживети у „интраутеринском животу” (Ристић 1934: 70). Једино доба које је најближе таквом животу и највише подсећа на њега јесте детињство, стога је тај повратак преко потребан јер је и сам песник свестан да је „младост дивно доба” и да је штета што не „траје све до гроба” (Исто: 42). Мото збирке *Сјај на прају* гласи: „У мој завичај путује се размишљањем” (Ршумовић 1982), што сведочи о потреби маскираног аутоисповедног приповедача за реконекцијом и уцеловљењем сопственог бића. И када је тај пут физички, он поприма симболички и метафизички карактер.

ИЗВОРИ

- Антић, Мирослав. *Хороской*. Београд: Лагуна, 2015.
 Ршумовић, Љубивоје. *Заувари*. *Данас* 6 (1961): 5.
 Ршумовић, Љубивоје. Сном да јој одолевам. *Видици* 77 (1963): 6.
 Ршумовић, Љубивоје. *Сјај на прају*. Београд: СКЗ, 1982.
 Ршумовић, Љубивоје. *Деца су украс свећа*. Београд: Драганић, 1999.
 Ршумовић, Љубивоје. *Кућа са окућницом*. Београд: СКЗ, 2011.
 Ршумовић, Љубивоје. *Заувари*. Београд: Лагуна, 2012.

Ршумовић, Љубивоје. *Ма шта ми рече*. Београд: Лагуна, 2013.

- Ршумовић, Љубивоје. *Има ли Ршума?*. Загреб: Знанје, 1983.
 Ршумовић, Љубивоје. *Ale sa Zlatibora*. Priredio Radovan Popović. *Šuma koja hoda ili knjiga o Ršumu*. Čakovec: Zrinski, 1988, 52–53.
 Ршумовић, Љубивоје. *Drvo se na drvo oslanja a čovek na – Dete*. Priredio Radovan Popović. *Šuma koja hoda ili knjiga o Ršumu*. Čakovec: Zrinski, 1988, 34–35.
 Ршумовић, Љубивоје. *Gde je zemlja Holmija*. Priredio Radovan Popović. *Šuma koja hoda ili knjiga o Ršumu*. Čakovec: Zrinski, 1988, 74–79.
 Ршумовић, Љубивоје. *Moj slučajni grad na sedam brda*. Priredio Radovan Popović. *Šuma koja hoda ili knjiga o Ršumu*. Čakovec: Zrinski, 1988, 61–68.

ЛИТЕРАТУРА

- Бодлер, Шарл. *Романтична уметност*. Београд: Просвета, 1954.
 Данојлић, Милован. *Наивна ђесма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
 Живковић, Драгиша. Епски и лирски стил прозе Иве Андрића. *Европски оквири српске књижевности*, књига 5. Београд: Просвета, 1994.
 Љуштановић, Јован. *Брисање лава (Поетика модерној и српској поезији за децу од 1951. до 1971. године)*. Нови Сад: ДОО Дневник новине и часописи, 2009.
 Љуштановић, Јован. *Књижевност за децу у оштећеној култури*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
 Негришорац, Иван. Аутобиографски дискурс у роману *Исјавесити* Моме Капора: Питање проблематичног субјекта. Уредио Петар Пијановић. *Приповедача урбане меланхолије: књижевно дело Моме Кајора*. Београд: Учитељски факултет, 2012, 27–59.
 Марјановић, Воја. *Поретак српских писаца за децу*. Горњи Милановац: НИП Дечје новине, 1998.
 Опачић, Зорана. Два и по века српске књижевности за децу и младе. Уредила Зорана Опачић. *Антологија књижевности за децу I*. Нови Сад: ИЦ Матице српске, 2018, 17–53.

- Пајић, Миленко. Сјај детињства. *Градац*, год. 40, бр. 191/193 (2013): 378–379.
- Петровић, Растко. Младићство народног генија. *Народна реч и њеније хришћанства*. Нови Сад: Соларис, 2008, 5–83.
- Петровић, Тихомир. *Школски писци*. Врање: Учитељски факултет, 2000.
- Петровић, Тихомир. *Књижевност за децу: теорија*. Сомбор: Учитељски факултет, 2005.
- Пијановић, Петар. *Наивна прича (Српска ауторска проза за мале људе и велику децу: жанрови и модели)*. Београд: СКЗ, 2005.
- Пијановић, Петар. *Изазови граничне књижевности*. Београд: Учитељски факултет, 2014.
- Пражић, Милан. Љубивоје Ршумовић. *Детињство 19* (1972): 169–173.
- Пражић, Милан. *Речи и време*. Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2002.
- Радоњић, Мирослав. Документ о срећи (Љубивоје Ршумовић, *Заувари*, Лагуна, Београд, 2011). *Детињство*, XXXVIII, 3–4 (2012): 111–112.
- Ристић, Марко. Морални и социални смисао поезије. *Данас* 1 (1934): 70–91.
- Стефановић, Мирјана. Дете као културни симбол. Уредно Јован Љуштановић. *Принцеза луша замком*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2009, 27–31.
- Тошовић, Бранко. Поетика завичаја и завичај поетике Бранка Ђопића. <https://www-gewi.uni-graz.at/gralis-alt/GraLiS_TB/Bibliographie/pdf/Tosovic_Poetika_zavicaja_Zb_18-11-2018.pdf> 27. 5. 2022.
- Ћосић, Бора. Дечја поезија данас. Уредио Живан Милисавац. *Дечја поезија српска*. Нови Сад – Београд: Матица Српска – Српска књижевна задруга, 1965, 7–30.
- Хамовић, Валентина. Поетичка самосвест у прози Моме Капора. Уредио Петар Пијановић. *Приповедач урбане меланхолије: Књижевно дело Моме Капора*. Београд: Учитељски факултет, 2012, 79–87.
- Хамовић, Валентина. *Непрекидно детињство*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2015.
- Шаранчић Чутура, Снежана З. Осврт на *дете, детињско, наивно* у есејима и белешкама Момчила Настасијевића. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 2 (2019): 463–481.
- Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Čačak: Gradac, 2005.
- Gluščević, Zoran. *Romantizam*. Cetinje: Obod, 1967.
- Kon, Igor Semjonovič. *Dete i kultura*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1991.
- Vitez, Grigor. *Djetinjstvo i poezija*. Priredio Nikola Vujčić. *Oči traže svjetlost, Izabrana djela*. Zagreb: SKD Prosvjeta, 2011, 67–117.

Nikolina S. ŠURJANAC

RETURN TO CHILDHOOD
IN THE NOVEL *THE KINGDOM OF ZAUVARI*
(*ZAUVARI*) BY LJUBIVOJE RŠUMOVIĆ

Summary

In this paper, with the help of poetic determinants of *naive song* and *story*, we have tried to show the poetic genesis of the phenomenon of returning to childhood and homeland from Ršumović's first works to the late novel *The Kingdom of Zauvari* (*Zauvari*). Also, we addressed the issue of children's speech in the novel and in general as one of the most important ways to reach the source of being and the world through an adventure of travel that is both physical and spiritual. Besides examining the content aspect of the novel, we showed some important, modern formal procedures such as: intermediality, metatextuality, intertextuality, multimedia, and pseudo-documentary, which are woven into *The Kingdom of Zauvar's* storytelling process and which helped the author illustrate his basic idea of returning to his roots.

Keywords: childhood, homeland, *The Kingdom of Zauvari*, humor, children's focalization, metatextuality, intertextuality, children's speech, an adventure novel

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Душица М. ПОТИЋ*

Академија техничко-васпитачких струковних студија
Ниш – Одсек Пирот
Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41.09“2020“
Примљено: 23. 1. 2022.
Прихваћено: 1. 3. 2022.

ИСКУШЕЊА ЈЕДНОСТАВНОСТИ – ПРЕСЕК СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ ПРОДУКЦИЈЕ ЗА ДЕЦУ У 2020. ГОДИНИ

САЖЕТАК: Предмет овога рада је пресек актуелне књижевне продукције, сагледане на корпусу књига приспелих на конкурс за награду „Малени цвет“. На стојаћемо да издвојимо преовлађујуће тенденције и да, посматрајући песнички језик, форму и значењску раван поетског текста, поставимо дела у контекст модерне српске књижевности за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: актуелна књижевна продукција, преовлађујуће тенденције, песнички језик, форма и значењска раван поетског текста, модерна српска књижевност за децу

Предмет овога рада јесте пресек актуелне продукције српске књижевности за децу. Изабрани корпус чине књиге приспеле на конкурс за Награду града Ниша за књижевност за децу и младе, познату и као „Малени цвет“, за 2020.

годину.¹ Жири је добио четрдесет четири књиге, од којих роман *Океан од Пајира* Зорана Пеневског има шест делова. У конкуренцији су биле песничке и прозне књиге, али ниједан наслов из области драме за децу. У изабраном корпусу, који чине дела намењена деци различитог узраста, доминира роман. Иако њиме нису обухваћене баш све књиге за децу објављене 2020. године, он ипак представља репрезентативни

* dusicapotic@yahoo.com

¹ Књиге је послало двадесет седам издавача, од којих два објављују само по једног писца, а три наслова излазе у издању аутора. Награду су поделили Александра Јовановић за роман *Црна ишчица* и Срђан В. Тешин за збирку цртица *Лука каже*.

На књиге из изабраног корпуса нећемо упућивати у текст, већ списак извора дајемо на крају рада. Код цитата наводимо само број стране у загради.

узорак текуће продукције и пружа релевантну грађу за критички осврт.

Настојаћемо да издвојимо тенденције које међу приспелим остварењима преовладавају, готово као водеће, те да их поставимо у књижевноисторијски контекст модерне српске књижевности за децу. Истраживачи су већином сагласни када је реч о одликама модерних дела намењених најмлађима, а Јован Љуштановић те особине сажима као вишеструку игру: партнерску игру песничког субјекта с децом – замишљеним читаоцима, игру у језику те поигравање књижевним формама и устаљеним књижевним врстама (2021: 180). Љуштановић обухвата све четири базичне координате књижевног дела: слику света, песнички језик, књижевну форму и метапоетичност, а то су и аспекти с којих ћемо посматрати изабране наслове.

Партнерска игра имплицира писца који се детету не обраћа са становишта одраслог човека, што не подразумева само одсуство традиционалне поуке, посебно оне која се делу намеће изван њега самог. Она се односи и на специфичан, децји поглед, обележен одсуством критичког мишљења и склоношћу хумору, парадоксу, апсурду, нонсенсу, као на иницијалну тачку моделовања слике света. Ослобађање мишљења рационалности и логике одраслих води и ка ослобађању израза, што је, посебно у поезији, резултирало високим уметничким дометима на плану лудичког односа према језику, звуку и смислу поетског текста. Разлика између поигравања књижевним формама и устаљеним књижевним врстама јесте и разлика између синхроног и дијахроног приступа. Формални експеримент у српској књижевности за децу није фреквентан у прози, али зато има ванредне резултате у поезији, док је однос према књижевном наслеђу, превасходно према устаље-

ним облицима усмене књижевности готово стални пратилац остварења у домену сва три књижевна рода. Свака наведена ставка имплицира креативан, па и иновативан стваралачки замах, због чега модерну српску књижевност за децу чини сјајна бројаница добрих и аутентичних књижевника.

Скренућемо најпре пажњу на две издавачке тенденције које се одражавају и на књижевност. Прва је објављивање књижевних дела у наставцима и деловима, пре свега као маркетиншки потез и одјек збивања на светској сцени. Колатерална корист вишеделних наслова јесте подстицање читалачких навика најмлађих, што је свакако добродошло. Оваква оријентација, међутим, захтева од писца да заокружи сваки сегмент целине, као и њу саму, што није увек једноставан задатак. На том испиту пала је млада књижевница Драгана Младеновић. После уводног упознавања са насловним патуљком и девојчицом Лауром, њена прича *Господин Оливер* исцрпљује се немотивисаним боравком јунака код родитеља, при чему губи и наративну нит и композициони оквир, што се неминовно одразило и на модел света. Крајњи утисак који она оставља јесте недовршеност, или нека врста нацрта за текст на коме тек треба радити.

Иста кућа објављује и *Јегрењак у кукурузу* Златка Васића, причу за млађу децу такође, за коју бисмо рекли да може добити наставке. Мали јегрењак и његова необична дружина одлазе у авантуру, из које излазе захваљујући заједништву и домишљатости па крећу пут сунца. Једноставност и непретенциозност нису препрека да ова весела прича развије значењске слојеве, па ни да се евентуално настави новом пустиловином. Васић једини у изабраном корпусу дело темељи на поетици игре у најбољој

традицији наше књижевности за децу.² Најсложеније дело овога типа јесте шестотомни *Океан од њаира* Зорана Пеневског. Овај фантастички роман демонстрира како различите типове фантастике, тако и поигравање жанровима и жанровским конвенцијама, а имајући у виду сложеност његовог језика и рефлексивности, представља захтевно читалачко штиво намењено старијој деци. Осцилирајући између два реалитета, насељена разноликим бићима и испуњена мноштвом симбола, Пеневски промовише знање/читање као највиши идеал. *Океан од њаира* представља „драгоцен помак, жељно ишчекиван, у савременој продукцији српског фантастичног романа за децу” (Перић 2021: 184).

Друга тенденција односи се на објављивање више књига у сезони. Тада се оне рецепцијски потиру и, по правилу, једна мора да буде лоша. Писање за децу само делује једноставно јер је у краткој форми, која наизглед обећава брз рад, али ипак нужно мора обухватити све што једно књижевно дело треба да садржи. Већ смо помињали причу *Господин Оливер* Драгане Младеновић, а она објављује и успелији роман *Све што (ни)сам желела*. У књизи посвећеној актуелној теми, непознатом вирусу који је напао планету, Младеновићева дистопију изокреће хуморним акцентима, а жанровске елементе деструкције и гротеске доводи до ивице пародије, што индицира њен књижевни дар. Брзина приповедања, међутим, реализује се на штету емоционално-мисаоног продубљивања, а финализује изненадним (немотивисаним) расплетом. Уместо две књиге, од којих је једна слаба а друга има слабости, ауторки је потребнији био рад на тексту. Верујемо и да би агилније стручно, уредничко и критичарско усмерење потакло ову младу књижевницу да адекватније развије неоспорни таленат.

Други писац са две књиге јесте Маја Ц. С.³ Она објављује причу *Дечак који није желео да њосаги дрво* и новелу *Дечак и вила*. Ауторка негује аутентичан модел света чудесности, поетичности и нежности, са емоционалним распором који – истини за вољу – понегде прелази у сладуњавост и патетику. Њен однеговани језик праћен је вешто вођеном радњом и компактном композицијом. Све те лепе особине њеног стваралачког рукописа, међутим, нису успеле да потисну очигледност еколошке тенденције приче па *Дечак који није желео да њосаги дрво* не одмиче много од непопуларне прозе „с тезом”. *Дечак и вила* пак одводећи усамљеног, сензибилног дечака у вилински свет, разоткрива сферу чудесног, не само као омамљујући већ и као неидеализовани простор у коме се и натприродна бића носе с недаћама. Препознајући себе у њиховим невољама, мали јунак се у стварни живот враћа обременен новим сазнањима. Највећи проблем ове новеле јесте помелута претерана емоционалност, реализована махом у максимама које поентирају епизоде, док је поучна тенденција обликована посредно. Озбиљнији рад на тексту, који чека Драгану Младеновић уколико кани надићи домете текуће продукције, чини нам се једноставнијим путем превазилажења стваралачких мана. Оне су код Маје Ц. С. део њеног схватања књижевности и захтевају темељно преосмишљавање поетичке концепције, од дидактичких елемената ка педагошкој развојности књижевности за децу.

Један од најпроблематичнијих аспеката у изабраном корпусу јесте песнички језик, чак и у књигама високог уметничког домета. Једна од

² Игра заузима средишње место у готово свим одређењима књижевности за децу. Видети нпр. Prelević 1979.

³ Цветковић Сотиров – прим. аутора.

њих је збирка прича *Мале боџиње* Сање Домазет и Славка Крунића. Јунакиње ових фантастичких прича су девојчице необичних навика и склоности те њихове заштитнице виле. Свака прича представља суочавање с неким животним проблемом. Разрешење стиже из домена фантастике, али на начин веселих дечјих неподштина па је хуморни тон њихова специфичност. Сања Домазет зачарава свет језиком, а кореспонденција између текста и слике чини и од саме књиге уметнички предмет. Ауторкина комплексна реченица и раскошан вокабулар, међутим, непремостива су препрека чак и за старију децу. Домазетова је пренебрегла једну од основних претпоставки књижевности за децу – прилагођавање циљној публици (Marković 1991), што је није омело да напише изузетну збирку, али прича за одрасле. Имајући на уму имагинативност ауторке, њену сензибилност за искошени дечји поглед на свет и специфичан хумор, верујемо да би свођењем песничког језика имала шта да понуди и малишанима.

Оно што највише пада у очи, тачније: боде очи, међутим, јесте непоштовање норме књижевног језика. Књиге обилују недопустивом количином граматичких грешака на свим нивоима језика. Чини нам се да је у томе најдаље отишла Снежана Гњидић у роману *Одбела мама*. Ауторка као да тежи да опонаша говор брбљивог дечака, па је стил делом разговорни, а реченице су дуге и нејасне. Како је тај лик и наторатор, збрка је општа. Такво опредељење комбинује се с писаним језиком те лексиком из различитих слојева, што резултира и дисхармоничношћу:

Док сам се пео уз степенице и вадио кључеве из цепа на дугачком ланцу, осетио сам како је дом празан и како се мама још није вратила и одједном ме је обузела некаква зебња. А тек када

сам ушао у стан и сусрео се са чудном тишином, одједном сам се толико разбудео да ми није више падало на памет да се стровалим у кревет (9–10).

Проблеми језика не односе се само на граматичку правилност већ и на стилска исклизнућа. Угљеша Шајтинац у *Биће једном* показује извесну стилску монотонију, која је могла и вештије да се примени. Будући да је овај роман дистопија и да тематизује свет андроида који су надвладали људе, стилска монотонија је, уместо насумичног појављивања, могла да постане средство карактеризације андронидних ликова, чак и поступак који би интензивирао модел онеољуђеног света. На тај начин би овај, иначе веома добар роман добио још један квалитет.⁴ Много су, међутим, чешћа дела препуна тзв. цокера, израза који могу да замене сваки садржај зато што сами по себи не значе ништа. У исказима као што су: *ствар* или: *ствари се дешавају* не би било ничег лошег када би се употребљавали функционално и с мером. Данијел Јовановић само је један од велике већине аутора који их употребљавају: „Браћа нису увек добра ствар” (13), а његова *Господинова кућа* тек једна од књига у којима је „ствар” најфреквентнија лексема.

Тенденција редуковања језика кулминира жаргоном. Повремен и мање-више функционалан у поезији, он је неизоставни пратилац реалистичке прозе у којој су водећи ликови тинејџери. Посреди је један од проверених начина повлађивања читалачкој публици. Уместо да

⁴ Не спадамо у оне истраживаче који заговарају да у књижевности за децу, као и у било ком виду уметничког израза, нешто *не сме* и нешто *мора* (не сме негативан, мора позитиван садржај) па нам ни пишчево опредељење за актуелну дистопију – узгред буди речено: добродошла новина у нашим делима за најмлађе – није препрека да га позитивно оценимо.

понуди самосвојност, па и иновацију, жаргон – посебно у комбинацији са цокерима – не захтева читалачки ангажман.⁵ Једноличан и униформан,⁶ а изузетно фреквентан, креће се ка некој врсти заједничког, типизираниог израза. Тако се и сама уметност речи опасно редукује, окоштава и поједностављује, и то у ономе што је суштински одређује. Та појава почиње да помера савремену српску књижевност за децу ка полу који се еуфемистички одређује као „жанровски”. Чињеница да се модерна српска књижевност за децу дефинише и као креативан и лудички однос према језику,⁷ те да се „униформизација” језика и сама по себи и књижевноисторијски сагледава као регресивна појава, привидно се чини проблемом другоразредног значаја пред општим падом уметничког квалитета.

Паралелно с типизираним језиком формира се и једна типизирана романескна форма, посебно у реалистичким романима у којима је главни лик тинејџерка. Она је свакако бунтовна, али и – типично за наше време – урбана, интелигентна и иронична. Радња се одвија тако што девојчица, обично мимо своје воље, одлази на одмор остављајући код куће неразрешен љубавни однос, у који се може умешати и другарица (супарница). Почетни отпор мења се у прихватање нове средине када она увиђа неке животне истине, враћа се и разрешава проблем са симпатијом. Веома брза радња, као у америчким тинејџерским филмовима, условљава исто тако брз (читај: немотивисан), обавезно холивудски срећан крај.⁸ Било да девојчица невољно одлази код деде на село (*Моје звездано небо* Ане Крстић), или код бабе у Црну Гору (*Клише* Ане Марић), или да сања социјалистичко детињство својих родитеља (*Генерална њроба* Виолете Алексић) фабула се у сваком од ових романа одвија по том обрасцу. Подлеже јој чак

и роман *Упошрази за Будимиром* Николете Новак будући да садржи и фантастички елемент, загонетне знакове детективног романа, чак и подражавање телефонских порука као новог вида дијалога или неке врсте виртуелног сказа.

У наведеним делима преовладава хроничарско приповедање, потискујући класични развој радње. Проза хроничарског типа подразумева неки стожерни појам на коме ће се преламати време и догађаји. У наведеним романима такво семантичко тежиште изостаје, а наративне линије која би водила од експозиције до расплета ионако нема. У овом типу романа „ствари се дешавају” зато што их је приповедач исприповедао, а не зато што су последице односа између догађаја и ликова. Ако се има у виду изразито потиснута дескриптивна компонента, јасно је до које се мере књижевност редукује – не само у језику него и у поступку те тако још више помера ка поменутој „жанровској” одредници. Писац за децу свакако зна да је једноставност неопходан начин прилагођавања когнитивним способностима детета, али је исто тако неопходно да разликује једноставност од повр-

⁵ Самим тим, не може позитивно да утиче на говорни развој детета, изузетно битан за његов целокупни развој (Vasić 1980). На таквој књижевности стасавају и будући писци, а о њеним последицама сувишно је и говорити.

⁶ Он је при томе и парадоксалан будући да се жаргон квалификује као маштовит (Katičić-Bakaršić 1999).

⁷ Нпр. Опачић 2011: 35–36.

⁸ Ту појаву Јован Љуштановић одређује као инфантилну утопију, што прати и илузија њеног остварења (2004: 141). И он говори о динамичним збивањима, чија лабава међусобна веза води ка деградацији фабуле. Сасвим слично нашим закључцима, и аутор указује на тривијалну књижевност, а романе пореди с тинејџерским серијама с обавезним хепиендом. У огледу „Разгрананавање романа” (1998), Љуштановић указује и на проблематичан песнички језик те композиционе мањкавости, као и на делимично превазиђену поетичку концепцију српске књижевности за децу у актуелном тренутку (2004).

шности.⁹ На тај начин, као и дела која нуде готова идејна решења,¹⁰ малишане лишавају благодети које им књижевност може понудити јер она ангажује целокупан унутрашњи свет читаоца па га зато и развија више него било шта друго. А последице...

С друге пак стране, ни брижљив рад на језичко-стилској компоненти текста није гаранција квалитета, поготово ако је само она носилац естетског елемента дела. У том смислу можемо указати на *Јаничара* Александра Маричића и поетску прозу *Вила Роса* Виолете Јовић. Обе књиге су показале висок ниво језичке културе, али и слабости на другим равнима поетског текста. И оне се темеље на поменутом, редукованом хроничарском приповедању па теже да кохерентност постигну композиционим понављањима, при чему Маричић понавља и делове текста. Несвакидашња тема, животни пут јаничара, омогућила је Маричићу колико-толико занимљиву радњу, али *Вила Роса*, обимом превеликим за поетску прозу и композиционим понављањима, не успева увек да избегне монотонију. Промишљено распоређена понављања у тексту мањег обима пак могла су деловати као ритмички сигнал и дати један квалитет више имагинативности и лирском сензибилитету овога дела.

Јаничару, затим, недостаје и темељна идеја која би обликовала модел света па је питање уметничког статуса овог наслова ипак проблематично. Није све што је написано у форми романа или у стиху нужно и књижевност.¹¹ Јовићева испољава сасвим супротну особину. Она идејну линију пренаглашава па у актуелном тренутку наше књижевности за децу веома популарна (дакле: и потрошена) мисао о претераној заокупљености данашњег детета виртуелним светом, стога и о удаљености од природе и

живота, нараста до тенденције која потискује естетски моменат.¹² Конципирана као замишљено путовање по природи, *Вила Роса* чињеницу отуђености у сусрету са природом моделује као чудо, настављајући најбољу традицију Десанке Максимовић и њеног виђења света као чаролије (Опачић 2019) те човека/детета који са њом комуницира и својом имагинативном и ирационалном димензијом. И тај, најбољи аспект ове прозе међутим, преокренут је још једним клишетираним, при томе не баш ни најмотивисанијим позивом на сањање, којим се она и финализује.

Романи *Где је истиок* Милијане М. Јовановић и *Када и сунце мјауче* Елизабете Георгиев пак показују другу врсту композиционих проблема.

⁹ Видети нпр.: „[С]авремени песници усложњавају и грањају концепт певања /.../ те се наивна песма разумева као пут од једноставности ка сложеној и вишеслојној слици света /.../ То уозбиљење не значи да овај корпус песама напушта рецепцијске могућности читалаца, јер би се тиме изневерила сама природа песме за децу. У безазлености и слободном духу младог бића отвара се могућност да се проговори о сложеним темама, уз задржавање везе са непосредним искуством” (Опачић 2018: 36).

¹⁰ Дете-читалац не стапа се пасивно са сликама, мислима и емоцијама које му дело нуди. Оно од њих полази и трансформише их уз помоћ свог духовног и душевног доживљаја света. Оно стваралачки чита јер уз свет који му нуди књижевно дело оно образује и свој свет. Више него токовима пишчевих речи, дете-читалац иде путем својих мисли, осећања и маштања. Пут до разумевања књижевног дела мора да гради сам писац, али не тако што ће бити потпуно проходан, него тако што ће у тој мукотрпној изградњи рачунати на стваралачке снаге малог читаоца (Пражић 1968: 18).

¹¹ Слично томе, *Доброчинство* Миливоја Форгића јесте стихована биографија Михајла Пупина, добродошло едукативно штиво, али не и књижевност.

¹² Модерност у књижевности за децу, насупротив томе, јесте „један мали раскид са песмом педагошке предилекције” и „раскид с песмом која долазећи из Аркадије нуди готове моделе званичне школске вере”. Она „своју мисију види у самом постојању, у умножавању игара, у умножавању додира са стварима” (Миларић 2009: 138).

Бирани језик Георгиеве, с оригиналним и маштовитим решењима (о чему сведочи већ и наслов њеног романа) прате ауторкин имагинативни потенцијал, емоционалност те фина и жива усредсређеност на детаљ. Она је, међутим, платила дуг првог романа. Њено остварење састоји се од две тематско-мотивске целине које повезује анималистички лик, маца. Одлазак из заштићености куће у којој се омацила, као крај првог дела, стоји у односу контраста с њеном мисијом у другој целини, где она постаје заштитник. Маца се сели код болесне девојчице и треба да подстакне њену вољу за животом. Функционалнији контраст дао би и једну додатну димензију овом роману, чије хроничарско приповедање показује све слабости које смо и наводили. Болесно дете, не тако чест лик у савременој српској књижевности за децу, проблематика је која хуману поруку чини очигледном, а идеализовани лик анималне јунакиње помера и ка идеализацији уопште, прелазећи понегде и у патетику.

Јасан педагошки аспект дела за најмлађе јесте препознатљива поетичка особина Елизабете Георгиев. Милијана М. Јовановић васпитно-образовну димензију свог романа мање експлицира, а више посредује радњом те особинама и поступцима ликова. И *Где је истиок*, међутим, склапа се из два, међусобно наративно независна дела које повезују исти ликови. У првом делу дечаца налазе старицу и одводе је кући, где она постаје члан породице. И у овом је случају сама тема таква да наглашава хуману идеју, која при томе не делује уверљиво, што у делу реалистичке провенијенције није предност. Другим речима, и Јовановићева експлицитно идеализује,¹³ премда наглашеније, почетак романа, што ће рећи и да његове целине нису хармоничне. Његов други део ближи је традиционалном роману колектива. Актуелну

тему азиланата ауторка моделује с видном спилателском вештином. Јасно издиференцирани ликови и жива нарација компилују се с интроспекцијом, једноставним и јасним изразом те емоционалним дискурсом, да би финални део романа драматичним сценама дављења и опраштања од новог друга кулминирао ефектном завршницом. Композиционе мањкавости, међутим, као и код Георгиеве, преовладавају над лепим особинама њихових рукописа. И поводом ова два романа можемо истаћи значај стручног, уредничко-критичарског усмерења, као инстанци које обликују књижевну сцену и чине део књижевног живота.

Последња одлика текуће продукције на коју ћемо скренути пажњу јесте ренесанса поучности, као регресивни моменат развојног лука српске књижевности за децу. Она посебно негативно делује у поезији будући да је песма, нужно краћа и лапидарнија од прозног текста, издваја и поставља у први план. Песничке збирке у изабраном корпусу, изразито лоше, најслабији су сегмент корпуса.¹⁴ У њима је непосред-

¹³ „Нормално дете је биће имагинације и слободних чула, оно је изван морала и изван обузданости конвенцијама /.../ Спремно је, пре свега, на чисту литературу и игру, што условљава чињеницу да у дечјој књижевности највећи удео има естетска вредност. На другом месту налази се спознајна вредност, док бисмо етичку поставили тек као трећу. Етичка вредност често се, наиме, злоупотребљава: дете треба одгајати тако да, уз друго, и морално расте, али пракса превасходно указује на процес који дете преобликује у 'идеал', што значи да га конвенцијализује, канализује и – кастрира” (Погачник 2009: 64).

¹⁴ Како заиста немамо о њима шта да кажемо, навешћемо их: *Паукова мрежа* Борке Чучковић, *Ми најмлађи истицину* знамо Соње Миловановић, *Трајкови на гуши* Весне Пешић, *Рајичњак* Бранка Вуковића, *Кликоноји у доба короне* Златка Јурића, *Пукао ме џубершеј* Јелене Анђеловић Антић, *Леш у машини* Миљана Сандића, *Кајушић за џромрзле џицице* Весне Радовић. Младачке песме у збирци *Немој да ми џрешиши самоћом* Николе Благојевића нису и поезија за децу па их нисмо ни разматрали.

но науковање највише дошло до изражаја – не само као редукција значењског/сазнајног слоја књижевног дела већ и као корак уназад. Појава новог поетског духа, каже Ново Вуковић, значила је другачији приступ компонентама књижевности за децу,

поезија је избила у први план, остављајући педагошке и друге импликације практично невидљивим, односно дајући им форму у којој се не нарушава умјетност дјела. /.../ Естетска и педагошка компонента у дјелу не морају бити опонентне, већ се морају налазити у некој врсти органске симбиозе. Код најбољих писаца је тако. Опонентне постају само ако се угрози позиција приоритета, односно ако се дјело не схвати као превасходно естетски феномен, коме је апсолутно примарна сврха да дјелује у том смислу (Vuković 1996: 47, 49).

Из тог се скупа лоших стихова, често и без идеје на нивоу појединачног текста и по правилу без концепције на нивоу збирке – о језику и формалним исклизнућима да ни не говоримо, издавају: *Сћоноја Елвира тражи ђедикира* Мирјане Булатовић, *Дечје зврчке и заврзламе* Александра Коцића, *Да ли лаје морски њас* Србе Трајковића и *О живуљкама, шравкама и сличним сћавкама* Србе Такића. Ова четири песника освајају специфичан дечји поглед на свет као позицију певања, што резултира хуморним и маштовитим раскораком у односу на начин мишљења одраслих. Њихову фину сензибилност за сферу детињства, међутим, прати наглашено неуједначен уметнички домет песама у збиркама Коцића, Трајковића и Такића па би строжим критеријумом избора текстова који ће ући у збирку – и ауторским и уредничким критеријумом – добили сви, а пре свега мала публика.

Не само што своди семантику дела, поучност имплицира и схватање детета које се вра-

ћа негативној онтологији детињства (Крамбергер 2009). Ове четири песничке књиге издавајемо из још једног разлога. Њихово дете осваја свет и савладава живот и као активан агенс модела света и концепта детињства. Те равни поетског текста моделују се као и сваки значењски план у сваком узорном књижевном делу: произлазе из односа његових структурних сегмената, а не дириговане ставовима изван њега самог, макар се они односили и на схватање детета, битно одређено културним кодом. Фреквентнија је, међутим, супротна поетичка оријентација. Једини искорак ка драмској форми у изабраном корпусу, драмска поема *Новојогишња бајка* Гордане Пешић, бенигнији је пример њеног представника. Маштовита, с издиференцираним анималистичким ликовима – што у овако кратком остварењу није лако постићи, али и стилским исклизнућима и понеком граматичком грешком, она се финализује традиционалнијом концепцијом детињства као простора заштићености. Рецимо – симпатично. Ако је то неки естетички критеријум.

Радикални израз приступа идеализованој слици детета с позиција супериорности одраслих, примера ради, јесте песма „Радост живота” Бранка Вуковића (9). Оно се иницијално пореди са бићима природе и тако поставља у контекст савршенства непатвореног живота, а експлозија радости као начин његовог постојања у односу је контраста према свету одраслих, тужном свету. На виши, идеални степен постављена слика детињства кулминира стиховима блиским Змају и романтичарској књижевности за децу: „Дијете чедно кад се смије / свијет кроз игру разумије, / кад је будно – оно сања, / с анђелима разговара.” Анахрона слика детињства, уосталом, није резервисана само за поезију. Среће се, на пример, и у роману *Циле, раз-*

мажено *йиле*, или *Ко не мисли нејо срља*, *обавезно и нагрља* Јовице Тишме. Циле је нека врста кочоперног Пинокија, али Тишмин роман, лишен Колодијеве (Carlo Collodi) игривости и компонован од шематски структурираних епизода, није баш најпривлачније штиво. Проза ипак нуди више могућности да се доцирање посредује темом, радњом, ликовима, док су и дела из изабраног корпуса са своје стране испољила велику тематску разноликост, као и интересовање за актуелну стварност. Поред помињаних тема: јаничара, болести, сиромаштва и азиланата, колико и непознатог вируса, може се указати на још неке романе.

Урош Ристановић у делу *Вивид* тематизује процес одрастања из позиције једне изоштрене ситуације, животне опасности, после које више ништа не може бити исто. *Мушки дневник 4*, *Звездани дани* Душана Пејчића, слично томе, фокусира се на групу дечака и на смрт њиховог друга. У роману *НМВЗ* Катарина Крстајић децу поставља пред низ загонетака због којих крећу у потрагу, да би се испоставило како је трагање у бити пут до сопствених идентитета. Сва та дела, међутим, одбијају наведеним проблемима: било језичким исклизнућима, граматичким грешкама или композиционим пропустима, а *Вивид* и пренаглашеним интроспективним моментом. Није много другачији ни роман *Мар и Хуана* Светлане Живановић, посвећен дечјој наркоманији, с тим што је науковање у њему нескривено:

Само најсебичније кукавице траже излаз у дрогама, храбри људи се суоче са проблемом, размишљају о решењима и налазе решења. Ниједном човеку живот није лак и сви треба да се боримо, ако не због себе, онда због људи који нас воле (130).

Додајмо низу и Даницу Богојевић те њено прозно остварење *Зајрли месеци*, које се бави дететом с посебним потребама, а уклапа у тип тинејџерског романа.

Најближа педагошком садржају, а најдаља од науковања јесте приповетка намењена млађој деци, *Аваншуре на видуку* Биљане Марковић Јефтић. У њој хумор и машта обликују све нивое поетског текста, почев од комичног параглупог и паметног сеоског миша, супротстављеног чудном рођаку, компјутерском мишу, па све до три различита идиолекта карактеристична за ове јунаке. И ауторка прибегава популарној теми дечје заокупљености компјутерима те удаљавања од природе и живота, али не поларизује свет на црно и бело. Она имплицира став да и од једне и од друге стране треба узети оно најбоље. Предност ће ипак дати крви и месу, поготово ако оно мирише на комшијине кобасице. Комична и интелигентно забавна приповетка кулминира епизодом у којој сеоски мишеви морају да поднесу жртву не би ли се њихов рођак претворио у право миша и најзад пробао те кобасице. У драматичном расплету, из кога ће јунаци изаћи једнако несташног и веселог духа, текст издваја латентну, сада већ тешку, али топлу причу о пријатељству, као један од нужних услова несаломивог живота. Дете ће за значењским линијама *Аваншуре на видуку*, као и *Јегрењака у кукурузу*, морати да трага само, активирајући свој укупни духовни потенцијал (Хант 2013: 22–249).

Ако Биљани Марковић Јефтић потрошена тема није представљала препреку, у многим другим делима није тако. Тема се испоставила и као мач с две оштрице јер сам одабир, као у случају Георгиеве и Јовановићеве, намеће (хуману) поуку. Значењска равна поетског текста на тај начин покреће се изван њега самог тако

да је он потврђује, да би у *Мару* и *Хуани*, као и у *Дечаку који није хтио да носати грво* нарастао до унапред задате тезе. Интересовање за реални живот и његове поноре, свакако, не потпада под идеализоване приступе слици детета, али могло се отићи и корак даље, ка продубљенијој карактеризацији ликова те ка специфичној дечјој визури, која би стварност сагледала из онеобиченог угла и моделовала искошену, зато не и мање истиниту слику света. Тога у већини наведених наслова нема. Има само мање или више недвосмислено поучителног садржаја, који младу публику треба да упозори на проблеме и да је усмери на прави пут.

Искошена перспектива из које се посматра стварност није својство само дететовог начина мишљења већ и фантастике. На том се трагу крећу алегоријски романи *Биографија једног ња* Оливере Оље Јелкић и *Јарац Живоша и девети вучића* Милана Мрдаља Мрђе. Јелкићева из позиције животиње сагледава изопачености, егцентричност и агресију савремене цивилизације, самодоволне и удаљене од првих и последњих ствари. Зов дивљине који магнетски вуче њеног Осмог ка непатвореном животу и слободи добио би изостављањем фреквентних максима, којима се фантастика и алегорија сужавају у недвосмислени наук. Насупрот озбиљној и тешкој ауторки, Мрдаљ пише хумористички роман о јарцу који, попут Нушићевог магарца, бежи у свет – делом зато што је сит и налит, а делом и зато што се уплашио касапина. Почетна амбиваленција увод је у низ неочекиваних догађаја, али и алиби за удвојен став наратора. Он иронијски преиспитује и авантуристички дух и опортунизам, и удобност људског окружења – над којим висе касапски нож, и идиличну лепоту слободне шуме – где вребају погибелни искошког ланца исхране. Занимљиву замисао при-

поведно успоравају интроспекције и дескрипција, чије би редуковање допринело динамичности радње, самим тим и уметничком домету дела.

И ова два романа крећу се у препознатљивим оквирима наше књижевности за децу, да би два награђена дела искорачила изван њих. Срђан В. Тешин је збирком цртица *Лука каже* обликовао слику стварности управо укрштајући дечју визуру и логику одраслих, или како писац каже: „Лука је толерантан и допушта да се свако испољава на свој начин, а ја увек певам исту песму” (87). Дијалог између оца и сина те лик паметног дечака једино је што наликује Саројановом (William Saroyan) роману *Таша ти си луг*, лирском разглобљавању видљивог и његовом изокретању у стваралачко-мисаоно биће света. Тешинове самосталне цртице тематски се шире усложњавајући и емоционални и значењски регистар. Крећући се од нежности и хумора до лаке ироније, аутор је низ различитих епизода обухватио идејом љубави и слободе и понудио књигу каквих нема много ни у светској књижевности за децу.

Црна ишчица Александре Јовановић роман је о смрти, која је као тема у нашој савременој књижевности за децу, па и у нашим ставовима о њој, потиснута. Враћајући, заједно с Владимиром Вукомановићем Растегорцем, на књижевну сцену једну од четири велике теме уметности речи, Јовановићева моделује лик тинејџерке која се суочава с губитком оца. Нимало налик супердевојчицама из описаних тинејџерских романа, Жеља је сензибилна и рањива, а тешку животну ситуацију решава на типично дечји начин, бежећи у свет маште. Она имагира свет мртвих, опојан али и усамљен, све дубље урања у њега и све је мање присутна у животу, да би у одсудном тренутку превазишла танатички порив и отргла се. Ова млада аутор-

ка пише снажан роман који се, прожет симболичком и катарзичном драматичношћу, емоционално и смисаоно усложњава те, као и *Лука каже*, представља истински допринос српској књижевности за децу.

Ако се вратимо на почетак, на Љуштановићево одређење одлика модерне књижевности за децу као вишеструке игре: партнерске игре песничког субјекта с децом – замишљеним читаоцима, игре у језику те поигравања књижевним формама и устаљеним књижевним врстама, намеће нам се извесно померање изабраног корпуса ка рационализацији дискурса, под чиме подразумевамо колико редукцију иреалног, толико и лудичког дискурса, као последицу повлачења дечје тачке гледишта у функцији стожерног момента модела света поетског текста. Укидање специфично дечјег погледа на свет пак јесте и пренебрегавање једне од суштинских карактеристика модерног дискурса намењеног најмлађима. Донекле сличан закључак односи се и на поетичку раван дела, која у изабраном корпусу није добила важнији простор, будући да је однос према традицији битан моменат модернитета. Одступање од особина модерног писма, онако како их је канонизовала наука, не мора бити негативно по себи нити, књижевноисторијски посматрано, значи корак уназад. Могли бисмо упутити на евентуалне нове тенденције савремене српске књижевности за децу. Сматрамо, међутим, да је с четрдесетак анализираних наслова о промени поетичке парадигме ипак преурањено говорити.

Ваља скренути пажњу на две чињенице које се, ипак, не тичу само дијахроније и континуитета него и уметничке вредности. Визура дечјег, њена разлика у односу на схватања одраслих, као и ефекти које тај раскорак постиже, јесте бит модерне књижевности за децу, коли-

ко и њених естетичких домета. То специфично гледиште освајају само истински добри писци па се закључак о квалитету помињаних наслова намеће сам по себи. Друга чињеница тиче се повезаности с усменом традицијом, што је и једна од препознатљивих карактеристика наших дела намењених малишанима. Одсуство те везе из великог броја анализираних дела указује донекле и на склоност ка дисконтинуитету, али и на окретање од стваралачких искустава народне књижевности, која су имала плодонosan и уметнички вредан утицај на српске писце за децу. Предност коју текућа продукција даје типизирању и пренебрегавање стваралачке самосвојности, међутим, превазилазе оквире књижевне историје и одлике које она препознаје као модерне те доводи у питање сам уметнички супстрат као такав. Он се препознаје као креативно било, а не као шаблон. Како разговор о делима намењеним детету не може да занемари њихов педагошки утицај, „ствар” постаје далеко озбиљнија, а размере потенцијалних последица нарастају унедоглед.

Резиме претходних разматрања није превише оптимистичан. Некако се само по себи разуме да текућу продукцију чине пре свега дела просечне вредности, а да се квалитетнији наслови „не догађају” свакога дана. С те тачке гледишта, ако се из четрдесетак наслова издвојило шест заиста добрих остварења, *Сћоноја Елвира шражи њедикира*, *Једрењак у кукурузу*, *Биће једном*, *Океан од љаири*, *Аваншур* на *видику*, *Лука каже* и *Црна љишца*, нема места незадовољству. Проблем, међутим, није у бројевима већ у великом раскораку у уметничким дометима између седам наведених књига и доброг дела оних које смо поставили међу просечне. Истини за вољу, мора се рећи да неке од њих нису чак ни просечне. Колико и писци, књи-

живни живот чине уредници и критичари, посленици који би требало да усмере и профилишу стваралачке тенденције, па узрок силазне квалитативне линије наше текуће књижевне продукције за децу јесу и они, не само аутори. Њена узлазна путања одговорност је свих нас који се бавимо књигом за децу.

ИЗВОРИ

- Алексић, Виолета. *Генерална проба*. Београд: Клет, 2020.
- Анђеловић Антић, Јелена. *Пукао ме џубершећ*. Смедерево: Уметнички клуб Расковник, 2020.
- Благојевић, Никола. *Немој да ми претиш самоћом*. Пирот: Никола Благојевић, 2020.
- Булатовић, Мирјана. *Сћоноћа Елвира љражи љедикира*. Београд: Фондација Ршум, 2020.
- Васић, Златко. *Јегрењак у кукурузу*. Београд: Креативни центар, 2020.
- Вуковић, Бранко. *Рајичњак*. Подгорица – Београд: Ободско слово – Штампар Макарије, 2020.
- Георгиев, Елизабета. *Када и сунце мјауче*. Чачак: Пчелица, 2020.
- Ѓвидић, Снежана. *Одбела мама*. Београд: Клет, 2020.
- Домазет, Сања, Славко Крунић. *Мале боћине*. Београд: Службени гласник, 2020.
- Живановић, Светлана. *Мар и Хуана*. Чачак: Пчелица, 2020.
- Јелкић, Оливера Оља. *Биографија једној љса*. Београд: HERAedu, 2020.
- Јовановић, Милијана М. *Где је истиок*. Ниш: Наис принт, 2020.
- Јовић, Виолета. *Вила роса*. Ниш: Свици, 2020.
- Јурић, Златко. *Кликоноћи у доба короне*. Бања Лука: Арт принт, 2020.
- Коцић, Александар. *Децје зврике и заврзламе*. Алексинац: Центар за културу и уметност Алексинац, 2020.
- Крстајић, Катарина. *НМВЗ*. Београд: КОС, 2020.
- Крстић, Ана. *Моје звездано небо*. Београд: Клет, 2020.
- Маричић, Александар. *Јаничар*. Београд: Клет, 2020.
- Марић, Ана. *Клише*. Београд: Клет, 2020.
- Марковић Јефтић, Биљана. *Аваншура на видуку*. Чачак: Пчелица, 2020.
- Миловановић, Соња. *Ми најмлађи истину знамо*. Лазаревац: Библиотека „Димитрије Туцовић”, 2020.
- Младеновић, Драгана. *Госјодин Оливер*. Београд: Креативни центар, 2020.
- Мрдаљ, Милан Мрђа. *Јарац Живоћа и девет вучића*. Нови Сад: Прометеј, 2020.
- Новак, Николета. *У љошрази за Будимиром*. Чачак: Пчелица, 2020.
- Пејчић, Душан. *Мушки дневник. 4 – Звездани дани*. Београд: Дерета, 2020.
- Пешић, Весна. *Трајови на души*. Алексинац: Центар за културу и уметност Алексинац, 2020.
- Пешић, Гордана. *Новотодишња бајка*. Јагодина: Гордана Пешић, 2020.
- Радовић, Весна. *Кајушић за љромрзле љишице*. Београд: Просвета, 2020.
- Ристановић, Урош. *Вивиг*. Београд: Отворена књига, 2020.
- Сандић, Миљан. *Лет у машћолећ*. Пљевља: Књижевни клуб „Далма”, 2020.
- Такић, Срба. *О живуљкама, љравкама и сличним сћавкама*. Власотинце: Народна библиотека „Десанка Максимовић” – Удружење Лоза, 2020.
- Тишма, Јовица. *Циле, размажено љиле, или Ко не мисли нећо срља, обавезно и надрља*. Београд: Лагуна, 2020.
- Трајковић, Пеђа. *Да ли лаје морски љас?.* Београд: Креативни центар, 2020.
- Форгић, Миливој. *Доброчинство*. Београд: УКС, 2020.
- Ц. С., Маја. *Дечак који није желео да љосади дрво*. Пирот: Luka Books, 2020.
- Ц. С., Маја. *Дечак и вила*. Пирот: Luka Books, 2020.
- Шајтинац, Угљеша. *Биће једном*. Чачак: Пчелица, 2020.
- Bogojević, Danica. *Zagrlji Mesec*. Beograd: Laguna, 2020.
- Čučuković, Borka. *Paukova mreža*. Beograd – Ub: Borka Čučuković, 2020.
- Jovanović, Aleksandra. *Crna ptica*. Beograd: Kreativni centar, 2020.
- Jovanović, Danijel. *Gospodinova kuća*. Beograd: Otvorena knjiga, 2020.
- Mladenović, Dragana. *Sve što (ni)sam želela*. Beograd: Kreativni centar, 2020.
- Penevski, Zoran. *Okean od papira 1–6*. Beograd: Laguna, 2020.
- Tešin, Srđan V. *Luka kaže*. Beograd: Arhipelag, 2020.

ЛИТЕРАТУРА

- Крамбергер, Маријан. Позитивна онтологија детињства. *Принцеза луша замком, Теоријска мисао о књижевности за децу из окриља Змајевих децјих иџара*. Приредио Јован Љуштановић. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2009, 31–33.
- Миларић, Владимир. Песма која не зна за пораз. *Принцеза луша замком, Теоријска мисао о књижевности за децу из окриља Змајевих децјих иџара*. Приредио Јован Љуштановић. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2009, 131–138.
- Љуштановић, Јован. Разграновање романа. *Црвенкаиа трицка вука*. Нови Сад: Дневник – Змајеве дечје игре, 2004, 138–147.
- Љуштановић, Јован. *Од Досиџеја и Вука до Мирка и Славка, О слици дејшеа и дејшеиштва у српској књижевности за децу и српској културу од 19. до 21. века*. Београд: Педагошки музеј, 2021.
- Опачић, Зорана. *Наивна свесћ и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011.
- Опачић, Зорана. Два и по века српске књижевности за децу и младе, Од узрасног до поетичког одређења. *Анџолоџија књижевности за децу I*. Приредила Зорана Опачић. Нови Сад: Матица српска, 2018, 17–49.
- Опачић, Зорана. Место и значај Десанке Максимовић у поезији за децу. *Песнички завичај Десанке Максимовић*. Уредила Светлана Шеатовић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Задужбина „Десанка Максимовић” – Дучићеве вечери поезије, 2019, 225–279.
- Перић, Драгољуб Ж. Награда „Раде Обреновић” за најбољи роман за децу и младе у 2020. години. *Дејшеиштво*, 1 (2021): 183–187.
- Погачник, Јоже. Проблем дечје књижевности – појам и рецепција. *Принцеза луша замком, Теоријска мисао о књижевности за децу из окриља Змајевих децјих иџара*. Приредио Јован Љуштановић. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2009, 63–71.
- Хант, Питер. Увод у проучавање света књижевности. *Тумачење књижевности за децу*. Уредио Питер Хант. Београд: Учитељски факултет, 2013, 7–26.
- Katnić-Bakaršić, Marina. *Lingvistička stilistika*. Budapest: Open Society Institute, 1999.
- Marković, Slobodan Ž. *Zapisi o književnosti za decu*. Beograd: Naučna knjiga, 1991.
- Pražić, Milan. Igra kao stvaralačka delatnost. *Polja*, 117/118 (1968): 18–19.
- Prelević, Rade. *Poetika dečje književnosti*. Mostar: Prva književna komuna, 1979.
- Vasić, Smiljka. *Veština govorenja*. Beograd: BIGZ, 1980.
- Vuković, dr Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: Унирекс, 1996.

Dušica M. POTIĆ

TEMPTATIONS OF SIMPLICITY
– AN OVERVIEW OF SERBIAN LITERARY
PRODUCTION FOR CHILDREN IN 2020.

Summary

The subject of this paper is an overview of the current literary production based on the body of books submitted for the Little Flower award competition. We shall seek to single out prevailing tendencies and by observing the language, form, and the semantic level of the poetic text, place the works in the context of modern Serbian literature for children.

Keywords: current literary production, prevailing tendencies, language, form and semantic level of the poetic text, modern Serbian literature for children

ЈЕДНОМ У ПЕРЛЕЗУ ПЕТРА ЖЕБЕЉАНА У КОНТЕКСТУ АУТОБИОГРАФСКИХ РОМАНА СА ТЕМОМ ДЕТИЊСТВА

САЖЕТАК: Аутобиографски роман са темом детињства веома је компликована књижевна форма, за коју се може рећи да је унеколико, нарочито из стилистичке и рецепцијске визуре, и парадоксална. Иницијални порив за писање оваквог дела јесте свакако аутобиографски, да се запамти и пренесе нешто из сопственог живота што аутор сматра важним. Писац обично жели да изнова креира емоције, доживљаје, узбуђења и спознаје на начин најближи ономе како их је перципирао као дете. Са друге стране, сама форма романа подразумева изразиту артистичку вештину и неспутано поигравање оним што Дубравка Угрешић назива „фикшн–факшн” (фикција–факти). Такође, сама позиција писца јесте флукутирајућа и у тријади „ја–пишем–живот”, али и у односу према јунаку, са којим је час поистовећен (консонантан), час удаљен (дисонантан). У овом раду егземпларно ћемо анализирати дело Петра Жебељана *Једном у Перлезу* у контексту аутобиографских романа за децу који су у првој деценији 21. века неретко били награђивани.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: аутобиографски роман, *Једном у Перлезу*, награде

Аутобиографски роман разликује се од аутобиографије по степену фикционализације садржаја, али и по начину наративно-стилске литераризације те врсте прозе. То значи, да, иако је по *аутобиографском уговору*¹ јасно да аутор при-

поведа о властитом животу, он није стриктно фокусиран (а последично ни ограничен) на изношење прецизне фактографије, већ тежи да на различите начине, чак могуће и полидискурзивно, уобличи грађу из стварности. Грађанска личност писца који се обраћа деци, по природи ствари, нити је нарочито битна, нити изазовна младом читаоцу, јер је мало вероватно да га деца унапред познају и толико обожавају да се занимају за његов приватни или јавни живот (то

* ankica@ptt.rs

¹ Термин *аутобиографски уговор* (споразум) преузет је из књиге Филипа Лежена (Philippe Lejeune) *Аутобиографски уговор*. Аутор „наводи два могућа начина на који се може успоставити идентичност имена аутора, приповједача и лика: први је имплицитан, тј. путем аутобиографског уговора (упораба таквог наслова који не оставља никакву сумњу да прво лице упућује на име аутора, нпр. *Повијести мој живоши*, или пак таквим обликовањем почетка текста да је читатељ увјерен да 'ја' у тексту упућује на име на корицама књиге), а други је експлицитан, тј. путем имена лика (и приповједача) које је исто као на корицама књиге. Као што постоји аутобиографски уговор (споразум), тако може доћи и до *романескног уговора (споразума)* – обиљежава га неидентичност (аутор и лик немају исто име) и потврда фиктивности (углавном путем поднаслова *роман* на корицама). Лежен напомиње да је, за разлику од романа, који имплицира романескни споразум, приповједни текст неодређен и допушта оба споразума – аутобиографски и романескни (фиктивни)” (Kos Lajtman 2011: 41).

би једино могао бити случај са идолима младих из света музике, филма или спорта). Стога су такви текстови релевантнији по начину обраде и узбудљивости садржаја, а и приповедачу је важнији садашњи аутор који потврђује своју стваралачку креативност „него тадашњи лик са својом прошлости” (Kos Lajtman 2011: 91). Андријана Кос-Лајтман ове романе чак сматра *исеудоаутобиографским*, јер су фокусирани на

свијет који покривају својом референцијалношћу, док је особно искуство аутора увијек у другом плану, редовито више или мање замућено у текстуалној појавности (Isto: 90).

Однос између аутора, наратора и лика јесте комплексан, повремено чак и компликован, пошто је субјекат приповедања уједно и његов објекат. У књижевним облицима у којима се тематизује властито детињство наратор обично говори у првом лицу и носи, као и лик, име аутора, али готово нужно постоји дистанца између аутора и лика, јер је особа која пише одрасла и има измењен поглед на свет. То се одлично види у Нушићевој *Аутобиографији* (1989), која се по многим елементима претвара не само у комедију, већ и у сатиру, па чак и пародију, као и у сегментима у делима Ивана Цанкара (1963), Лазе Лазаревића (2011) и Боре Станковића (2006), кроз које ови писци казују колико им је тај период живота био трауматичан, али га јасно одвајају од свог актуелног хабитуса. Једина два примера где се лик – наратор – писац идеално поклапају јесу дневнички записи Ане Франк (1960) и транскрипт са суђења малолетној Кристијани Ф. уобличени у књизи *Ми деца са станице Зоо* (2004)². То су ретки случаји правога аутодијегетског дискурса у којем су обједињени идентитети лика, приповеда-

ча и аутора. У већини дела, када се приповеда о детињству, остварује се историјско (биографско) приповедање, у којем је аутор истовремено и приповедач, али се не поклапа са ликом (који је дете), или пак хомодијегетска фикција, у којој су истоветни наратор и лик, а разликују се од аутора³.

То значи да је аутобиографски роман о детињству врста мемоарске прозе која говори о неком прошлом *ја* (прошлом битку), које се литерарно оживљава, са различитим намерама. Те интенције могу примарно бити естетске – да се створи дело високе уметничке вредности, за шта се као предложак користи властити живот (на пример *Башића сљезове боје* /1990/), затим, да се аутор кроз њега интроспективно преиспита (на пример „Десетица”, „Швабица”, „Увела ружа”...), или да се уметничким средствима у тексту овековече неки аутору важни догађаји и доживљаји, као и успомене на драге људе, мада кључна за настанак оваквих текстова може бити и потреба да се успостави комуникација са децом преко тема које су њима блиске. Сва фиктивна аутобиографска дела јесу комбинације ових функција, само се разликују по томе која од њих им је у првом плану (што може у битноме да утиче на литерарну вредност исприповеданог).

С аспекта форме, морамо истаћи да су нека дела овог типа компонована и тако што су на различите начине и у неједнаком степену естетски уобличавана применом целог спектра литерарних техника. Изузетно сложен пример аутобиографске прозе, апсолутно полидискурзив-

² Под условом да прихватимо да је Кристијане Ф. стварни аутор иако је у питању њен усмени исказ.

³ Ово је дејој књижевности прилагођена Жанетова класификација приповедних типова с обзиром на однос аутор–наратор–лик (упореди Kos Lajtman 2011: 34).

не, с помешаним улогама аутора, приповедача, имплицитног читаоца, наратора, лика/ликова, који је максимално удаљен од „репродуктивне имагинације сећања” (Bašlar 1969: 23) и близак аксиологији општих вредности, налазимо у роману *Оставиши код Руже* Весне Ђоровић-Бутрић (Награда „Раде Обреновић”, 2003). То је прави псеудоаутобиографски роман, приповедан чак у трећем лицу, у којем је примат дат естетици форме и феномену одрастања девојчица као основној теми, док је лична прича остала у другом плану (тек као неки удаљени гарант аутентичности да тај процес заиста тако изгледа јер га је неко у реалности проживео). И у роману *Небо над циркусом* Ратомира Дамјановића (Награда „Раде Обреновић”, 2004) прича о властитом детињству настоји да се прикаже у полидискурзивној техници, док је у делима *Једном у Перлезу* Петра Жебељана (Награда „Невен”, 2002) и *У шрку за јеленом* Радивоја Богићевића (Награда „Раде Обреновић”, 2004) уобличена тек као „наративно-стилска литераризована аутобиографија” (Kos Lajtman 2011: 82), с већим или мањим понирањем у дубинске естетске слојеве.

Већ сама реторика наслова најчешће директно наговештава ком члану тријаде „ја–пишем–живот” аутор у књизи посвећује највише пажње:

Проматрајући аутобиографске текстове у том свијетлу, с обзиром на специфичну трочланост термина, изузетно су занимљива истраживања која указују на то да су тијеком повјесног развоја жанра мјењали место и јачину нагласка на сваком од појединих дијелова тријаде (ја/пишем/живот) – аутори антике и средњовековља стављали су нагласак на саставницу живот (‘ја пишем свој *живош*’) настојећи да га чим вјерније и исцрпније испричати; аутор из раздобља рене-

сансе, барока и романтизма на саставницу ја (‘ја пишем свој живот’) стављајући у први план себе као индивидуу, док би модерну аутобиографију карактеризирао нагласак на члан пишем (‘ја *пишем* свој живот’), тј. на истраживању и пропитивању различитих приповедних поступака и стратегија /усп. Златар 1998: 7/ (Kos Lajtman 2011: 23).

У овом раду, посвећеном аутобиографском романескном писању у књижевности за децу, егземпларно ћемо анализирати дело Петра Жебељана *Једном у Перлезу* у контексту романа награђених у првој деценији 21. века. У овој књизи остварен је несвакидашњи спој документаристичког приступа у стваралаштву и фикционализације и емотивне субјективизације исприповеданог. У настојању да се један свет и начин живота који су на измаку, а до којих му је интимно веома стало, сачувају од заборавља, Жебељан их је преточио у узбудљиво штиво које „захвата пресан живот, преноси аутентичне догађаје и слике” (Жебељан, према Љуштановић 2003: 72), али их и домаштава и лирски „искривљује” све док не настану „кратке приче, медаљони, као низ капи росе на дугом повијеном листу рогоза у рано јутро” (Исто). У тријади ја–пишем–живот, Петар Жебељан подједнако је успешно обухватио сваки од чланова.

Петар Жебељан, *Једном у Перлезу*

Петар Жебељан, новинар и писац, рођен је 1939. године у Перлезу. Од 1966. до 2004. био је уредник станице Радио Београд, где је првенствено креирао образовне емисије за децу, али се бавио и информативним, документарним, документарно-музичким и забавним програмом. Добитник је више награда за радиофониј-

ска дела, као и награде Змајевих дечјих игара 2000. године за унапређивање савременог стваралаштва за децу. Прву књигу, *Једном у Перлезу*, објавио је 2002. и она је овенчана годишњом наградом „Невен“ за књижевност намењену деци и младима. *Ницање душе* (2005) и *Жгралови над Перлезом* (2011) тематски се надовезују на ово дело, пошто је у њиховом фокусу живот људи у банатској равници у прошлости, као и изградња детиње личности у тој атмосфери.

Једном у Перлезу обимом је невелико књижевно дело, које жанровски није лако одредити. Издељено је на двадесет четири кратке, самостално насловљене новеле, које се уобличују око неке конкретне теме, а занимљиво је да је готово уз сваку, у издању Народне књиге, уметнута и одговарајућа црно-бела фотографија која би требало да оснажи парадигму истинитости и документарности.

Петар Жебељан је испричао своју причу у 24 слике. Боље је рећи – у 24 фотографије јер ова збирка на својих стотинак страница доноси управо атмосферу породичног албума: догађаје и људе „ухваћене“ док иду за свакодневним пословима, затечене у тузи, изненађене у грубости, понегде намештене за „сликање“ пред кулисама од ћилима, у свечаним приликама, у ставу достојанствених и строгих домаћина, као на старим фотографијама које у књизи местимце поткрепљују сећања, увек из визуре ћутљивог посматрача – дечака који се ни као одрастао човек не одређује према њима, чврсто решен да исприча КАКО ЈЕ БИЛО. Али сећање зна да превари. На факта падне патина и документарна проза приметно пређе у уметност (Мишић 2002).

Мишић поставља питање у који би жанр било најприкладније сврстати ово дело те као решење нуди „збирку повезаних уметничких репортажа“, „збирку прича“ и „књигу сећања“.

Међутим, закључује, иако све приче, гледано споља, јесу оживљене слике из (хипотетичког или стварног) породичног албума, оне се суштински разликују једна од друге по томе да ли су о њима приказани догађаји, или је пак дата панорамска слика простора (пејзажа), времена, друштвених прилика..., те са тим у вези јесу обликоване и као различите врсте епских наративних форми.

Насловна синтагма – *Једном у Перлезу* – носи јасну назнаку глаголског облика који изостаје. Међутим, то намерно елидирање отвара могућност читаоцу да разуме синтагму на два начина који су комплементарни, али не и једнозначни, као: „било (је) једном у Перлезу“, у смислу истицања истинитости онога о чему се приповеда, и „бејаше једном у Перлезу“, чиме се потенцира давно свршено време које из данашње перспективе делује готово бајковито. Сем времена, нагласак је и на месту – у *Перлезу* – те је основна нит дела конституисана на прецизно одређеном хронотопу унутар којег се смешта и „хронотоп детињства“ Петра Жебељана. У овом делу, за разлику од Божићевићевог романа, друштвено окружење у одређеном историјском периоду има истакнуту улогу. То није, макар из визуре детета, издвојена (горштакча) буколичка заједница на рубу (и буквалном и симболичком) урбанитета, већ реални опис „последње деценије сада већ у потпуности докочане ере патријархалног и ауторитарног устројства у нашој земљи“ у којој се чврсто држало до „поставке хришћанског морала и људске светиње“ (Лазич 2002: 68).

Лаза Лазич у једном пасусу прецизно сажима вертикале Жебељанове књиге:

Ово литерарно дело је врста лирског мемоара, књига за децу, песма у прози, велика поема

равнице, носталгични напев о земљи и обичајима, бојама и атмосфери једног притишаног живота којег више нема, етнографски запис, лексички мајдан, историјско сведочанство, лична исповест, књижевно-уметничко враћање дуга породици и завичају, а у целини она је: споменик нашим дурашним прецима који су кроз неколико векова упорно чували и сачували дух и веру, говор и поступак, морал и поштење, суштинске и непоколебљиве вредности једног старог, радиног, трпељивог и честитог народа. Ова књига је верна слика, пуна душе, сеоског банатског краја по завршетку Другог светског рата, последњи снимак војвођанске, аутентичне, мукотрпне, уједно идиличне стварности; он садржи дах чистоте и наивност света који је нагло ишчезао у цивилизацијској промени и под трагичном најездом градилаца Новог поретка (2002: 68).

Петар Жебељан, по свој прилици, није имао стартну замисао у ком литерарном „кључу” же ли да се изрази у овој књизи, већ је допустио да се његови записи, засновани на афективном сећању, спонтано развијају док не постигну индивидуалну пуноћу и заокруженост. Тако настале самосталне новеле надовезују се једна на другу, али се не нижу ни по временској вертикали, ни по хијерархији догађаја, већ практично стоје напоредо једна са другом, с обзиром на то да је једини критеријум за одабир и обраду извесне теме био ауторов лични (емо тивни) однос према доживљеном. Лирски и романтични аспект добија превагу над епским, тако да се ово дело на крају, и између осталог, конституише као билдунгс роман у којем се показује како једна танана и хиперсензибилна душа изниче и формира се у условима који нису ни идеални, нити њој сасвим наклоњени.

У првој новели, наратор, који је идентичан с аутором, сећа се како је његов стамени деда

плакао када му је, непосредно након рата, један Рус, сав одрпан и пијан, на сред пута, уперивши у њега аутомат и подсетивши га да га је он ослободио, насилно одузео омиљеног Витеза и у замену му дао свог изгладнелог коња Риђана. Деда је, што је бивао старији, све чешће причао ту причу разним људима, са све крупнијим сузама у очима. Иначе, деда није био нимало сентименталан, што је произлазило из његове архетипске и социјалне припадности патријархалном свету. Он је породичну задругу од дванаест чланова, које је рат сатерао у малу кућу, организовао и њоме управљао. Синове је распоредио да се брину за њиве и стоку, а унук Петра и Милана возио је на колима да заједно са њим надгледају радове. Ако би се ручно брање кукуруза или неки други посао одужио, водио би их по млакама и шеварима уз реку, да се играју и посматрају ждралове, што је за дечака био пун синестезијски те готово натчулни доживљај:

На ту њихову дреку одговарала је наша Чарна бесним рзањем. Ждралови се узнемире и одлете. Гледао сам за њима и видео како су за собом повукли у небо једно дуго звучно уже у које су били уплетени њихово кликтање и Чарнино рзање. Протезало се оно иза њих и нестајало у светлости сунца које је западало за далеке њиве необраног кукуруза (Жебељан 2002: 10).

Иако сасвим мали, он је имао способност уочавања друштвених нијанси и неправди, те је у његовом сећању сем узбуђења око локомотиве и могућности да „газдује” које ће комшијско дете моћи да посматра њен рад из дворишта, остао и мукотрпан рад надничара из Босне (током вршидбе), нарочито плеварошкиња, које су по читав дан аргатовале, углавном за храну и

пиво. Но, ауторово памћење често је чулно и толико му је важно и свеже да успева и литерарно да га уобличи тако да читалац може и сам да га искуси. То се највише односи на бележење укуса: домаћи бомбони од растопљеног шећера са орасима, два режња поморанџе, компот од бресака, „царске” ташке деде Симе Прибиша, воће из ујаковог врта, крадене кобасице у Сефкерину, сладолед у Бечкереку, тазе хлеб у Земуну... Једнако су важни и аудитивни надражаји који дају пун смисао неком догађају: певање на свечарима, вртепаши о Божићу, тамбурашка банда Марка Фрајића који је о Галицији певао „загрцнутим криком”, гласом слеђеним још у Првом светском рату, на Галицијском фронту, „тамо где је страдавао и млади Чарнојевић, јунак једног од романа Милоша Црњанског” (Жебељан 2002: 21).

Три новеле, „Тетка Душичини штендери”, „Опрост греха” и „Страдање Томе Сојера”, Жебељанов су омаж важној лектури. Први је сасвим имплицитан – говори о посети малог Петра и његове мајке грађанском свету, сувише тихом, уредном и тајанственом, атмосфери налик прустовској, из које ће дечак понети сећање на компот од бресака, штендере са аспарагусима и брата студента медицине, који је сликао оловком мерећи пропорције (дечак је закључио да студирати значи радити управо то што је стојећи у тој просторији кришом, непримећен, видео). У „Опросту греха” евоцира се ситуација слична оној из Андрићеве „Књиге”, а „Страдање Томе Сојера” вишеструко је: дечаку се брани да се заноси књигама, јер су оне, у поређењу са физичким радом, бескорисне, затим се на његове авантуре, скитње и игре инспириране књигом не гледа благонаклоно, да би се на крају испоставило да деда баш из те књиге цепа мекане листове и у њих завија дуван.

Однос дечака и деде компликован је јер они и по урођеном сензибилитету и по времену рођења припадају различитим световима. Деда је хладан, неумољив и бизарно „практичан” у односу према животињама. Тако на бруталан начин „умирује” (пребија и веша) керушу Зељу само зато што се откинула с ланца, а малом Сатанаилу, којег је сам поклонио унуку када је псић био величине длана, ставља врело јаје у чељуст и обмотава је врпцом како би га казнио за крађу из кокошињца. Тај пас је дању везан, а ноћу ћушнут на буњиште и нико се са њим не дружи сем мачке. Али он ноћу гледа, а дечак то зна, пут сазвежђа Касиопеје, искрене главу и тихо цвили док звезде не почну да гасну и бледе:

Откуда да се сваке вечери усредреди на исту страну неба и да сатима гледа ту скупину звезда – не знам?! Као да је само преко једне звезде из тог грозда, оне која нестаје у плавичастом сјају и која му је све време свог умирања слала поруке, њему кога однекуд и однекад зна и који јој је близак по самомању и страдању и по много чему другом што чини грким и псеће и звездане и људске животе и трајање (Жебељан 2002: 60).

То дете, које посматра „страдање у самоћи једне звезде и једног пса да би их уредно сложило у мит” (Алексић 2002: 69), јесте исто оно које се са смрћу сусреће емпатишући с агоналним концем дивљих и домаћих животиња на који његова средина ни не обраћа пажњу, сматрајући све то природним током ствари. Али у његовој свести жаба полако, битно спорије него у реалности, умире у утроби змије, јер дечака то толико потреса да је слика гутања жабе једна од двадесет четири најживље у његовом сећању и након готово пола века, једнако као и растанак од омиљене кобиле (и другарице Мал-

чике) – „Никада нисам прочитао тако нешто, његова брза и снажна кобила разболи се и пред смрт наслони дечаку главу уз главу!” (Попов, према Алексић 2002: 70).

У завршним епизодама (углавном су три или четири повезане истом темом), Жебељан бележи своје посете рођацима. Иако су, ухваћени у слику, интересантни и колоритни, обележени неким драгим сусретима и догађајима који се могу препричавати, у стварности су ти „излети” били изнуђени. Дечака нико није питао ни куда, ни када, ни да ли уопште жели да путује, већ су га упућивали да поседи три недеље са мајком у Сефкерину, након завршетка пољских радова, а уместо деде морао је да обилази деда-стрица како би се одржавали присни породични односи. Све што се на тим одредиштима дешавало било је очекивано и предвидљиво, мада за дете и то могу бити дубоке сензације (на пример, туча у сеоској кафани, за славу, вожња деда-стричевим такси фијакером, сладолед, ватерполо и женска љубомора у Бечкерку, вредне редуше које спремају ђаконије на свим тим местима и тако даље). Међутим, сви ти догађаји нису важни по себи јер настају у контексту „породичног времена” – напротив, аутор је привржен само оним тренуцима када успева да направи отклон од њега, те да кроз сопствену призму провуче оно што бележе његова чула. Ипак,

за њега утемељеног силовитим приликама паорске судбине и обрубљеног културолошки филиграном и нагоном ка духовности, а угроженог политичким насиљем и чудима новог времена, нема опасности (Алексић 2002: 69),

јер његова индивидуација иде путем самоспознаје властите емотивне различитости у односу на средину и време. Исповедајући се кроз

ову причу, аутор се након низа година враћа одређеним унутрашњим сензацијама и осветљењима која су му дала снагу и храброст да се избори за „сопствену верзију” (почевши од битке за школовање). Лирска организација приче метонимијска је замена за снажна осећања из детињства, чиме се и на симболичком и на литерарном нивоу дезавуише и деконструише преминација епског, традицијског (догађајног и патријархалног) модела из којег и аутор и његов лик потичу.

Најдиректнији резултат свега тога јесте да се тријада аутор–наратор–лик обједињује у надобличју уметника који је „повлаштено биће јер живи полифоно” (Šop 1994: 47). Тако је, истовремено,

Петар Жебељан онај дечак који гледа са фотографије. Власник Сатанаила и Касиопеје.
И писац ове књиге.
И у њој апсолутно памћење.
И љубав непрегледна као равница...
Као да нема краја... (Алексић 2002: 69).

Упркос томе што се удаљава од класичне херојске матрице, главни лик израста у јунака. Његове супермоћи јесу *lucida intervalla*, који чине да сам себе доживљава надмоћним над грубошћу средине и времена. Готово магичан пример у текст транспоновоаног таквог осећања јесте приповетка „Надничари”, у којој стари Симо Прибиш нуди дечацима да им направи „царске” ташке у замену за рад на његовом имању. Дечаци се после тог посла осећају превареним, јер је старац сувише отезао са јелом (да би им, како они виде, продужио рад), дао им свега два, додуше велика, ташка, те им на крају испричао причу о томе како среће виле, што су они доживели као намерну старчеву афектацију, обману и потцењивање њиховог рада и

узраста. Једино је Петар отишао одатле срећан, јер је стари Прибиш видео да је дечак посебан, да он „унутра плаче” и да ће једини поново доћи (да помогне и да машта јер од тих могућности веће плате ни нема). На фону различитих доживљаја, ова реалистичка прича трансформише се у праву вилинску, и заиста, уз „Сатанаила”, заслужује да самостално буде уврштена у антологије.

У завршној новели, „Мирису опалог ораховог лишћа”, у први план је изведен политички аспект, присутан као позадински у свим причама. Одређени историјско-културолошки тренутак, те друштвена транзиција, а не детињство, испоставиће се на крају, кључни су хронотопски оквир у роману. Смена система толико је радикална да се прекидају све везе са светом који је постојао раније. У оном сегменту у којем доноси еманципацију, сигурно је да је та промена позитивна, али сама чињеница да она долази споља, дакле не као еволутивна, већ као револуционарна, те да прекида и онемогућава континуум живота који су људи сами градили, према свом аутентичном искуству и потребама, недвојбено је маркира као агресивну. У тексту је она приказана симболички, посредством замене једног дрвореда другим – та стабла (дуда, кестена, јавора, липа, ораха) сађена су или чупана према хтењу и потребама људи потакнутих друштвеним или економским модама. Међутим, на крају остаје увек само оно што јесте суштина: мирис ораха, који се као вечан носи из детињства и слика банатског сељака који, кад дође у поље

коме нема краја на све четири стране и стане сам и усправан на своју њиву, осети да је снажан, чист и слободан. И то упркос свим невољама које су у другој половини 20-ог века притискале село и њега (Жебељан 2002: 102).

Овај лирски роман окончава се реченицом у којој аутор открива своју ауторитетну позицију, легитимишући се као човек на прагу старости који ће се ускоро вратити у свој (анахрони) Перлез.

Петру Жебељану је

требало храбрости за ову књигу. И људске и списатељске. Људске – да отвори један неочекивано суров свет детињства изникао из паорско-спартанског васпитног кодекса, а списатељски да се у време компјутерске књижевности исприча једна потпуно лична, помало спора и старинска прича о одрастању. Кома? Вршњацима који су и сами скрајнули у сећање или младима који не би ни знали да је ма ко растао ЈЕДНОМ У ПЕРЛЕЗУ? (Мишић 2002).

Питање намене оправдано је постављено. О овом роману и другим делима Жебељановим са искреним одушевљењем писали су Раша Попов, Лаза Лазичић, Весна Алексић, Весна Ђоровић-Бутрић, Љубивоје Ршумовић... Но, да ли је „Невен” жири био у праву када је својом наградом категорисао *Једном у Перлезу* у књижевност за децу и младе, тешко је проценити. Маја Мишић сматра да је неважно да ли ће ову писмену књигу старији препоручити младима, или млади одраслима, јер – и једно и друго је и могуће и вероватно.

Закључак

Једно од настојања савремених романа за децу јесте да свакодневицу учине поетском, имажинативном, да јој дају статус изузетног и занимљивог. Ако је при том реч о личној свакодневици и сопственом искуству, такви романи добијају ознаку аутобиографског дела. Питање јесте због чега би читалац био заинтересован да сазна

појединости пищевог живота, какву драж може пронаћи у ишчитавању пищевих сећања, ако се занемари потенцијална могућност васпитавања на туђем искуству, као и могућност да дато искуство забави (Шаранчић-Чутура 2006: 19).

Трећа опција јесте да се рецепијентима понуди стварно уметничко дело у којем је приватни живот инкорпориран у садржину само као елеменат грађе. То су псеудоаутобиографски романи, који би примарно били окарактерисани као авантуристички, романи дружине, психолошки, билдунгс, хумористични, постмодерни... Такође, могли би се појавити и у форми романа *инфаншилне ушойије*, уколико аутор користи лик којим жели да презентује сопствени омладински узраст, али из оног угла из којег би он био близак данашњим тинејџерима. У том случају била би најважнија комуникативна функција која се успоставља између различитих генерација, а не фактографија или стилстичко уобличавање. Најдиректнији пример за ово запажање налазимо у књизи Слободана Станишића *Љубав звана радио* (награђеној 2010), у којој аутор бира управо оне појединости које су константа психосоцијалног искуства у одређеном периоду одрастања (заљубљивање, доказивање у спољном свету, пријатељства, кокетирање са светом одраслих). Међутим, ни он не успева да изнедри право штиво за тинејџере, упркос свом таленту за језик и специфичној духовитости, јер се често предаје личном задовољству сећања, губећи рецепијента из вида.

Занимљиво је да се након 2000. године појављује велики број дела са темом властитог детињства. Гледано из угла квантитета, чак се чини да аутобиографско писање долази на место псеудоисторијских романа (лична повест у неку руку замењује интересовање за колектив-

ну). Ова врста дела има две основне интенције: да се спуштањем у дубину прошлости и дотицањем трезора сећања поново сјединимо са оном врстом среће и виталитета која је карактеристична само за детињство, или пак да се разрачунамо са болним искуствима из прошлости.

Међутим, изузетно је занимљива улога жирија који је у битноме утицао да се деси експанзија ове тематике у романима баш у овом периоду. Управо они су „донели пресуду” да су награђени романи дечји, иако је тај став веома дискутабилан. Жирији их све виде као дела у којима аутори (у одраслом периоду) иду ка изворима недостижне среће, те су уверени да ће компјутерска генерација са занимањем пратити нешто што они виде као „право детињство”. И то не би била погрешна процена, под условом да су аутори заиста прилагодили своја писања конкретном жанру трудећи се да заобиђу „репродуктивну имагинацију сећања и предност дали креативној имагинацији стварања слика” (Ваšлар 1969: 23), односно уметничком обликовању. А пошто то није сасвим постигнуто, највероватније стога што и није била примарна намера аутора, та дела се рецепцијски битно разликују од, рецимо, *Башће слезове боје* Бранка Ђопића и *Дјечака са Уне* (1983) Ранка Рисојевића.

Сва три романа награђена у првој декади 21. века (*Једном у Перлезу*, *У шрку за јеленом* и *Небо над циркусом*) тематски су обухватила одређени период у колективној повести нашег друштва у којем је доминантан етнопсихолошки модел замењен индивидуалним, а њихови аутори, преко чијих се леђа, на овај или онај начин, мање или више болно, та промена десила, понирали су у детињство у одређеним кризним моментима (депресије /Ратомир Дамјановић/,

прага старости /Жебелан/) или да потврде своје укупно животно задовољство (Богихевић – чији је роман једини прави дечји, мада не баш најсрећније компонован).

Директно или мање директно везано за ова дела, тек морамо да забележимо да су жирији већ у првој половини декаде почели да фаворизују прозу у којој је граница између књижевности за децу и одрасле постала веома порозна пошто се кроз њу рефлектује „узбиљење детињства наспрам инфантилизације света одраслих” (Радкић 2010: 51).

ИЗВОРИ

- Дамјановић, Ратомир. *Небо над циркусом*. Београд: Итака, 2008.
- Жебелан, Петар. *Једном у Перлезу*. Београд: Народна књига, 2002.
- Жебелан, Петар. *Ницање душе: приче, а можда и роман за мале и велике*. Београд: Bookland, 2005.
- Жебелан, Петар. *Ждралови над Перлезом: године, људи, догађаји*. Београд: Чигоја штампа 2011.
- Лазаревић, Лаза. *Приповешке*. Београд: Evro Giunti, 2011.
- Рисојевић, Ранко. *Дјечаци са Уне*. Београд: Нолит, 1983.
- Станишић, Слободан. *Љубав звана радио*. Београд: Интерпрес, 2010.
- Станковић, Борислав. *Изабране приповешке*. Београд: ЈРЈ, 2006.
- Ђоровић-Бутрић, Весна. *Оставиши код Руже*. Београд: Народна књига – Алфа, 2003.
- Ф., Кристијане. *Ми деца са станице Зоо*. Сремски Карловци: Каирос, 2004.
- Франк, Ана. *Дневник Ане Франк: од 12 јуна 1942 – 1 август 1944*. Београд: Нолит, 1960.

- Bogićević, Radivoj. *U trku za jelenom*. Beograd: Narodna knjiga, 2003.
- Cankar, Ivan. *Priповetke*. Beograd: Rad, 1963.

- Ćopić, Branko. *Vašta sljezove boje*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- Nušić, Branislav. *Autobiografija*. Beograd: Prosveta, 1989.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић, Весна. Случај Касиопеја. *Детињство*, год. XXVIII, бр. 3/4 (2002): 69–70.
- Лазих, Лаза. Лирски мемоари. *Детињство*, год. XXVIII, бр. 3/4 (2002а): 68–69.
- Лазих, Лаза. Хумана лирска мајсторија. *Детињство*, год. XXVIII, бр. 3/4 (2002б): 70–72.
- Љуштановић, Јован. Низ капи росе на листу рогоза. *Детињство*, год. XXIX, бр. 1/2 (2003): 71–75.
- Радкић, Василије. Римована прича за децу. Василије Радкић. *Цврчак и мрав*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.
- Шаранчић Чутура. Усмене приче и причања у савременим романима за децу. *Детињство*, год. XXXII, бр. 3/4 (2006): 19–28.
- Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Beograd: Kultura, 1969.
- Kos Lajtman, Andrijana. *Autobiografski diskurs detinjstva*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.
- Mišić, Marija. Jednom u Perlezu. *Dnevnik*, 10. 6. 2002.
- Šop, Ljiljana. Posle pustinjskog vetra. *NIN*, 21. 1. 1994, 47.

Ankica M. VUČKOVIĆ

PETER ŽEBELJAN'S ONCE IN THE PERLEZ (JEDNOM U PERLEZU) IN THE CONTEXT OF AUTOBIOGRAPHIC NOVELS WITH THE TOPIC OF CHILDHOOD

Summary

An autobiographical novel with a childhood theme is a very complicated literary form, which can be said to be somewhat paradoxical, especially from a stylistic and reception point of view. The initial urge to write a work

like this is certainly autobiographical, to remember and convey something from one's own life that the author considers important. The writer usually wants to recreate emotions, experiences, excitements and, cognitions in a way that is closest to how he perceived them as a child. On the other hand, the very form of the novel implies a distinct artistic skill and unrestrained play with what Dubravka Ugrešić calls fiction-faction (fiction-facts). Also, the very position of the writer is fluctuating in the

triad "I-write-life", but also in relation to the hero, with whom he is alternately identified (consonant), alternately distant (dissonant). In this paper, we will analyze the work of Petar Žebeljan *Once in Perlez (Jednom u Perlezu)* in the context of autobiographical novels for children that were often awarded in the first decade of the 21st century.

Keywords: autobiographical novel, *Once in Perlez (Jednom u Perlezu)*, awards

ПРЕОБЛИКОВАЊЕ НАРОДНЕ ТРАДИЦИЈЕ У ПЕСНИЧКОЈ ЗБИРЦИ РОЂЕН КАО ЗМАЈ ДРАГАНА ХАМОВИЋА

САЖЕТАК: Циљ овог рада јесте да на примеру песничке збирке *Рођен као змај* Драгана Хамовића прикаже модусе транспоновања фолклорне грађе у савременој српској књижевности за децу и младе. Упоредном анализом различитих змајевих функција у поменутој збирци и народној књижевности, аутор рада у ширем традицијском контексту разматра различите облике Хамовићевог лирског дијалога са усменом традицијом и њихову повезаност са песниковим разумевањем поезије, односно њене суштине и значаја. Посебна пажња посвећена је начинима на које се елементи народне традиције преображавају, пародирају и саображавају са хоризонтом очекивања младих читалаца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Рођен као змај*, Драган Хамовић, фолклор, змај, савремена поезија за децу и младе, дијалог са традицијом

*[И]стинска, сржна поезија може једино
бићи исјевана на језику дејиништва.*

(Драган Хамовић,
Очева одшкринућа враћа)

Увод или о змај-књизи

У фолклорној традицији многих народа ши­роко је распрострањено веровање у змајеве. Функције, особине, изглед, као и родови и жан-

рови у којима се ова бића јављају разнолики су и варирају не само на нивоу различитих већ и унутар појединачних култура. Као важне змајеве карактеристике у нашој традицији најчешће се истичу антропоморфизам, способност летења и огњевитост (СМР: 152–154). Са тим у вези индикативно је истаћи и становиште В. Чајкановића да „[...] змај *није* исто што и *Drache*, *Lindwurm*, *draco*, како то преводи Вук у *Рјечнику*. Змај, онакав какав је у српским народним песмама и приповеткама, може се сматрати, *углавном*, за српску специјалност” (1994: 404).

Управо на трагу поменутих фолклорних представа о змају у нашој традицији јесте и централни лирски субјект збирке *Рођен као змај* (2019)¹ Драгана Хамовића. То се може приметити већ и на визуелном нивоу, односно у начину креирања лика змаја на илустрацијама Мла-

* vanjapetrovic444@gmail.com

¹ О песничкој генези ове збирке аутор оставља следеће напомене: „Први круг песама о змајевитом лику песник је објавио у личном малом издању под насловом *Змај у јајету* (2013), да би до године, испред Змајевине куће у Сремској Каменици, примио 'Змајев песнички штап' и задобио част да отвори 'Змајеве дечје игре'. Збирка *Рођен као змај* примила је у себе, да не кажемо баш 'прогутала', и те песме, местимце дорађене” (Хамовић 2019: 98).

дена Анђелковића. Ликовно уређење ове збирке на нарочит начин и на више нивоа условљава рецепцију самог дела: „Савремена тумачења илустрацију не третирају више као статично дело, већ као 'визуелни' текст”, који креира „нове моделе читања и доживљаја илустрованог садржаја” (Стевановић 2019: 73; в. и Ноделман 2013). У нарочитом карикатуралном стилу, Анђелковићеве илустрације на одличан начин успевају да одразе сједињеност различитих слојева ове збирке: фолклорног, аутобиографског и песничког. Посебан аспект ових илустрација чини хумористично представљени лик самог Драгана Хамовића. Подстицај за овакво ликовно обликовање свакако проистиче из дубљих поетских разлога, али и анегдоте чији опис проналазимо на клапнама збирке:

Наслов *Рођен као змај* је, међу нама речено, шифра. Могу је откључати зналци енглеског [...] ако преведу наслов са српског: 'Born as a Dragon'. *Dragon* или *Драјан*, нема некакве разлике [...] Песник то зна из прве руке. Када је, једном, срео групу младих Енглеза те изговорио своје име, они су, сви одреда, смејући се чинили покрет руке од носа, као да куља пламен. Прво је помислио да они то њему нешто због дужине носа... Сада пак зна да је то било због нарави – одмах су препознали ко се заправо налази пред њима... (Хамовић 2019)².

За свеобухватније разумевање ове збирке неопходно је укратко се осврнути и на организацију циклуса. Збирка *Рођен као змај* представља својеврсно метафизичко путовање главног лирског субјекта (змаја), од рођења, преко лутања у савременом свету, све до повратка кући, које се развија кроз шест лирских циклуса: „Змај из окршаја”, „Змај у покушају”, „Змајски залагај”, „Змајски загрљај”, „Земља змајева”,

„Змај се враћа кући” и „Змај без краја”. Оквирне песме од посебног су значаја јер чине металирски и аутопоетички коментар важан за целину збирке, којим се повезују улога песника и змаја. Тако на почетку збирке, у песми „Змајев проглас”, песник-змај објављује:

Свет је поље препуно бучања и ачења:
Ја постојим, борим се – производим значења.

Ма шта радио, макар и не писао,
Стварам причу значајну, обликујем смисао (5).

Овај лирски лук наставља се све до последње песме („Књига звана змај”). У повезивању митолошког бића изузетне снаге и књиге можемо ишчитати нарочит поетски став о корективној улози књижевности у данашњем свету, у чему, као део читалачке заједнице, учествујемо сви заједно:

Змај је јунак, жива успламтела књига
Од много летова, питања, подвига!

Ова скупа књига, чувена и стара,
(Неопходна свету у ком има квара!)

Расклопи се сама када сила од ала
Нагрне – јер мисли да је надвладала!
[...]

А читач што помно урања у књигу
Сведок је, помагач у змајском подвигу! (95).

У даљем току рада, истраживачку пажњу посветићемо двома улогама змаја унутар ове збирке и ширег традицијског контекста – то су змај заштитник и змај љубавник. У оквиру њих

² Наводи из збирке *Рођен као змај* биће у даљем тексту означени само бројем стране у загради.

анализираћемо различите стилске и интертекстуалне поступке (однос према бајковном садржају, предањима, народним песмама), начине транспоновања фолклорне грађе, њеног укрштања са савременим и метафизичким темама, као и аутопоетичке сегменте, у којима се улоге змаја и песника изједначавају.

Змај заштитник

За разлику од многих култура и традиција, у нашим народним веровањима змајеви су најчешће бића са позитивним карактеристикама.³ Како Н. Љубинковић наводи, њихова улога је да штите заједницу од непријатеља и чувају устаљени мир и ред, или обезбеђују кишу. Змајеви се често поистовећују и са здухачима, те њихова улога постаје да се боре против ала које предводе градоносне облаке, а неретко им помажу: Свети Илија, Свети Ђорђе или Свети Аранђео. Овако схватани, змајеви представљају део божанске свете војске и старају се за добробит српског народа (1996: 175).

Управо на овом трагу јесте и паратекстуални сегмент на почетку збирке *Рођен као змај*, преузет из Вуковог *Српског рјечника* (1852), који на ободу лирског текста читаоцу пружа ваљан фолклорни оквир за разумевање збирке:

За алу се мисли да има од аждахе особиту духовну силу те леди и води облаке и град наводи на љетину. За змаја пак мисли се да је као огњевит јунак, од којег у лећењу огањ одскаче и светли (1977: 3).

Постављањем овог сегмента за епиграф књиге заправо се на својеврстан начин *бира* традиција, односно из корпуса фолклорних веровања сужава се спектар змајевих функција и од-

лучује се за оне које су песнику блиске, чиме се истовремено уоквирује и сам хоризонт рецепције.

Борба змаја са алама тематизује се у различитим циклусима поменуте збирке. У песмама као што су „Змајски огањ”, „Бој змаја са алама”, „Змај Бранко”, као и лирском триптиху „Змај заштитник”, змајев лик веома је близак фолклорним представама. У архетипском поларитету између сила добра и зла, космоса и хаоса, змајеви тријумфују над алама и вранама, доносећи људима благодети:

Мрче небеса и гром се разлама,
Стиже алауца са гладним алама!

Утом ево змаја, сева од ватара,
Але потискује из нашег атара.
[...]

Из захвалности, а не по присили
Наши су преци змаја узвисили (68).

У корпусу борбе змајева са нечастивим силама посебно су занимљиве оне песме у којима се митски подтекст укршта са елементима свакодневице и популарне културе. Једна од таквих је и „Тајна ала (седам нула нула)”, која се издваја и по томе што је једина у збирци у целини испевана из перспективе непријатеља, те је змајева фигура онеобичена захваљујући променењем лирском субјекту. Обрт у овој песми огледа се у томе што се змајева снага доводи у везу са филмовима о Џејмсу Бонду, што можемо разумети као превођење митског у свакодневни регистар, како би се саобразило са хоризонтом разумевања млађих генерација.

³ О дуалитету змаја у традицији различитих народа в. Prop 1990: 353.

Ослањање на различите слојеве традиције, али и отварање ка савременим темама и свакодневним призорима, на динамичан начин очитује се у песми „Змај у градском зглобном аутобусу”. Змајеве способности овде се тестирају изазовом који подразумева вожење аутобуса, што се поставља у исту раван са његовим небеским борбама. Из угла продуктивних модела коришћења поетског језика, посебно је занимљива реализована метафора аутобуса, који се по физичким карактеристикама пореди са „зглобним аждајама” чију „утробу дупке испуне” нервозни људи. Повезивањем тзв. хармоника-аутобуса и митског бића карактеристично по својој змијоликости (в. СМ: 1–2) и прождрљивости / карактеристикама гмизаваца гутача (в. Трубарац Матић 2012: 111–123) остварује се нарочито успело песничко онеобичавање митског бића, које има улогу да деаутоматизује устаљену перцепцију и постави фолклорну фигуру у сасвим нови контекст, али и да се истовремено, по принципу слободних асоцијација, приближи дечјем поимању света.

У песми „Змај на мрежи” митски сукоб измешта се у дигиталну раван. У хуморној песми која за тему има прилагођавање змајева савременом свету, што укључује и компјутерске вештине, тематизује се и поларитет двеју супротстављених сила: „Дуж мреже и але свашта нешто реже / – Али без њих нема опште равнотеже” (22). Управо у овом песничком поступку можемо назрети начин на који песници тзв. пострададовићевске етапе развоја⁴ успевају да инкорпорирају метафизичке теме, крећући се од конкретног појма блиског дечјем искуству ка општијој равни. Такође је занимљиво истаћи и да се, готово на фаустовском трагу, але доживљавају као један од неопходна два принципа како би се у универзуму одржао општи ко-

смички поредак, чиме се донекле дестабилизују представе о неопходности тријумфа добра и искорењивања зла зарад васељенског склада.

Фолклорна грађа може се саобразити са дечјим хоризонтом очекивања и коришћењем пародијских поступака. За то као најбољи пример из ове збирке може послужити песма „Змај и јунак”. У њој змај објављује да не жели више да буде препрека јунаку, те предлаже мирне преговоре, што је сасвим у супротности са његовим функцијама утврђеним у традицији. Хумористичним поигравањем поларизованим антагонизмом између ликова бајке, води се песнички дијалог са жанровским матрицама ове фолклорне форме, те јунак песме поручује:

Важи, укинемо тај борбени мотив,
У праву си, змаје, немам ништа против!
И крајње је време да ставимо тачку
На бескрајну причу змајску и јуначку,
Доста беше од нас – за лектиру ђачку (20).

Металирским закључком и завршетком са хуморним кључем отвара се поетски простор за различита изневеравања хоризонта очекивања. Превођењем и својеврсним снижавањем митских антагонизама у раван свакодневних ђачких проблема са лектиром заправо се деаутоматизује рецепција и отварају могућности за различите игре обрнутих перспектива, веома блиске дечјој перцепцији света.

Још један од начина на који се фолклорна грађа у овој збирци саображава са поетиком књижевности за децу и младе јесте коришћење хумора. Песма „Кад змај оре друмове” представља својеврсни лирски дијалог са народном песмом „Орање Марка Краљевића” (СНП II, бр.

⁴ О поетичким особеностима пострададовићевске етапе у развоју поезије за децу и младе в. Опачић 2018: 298–314.

73). Разлика је, међутим, у томе што у њој змај има функцију нашег прослављеног епског јунака, док је алама додељена улога Турака. Занимљиво је напоменути и то да постоје слична веровања и у фолклорној традицији. В. Чајкановић, на пример, наводи бележења С. Тројановића о веровању у Шумадији да су Турци але, а Срби змајеви (1994: 397). Присуство фолклорних елемената и интертекстуалних веза са усменом поезијом у овој песми можемо пратити на више нивоа. Поред тога што је испевана у епском десетерцу, у средишту лирске структуре Хамовићеве песме проналазимо дијалог карактеристичан за народну поезију:

„Змаје, мори, друмове не ори.”
Реже але, скоро пролајале.
„Тише, але, да не будем гори,
Трзате ми нерве дотрајале!”
„Немој, море, пут нико не оре,
Јер алама то је магистрала!” (72).

Међутим, лирска ситуација у овој песми разрешава се на другачији, поетском дискурсу децје књижевности адекватнији начин – уместо сурове ликвидације противника, змај и але у овој песми воде преговоре. Пошто „[с]ве што вредни рата трудом створи / Трпа ала у пространства сала!” (72), змај им предлаже строги пост и дијету. Карактеристика митског бића, као што је незаситост код але, очувана и у устаљеним изразима као што је „Хало несита” (СМ: 559), овде се, истовременим активирањем букувалних и пренесених значења, у хуморном кључу рекодира и доводи у везу са савременим светом и питањима нутриционизма. Ово је још један начин на који песник уводи сложене филозофске проблеме и приближава их децјем искуству. Управо крај песме поставља питања о смислу постојања⁵ уколико се суштаствене ка-

рактеристике одстране: „То је тако: шта би била ала / Без свог масног, тешког капитала. / А празан је, скроз без садржаја – / Неборбени живот змаја” (72).

Метафизичке теме од посебне су важности и у другим песмама из ове збирке, какво је лирско остварење под називом „Еколог”, карактеристично по коришћењу различитих формулаичких израза и стилских фигура из фолклорне традиције, попут: „Мили Боже, чуда великога” или „Што молио [...] домолио”. Улога змаја заштитника у овој песми се очитује на другачији начин. Укрштањем свакодневице (актуелно питање заштите животне средине) и слојева народне традиције, активирају се различити метафизички комплекси, песничке слике из конкретних прерастају у симболичне, а сама фигура змаја израста не само у заштитника од различитих нечастивих сила већ и чувара духовности: „Змај се труди (а напори су страшни)! / Да прочисти ваздух унутрашњи. [...] / Даруј, Боже, дара великога, / Макни с душе наслаге од смога” (27–28).

Улога змаја покровитеља протеже се како на синхрону, тако и на дијахрону раван. Привидно одсуство змајева из рационализоване свакодневице објашњава се потребом да се ово ретко и изузетно биће уклопи у наш свет, за шта је неопходно да утиша свој огањ и склопи крила, што је случај у песми „Рођен као змај”. Међутим, змајева помоћ стићи ће у кључном тренутку: „Час да се покаже другима одгоди / За

⁵ Питање суштине постојање чини једно од тежишних окосница ове збирке. Са тим у вези треба навести и песму „Змај и звезде”, у којој змај са страхом промишља питање свог места у свету. Посебно интересантна у вези са овом песмом, из аспекта теме рада, јесте и чињеница да почетни стих ове песме („Осу се небо звездама”) заправо представља инкорпорирани стих из песме „Изједен овчар” (СНП I, бр. 362).

заплет одсудни, догађај погодни, // Кад буде питање бити или не бити / Свима ће открити профил змајевити” (6).

На поменутој поетској линији улоге змаја заштитника налази се и песма „Змај осваја Кајмакчалан”. У реалне историјске догађаје, какав је Бој на Кајмакчалану 1916, песник уплиће и фантастичне елементе – змај, заједно са солунским ратницима, ступа на бојиште и отвара врата слободи. Ова песма уско је повезана и са схватањем о заштити Србије коју змајеви обезбеђују, као и змајевитим јунацима, о чему ће више речи бити у наредном сегменту рада.

Змај љубавник

У контексту словенске митологије једно од стално потенцираних обележја змајева јесте њихова похотљивост (СМ: 209), па у различитим жанровима проналазимо скупину врло блиских функција које се везују за ова митска бића, а које, у односу на заједницу, могу бити оцењене као позитивне или негативне.

У збирци Драгана Хамовића *Рођен као змај* читав један циклус („Змајски загрљај”) као основу има фолклорни подтекст заснован пре свега на поменутих веровањима о змајевима љубавницима. Ваља на овом месту напоменути да су еротски и љубавни мотиви, у складу са узрастом којем су песме намењене, *филтрирани* кроз комични регистар, чиме се акценат пре свега ставља на занимљиве обрте и језичке дошкочице. Ипак, *дуйло дно* наивне песме, односно слојеви лирске творевине чије „[...] право значење млађи читаоци могу само интуитивно да наслуте, али у потпуности га могу разумети тек са зрелијим узрастом” (Опачић 2011: 15), омогућава и постојање својерсног еротског

криптограмског кода, те старији читаоци иза разиграних римованих стихова могу назрети и мотиве који се могу односити на либидо и сексуалну потенцију митског бића.

Песма „Вишња” из поменутог циклуса представља својеврсну прераду народне лирске песме (СНП I, бр. 315), карактеристичну по ласцивним мотивима и симболима плодности. У фокусу овог лирског остварења нису змајеви љубавни подвизи, већ је поменута тематика из фолклорног подтекста послужила као лирски амбијент. Занимљиво је истаћи да је Хамовићева песма изграђена по принципу минус-поступка, јер змај, својеврсни лирски резонер ове песме, на берби не затиче младића и девојку, већ само њихове корпе са малом количином вишања, те се исходишна тачка лирског сижеа, баш као и у народној песми, налази у љубавно-еротској авантури двоје младих.

У оквиру циклуса „Змајски загрљај” можемо издвојити и корпус песама у којима је тежиште на односу змаја и змајице, митолошког лика који се спорадично јавља у нашој народној традицији⁶. Док у песми „Патња змаја из мојега краја” није наглашено да ли је предмет жудње смртница или фантастично биће, у песмама као што су „Љубавни јади змајеви”, „Змајица и змај” и „Змајев одговор змајици” истиче се змајева наклоност према змајици. Разлог за овај избор свакако треба тражити и у рецепцијском хоризонту, јер избором другог фантастичног бића, једнаког по снази и изузетности, отклањају се потенцијалне алузије на непримерене односе, док се са друге стране отварају могућ-

⁶ „Помињање змајица у јужнословенским бајкама и предањима углавном је спорадично и (попут девојке која ставља помичне белеге) оне углавном преузимају типску улогу помагачица, осветница или заштитница мушког сродника, змаја” (Пешикан Љуштановић 2012: 49).

ности да се осећања са обе стране искажу једнаким интензитетом. О дијалектици мушко-женских односа сведочи и последња песма из овог циклуса – „Змајев одговор змајци”. У нарочитој флукуацији бинарних односа и стереотипа, као што су нежно-женско према грубо-мушко, змај примећује да се „[...] мушко [...] женски однос мења” (54). Женска воља пореди се са ломљењем камена, а корак са четом самураја. У том светлу, присуство лика змајце можемо разумети као јачање женске позиције у свету, што омогућава и преиспитивање стереотипа и кушање „змајског самољубља”, али и као својеврсну љубавну игру, чија је занимљивост управо у томе што у сваком тренутку једна страна може да претекне и преокрене своју позицију.

Песма „Љубавни јади змајеви”, чији оквир представља змајева исповест о чежњи за драгом, посебно је занимљива из угла еротских криптограма. Важно је напоменути да се снажан змајски либидо („Напросто ја нисам надарен / Предуго да будем распарен, / Осетим се као полован...” – 51) овде премешта у стилско-мотивски регистар на трагу клишеизираних љубавних лирике како би се саобразио са узрастом рецепијената: „Секунде ми као столеће, / Пропадам, тренутно невољен...” (Исто). На сличној поетској линији, сада из обрнуте (змајичине) перспективе, јесте и песма „Змајица и змај”. Порив и чежња за драгим, али у овој интерпретативној парадигми и змајичина путена страна, толико су снажни да лирски субјект помера памећу. Интересантно је приметити и то да жеља за поседовањем драгог нараста до те мере да је змајица спремна (и довољно храбра) да се и сама суочи са алом како би драгог имала само за себе. На тај начин, љубавне и еротске жеље постају довољно снажне да промене и

одређене функције зацртане у традицији, каква је змајева борба са алама.

У оквиру комплекса мотива о змају љубавнику у нашој традицији можемо издвојити и посебан корпус који се тиче рођења чудесног (змајевитог) јунака. У епским биографијама неких од најчувенијих јунака наше традиције бележе се и помени о змајском пореклу, па у песми „Милош Обилић змајски син” (Петрановић III, 24) проналазимо развијен каталог јунака чудесног порекла, међу којима су, поред Милоша Обилића, и Марко Краљевић, Змај Огњени Вук, Љутица Богдан, Реља Бошњанин, Бановић Секула и Бановић Страхиња. За тему овог рада индикативно је поменути и веровање

[...] да су деца рођена са змајем мушког пола. Та су се деца рађала с натприродним особинама и са изузетном снагом. Веровало се да су то људи које нико не може савладати, а били су и необично мудри. Оваква су веровања свакако била повод што су гласовити јунаци поред свога имена имали и надимак „змај” (Зечевић 1981: 70).

Рођење змајевитог јунака важна је тема и у Хамовићевој збирци. Помен змајевитих јунака проналазимо у песми „Змај над пољем Косовом”, у чијем лирском средишту се налази интертекстуални дијалог са широким луком косовске традиције: од народних песама све до поезије Милана Ракића и Васка Попе.

Песма „Змај-јуначина” на својеврстан начин представља херменеутички кључ целе збирке, јер се управо у њој сабирају различите змајеве функције присутне у другим лирским циклусима. Иако у овој лирској творевини такође можемо пронаћи еротске криптограме о односу змаја и „изврсне госпоје” и њиховог „сложеног љубавног начина”, у лирском фокусу ипак се

налази рођење чудесног детета, којем се потом намењује улога покровитеља, јер ће оно бранити „[...] од пљачке и отимачина / Завојевача и људских сплачина, / Подлости, лажи и подметачина, / Од простаклука, тј. простачина...” (8). Са тим у везу може се довести и семантичка двострукост у самом наслову збирке, који може означавати рођење правог змаја / змајевитог јунака, али и потајног хероја који је рођен са изузетним способностима.⁷ На овај начин, корпус змајевитих јунака шири се из магијско-фолклорне сфере у профану свакодневицу, из дијажроније ка синхронији. На том трагу је и каталог змајевитих јунака из песме „Земља змајева”:

Треба знати, на крају крајева,
Србија ужива заштиту змајева. [...]

Змај од Србије, син цара Лазара,
Док силник разара – све изнова ствара.

И Змај деспот Вук и Змај од Ноћаја
Бране од невоља, дижу из очаја. [...]

Већ столећима, кроз ове крајева,
Деца окрилате од песме Змајеве.

По земљи Србији, рају од рајева,
Тињају очи потајних змајева (64).

На овом месту важно је посебну пажњу посветити увођењу деце, љубитеља песама чика Јове Змаја, у лирски каталог. Овим песничким поступком, са једне стране, одаје се нарочита пошта „оснивачу српске књижевности за децу” (Опачић 2011: 11), а са друге, управо на трагу читаве поетике збирке *Рођен као змај*, даје се металирски коментар на тему читања и преимућства које оно доноси најмлађим читаоцима.

Закључна разматрања или о змајској имагинацији

Као што смо показали у претходним сегментима рада, фолклорни подтекст представља једно од кључних интерпретативних исходишта за разумевање збирке *Рођен као змај*. Хамовић на уметнички веома успео начин, близак лиричарима пострадаовићевске етапе у развоју српског песничтва за децу и младе, успева да преобликује различиту фолклорну грађу и укрсти је са мотивима из свакодневице 21. века, приближавајући народну традицију хоризонту разумевања нових генерација. У том погледу интересантно је истаћи и поетске везе између збирке *Рођен као змај* и *Још нам само але фале* Љубивоја Ршумовића⁸, које граде својеврстан поетски лук савремене српске поезије за децу и младе. Обе ове збирке фолклорну грађу транспонују коришћењем хуморног потенцијала који извири из суочавања митских бића и савременог света. Међутим, док је у Ршумовићевом песничком бестијаријуму један од доминантних песничких поступака нонсенс, који, изврћући све(т) наопачке, показује лице и наличје савременог субјекта, Хамовићев поетски универзум је у мањој мери подвргнут овом типу уметничке трансформације. Песниково поштовање традиције условило је то да је лирска доминанта пре свега усмерена на интертекстуална поигравања на различитим нивоима (тематско-мотивском, жанровском и стилском), па и насупрот различитим и често диспаратним змајевим функцијама које извири из народне традиције, Хамовић у извесном смислу успева да оствари

⁷ Са тим у вези је и поредбени фразеологизам *као змај*, у значењу *добро, изврсно* (Никић 2020: 349).

⁸ О фолклорним елементима у збирци *Још нам само але фале* в. Перић 2012: 335–345.

један релативно кохерентан поетски свет, што је у складу и са идејом водиљом ове збирке о улози змајева да свет чине бољим и складнијим местом.

На крају би ваљало укратко се осврнути и на избор Драгана Хамовића да као средишњег лирског протагонисту своје збирке постави митолошко биће какво је змај. Овај избор може на први поглед одударати од хоризонта очекивања данашње најмлађе публике, којој, услед технолошке експанзије која условљава и промену погледа на свет, па самим тим и на типолошки другачије разумевање фантастичног, различити фолклорни и митолошки слојеви традиције могу бити далеки и нејасни, или пак сведени на комерцијализоване представе. Ипак, чини се да, насупрот рационализованог и десакрализованог свакодневици, интересовање за ова митолошка бића не јењава. То можемо довести у везу и са виђењима Хорхеа Луиса Борхеса (Jorge Luis Borges), изнетим у предговору *Књије о измишљеним бићима*:

Непознат нам је иначе смисао змаја, као што не знамо ни смисао васељене, али има нечега у његовом изгледу што одговара машти људи, те се стога змај јавља у разним раздобљима и на свакојаким местима (2019: 12).

И заиста, делује да *анатомија* змаја на извештајан начин одражава структуру архетипске имагинације, па нам се постојање овог бића чини истовремено блиским и фасцинантним, нарочито у периоду детињства, када је машта једна од основних визура кроз које посматрамо и доживљавамо свет. У овом нимало *наивном* свету⁹, управо *наивни* поглед на стварност, уз правог водича какав је змај, може савременом детету, али и одраслом читаоцу, помоћи да пре-

вазиђе оквире свакодневице и *узлећи* на крилима изузетности. На тај начин, насловни јунак збирке *Рођен као змај*, змај-песник, израста у вредну фигуру савремене поезије за децу и младе, која омогућава да традиција претрајава у новом, измењеном облику.

СКРАЋЕНИЦЕ

Петрановић III: Петрановић, Богољуб. *Српске народне њесме из Босне и Херцеговине*, књига трећа. Сарајево: Свјетлост, 1989.

СМ: *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. Београд: Zepher Book World, 2001.

СМР: *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.

СНП I: Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне њесме*, књига прва. Београд: Просвета, 1975.

СНП II: Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне њесме*, књига друга. Београд: Просвета, 1988.

ИЗВОР

Хамовић, Драган. *Рођен као змај: њесме деце и нимало наивне*. Чачак: Пчелица издаваштво, 2019.

ЛИТЕРАТУРА

Зечевић, Слободан. *Митска бића српских њредања*. Београд: ИРО „Вук Караџић”, 1981.

Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник*. Београд: Нолит, 1977.

Љубинковић, Ненад. Змај у усменој традицији. *Даница: српски народни илустрирани календар за годину 1996*. Уредили Миодраг Матицки, Нада Милошевић-Ђорђевић. Београд: Вукова задужбина, 1996, 157–185.

⁹ У поднаслову збирке проналазимо одређење: „Песме дечје и нимало наивне”.

- Никић, Биљана. *Фразеолоџизми у лекцији за основну школу* (докторска дисертација). Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2020. <<https://uvidok.rcub.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/4012/Doktorat.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> 10. 6. 2021.
- Ноделман, Пери. Дешифровање слика: илустрација и сликовнице. *Тумачење књижевности за децу*. Уредио Питер Хант. Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2013, 107–124.
- Опачић, Зорана. *Наивна свест и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2021.
- Опачић, Зорана. О живој води: савремена поезија и приповедна проза за децу и младе. *Српска књижевност данас (зборник радова са округлих столова 2014–2017)*. Уредио Миро Вуксановић. Нови Сад: Огранак Српске академије наука и уметности, 2018, 298–314.
- Перић, Драгољуб. Поетски бестијаријум Љубомира Ршумовића. Прекодирање митских бића и њихових функција променом семиотичког система у циклусу песама *Још нам само але фале. Гује и јакреји: књижевност, култура*. Уредиле Мирјана Детелић и Лидија Делић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 335–345.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Аждаја/ала као женска хипостаза змаја?. *Гује и јакреји: књижевност, култура*. Уредиле Мирјана Детелић, Лидија Делић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 43–56.
- Стевановић, Горана. Ново „читање” илустрације као визуелног текста. *Гласник Народне библиотеке Србије 21* (2019): 73–83.
- Трубарац Матић, Ђорђина. Гутачи. *Гује и јакреји: књижевност, култура*. Уредиле Мирјана Детелић и Лидија Делић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 111–123.
- Чајкановић, Веселин. *Ситије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.
- Borhes, Horhe Luis. *Knjiga o izmišljenim bićima*. Beograd: Laguna, 2019.
- Prop, Vladimir Jakovljevič. *Historijski korijeni bajke*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.

Vanja D. PETROVIĆ

TRANSFORMING FOLK TRADITION
IN THE COLLECTION OF POEMS
BORN AS A DRAGON (ROĐEN KAO ZMAJ)
BY DRAGAN HAMOVIĆ

Summary

The aim of the paper was to show the transmission modes of folklore heritage in contemporary children's literature, based on Dragan Hamović's collection of poems *Born as a Dragon (Rođen kao zmaj)*. By comparing different dragon's functions in the mentioned collection and the ones from folk literature, the author of this paper contextualizes this topic in a wider context of tradition and examines the different forms of Hamović's dialogue with the folklore tradition and their connection to the poet's understanding of poetry, its essence and meaning. Special attention was paid to the ways of transfiguring, parodying, and making the horizon of exaptation suitable for the young readers.

Keywords: *Born as a Dragon (Rođen kao zmaj)*, Dragan Hamović, folklore, dragon, contemporary children's poetry, dialog with tradition

ХАРИ ПОТЕР У ОГЛЕДАЛУ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ

САЖЕТАК: Уз теоријска разматрања о дефиницији и схватању популарне културе, овај рад има за циљ да укаже на њену повезаност са књижевношћу оног што није и оног што не може бити фантазијом. Рад ће се позабавити фантазијом кроз призму дечје књижевности и неоправдане поларизације на озбиљну и мање озбиљну литературу. Да елементи популарне културе прожимају жанрове, показатеља анализа књижевног серијала о Харију Потеру британске списатељице Џоане Роулинг. Кроз примере из свих седам књига поменутог серијала рад ће обухватити теме као што су: значај системских норми и (не)поштовање истих, очигледни и мање очигледни нивои сукоба доминантних и подређених, инклузија и активизам. Поред конкретних примера, у фокусу ће бити и сам културни феномен Харија Потера, како у оквирима конзумеризма, тако и утицаја на многобројне индустрије и концепт дечје књижевности као такве.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: популарна култура, Хари Потер, Џоана Роулинг, дечја књижевност, фантазија, фантастична књижевност

1. Популарна култура и уметност живљења

Разумевање појма популарне културе, а самим тим и његова дефиниција, само по себи је изазован задатак. На путу ка разумевању овог појма, неопходно је одредити се за једно од

многих значења појма *култура*, али и за једно од значења појма *популарно*. То значи да ће сама култура¹ некада бити окарактерисана као друштвено наслеђе, некада као понашање које се учи и увежбава, некада као симболичка пракса, некада као све то заједно, а некад ће пак попримити неку другу форму. Џон Фиск (John Fiske), амерички филозоф и историчар, наглашава да је главни разлог комплексности појма културе чињеница да је култура пре свега процес, жив и без краја – процес настанка и смењивања значења битних за одређено друштво (1989: 1).

Појам *популарно* такође је вишезначан. Теоретичар Рејмонд Вилијамс наводи три његова значења. Према првом, популарно је оно што се допада великом броју људи, друго значење везује се за културу супротну високој култури, док треће говори о култури који су људи произвели сами за себе (Williams 1976). Тако популарно може постати оно што стоји насупрот високог, елитног, али и насупрот квалитетног и достојног. Популарно је и оно што је

* ljubicadarkovic95@hotmail.com

¹ Поред Фиска, значајан допринос разумевању и дефиницији појма *култура* дали су и теоретичари Стјуарт Хол (Stuart Hall) и Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams). Видети: Hall 1980; Williams 1995.

народно, некада масовно, колективно, али и јефтино – ниско.

Ако је судећи према пуким појмовним дефиницијама, могао би се стећи утисак да је популарна култура она која припада народу, култура маса (због чега је многи теоретичари поистовећују са масовном културом) и да је, као таква, мање вредна од свог антонима – такозване високе културе која не привлачи велики број људи већ пробрану публику. Међутим, прошло је више од века од Метјуа Арнолда (Matthew Arnold) и његове, до тада преовлађујуће теорије засноване на тадашњим актуелним идеологијама и класним поделама британског друштва. Арнолд је заступао став да, уколико културу посматрамо као нешто најбоље што човечанство може да понуди, мисли, идеје и активности подређене радничке класе нису репрезентативне, нису од значаја и не носе вредност. Самим тим, култура као производ тих идеја била би изузетно ниске вредности. Оно што је, по Арнолду, релевантно, јесу мисаони производи друштвено доминантних сила – аристократије и средње класе. Управо су ово слојеви друштва који су критеријуме одређивања вредности идеја и постављали, па самим тим и одлучивали о припадности „високој” или „ниској” култури (Dolby 2003: 259).

Међутим, данас је виђење популарне културе знатно другачије. Поделе су и даље заступљене, популарна култура и сада је култура подређених, али не и беспомоћних. Узимајући оно што им доминантни систем даје, без приступа културним ресурсима за производњу значења, хијерархијски недоминантни граде своју културу и начин функционисања у ономе што им је наметнуто. Та врста отпора кроз свакодневно функционисање постаје вредност сама по себи, постаје уметност живљења (Fiske 1992: 28).

2. Књижевност немогућег

С обзиром на то да елементи популарне културе прожимају како уметности у ужем смислу, тако и уметност живљења, могуће је одабрати разне правце истраживања. Овај рад бавиће се жанром оног што није и оног што не може бити фантазијом. Можда је један од најбољих увода у фантазију као поджанр фантастике² дала Роуз-мари Џексон (Rosemary Jackson), британска академкиња и списатељица:

Фантазија, како у књижевности тако и ван ње, огромна је и заводљива тема. Њена повезаност са маштом и жељом учинила ју је тешком за артикулацију и дефинисање, и заиста изгледа да њена вредност лежи управо у том отпору дефиницији и слободарском, ескапистичком квалитету. Књижевна фантастика чини се ослобођеном многих конвенција и ограничења реалистичнијих текстова (2015: 1).³

Виђење фантазије као својеврсног покушаја да се у модерном добу одржи традиција бајки и сага, у којима се тематски поставља катарзични сукоб између Добра и Зла у есенцијалним облицима, резултирало је комерцијалним успехом и профитом. Међутим, управо је популарност стечена код шире публике један од аргумената којим се објашњава неодобравање ака-

² Фантастика у ширем смислу може се поделити на три поджанра – научну фантастику, фантазију (епску фантастику) и хорор (мрачну фантастику).

³ У оригиналу: “Fantasy, both in literature and out of it, is an enormous and seductive subject. Its association with imagination and with desire has made it an area difficult to articulate or to define, and indeed the value of fantasy has seemed to reside in precisely this resistance to definition, in its free-floating and escapist qualities. Literary fantasies have appeared to be ‘free’ from many of the conventions and restraints of more realistic texts” (Jackson 2015: 1).

демских књижевних кругова и став да је фантастична књижевност тривијална, детињаста и самим тим природно погодна за најмлађу публику.

Ако бисмо издвајали одлике дечје књижевности, неке од најистакнутијих биле би: једноставан језик, више радње и дијалога а мање описа, главна улога додељена детету, елементи поуке и поруке васпитног карактера, и наравно – срећан крај. Чињеница је да фантастична књижевност дели неке од ових карактеристика. Када се томе додају магијски елементи, формулише се аргумент да фантазија јесте, или би бар требало да буде намењена деци која, захваљујући недостатку искуства и знања о свету око себе, представљају „лакшу и лаковернију” мету, те да је не би требало сматрати „озбиљном” литературом. Ипак, то би значило површно занемарити обиље симболизама, метафора, алгорија, друштвених коментара, суптилних или мање суптилних критика и анализа које ови жанрови преносе на мање буквалан начин, и одраслима често недокучив. Нема сумње да фантазија може много да понуди најмлађој публици, али је њена понуда важна и потребна и одраслима.

3. Хари Потер и популарна култура

Феномен „дечака који је преживео”

Британска издавачка кућа Блумзбери (Bloomsbury) објавила је 26. јуна 1997. године, у категорији дечје литературе, роман првенац списатељице Џоане К. Роулинг (Joanne K. Rowling), *Хари Потер и камен мудросић*⁴. Двадесет и четири године, седам књига преведених на седамдесет три језика, и осам филмова са укуп-

ном зарадом од скоро осам милијарди долара касније, Хари Потер је феномен који је превазишао не само свет књижевности, већ и генерацијске и културолошке границе, уткавши свој универзум у историју популарне културе.

Мало је оних који нису чули причу о дечаку који одраста без родитеља, остављен на милост и немилост не тако брижних тетке и тече све док на свој једанаести рођендан не открије да је чаробњак. Он постаје део новог, магичног света Хогвортса, школе за вештице и чаробњаке, открива праву истину о смрти родитеља, и креће на пут самоспознаје, пријатељства, љубави, али и коначне борбе између Добра и Зла. Уз Харија, многобројни читаоци, млађи и старији, поистовећују се са Добром и радују када Зло добије оно што му следује (Blake 2002: 97).

Филм, као и књига, срушио је све рекорде, како у профиту тако и у интересовању. План за промоцију био је добро састављен, а сви су желели свој део Хари Потер колача. *Merchandising*, односно роба која носи лик главних јунака или на њих асоцира, добија потпуно ново значење. Играчке, видео-игре свих формата, албуми сличица, и многи други производи из универзума Харија Потера преплавили су свет. Од тематског парка у Орегону до скупова *шо-шерманије* који се данас одржавају скоро у сваком граду, оданим конзументима све је надокхват руке. На путу ка слави, Хари Потер је, изгледа, постао и маркетиншки чаробњак.

Одабравши Харија Потера, читаоци су одабрали заједницу којој желе да припадају, а жеља за припаданошћу и формирањем те заједнице

⁴ Оригинални назив британског издања гласио је: *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, док је у Сједињеним Америчким Државама промењен у: *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*.

знатно је експлицитнија од оне која настаје као последица „високе уметности” (Fiske 1992: 147). За обожаваоце, серијал Џоане Роулинг био је само полазна тачка за продукцију сопственог значења које почива на „наученим лекцијама и откривеним идентитетима” (Scheeler 2017: 84).

Према речима Хенрија Џенкинса (Henry Jenkins), неке од најупечатљивијих одлика постмиленијумског поретка јесу и начини на које поруке потекле из популарне културе обликују политичку реторику и покрете (2012: 208). Иако Роулингова не пише експлицитно о друштвеним проблемима и политичким ситуацијама нефиктивног света, она говори о темама које га прожимају. На тај начин, читаоци који су најчешће искључени из званичних друштвених токова добијају прилику да стварају нови систем вредности на коме ће се заснивати њихова позиција заговарања и активизма (Fiske 1989). Они који имају ограничен приступ културним ресурсима за производњу значења снашли су се комбинујући новостворена значења изнова и изнова и укључујући их у своју свакодневицу, постајући активни произвођачи значења а не само пасивни конзументи.

Правила и разлози за њихово кршење

Неке од најчешћих асоцијација на магију јесу моћ ослобођена правила и одговорности, као и слобода поступања без последица и страха од ауторитета. Међутим, свет Харија Потера јесте свет магије али не и свет аномије. Друштвене норме пресудне су за одржавање поретка. Под будним оком највише ауторитативне инстанце, Министарства магије, вештице и чаробњаци живе по одређеним правилима.

Чаробњачко друштво је уређен систем који постоји и функционише напредо са људским, нечаробњачким, али у тајности. Нормалци, особе немагичног порекла, не смеју сазнати за постојање магије. Уколико до тога дође, чаробњак или вештица који изврше преступ губе право на бављење магијом. Поред тога, малолетна лица не смеју да користе магију изван Хогвортса, под претњом трајног избацавања из школе. Ова два, у великој мери фундаментална правила, Хари крши у трећој (*Зашивореник из Аскабана*) и четвртој књизи (*Вашрени џекар*). Оба пута првобитно бива оптужен за кршење правила, али убрзо и ослобођен оптужби, услед доказа да је у питању био поступак за „опште добро” (на пример, у четвртој књизи Хари користи магију како би свог нормалског рођака Дадлија заштитио од напада магичног бића). Дакле, слепо поштовање правила довело би до трагичних последица.

Отпор као тема и можда најснажнија критика ауторитета долази у виду пете књиге (*Ред Феникса*). Хари је означен као мета напада система који га види као стуб око кога би се могли окупити сви они који жуде за променама. Систем, оличен у Министарству магије, доминантна је сила која настоји да одржи постојеће стање, док је у овом случају Хари централна фигура покрета који настоји да промени однос моћи. У параноичном страху од побуне која би се из Хогвортса могла проширити, министар магије одлучује да ђаке не треба учити практичној магији и у складу са тим доноси велики број пропратних декрета (попут оног да се забрањује окупљање и удруживање ученика). Иронично, ученици Хогвортса, и поред напора Министарства да дискредитује Харија, управо њега издвајају као јединог који би могао да им пренесе знање које им је ускраћено. Тако настаје

Дамблдорова армија – првобитно неформална група за учење одбрамбених вештина, а касније главни стуб отпора силама зла.

У свакој инстанци кршења правила, било да је казна у неком облику уследила или не, резултат је био позитиван и плононосан – живот је спасен, Зло осујећено, пријатељство склопљено. Супротстављање ауторитету, према речима Џона Фиска, има потенцијал да буде прогресивно, а најчешће то и јесте. Управо покушаји да се заобиђе наметнута дисциплина, норма, хијерархија, отварају простор за оквир у ком долази до напретка (Fiske 1989: 163). Хари Потер није изузетак.

(Не)мајична (не)једнакости

Једна од тема са најгласнијим одјеком јесте питање разлика, стереотипа, предрасуда и дискриминације до којих доводе супротстављене позиције и друштвени интереси на којима је систем чаробњачке заједнице изграђен. Борба доминантних и подређених управо је оно на чему, по Фиску, почива популарна култура (1992: 28). Конфликти прожимају свих седам књига о Харију Потеру – класне и расне разлике прерастају у предрасуде и напослетку дискриминацију, прогресивно се заоштравајући у сваком наставку. Како јунаци приче расту и сазревају, они постају свеснији себе, свог окружења и улоге која им је априори додељена, упознајући и правду и неправду.

Роулингова у своју причу уводи мноштво чаробњака различитих узраста, националности, порекла и магичних способности. Мање заступљене али свакако важне јесу и нељудске магичне врсте, попут кућних вилењака, тролова, гоблина, кентаура и дивова. У поретку који није

огледало већ рефлексивна људског света, припадност врсти и класи од кључног је значаја. Чаробњачка заједница је мултикултурална али дубоко подељена отровном идеологијом о крвном статусу као мери вредности и услови за припадност одређеној класи.

Вредновање крвног статуса почива на наративу „ми против њих” и претпоставци да су особине условљене генетиком и урођене свим члановима једне групе (Barrat 2012: 79). Крвни статус представља доминацију и моћ – како друштвену, тако и ону буквалну, магијску. Чистокрвни чаробњаци (са потпуним чаробњачким педигреом) на врху су лествице и представљају високу класу магичне заједнице. Међутим, иако је социоекономска супериорност чистокрвних чаробњака у заједници неоспорна, уз неколико изузетака, уверење да порекло одређује способности оповргава се од прве до последње странице.

Чланови породица Визли, иако сви чистокрвни чаробњаци, чије се способности не доводе у питање, налазе се на дну социоекономске хијерархијске лествице. Њихов пријатељски став према нормалцима (људима немагичног порекла) и нормалско-рођенима (са прецима немагичног порекла) чини их „издајницима крви”, чаробњацима недостојним свог крвног статуса и, самим тим, подвргава их елитизму и разним облицима дискриминације од стране других чистокрвних чаробњака.

Лик Драка Малфоја представља критику високе класе, лик моћника који је рођењем стекао богатство и доминантан положај. Међутим, Малфој поседује моћ коју је створио неко други. Било каква промена структуре моћи остала би њега, његову породицу, али и многе чистокрвне чаробњаке на милост и немилост сопственим способностима. Његову мржњу пре-

ма Харију, Рону и Хермиони увећава њихово настојање да преиспитају свет у чијим погодностима он ужива.

Насупрот њему стоји Хермиона, вештица не-магичног порекла која своје многобројне успехе може приписати искључиво сопственом труду. Иако никада није била припадница високе класе, свој отпор укоренењу идеологији заснива на личном залагању и таленту. Попут Хермионе, и Харијева мајка, Лили Потер, била је нормалско-рођена, и, као и Хермиона, најталентованија вештица своје генерације. Разлика између Хермионе и Лили је у постојању тј. одсуству породичне подршке. Док Хермиони ни родитељи поштују њену „другост” (Schaffer 2000: 53), Лили можда има подршку родитеља, али је рођена сестра сматра „наказом”. Управо ће овакав став Лилине сестре Петуније у великој мери касније утицати на Харијево детињство.

Представник Зла, Мрачни господар, Волдемор, упориште је и носилац дискриминаторних вредности и кључна фигура покрета „чишћења” чаробњачке врсте. Како по свом рођењу није био припадник доминантне класе, подређеност коју је целог живота осећао појачава његову жељу за доминацијом, а самим тим и за разликовањем од оних којима је припадао. Поред тога што Волдемор жели да буде део високе класе, он такође жели да је подреди, надвиси, премаша и контролише. Ипак, његова моћ и статус који ће стећи никада неће произлазити из породичне историје, колико год се трудио да је истакне, већ увек и искључиво из његових личних способности које су изазивале страх, пре него прихватање и лојалност. На тај начин, он представља контрадикторни спој жеље за екстремизацијом старог поретка која нужно подразумева његову корениту промену.

Удружење бораца за права вилењака (У. Б. П. В.)

Трећа клаузула Кодекса о коришћењу чаробних штапића гласи: „Ниједном нељудском створењу није дозвољено да носи или користи чаробни штапић” (Rowling 2000: 84). У поретку у ком се скоро сва моћ, друштвена и магијска, налази у рукама чаробњака и вештица, за нељудска створења нема много места. Ове врсте нису само подређене већ скоро потпуно обесправљене и маргинализоване. Роулингова је створила свет у коме се кућни вилењаци рађају у ропству и до краја живота служе једној чаробњачкој породици, дивови се сматрају инхерентно злим, тролови глупим, вукодлаци опасним, гоблини недостојним. Они живе у постављеним оквирима стереотипа, маргинализације и скоро потпуне искључености из друштвених токова.

Први лик који отворено говори о проблему дискриминације нељудских врста, кроз изразито негативан став према ропству кућних вилењака, јесте Хермиона Грејндер. И сама осећајући како је то бити ниже вреднован на основу порекла и припадности одређеној друштвеној групацији, њен осећај емпатије и повезаности са кућним вилењацима подстиче је да реагује: оснива Удружење бораца за права вилењака (У. Б. П. В.) али убрзо схвата да њена тема привлачи тек малобројну публику. Хермионина активистичка делатност заснива се на темељној промени система која би почела од саме основе – правног статуса и укључености у доношење одлука. Међутим, свесна је да су корени дискриминације и маргинализације дубоки те одлучује да активно ради на промени утемељеног наратива. Чаробњаци, чак и Хари и Рон, донекле су свесни неправде која се одвија али

је она у тој мери нормализована да сви бирају да је игноришу јер би их покушај промене навео на излазак из зоне комфора, промену поретка и системских вредности.

Ослободити вилењака значи поклонити му неки одевни предмет. Из перспективе популарне културе, то има додатну димензију – одећа је начин приказивања друштвених значења (Fiske 1989: 2), а поробљеним вилењацима одећа није дозвољена, баш као ни активно учешће у друштвеним процесима.

За разлику од кућних вилењака, гоблини су у великој мери свесни неправде коју трпе и често се супротстављају наметнутом ауторитету. Тако се у више наврата помињу побуне гоблина, често кржаве и са много жртава, првенствено изазване незадовољством нижим статусом који имају у односу на чаробњаке. Иако им није дозвољено да носе и користе чаробни штапић, против чега гласно протестују, гоблини могу да користе магију и имају своје задужење, више чиновничко него сервилно – бригу о Гринготсу, чаробњачкој банци. Поносни на своје наслеђе, сматрају се у најмању руку једнаким чаробњацима те отворено траже већа права и поштовање. Међутим, гоблини нису увек приказани као „добри” па нико од ликова који имају активистичке тенденције не позива на њихово ослобађање (чак ни Хермиона). Пример је гоблин Грипхук који у *Реликвијама смрти* стоји као пример и доказ манипулативне природе гоблина и мржње коју гаје према чаробњацима.

Што више одређени лик отеловљује другачије или девијантне друштвене вредности, то су му већи изгледи да постане жртва или зликовац. Жртве су они који отеловљују вредности и карактеристике подређених друштвених група (Fiske 1992: 135).

Међу многим маргинализованим групама у свету Харија Потера, гоблини су превише радикални да би били „популарни”, те не налазе много савезника ни међу чаробњацима ни међу читаоцима.

Као и у стварном свету, и упркос расположивој магији, Хари није увек успевао да искаже разумевање и прихватање других на прави начин. Ипак, посматрао је и слушао, постављао права питања и учио. Успоставио је неку врсту симбиотског односа са скоро сваком стереотипизованом, подређеном групацијом. Од вештице нормалског порекла, Хермионе, полудива Хагрида, кућног вилењака Добија, вукодлака Ремуса, гоблина Грипхука, интеракција са сваким од ових бића за Харија је значила ново пријатељство, знање, снагу, али и корак ближе коначној победи над Злом. Роулингова на симболичан начин приказује два приступа – различитост без инклузије која храни предрасуде и одржава *status quo* изазивајући неразумевanje, незадовољство и угњетавање, и различитост са инклузијом која охрабрује ослањање на оне који су другачији, откривајући и негујући њихове снаге, градећи мостове који не почивају на стереотипима и на крају доводе до позитивне промене суштински лошег система.

4. Како је Хари Потер променио дечју књижевност

Сасвим је јасно да је Хари Потер постао феномен који прожима најразличитије друштвене поре. Утицај серијала је толики да је постало веома тешко свеобухватно размотрити његов пун досег. Било би лако помислити да су популарна култура и књижевност одувек биле ово што су данас. Међутим, Хари Потер је заиста

променио свет, а једну од највећих промена претрпело је управо схватање дечје књижевности.

Прича о дечаку чаробњаку није од почетка била предодређена за успех. Разлог – фантазија се не продаје, дечја књижевност није исплатива. Чини се да је додавање елемента магије у великој мери утицало на постављање фантазије као доминантног жанра у дечјој књижевности. Међутим, није се на томе зауставило. И након Харија Потера који јој је на неки начин „прокрчио“ пут до публике, фантастика је задржала своје место, у већој или мањој мери мењајући тематику и прилагођавајући се укусима публике. Примера ради, *Сумрак саја* у први план истиче готску књижевност, док су *Игре ладги* отвориле врата причама о дистопијској будућности.

Сваки од ових светова постепено поставља и објашњава своја правила те више није довољно испричати причу на неколико стотина страна. Роулингова својим серијалом помера границе које су до тада јасно прописивале да су „приче за децу“ кратке и једноставне. Примера ради, у британском издању, прва књига серијала, *Камен мудрости*, бројала је двеста двадесет три странице, док их је последња, *Реликвије смрти*, имала шестсто седам. Свака од књига из серијала била је „дужине за одрасле“, уз комплексан сплет ликова и догађаја, али то није умањило њихову популарност већ их је учинило интересантнијим штивом како за децу, тако и за одрасле. Према подацима и рецензијама које редовно објављује *Буклист* (*Booklist*)⁵, дужина романа за децу узраста између осам и дванаест година порасла је за 37% између 1996. и 2006, а за чак 115% између 2006. и 2016. године (Shemroske 2016). Аутори попут Бријане Шемроски

(Briana Shemroske) сматрају да је за то у великој мери заслужан управо Хари Потер.

Границе између читалачких старосних категорија потпуно су нестале а Хари Потер је променио начин на који одрасли посматрају књиге за децу, али и начин на који деца читају књиге. Тако ће одрасли уживати у развоју ликова и друштвеним коментарима којима су романи, поготово каснији наставци, прожети, док ће млађи уживати у фантастичним, ескапистичким елементима којима ове књиге обилују. Кросгенерацијском успеху серијала допринела је и чињеница да сами јунаци одрастају и мењају се заједно са читаоцима. Ово им пружа прилику да се позабаве многим немагичним темама које су важне за различите старосне групе, градећи још снажнији осећај повезаности са читаоцима. Та повезаност условила је стварање праве заједнице. Јер оно што је упечатљиво није начин на који публика чита књиге о Харију Потеру, већ начин на који их воли, о њима прича и укључује их у свакодневни живот. Хари Потер заједница умногоме је утицала и на схватање и популаризацију гик културе⁶ (енг. *geek*), успостављајући позицију за ницање нових културних значења, карактеристичних само за њу.

Роулингова преиспитује и дубоко укорене не наративе дечје књижевности. Она показује да Добро и Зло нису једине супротстављене

⁵ *Booklist* је публикација Америчког библиотекарског удружења (American Library Association) у којој се објављују рецензије и критичке процене књига и аудиовизуелних материјала за публику свих узраста.

⁶ *Гик* је термин који потиче из сленга и првобитно се користио за опис ексцентричних особа које се не уклапају у масу; у садашњој употреби, гик обично означава стручњака, ентузијасту за одређени хоби или интелектуално занимање. Више о гик култури у: *Geek-art: an anthology: art, design, illustration & pop culture* (Olivri 2014).

стране. Добро није увек и искључиво Добро. Добро нисмо увек „ми”. Роулингова приказује сукоб подређених, оних који немају прилику да искажу свој револт, са доминантним силама у друштву које ту прилику не желе да им пруже. Прича о Харију Потеру је и борба за права, борба за глас, борба за прилику, борба за друштвено значење. Кроз ликове Харија Потера, Хермионе Грејнцер и Рона Визлија публика је добила неког свог, оног ко улази на њихов терен, креће у борбу и побеђује.

Много је система промењено од прве публикације *Камена мудрости*, објављене 26. јуна 1997. године. У универзуму Харија Потера, чаробњачки поредак протресен је до сржи, а у нашем, немагичном универзуму, промењена су правила дечје књижевности, фантазије као жанра, маркетинга и профитабилности. Много је заједница успостављено и одржано на идејама промене, различитости и солидарности. „Дечак који је преживео” надживео је све те системе, уградио се у заједнице, и сасвим сигурно обезбедио своје место међу херојима популарне културе.

ИЗВОРИ

- Rowling, J. K. *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. New York: Scholastic, 1998.
- Rowling, J. K. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. New York: Arthur A. Levine Books, 1999.
- Rowling, J. K. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. New York: Scholastic, 2000.
- Rowling, J. K. *Harry Potter and the Order of Phoenix*. New York: Scholastic, 2003.

- Rowling, J. K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. New York: Scholastic, 2007.
- Rowling, J. K. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Illustrations by Mary GrandPre. New York, NY: Scholastic, 2018.
- Rowling, J. K., & Kay, Jim. *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury Children's Books, 2020.

ЛИТЕРАТУРА

- Barratt, Barnaby. *The politics of Harry Potter*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Blake, Andrew. *The irresistible rise of Harry Potter*. London: Verso, 2002.
- Dolby, Nadine. Popular culture and democratic practice. *Harvard Educational Review* 73(3) (2003): 258–284.
- Fiske, John. *Reading the Popular*. London and New York: Routledge, 1989.
- Fiske, John. *Understanding popular culture*. London: Routledge, 1992.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. London: Routledge, 2015.
- Jenkins, Henry. “Cultural Acupuncture”: FAN activism and the Harry Potter Alliance. <<https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/305/259>> 15. 2. 2021.
- Schafer, Elizabeth. *Exploring Harry Potter*. Osprey, FL: Beacham Publishing Corp, 2000.
- Scheeler, Lisa Jenice. *The Impact of Popular Culture on the Social Identity of Young Adults: Harry Potter and the Search for Belonging*. Massachusetts: The School of Education, 2017.
- Shemroske, Briana. *Middle-Grade novels have Gotten 173% longer over the last 40 years*. <<https://www.booklistreader.com/2016/02/29/childrens-literature/middle-grade-novels-have-gotten-173-longer-over-the-last-40-years/>> 1. 3. 2021.
- Williams, Raymond. Developments in the Sociology of Culture. *Sociology*, 10(3) (1976): 497–506.

Ljubica V. DARKOVIĆ

HARRY POTTER REFLECTED
IN POPULAR CULTURE

Summary

The complex relationship between popular culture and its numerous consumers is undoubtedly reflected in the conflict of firmly rooted values and their modern challenges. The world of literature is only one of the battlefields in which the conflict takes place. This paper employs theoretical considerations on the definition and understanding of popular culture in order to point out to its connection to one specific literary genre – the fantastic literature of the impossible. Fantasy, in this paper, is seen through the prism of children's literature and the unjustified polarization to serious and less serious literature. An analysis of the Harry Potter book series written by the British writer Joanne K. Rowling will show

that elements of popular culture permeate genres. Through examples taken from all seven books of the mentioned series, the paper covers topics such as the importance of systemic norms and the refusal to comply with them, as well as the obvious and less obvious levels of conflict between the dominant and the subordinate, between inclusion and activism. In addition to concrete examples, the focus is placed on the cultural phenomenon that Harry Potter has become, both within the culture of consumerism, as well as through its impact on numerous industries and the concept of children's literature as such, while at the same time shaping a whole generation of readers. The phenomenon of such a reach cannot be neglected by the critics, sparking debates about the relationship and/or identification of the popular and the worthy. A radical change in the definition of popularity in the context of cultural value has opened the door to opportunities of analyzing new elements from a perspective specific to popular culture.

Keywords: popular culture, Harry Potter, J. K. Rowling, children's literature, fantasy, fantastic literature

ПУТЕМ ДНЕВНИКА ТИХОМИРА ОСТОЈИЋА – РУКОПИС ГИМНАЗИЈАЛЦА¹

САЖЕТАК: Тихомир Остојић представља важну фигуру српске културе с краја XIX и прве две деценије XX века. На том трагу се у раду посматра његово школовање у Српској православној великој гимназији, посредством ђачког *Дневника*, писаног у периоду од 1881. до 1884. године, који се до данас чува у Рукописном одељењу Матице српске. Примећује се да Остојић већ као гимназијалац развија склоност ка темама које се тичу књижевности, позоришта, музике, политичке сцене, националне свести итд. У раду је дат осврт на неке од личности о којима Остојић у свом *Дневнику* оставља занимљива сведочанства, као и на историјске догађаје који су обележили његове гимназијске дане. Такође, разматрају се и пасажии о његовим првим литерарним радовима и лектири. Рад представља покушај да се оживи заборављени део опуса Тихомира Остојића, с акцентом на оним темама које ће обележити његово потоње дело, како би се расветлило још један репрезентативни дневнички текст српске књижевности и аутентична слика прошлости.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Тихомир Остојић, *Дневник*, рукопис, Новосадска гимназија, Нови Сад

Укупно ангажовање Тихомира Остојића, започето још у гимназијским данима, бележи неколико чворишних места, умногоме одређених судбином пречанских Срба. Након губитка оца, у раном детињству, он са мајком долази у Нови Сад, што је уједно и полазна тачка даљег Осто-

јићевог развоја и образовања, дубоко укореног у традицији Српске православне велике гимназије, док ће се као крајња тачка тог пута поново указати једна образовна институција, Филозофски факултет у Скопљу, чији ће бити први декан. У распону између тих двеју тачака, Тихомир Остојић остаће запамћен као вишеструко значајна личност српске културе. По завршеном школовању, он постаје и професор исте гимназије, секретар Матице српске, уредник *Летописа Матице српске*, док својим радом задужује и Коло младих Срба, Српску читаоницу у Новом Саду, Српско народно позориште, вечерњу школу Новосадске трговачке омладине итд. Било би неправедно рећи да је Остојић скрајнута фигура српске књижевности, али је, ипак, јасно да поновно састављање „бескрајног списка” заслуга и пуко констатовање биографских елемената неће сачувати дело од заборавља, нити призвати пажњу тумача. Зато би било пожељно, још једном, кренути од ране фазе

* sofinkicmilica@gmail.com

¹ Рад је проистекао из испитног рада „Ђачки дневник Тихомира Остојића” у оквиру предмета Аутобиографије, мемоари и дневници у српској књижевности XIX и XX века, за време мастер студија српске књижевности, под менторством проф. др Зорице Хаџић.

Остојићевог стваралаштва, које ће одредити његов укупни рад, и тиме означити отклон од досадашње праксе, те се задржати на конкретнијем проблемском пољу.

Наиме, како се још из времена ђачког живота Тихомира Остојића могу пронаћи скице оног корпуса тема којима ће се бавити до смрти, потребно је вратити се његовим белешкама које су репрезентативно сведочанство како о школским данима, тако и о животу и духу гимназије, центру новог културног живота у Срба. Притом, као нарочита читалачка посланица, јављају се и годишњи *Извештаји* о раду гимназије. Свако подробније бављење њеном историјом и галеријом знаменитих ђака (као што су, на пример, браћа Јакшић) и професора (Стеван Лекић, Светозар Савковић, Васа Пушибрк, Ђорђе Магарашевић, Јован Грчић итд.) наводи на трагове и прва бележења о постојању Остојићевог *Дневника*. Управо ће Јован Грчић, његов учитељ, са којим ће му се живот вишеструко укрштати², у својим *Поретцима с њима* (видети: Грчић 1924) писати, између осталог, и о оним деловима *Дневника* у којима млади ђак, са дубоким поштовањем и захвалношћу, говори о свом добротвору. На истом месту, Грчић ће неке од тих одломака укључити у своју књигу, док ће оставити и напомену да је удовица Тихомира Остојића раније повукла дозволу за штампање овог рукописа. Нешто ширу слику даје Трива Милитар, истичући оно што је у *Дневнику* подразумевани интимни тон, али и његов општи значај:

За упознавање Остојићевог ђачког живота као и прилика у тадањој новосадској српској гимназији, а у извесној мери и општег друштвеног живота у Новом Саду највише података пружа међутим његов *Дневник*. Остојић је у свој *Дневник* записивао дакако понајвише оно што се односи-

ло да његов интимни и ђачки живот, али је уписивао и многа своја запажања о разним питањима, догађајима и људима не само у вези са његовим ђаковањем него и са општим приликама тадањег политичког, културно-научног, литерарног и друштвеног живота (Милитар 1965: 96).

Милитар сачињава и кратки преглед „јунака“ Остојићевог *Дневника*, издваја школске и ваншколске активности којима је ђак заокружен, коментарише његов однос према литерарним феноменима, музици, глуми, позоришту, Новом Саду, али и одушевљење родним Семиклушем³. Овакви путокази наводе нас на испитивање оних нити које ће спајати мисао Остојића ђака са потоњим опсервацијама о различитим епохама српске књижевности, културним миљеима и ауторима који су им припадали. Поред тога, нарочито се издваја моћ младог Остојића да уочи битне друштвено-историјске преломе, где изражава бојазан због колективне егзистенцијалне угрожености, док активно и критички прати политичку сцену.

Душан Иванић заузима следећи угао посматрања личности Тихомира Остојића:

Он је нека врста пандана или такмаца Јовану Скерлићу: што је Скерлић за проучавање српске књижевности био међу Србима у Краљевини Србији, то је Тихомир Остојић међу Србима Аустроугарске царевине (2016: 205).

Тиме се Остојић недвосмислено смешта у ред оне субверзивне струје тумачења књижев-

² Анализирајући преписку учитеља и ученика, Миљивој Ненин долази до занимљивих запажања о успонима и падовима у њиховом пријатељству. На једном месту уочава и извесну замену улога, када се Остојић поставља као учитељ, саветујући о неким питањима свог добротвора (више: Ненин 2016: 38–52).

³ Данас Остојићево.

ности у чијој оптици дело није могло да постоји као одвојена целина, која пружа могућност ескапизма и отуђења од стварности, него нужно упућује на њу. На овом месту честа су и лака приклањања тези о ангажованој књижевности, као другој крајности, која је многоструко злоупотребљена, па и осујећена, нарочито када се доведе у везу са радом Јована Скерлића. Но, важнијим се чини питање Остојићевог виђења оваквих концепата књижевности, места где он заступа потребу за прожимањем, односно места где се развија његов аутентичан сензибилитет, који не посматра ове категорије као крајности које се искључују. Чини се да му то није било нарочито блиско ни у методолошкој мисли, а ни као, строго узев, историчару књижевности. Премда он нагиње оној „школи” с краја XIX века, самим почецима науке о књижевности и позитивистичком приступу, мора се признати извесна „попустљивост” и уважавање оних аспеката књижевног дела који се не могу правдати „позитивним” чињеницама, нарочито када се у обзир узме његова *Историја српске народне књижевности I*⁴ из 1910, односно *Историја српске књижевности*, постхумно објављена 1923. године. Присутност позитивизма, као метода, у раду Тихомира Остојића питање је које, свакако, заслужује нарочиту пажњу и захтева засебно бављење и проучавање, како би се испитале границе онога што се код њега назива индуктивним методом, и примесе онога што су одлике позније етапе позитивизма. Речју, то је само једна у низу веза које се могу повући између Скерлића и Остојића, док су у контексту онога о чему ће бити речи, а што је идејни темељ зачет још у ђачким данима, пресудне оне тачке додира које могу бити именоване као трајна брига о народу, његовом просвећивању, буђењу националне свести. То не подразумева

истородност њихових закључака нити апсолутно слагање, него, пре, деловање у оквиру садржаја којима је претпостављено добро народа⁵.

Овакво делимично скицирање само је увертира у испитивање корена оних интелектуалних ставова који ће обележити Остојићев потоњи рад, нарочито по повратку у Нови Сад, након студија. Читањем *Дневника Тихомира Остојића* могуће је стећи увид у постепено и сложено развијање оптике кроз коју ће Остојић, критици склон, посматрати све оно што се збива на интимном, али и општем, друштвеном плану, и у периоду од 21. септембра 1881. до 4. маја 1884. године о томе остављати записе. Можда није згорег управо на овом месту указати на грешку коју Триво Милитар прави у раније цитираном тексту, наводећи као датум када Остојић почиње да пише *Дневник* 27. септембар, док већ на првој страни, као „наслов” и „поднаслов”, стоји записано и руком младог ђака украшено: „Мој дневник. Почео сам га писати 21. септембра 1881. год.”⁶ (РОМС, инв. бр. М. 5901, 1). Такође, грешка постоји и код навођења датума последњег бележења. Милитар пише: 9. јул 1883, што се касније преноси и кроз текстове других аутора. Наиме, Остојић не завршава *Дневник* 1883, како се јавља у литера-

⁴ Реч је о шапирографисаним Остојевићевим белешкама из 1910, а затим и из 1917. године, које су претходиле *Историји српске књижевности*, постхумно објављеној.

⁵ Дијалог Скерлића и Остојића, као два историчара књижевности, плодно је поље за интерпретацију низа текстова, међу којима се, за ову прилику, егземпларним чини онај који доноси, мада суптилно изречене, ипак оштре критике Скерлићевог програма и тумачења књижевности, насловљен: „Јована Скерлића 'Српска књижевност у XVIII веку'” (више: Остојић 1965: 53–61).

⁶ У овом раду, језик цитираних одломака Остојићевог *Дневника* није усклађен са савременом правописном нормом. Наведени текст верно одражава стање у рукопису, без интервенција ауторке рада на њему.

тури, него 4. маја 1884. године. Пажљивом читаоцу неће промаћи да се последња дневничка белешка завршава на, уједно и последњој нумерисаној, 109. страни, док природно следећа, 110, али ненумерисана, носи само неколико редака који су заправо запис, нешто налик подсетнику на важне датуме, а у овом случају говоре о рођењу кћери његовог „господина”, Јована Грчића, који у *Дневнику* свакако има посебно место. Као датум рођења Остојић наводи 3. јун (чак не ни јул, како бележи Милитар) 1883, а одмах испод и крштења, 9. јун. Како је то последњи записан датум, а налази се и на последњој страни, мала непажња може одвести закључку да је тог дана Остојић престао да пише дневник. Но, примера ради, и раније, на страни 101, након записа из августа, следи исказ о 10. јуну и догађају чији један део гласи: „10. јуна у недељу 1883. године пренесене су свечано кости песника омладине Бранка Радичевића из Беча у Сремске Карловце на Стражиловачки вис (одсад 'Бранков вис'). Слава му” (РОМС, инв. бр. М. 5901, 101). Већ наредна белешка враћа читаоце у август исте године. Оно што је такође карактеристично за овакве „уметнуте” исказе о важним приватним или јавним збивањима јесте да само на тим местима датуми нису подвучени, како то Остојић иначе чини, па и на визуелном плану *Дневника* оставља траг преласка на записе о следећем дану. Скретање пажње на овај ексцес техничке природе има за циљ да се, ипак, јасно и прецизно, одреди временски период када Тихомир Остојић пише свој ђачки *Дневник*, а што је, ђачким језиком речено, за време шестог, седмог и осмог разреда гимназије, када, на крају, Остојић узвикује да с нестрпљењем чека матуру.

Тихомир Остојић започиње свој *Дневник* једноставним уводом исповедног тона, објашња-

вајући своје виђење тог „посла” и изражавајући жељу да у њему истраје:

Већ сам одавна намеравао да пишем дневник, али досад нисам никад могао стално да изведем своју намеру; јер или бих почео, али не бих довршио или не бих имао времена да га пишем или ако и имам времена није човек увек расположен за писање дневника. Но одсад ћу озбиљније да се заузмем око овога посла. Жртвоваћу сваки дан или сваки други, трећи дан по једно четврт сата писању овог дневника. И тако у име божије почињем дневник (РОМС, инв. бр. М. 5901, 3).

Сам увод није једино место на којем Остојић апострофира хартију пред собом, говорећи о самом чину писања, те мало касније, опет, каже: „Пасија је то писати тако дневник! Ту могу све исповедити као своме пријатељу. Ја сам се баш заљубио у њега” (РОМС, инв. бр. М. 5901, 6). Постоји, дакле, код младог ђака, жеља не само за исповедањем, него, на ширем плану, и праћењем „моде”, онога што носи дух времена, када овај жанровски специфичан део књижевне генологије означава један од најживљих видова литерарног израза. Тако се Остојић укључује у традицију писања дневника, остављајући низ аутобиографских исечака из школских дана, који, контекстуализовани, добијају статус сведочанства првога реда. Све у вези са гимназијом коју је похађао постаје, заправо, примарна грађа његовог исповедања, с обзиром на то да је она важна прекретница на путу интелектуалног развоја и сазревања. Питања која се тичу гимназије, њене прошлости, судбине, оно што негде дотиче нерв самог образовања, оплемењивања, просвећивања, млади Остојић проживљава врло интензивно, пропуштајући све кроз филтер личног искуства. Дати критички осврти каткад су праве мале расправе које ин-

формишу читаоце о његовом свестраном ангажману још за школских дана, где се и приметно семе страсног интересовања за све што одређује и обележава националну судбину. Штавише, ретке су епизоде које су строго усмерене ка унутрашњем. Остојићев поглед претежно сеже ка ширем плану, и он чешће разматра оно што се тиче и његових ближњих, или, како је већ истакнуто, оно што је део колективног интереса. Тиме, имплицитно, сведочи о систему вредности и идејном темељу заснованом на изворима националне политике и жељи да се затре незнање које је средство „да се народ одржи у покорности”.⁷ Млади ђак, даље, увиђа да школа није довољна мера за сасецање корена масовног незналаштва. Он, најзад, каже, тиме одајући прве знаке свог темперамента:

Не може се то све у школи научити. Врло лудо раде наши ђаци што се у свему ослањају на школу. Оно истина, бог и душа, у школи се удара темељ и основа, ту се уливају први појмови у млађане душе. Али се у школи не може све предавати ни све научити. Мора човек себи и ван школе прибавити знања и науке (РОМС, инв. бр. М. 5901, 8).

Када се искази попут овог доведу у везу са Остојићевим практичним ангажманом, они добијају на драгоцености, јер своју потврду налазе у стварности. Оно што Остојић изводи као закључак о неком проблему, и тамо где нуди визију потребног кретања, најчешће је резултат активног делања на начин какав описује. У том смислу, није тешко запазити са каквом посвећеношћу, каткад и усхићењем, Остојић говори о музици, клавиру, хору, свим активностима које се уз то везују, попут приредби и свечаних беседа, доживљавајући их и као лични успех и разлог за дикую и понос читаве генерације. Са

друге стране, бива и киван и узнемирен ако у тим приликама уочи немар, несолидност, или, као у једном конкретном случају, узимање у хор оних које ту не доводи глас, него име родитеља. На појединим местима, не претерано исцрпно, али са извесним аксиолошким потенцијалом, Остојић коментарише и своју лектуру, која је нешто налик малом ритуалу пред спавање, где често прави симпатичан гест, те „обавештава” *Дневник* да га напушта како би читао. Тих дана бележи да баш по његовом „густу” пише, и да „врло леп стил има” немачка ауторка позната под псеудонимом Марлит, а више пута ће је поменути у *Дневнику*, те наводи и имена дела која су му „интересантна”, понегде мало „развучена”, док за нека не налази „замерке”: *Im Schillingshof, Amtmanns Magd, Die zweite Frau, Im Hause des Commerzienrathes* (РОМС, инв. бр. М. 5901, 4). Поред лектуре којом је заокупљен, Остојић негује нарочиту љубав према музици. Одломци дневника у којима се осврће на своје свирање и најдраже комаде, бележе и горућу жељу:

(...) а ја ћу да се одам светој музици. Ах, боже само да ми се та жеља испуни да се могу усавршити у клавиру и у компоновању. Оно остало је моја брига. Ја осећам да имам дара за музику (...), та ја бих цео свој век посветио народу и музици. Ах, жељо пуста (РОМС, инв. бр. М. 5901, 9).

Са једнаким узбуђењем говори, одмах затим, и о *Месецевој сонати*, коју свира, уз свеће на клавиру, једне вечери, и бележи да му је то „најмилији комад на свету”:

⁷ Тихомир Остојић, између осталог, оставља и допринос осветљавању историје Велике гимназије, где говори о различитим слојевима њеног националног значаја у Новом Саду као културном центру угарских Срба (више: Остојић 1910).

Кад је свирам особито овај први део, чисто сав обамрем од, од... не знам ни сам од чега. Ох, боже та дивна је! Дивна! Не знам само како може човек тако штогод створити, та то је божанственом лепотом задануто. Ја мислим, да би и највећи грешник морао застати и пасти на колена кад би чуо ове небесне звукове. Та тај Бетовен мора да није био човек (РОМС, инв. бр. М. 5901, 11).

Овакви пасажи откривају једно нарочито осећање и стање егзалтираности пред „светом музиком”, које је управо ствар „надградње”, неговања духа, „васпитавања укуса” какво се не пружа у школи. Све о чему Остојић реферише као занесени, књигољубиви гимназијалац, одсликава личне афинитете и непосредан додир са науком или уметношћу. Већ оно што строго припада школским дужностима, он у различитим расположењима прихвата и, критички настројен, обрађује. Склон је анализи, оштроумним закључцима и недвосмислен у својим опредељењима. Тамо где постоје напори да се, рецимо, сатре мађарска пресија, он тражи узор у борцима за националне интересе, узвикује „живио Милетић”, и с горчином објављује да је Герман изабран за патријарха, иако је, према гласовима, победио патријарх српски, Арсеније V Стојковић. Цар то не потврђује, а Остојић записује: „Ди ћеш ти против силе?” (РОМС, инв. бр. М. 5901, 49). Овакво интересовање за јавни живот, које је више од радозналости и знатижеље, није типична слика једног „шестошколца”, али је рани знак зрелијег Остојића, реформатора тог истог јавног живота. У различитим слојевима, почев од особеног, карактерног, преко друштвеног и ангажованог, испоставља се да су године проведене у гимназији, након што га је Јован Грчић примио у своју кућу, темељ његовог идентитета уопште, а да је деловао у различитим сферама јавног

живота и подстицао њихов развој показују и његове, и данас сматране вредним и успелим, студије о писцима XVIII и XIX века, које су, уједно, и ванредне културолошке слике времена.

На стотињак страна шири се лепеза, како је већ раније истакнуто, многоликих садржаја који су чинили живот једног гимназијалца, и које је он усвајао негде на пресеку равни јасних утицаја и идола у које је веровао, и онога што представља самосталну критичку мисао. Не треба инсистирати на генију „млађане душе”, него са симпатијом посматрати сазревање и интелектуално буђење, које варира од наивности и занесењаштва до озбиљности и луцидности. Ваља поћи за генезом идеја које ће свој одјек пронаћи у ономе што је „јасно дефинисан и брижљиво израђен програм јавног ангажмана 'одушевленог просветитеља', критичара и историчара српске књижевности и културе” (Ђуковић 2017: 39). Тако је његов рад, између осталог, дотакао и важна питања глуме и позоришта, пишући, најпре, критику за лист *Позоришће*, док је касније постао члан, а потом и председник Позоришног одсека Друштва за Српско народно позориште (ДСНП). Залажући се за бољи положај позоришта у друштву, пишући о њему и његовим проблемима, изнедриће и *Правила за позоришну друштину* и одржати низ јавних предавања са полазном идејом о васпитању публике. Вера у позориште јасно се види у ђачком *Дневнику*, где млади ученик исповеда с каквом жељом одлази на „свако парче”, осим када им директор забрани, јер представа „није за њих”. Када се корице *Дневника* отворе са задње стране, може се пронаћи и списак представа о којима, додуше, Остојић свакако пише под одређеним датумима, од децембра 1881. до фебруара 1882. године. Коментаришући саме представе, Остојић не заборавља да помене и глумце, оживља-

вајући у кадровима сцену тадашњег позоришта и творце његове историје. Пред њим играју Ружић, Добриновић, Димитријевић, Рајковићка, а гледа *Марију Стјуарт*, *Ђураћа Бранковића*, *Марију и Магдалену*, *Ромеа и Јулију*, *Очину мазу*, *Човека без предрасуде*, *Звонара Боћородичине цркве*, као и представе *Тражи се васишач* и *Еј, људи, што се не женише*, док се највише радовао Костићевом *Пери Сејединцу*. На неким местима реферише врло живописно. Тако 20. јануара 1882. године пише:

Јуче је био св. Јован; као обично било је много њих који су честитали. Био је и Добриновић па сам се том приликом и упознао с њиме. Тако смо се смејали с њиме. Доћи ће нам на св. Саву на ручак. (...) На Богојављење је био 'Иван Црнојевић' од Л. Костића. Заиста, можемо се поносити да имамо тако штогод у нашој књижевности. То је једно од најлепших парчади што сам видио. Па што је фабула лепа (изграђена је по нар. песми Женидба Максима Црнојевића) па што је трагедија дивно изведена ал што су речи, мисли, стихови лепо. Сушта поезија! Сад ће скоро бити и његов други ремек 'Пера Сегединац'. Тако се радујем (РОМС, инв. бр. М. 5901, 48–49).

Касније, 9. фебруара, и о том „ремеку” оставља запис, да је „дикција дивна”, „стихови лепо”, а сцена и карактери „на свом месту”. Дакле, и када је реч о позоришту, разликује се неколико слојева његовог осећања лепог и уметнички релевантног. Остојић, уз критички жар, оставља и драгоцене импресије, долазећи са самих представа, и разликујући у њима литерарни слој и предлогак, његово оваплоћење на сцени, и оно што би била особена уметничка интерпретација, саткана од низа детаља који му не промичу. Он говори о сугестији, моћи глумца да делује, док се дешава да коментарише

неке изведбе у кључу ранијих, тог истог глумца, и нуди један шири степен перцепције и критичке обраде⁸. Позориште остаје за Остојића „васпитач” публике, при чему ће и касније своју писану реч томе посветити, бавећи се питањима позоришта све до смрти (више: Ковачек 1965: 231–252).

Да постоји релевантни основ за испитивање веза између онога што је јавни рад и првотне идеје и замисли, уверења и опредељења личне природе, сведоче и делови *Дневника* који читаоце одводе право у учионице гимназије. Поред ситних ђачких мука због стипендије, домаћих задатака, поред другога са Милутином Јакшићем за којег каже да ће бити „какав филозоф”, Остојић говори и о трајној зависности гимназије од мађарског фактора, што њега не оставља немим, па у једној ситуацији исповеда директору школе, Васи Пушибрку, како је прошло читање песме „На св. Саву”:

Текст није писан онако по мађарској вољи па га је зазорно певати. Песма односно текст је иначе на свом месту, језик је, мало канда старински, али је родољубива. Но ми се морамо, тј. наша гимназија мора се ипак мало уздржавати од сувишег родољубља. Директор опет вели да ћемо ми та 'тугаљива' места моћи избећи. То је већ сувише од Мађара да нам не дају ни наше рођене песме певати. Па дао би Бог да је, то једина неправда од њих према нама Србима (РОМС, инв. бр. М. 5901, 10).

Овакво расположење негде је и природан одраз друштвено-историјских околности, али се оно код Остојића јавља и тамо где је разочаран својим професорима који, или подлежу си-

⁸ Примера ради: „Ружић = Ружић”, као да је испуњен хоризонт очекивања.

ли без приговора, или их одликује немар према освешћивању националног идентитета, општа попустљивост, игноранција и опортунизам. Револтиран темом за „писмене радње српског језика”, а о чему нам сведочи и *Извештај о Српској великој гимназији у Новом Сагу*⁹ из школске 1881/82. године, он наводи следеће:

Мени се чини да тај Магарашевић не зна ништа. Он не налази ниједан задатак српски рђав него да свима 'врло добро' и 'добро'. Магарашевић пази само на граматичке погрешке и то на такве само које морају сваком на први поглед пасти у очи. Смисао, синтакса то њему као да је свеједно. Па онда какве нам задаће задаје! Сад смо добили 'Рат Тула Хостилија са Албанци'. Ту се не огледа никаква самосталност мисли у таквим задаћама. Ту се просто огледа штил. А друго зар немамо ми, ако ћемо баш из историје, српске историје? (РОМС, инв. бр. М. 5901, 37).

Инсистирање на самосталности мисли и национално утемељеном идентитету, кулминира у једном храбром тексту који Остојић насловљава: „Задаци српске интелигенције”, а који се овде наводи према извору из Рукописног одељења Матице српске:

Ми не живимо као у каквом летњиковцу да се можемо одавати забави и разоноди. Ми живимо као у опседнутом граду. Непријатељ свим силама настоји да се одречемо себе да му се предамо. (...) Шта може бити задатак интелигенције и књижевника. (...) Морамо знати чему хоћемо да народ обучимо, чему треба да га учимо, управо чему га морамо учити према потреби прилика и времена (РОМС, инв. бр. М. 5.936).

Уз јасан фокус на „учењу народа”, Остојић даље расправља о српском сељаку, средњем стању, а као извор свег зла наводи „неспособност

наше интелигенције”, док је тежња државе „деструкција нашега народног тела”. Посебну опомену упућује књижевницима:

У књижевности је дар индивидуалан све и сва. Може ли удружење тај дар повећати а лошији дар оснажити? Не! Може само спутати полет већег дара а формално дати већи углед мањем дару, већи али незаслужен. Удружење може својим угледом да поремети праву вредност величина (РОМС, инв. бр. М. 5.936).

Идеја „удруживања” блиска је Остојићу још од ђачких дана, док се, доведена у везу са овим текстом, може рашчланити на најмање два чиниоца – удружење као облик вишег сазнања и удружење као неумољива полуга моћи. У *Дневнику* пише да је Милутин Јакшић, као седмошколац (Остојић је тада у шестом разреду) пожелео да оснује ђачко друштво: „Намера тога друштва биће да му чланови читају и пишу чланке, расправе, песме итд. Ти чланци и песме даће се критици па ће се онда критика читати у скупштини” (РОМС, инв. бр. М. 5901, 27), након чега повлачи паралелу са једним таквим мађарским друштвом, сматрајући да оно није зрело, и пркосно тврдећи: „Ми ћемо то боље радити” (РОМС, инв. бр. М. 5901, 28). Познато

⁹ Наиме, *Извештаји* не илуструју само наставни програм, него пружају детаљан увид у рад гимназије. Некад се на самом почетку јављају научни радови професора или јавне беседе, док је могуће пратити и статус предмета, број предвиђених часова (за српски знатно мање него за мађарски и немачки), оцене ученика по разредима, њихове стипендије, поклоне и прилоге добротвора итд. Оно чиме се Остојић „не хвали” у *Дневнику*, а чита се из *Извештаја*, јесте да увек постиже врхунске резултате, закључно са испитом зрелости када и престаје да води *Дневник*. Такође, откривају се и имена професора који су му предавали, док се на једном месту бележи и примање Јована Грчића за редовног и сталног професора од 22. септембра 1882. године. Постоје и места о Магарашевићу (више: *Извештаји*... 1882).

је да је Тихомир Остојић био члан ђачке дружине „Слога”, о чему пише у свом *Дневнику*, продубљујући тиме лични план стицања знања, па ономе што се ради у школи, а допуњује код куће, прикључује једну заједничку активност, што је, у њиховом случају, илегално-литерарни скуп, где чланови друштва морају да „сложним силама пораде око књиге, око свог изображења, око науке, око изображења и напретка народног” (РОМС, инв. бр. М. 5901, 28). Пред крај *Дневника*, такође, бележи: „Слога! то је сада моја изрека! 'Слога' је ђачко друштво, основано у Карловцима. Карловчани су га пренели у Нови Сад, а ми смо га у Н. Саду подмладили и дали му полета” (РОМС, инв. бр. М. 5901, 102). Тај младалачки идеал нашао је свој пандан у зрелом Остојићевом интелектуалном раду, када је и изрекао своје уверење да је то „задатак” свих интелектуалаца и њихов дуг народу.

Потребно је вратити се, још једном, ономе што у ђачком животу Тихомира Остојића, који описује у свом *Дневнику*, успоставља адекватну равнотежу између тема које су од књижевног или националног значаја и којима он приступа критички, и оних епизода које су свакодневне, животне и емотивно обојене. Без њих, могла би се препознати извесна „поза” у писању, док се рачунањем и са једним и са другим добија комплетнија и раскошнија слика унутрашњег живота. На приватном плану, две су фигуре којима Остојић посвећује нарочиту пажњу, и о којима говори са изразитом љубављу и поштовањем. О првој, Јовану Грчићу, у *Дневнику* најчешће реферише кроз писма која размењује са „господином”, док је он у Будимпешти ради полагања професорског испита. Друга је, свакако, његова мајка, која долази са њим у Нови Сад и са којом ће живети и у годинама док пише *Дневник*, када она, након напуштања службе

код српске добротворке Марије Трандафил, прелази, такође, у Грчићеву кућу. Његова приврженост мајци веома је изражена, као и брига за њу: „Сирота моја мати! она се мучи и ради, па све за љубав мени. Какво понижење! (...) Откад је дошла код господина нестало јој је барем те проклете титуле 'слушкиња'” (РОМС, инв. бр. М. 5901, 13). Овим тоном нежности и надаље говори о мајци, те из многих исказа постаје јасно да је она свеприсутна у његовом животу. Постоје сведочанства да је и касније, као већ професор гимназије, становао са мајком. Остали „ликови” су или епизодног карактера, где их помиње као учеснике неких догађаја (окупљања, шетњи, балова, свечаних беседа, берби), или им, напросто, посвећује понеки редак, као што то чини када помиње неког из галерије великана српске књижевности, попут Доситеја, Ђуре Јакшића, Јована Јовановића Змаја и Бранка Радичевића. Змаја и упознаје, и своје прве литерарне радове објављује у *Невену*, о којем, такође, пише, пружајући и портрет самог песника и живе утиске са њихових сусрета. Тако у једном необичном тону и с оштрим закључком помиње и Ватрослава Јагића, услед писања рада о односу Вука и Доситеја („Зато читам од Јагића 'Заслуге Вука Ст. Караџића'. Не вреди скоро ништа” – РОМС, инв. бр. М. 5901, 63), не знајући тада да ће по одласку на студије у Беч с професором развити пријатељски однос, док ће његов рад бити умногоме усмерен Јагићевим учењем (више: Клеут 1974: 149–168).

Како је у младости узоре видео у преданом и истрајном раду својих професора, нашавши се „пред класицима српске књижевности” и пред народом којем жели да помогне, тако касније Тихомир Остојић постаје истим узором у очима својих ђака, јер је успео, на путу који

га је из Будимпеште и Беча поново водио у Нови Сад, сада као професора, да речју и делом посведочи младалачке идеале:

Најзад, у осмом разреду, дошао нам је Остојић за наставника филозофске пропедевтике. (...) Настојао је, првенствено, да у нама развије смисао за размишљање и самосталан рад, и тога ради повремено нас је позивао да самостално обрадимо неку тему и на часу реферишемо, и том приликом би се, по његовој иницијативи, развила дискусија између референта и других ученика па и њега (Малетин 1965: 128).

Остојић професор, каквог га памти Марко Малетин, успешно прави отклон од свега онога што је Остојић ђак презрео, поставши један од најугледнијих интелектуалаца Новог Сада, центра културног живота, и оставивши потоњим генерацијама у аманет „задатке”, који су управо оно место где је Тихомир Остојић најактуелнији.

ИЗВОРИ

- Остојић, Тихомир. *Задачи српске интелекцијe*. Рукописно одељење Матице српске (М.5.936). Библиотека Матице српске, Нови Сад.
- Остојић, Тихомир. 1881–1884. *Мој дневник*. Рукописно одељење Матице српске (М.5901). Библиотека Матице српске, Нови Сад.
- Остојић, Тихомир. *Оснивање новосадске гимназије: 1810–1910. Освећено новим архивским документима Тихомир Остојић*. Нови Сад: Штампарија Учитељског деоничарског друштва „Натошевић”, 1910.
- Остојић, Тихомир. Јована Скерлића „Српска књижевност у XVIII веку”. Ур. Младен Лесковац. *Зборник*

Машице српске за књижевност и језик, књ. XIII, св. 1 (1965): 53–61.

Остојић, Тихомир. *Нови Сад: средиште овозвратане српства*. Прир. Милица Ђуковић. Нови Сад: Градска библиотека у Новом Саду, 2017.

ЛИТЕРАТУРА

- Грчић, Јован. *Порјеток с писмама*, књ. 2. Загреб: Савез српских земљорадничких задруга, 1924.
- Иванић, Душан. Тихомир Остојић пред класицима српске књижевности. Ур. Јован Делић. *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. LXIV, св. 1 (2016): 205–210.
- Извештај о Српској великој гимназији у Новом Саду за школску годину 1881–2*. Нови Сад: Парна штампарија Николе Димитријевића, 1882.
- Клеут, Марија. Писма Ватрослава Јагића Тихомиру Остојићу. Ур. Младен Лесковац. *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. XXII, св. 1 (1974): 149–168.
- Ковачек, Божидар. Библиографија радова Тихомира Остојића. Ур. Младен Лесковац. *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. XIII, св. 1 (1965): 231–252.
- Малетин, Марко. Тихомир Остојић, узор новосадских ђака пре Првог светског рата. Ур. Младен Лесковац. *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. XIII, св. 1 (1965): 121–154.
- Милитар, Трива. Школовање Тихомира Остојића. Ур. Младен Лесковац. *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. XIII, св. 1 (1965): 91–119.
- Ненин, Миљивој. *Сви моји банатски ђаци*. Ново Мишлошево: Банатски културни центар, 2016.
- Ђуковић, Милица. „Отечество учених Србаља” у критикама и полемикама Тихомира Остојића. *Нови Сад: средиште овозвратане српства*. Прир. Милица Ђуковић. Нови Сад: Градска библиотека у Новом Саду, 2017, 7–39.

Milica R. SOFINKIĆ

FOLLOWING TIHOMIR OSTOJIĆ'S
DIARY – THE STUDENT MANUSCRIPT

Summary

Recently, the history of literature has regained interest in Tihomir Ostojić, an important cultural figure from late 19th and early 20th century. His *The Diary* (1881-1884) written throughout his schooling, preserved in manuscript even to the present day, and the education it talks about, are the subject of this paper. Even as a student, he showed interest in matters of literature, theatre, music, politics, national consciousness, etc. The pa-

per also focuses on some curious notes on some individuals and historical moments that marked his time. Also, the paper deals with paragraphs regarding his first literary works, the reading he had done and plays he had seen, as an important part of his formative experience of the world of literature. The paper analyses his critique of social problems and institutions shaping public life. The paper is an attempt to bring back to life a part of the author's forgotten works, focusing on his future subjects. Another well-written journal and an authentic view of the past is what Serbian literature gains with bringing *The Diary* of Tihomir Ostojić to the center of its attention.

Key words: Tihomir Ostojić, *The Diary*, manuscript, Novi Sad's Grammar School, Novi Sad

ПРВЕ ШКОЛСКЕ БИБЛИОТЕКЕ У ВОЈВОДИНИ ПОД АУСТРОУГАРСКОМ ВЛАШЋУ

САЖЕТАК: Законско уређење основних и средњих школа у Хабзбуршкој монархији крајем 18. и почетком 19. века условљава и настанак првих српских школа у Војводини. Развој школа пратило је и оснивање школских библиотека у тешким културно-историјским и политичким условима. Рад прати историјску перспективу и развој првих школских библиотека у Сремским Карловцима, Сомбору и Новом Саду.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српске школе, школске библиотеке, Војводина, Хабзбуршка монархија, 18–19. век

О првим школским библиотекама у Војводини нема пуно података. Разлози за то су многобројни, пре свега јер не постоји довољно поузданих извора о њиховом настанку, улози и утицају на развој просвете, иако су оне одувек биле део васпитно-образовног система. У оквиру Хабзбуршке монархије Срби су од аустријских и угарских владара, за своје заслуге, добијали разне привилегије, између осталог и привилегију да отварају основне школе. После два неуспешна покушаја патријарха Арсенија III да добије дозволу за оснивање школа, Србима је 1727. године, Царским рескриптом, коначно одобрено оснивање нижих и виших школа.

У првој половини 18. века стање српских школа у Војводини било је веома лоше. Наста-

ва је била црквено-верског карактера, није било стручно оспособљених учитеља јер није постојала ни учитељска школа, а до доласка руских учитеља у Сремске Карловце није било ни књига ни уџбеника. Дозволу за отварање прве средње школе добио је тек митрополит Мојсије Петровић и она је почела са радом 1728, у Сремским Карловцима.

У том периоду, школе су по језику и карактеру наставе биле основне словенске (мале и граматичке) и латинске (ниже гимназије). Њих је у Хабзбуршкој монархији највише оснивала православна црква, која се и сматрала најодговорнијом за њихов рад. Царица Марија Терезија реформисала је школе у царевини, уз помоћ пруског педагога Фелбигера (Johann Ignaz von Felbiger) и 1774. године донела *Ойшшу школску уредбу за немачке нормалне, главне и привилегијалне школе* (Костић 1978: 12). Царица је 1776. потписала и *Школски усџав (Schulsystem)*, којим се од учитеља тражи одговарајућа квалификација, припадност католичкој или православној вери, способност да преноси знања ученицима и да се према прописаним уџбеницима придржава наставног плана и програма. Исте године

* selihar025@gmail.com

донесен је и први српски школски закон, *Устав за илирске тривијалне мале школе у Темишварском Банату*, у чијој је изради учествовао и Тодор Миријевски, тадашњи управник српских школа у Темишварском Банату. Закон је донела Илирска дворска депутација (Кириловић 1926: 134), и на тај начин је, са дозволом бечког двора, ударен темељ систематском оснивању српских школа. Закон је примењиван и на православне школе у Војној граници, заједно са уредбама и новим школским законима у Банату, Тамишском Банату и Угарској.

Основне школе називане су заједничким именом – „нормалне”, тј. нормиране су према својој организацији. Унутар тог система разликовала су се три типа основних школа:

1. Ниже (тривијалне) или сеоске школе – дворазредне, са једним учитељем и једним до два разреда ђака (узраста од шест до дванаест година);
2. Више (главне) – троразредне и четвороразредне, по варошима и градовима, са два-три учитеља и директором;
3. Више окружне „нормалне школе”, популарно назване „норме”, служиле су за углед у настави, припрему нових и доквалификацију затечених учитеља у одређеним школским окрузима (Гавриловић 1999: 7–28).

У свим школама, поред обавезних уџбеника световног карактера, користиле су се и црквене књиге, из области веронауке и црквенословенског језика. Митрополит Ненадовић основао је школски фонд из кога се финансирао рад школа, а између осталог и набавка књига. Набавком и ширењем школских књига бавили су се епископи, епархијски службеници и разна друга лица (Денић 2010: 265).

Школе нису имале библиотеке, али с обзиром на то да је основна мисао реформе била побољшање образовања, добри ученици били су, нпр., награђивани књигама а сиромашни су добијали књиге на коришћење. Чедомир Денић истиче да „у пословању око набавке, деобе и чувања и планског коришћења књига зачете су позајмне библиотеке” (2010: 266). За организовану набавку уџбеника и других књига биле су задужене жупаније, магистрати, војне команде и школске комисије. Пошто у школама није постојала посебна просторија за школску библиотеку, учитељи су књиге чували најчешће у својим становима, у посебним школским сандучићима – *kaestchen* – и они су били обавезна школска опрема крајем 18. века (Денић 2010: 270–275).

После аустријско-француског рата, 1810. године настављене су школске реформе у Царству и Урош Несторовић је постављен за надзорника свих православних школа (Јаковљевић 2015: 510). Цар Јосиф II дао му је дозволу за увођење тзв. трећег таса у православне цркве. Овај порез био је намењен за школске потребе, а једна од њих била је и оснивање школске књижаре, отворене 1815. у Будиму, која је имала искључиво право да продаје школске књиге (Денић 2010: 278).

После мађарске револуције 1848/49. године, формира се Војводство Србија и Тамишки Банат, а 1856. за директора свих српских школа у Војводству постављен је Ђорђе Натошевић. Он је сматрао да су за развој школа потребна и савремена наставна средства, као и библиотеке, те поред богослужбених и теолошких књига треба набављати и оне световног карактера.

Савет високог краљевског угарског намесништва донео је 1866. године одлуку да су епар-

хијске власти, задужене за управу над православним школама, дужне да годишње одрже три учитељска збора, на којима ће се расправљати о важним просветним питањима и размењивати искуства (*Школски лист*, 1866). Исте године одржан је и први Учитељски збор у Новом Саду. Између осталог, одлучено је да се у Новом Саду оснује „школска библиотека” и да се она издржава тако што ће сваки ученик (изузев сиромашних) морати да плати за школску библиотеку годишњи „десетак”, а сваки учитељ једну или више форинти сваке године. Библиотека је добила име „школска библиотека” и планирано је да у фонду, поред „педагогичних” књига, садржи и „повремене листове садржаја педагогичног и белетристичног” (Г. Љ. 1866: 129–131).

Школска библиотека отворена је почетком 1867. године, а потврда њеног постојања је овални печат на коме је писало: „Библиотека срб. Народни школа у Новом Саду” (Денић 2010: 283–284).

Према статистици изнетој у *Гласу истине* (1889), у школској 1886/87. години било је 16.538 школа у Угарској (од тога 2.147 православних), а у 6.690 школа постојале су учитељске и дечје књижнице. Школска *Уредба* из 1872. године, коју је прихватио и Школски савет у Карловцима, прописује како ће се стварати и водити школске библиотеке. На тај начин, институција школске библиотеке уведена је као законска обавеза, а звање школског библиотекарка као допунско задужење учитеља (Исто: 286). Према *Извештају о раду Школског савета за 1890–1901. годину*, четрнаест црквених општина имало је своје школске библиотеке, али о њима нема опширнијих података.

Најстарија школска библиотека јесте она у Гимназији у Сремским Карловцима, основаној

1791, што је и година оснивања библиотеке. У тадашњој српској штампи она се помиње као „Библиотека Карловачке гимназије” (1830), „Гимназијална библиотека” (1830/31), „Библиотека Гимназије карловачке” (1844) (Дурковић-Јакшић 1963: 76). Први помени библиотеке јављају се тек од 1852, у првим штампаним *Извештајима* и *Пројектима* школе. Књижни фонд се углавном попуњавао поклонима, и у периоду од оснивања до 1853. године библиотека је имала свега триста деветнаест књига. Од педесетих година 19. века књиге се набављају плански и у већем броју, првенствено захваљујући одлуци Управе Гимназије да библиотека сваке године добија триста форинти за своје потребе. Библиотеци су књиге поклањали не само директори и професори школе, као и друге значајне личности тог времена, него и наше значајне институције, попут Матице српске, Друштва српске словесности, Српске академије наука и тако даље (Легац-Рикић 2011: 29–30).

Библиотека је 1872. године подељена на два библиотечка фонда: Учитељски и Ученички. Ученичка библиотека формирана је од дупликата Професорске библиотеке, и фонд су углавном чинили уџбеници. У школским извештајима су се од 1853. редовно штампали и спискови приновљених књига, али је први Списак књижнице састављен тек школске 1892/93. године. Отада су спискови редовно штампани (на укупно сто седамдесет осам страна, сваке школске године), а школске 1906/07. изашла је и допуна Списка, и за Учитељску и за Ученичку библиотеку. Гимназијски библиотекар Ђорђе Магаршевић израдио је каталог библиотеке и он је објављен 1905, под насловом: „Списак књига у књижници Српске велике гимназије карловачке” (Исто: 48–49). Из каталога се види да је фонд Учитељске књижнице био сређен по

струкама – наставним предметима, а додате су и публикације из области педагогије, енциклопедије и *Programmata* (програми и извештаји Гимназије). Фонд Ученичке књижнице подељен је на белетристику, забавне и научне књиге, а посебно су пописани политички и књижевни часописи (Исто: 57). Штампани спискови и каталог указују на то да је библиотека била подељена на три целине: Учитељску књижницу, Ученичку књижницу и Политичке и књижевне листове. Такође, постојала је и приручна професорска библиотека, као и библиотеке ђачких дружина, од којих је најзначајнија била библиотека књижевне дружине „Стражилово” (Тодоровић 1991: 20). Шездесетих година прошлог века, долази до сарадње Библиотеке Матице српске и Карловачке гимназије. Спојене су Учитељска и Ученичка библиотека, и оне данас чине гимназијску Спомен-библиотеку. Рад на стручној обради, рестаурацији и заштити фонда завршен је тек у периоду 1988–1991. године. Фонд је инвентарисан, сређен по наставним предметима и личним библиотекама. Књиге су смештене по формату и каталогизоване по међународним стандардима (Исто: 30–31). Библиотека је, као целина, проглашена за споменик културе. Фонд библиотеке данас чини 18.198 књига и 8.481 годиште периодике. Осим тога, библиотека чува и велики број значајних рукописа из 16. века. У Спомен-библиотеци Карловачке гимназије чувају се књиге на српском и хрватском језику (7.199 публикација), латинском (982), немачком (8.313, од којих је добар део писан готицом), грчком (156), руском (372), чешком и словачком (269), словеначком (10), бугарском (11), француском (393), мађарском (192), италијанском (88), енглеском (206) и румунском (седам). Од највреднијих књига на српском, српскословенском и славеносрбском,

можемо издвојити прва издања Вукових дела штампаних у Бечу – *Пјеснарицу* (1823) и *Писменицу* (1814), прва издања *Првој и Другој српској рјечника* (1818, 1852), Даничићеве *Акцијне* (1896) штампане у Загребу, *Нови Српски буквар* (1854) штампан у Бечу, *Историју славено-србскога народа* (1833) Милована Видаковића – једну од првих књига штампаних у новооснованој Књажевско-српској типографији, *Историју народа србскога* (1848) Димитрија Давидовића, штампану у Бечу, *Педагогију и методу за учитеље* (1816) Јована Бечића итд. У Ученичкој књижници, у делу „Белетристика и забавне књиге”, претежно налазимо наслове који су чинили школску лектуру, поучне књиге, приповести, романи, драме, песме, међу којима су Андерсенове (Н. С. Andersen) бајке, дела Милована Видаковића, Гогоља (Н. В. Гоголь), Бокача (G. Vossaccio), *Песме Ђуре Јакшића*, *Песме Бранка Радичевића*, *Горски вијенац*, Петра Петровића Његоша. Међу посебним раритетима су сачуване две рукописне књиге из 16. века, затим *Мала трамашика* Аврама Максимовића из 1823. године, пет србуља из 16. века – *Четворојеванђеље* из 1562. године штампано у Мркшиној цркви, *Београдско четворојеванђеље* из 1552, књиге на латинском и грчком из 17. века (Легац-Рикић 2011: 59–67). Посебан значај имају и четири библиотеке – целине: Теодора Радичевића, Јована Живановића, Паје Марковића Адамова и Германа Анђелића (Исто: 70). Међу највреднијим књигама, између осталог, налази се и *Волнијев хербаријум* (*Herbarium Wolnuium*)¹, најстарија ботаничка збирка у Србији, настала око 1797, која садржи 7.000 примерака биљака (Малешев и др. 2021: 7).

¹ Andrej Raphael Volný (1759–1827), словачки ботаничар, минеролог, професор и директор Карловачке гимназије у периоду 1798–1816. године.

Када се сомборска Препарандија преселила из Сентандреје у Сомбор, 1817. године, захваљујући Урошу Несторовићу у њој је основана библиотека, после оне у Карловачкој гимназији и богословији најстарија школска библиотека у српском народу. На Несторовићев захтев, преко Високог краљевског већа у Угарској, 2. јуна 1817. објављен је царски декрет о оснивању библиотека у сомборској и арадској препарандији. Формирана је добровољним прилозима у књигама и новцу, углавном богатих сомборских грађана, а

задатак библиотеке је био да прикупи књиге, уџбенике и школску лектуру у довољном броју и стави их на располагање ученицима Препарандије, који нису у могућности да их сами купују (Гавриловић 1978: 72).

Током првих година постојања, библиотека се јавља под разним именима: Народна србска библиотека (1818), Сомборска народна србска библиотека (1818, 1820), Народна библиотека (1818, 1821) и Библиотека народна при Институту педагогическом у Сомбору (1825) (Дурковић-Јакшић 1963: 76).

Библиотека је фонд попуњавала куповином и поклонима угледних професора и грађана Сомбора. Матица српска је 1842. поклонила библиотеци по један примерак својих издања и тако се фонд књига писаних српским језиком увећао (Степановић – Степановић Милошев 2014: 386).

Од школске 1854/55, књиге су се издавале ученицима, који су приликом уписа и добијања сведочанства уплаћивали по једну форинту за библиотечки фонд. Тако је библиотека, својим средствима, могла да набавља нова издања или да се на њих претплати (Вукичевић 1856; 1858).

Почетком 20. века библиотека је сређена, а књиге су уведене у лисни каталог. Фонд су већином чинила педагошка издања, природописне и природословне књиге, књижевна дела, као и знатан број богословских, историјских и земљописних наслова. Библиотека је добијала и часописе и листове, махом педагошког карактера, мада су се у њој могли наћи и они политички. Редовно су стизали: *Школски лист*, *Српски Сион*, *Нови васпитајач*, *Просветни власник*, *Учишћел*, *Magyar Paedagogia*, *Néptanítók Lapja*, *Hivatalos Közlöny*, *Просвјетла*, *Луца*, *Magyar Nyelvör*, *Jahrbuch der Naturwissenschaft*, *Paedagogia Jahrbuch*, *Zeitschrift der Schul-Geographie*, *Magyar Tanítóképző*, *Лейоџис*, *Српски Митрополијски власник*, *Zeitschrift für Pädagogische Psychologie und experimentaelle Pädagogik* и др. Школски извештаји (*Извештај о српској православној учишћелској школи у Сомбору*, 1914) редовно су доносили и записе о приновљеним књигама и раду библиотеке. У Сомбору су библиотеку могли да користе искључиво професори Мушке и женске учитељске школе. У овом периоду основане су и две ђачке дружине – „Натошевић” (1900) и „Преходница” (1902), дружина ученица, које су имале и своје ђачке библиотеке, а фонд је попуњаван куповином, путем чланарине и добровољних прилога (Степановић – Степановић Милошев 2014: 397–398).

Данас се сачувани део ове библиотеке налази на Педагошком факултету у Сомбору. У библиотеци се књиге некадашње Препарандије чувају у фонду „Старе и ретке књиге” и у њему се налази 521 штампана, као и неколико рукописних књига на црквенословенском, славено-србском и српском језику. Такође, у фонду се налази и 1.729 књига на српском (штампаних између 1868. и 1920), као и 125 наслова часописа (504 годишта или 4.863 свеске). Поред

српских, ту су и књиге на немачком (1.084), мађарском (148), руском (118), латинском (61), француском (22), чешком и словачком (10), грчком (четири), бугарском (три), и по две на италијанском и румунском језику. Део најдрагоценијих издања конзервиран је пре неколико година у Библиотеци Матице српске у Новом Саду. Најстарија књига у фонду је путопис на француском језику, *Nouveau Voyage D'Italie, Avec un Memoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage* из 1694, штампан у Хагу, а од посебног значаја је и примерак фототипског издања *Мирослављевој јеванђеља*, који је школи поклонио краљ Александар Обреновић (Милинковић и др. 2018: 99–101). Међу најстаријим књигама налазе се *Катихизис* Јована Рајића (1774), штампан у Бечу на славеносрпском, румунском и немачком језику, *Буквар* Павла Соларића (1812), штампан у Венецији, у штампарији Димитрија Теодосија, примерак *Совјета здравља разума* Доситеја Обрадовића (1806), штампан у Будиму, *Писменица сербскога језика* Вука Караџића (1814), штампана у Бечу. Такође, у фонду се налази и *Ручнаја књиџа* за учитеље, у преводу Тодора Јанковића, изашла у Бечу 1776. године, у две свеске и двојезично. Ова књига била је основни уџбеник на нормалним течајевима у Норми. У поставци су и књиге Аврама Мразовића, *Руководство ка славенски граматички* (Будим, 1800), *Руководство ка науци числишелнои* (Будим, 1810), *Поучишелни маџазин за децу* (Будим, 1817), *Руководство ка славенском красноречју* (Будим, 1821), *Руководство ка њољском у домаћему стироженију* (Будим, 1822), као и једна рукописна књига на латинском језику из 1818. године. У Спомен-соби Препарандије чува се за библиотеку веома значајан инвентарни попис из 1832, под називом *Catalogus Bibliothecae Instituti Nationis*

Illyricae Paedagogici die 15 Julii 1832. juxta seriem D. D. offerentium alphabeticam consignatus. Сачуван је и попис књига из 1843, односно 1848, на латинском: *Catalogus Librorum in Bibliothecae Regii Instituti Paedagogici Illyrici existentiim*. Овај каталог чува се у Архиву САНУ, у Сремским Карловцима (Фонд Варија) (Селихар 2018: 89–98).

После вишегодишњег настојања угледних Срба, у Новом Саду је 1816. отворена гимназија. Неколико година касније, 1819, захваљујући гимназијском професору Павлу Шафарику, почело је сакупљање књига за школску библиотеку, која је за ученике свечано отворена тек 1822. године. Свој фонд је увећавала захваљујући поклонима и претплатом. За кориснике је била отворена сваког уторка и суботе после подне. Упорношћу Павла Шафарика, библиотека је добијала на поклон књиге из великих европских центара. Први библиотекар био је гимназијски професор Мојсије Игњатовић, задужен за сакупљање, пописивање и издавање књига (Дурковић-Јакшић 1963: 78–79). Један део фонда уништен је за време бомбардовања Новог Сада, у револуцији 1848/49. године. Услед тешког разарања, школа је наставила са радом тек 1852. а спасени фонд (око 1.140 свезака) увећавао се куповином и поклонима. Патронат, задужен за гимназијске послове, одредио је да се за обнову библиотеке из Гимназијског фонда одвоји већа свота новца (Перић 2018: 19–23). Многи су се одазвали на позив гимназије да се библиотеци донирају или продају књиге, тако да је фонд до 1910. увећан на 10.687 књига и периодичних публикација. Фонд је био подељен на ученички и професорски. Током Првог светског рата уништене су две трећине ученичке библиотеке и две и по хиљаде књига из професорске (Исто: 35–40). За

време окупације у Другом светском рату, библиотека је по трећи пут претрпела разарање, када је спаљено 20.000 књига. Патронат је успео да сачува 11.050 књига, које су због изузетне вредности касније предате Библиотеци Матице српске на чување (Исто: 35–40).

У првој половини 18. века, када су пречански Срби Царским рескриптом добили дозволу за оснивање школа, почиње систематски рад на образовању будућих генерација Срба у Хабзбуршкој монархији. Иако су у Монархији постојали одређени државни интереси за надгледање образовања, власт је у том периоду била под утицајем просветитељства, што се одразило и на модернизацију школства, тако да су промене у односу према потчињеним народима и њиховом образовању биле неминовне (Марковић 2016: 9). Велики значај у културном и националном препороду одиграле су гимназије у Сремским Карловцима и Новом Саду, као и Учитељска школа – Препарандија у Сомбору. Ове институције, схватајући значај књиге у образовању младих генерација, посебну пажњу посветиле су формирању школских библиотека. Оне су се развијале заједно са школама, а део њихових фондова, иако страдао у ратним пустошењима, сачуван је до данас. Фондови су били прилагођени наставним плановима и програмима и поседовали су књиге на свим европским језицима, што може бити показатељ ширине образовања које су тадашњи ученици стицали. Бригу о библиотеци водили су професори и управа школа, а фондови су били подељени на ученичке и наставничке. Поштовала су се тадашња правила обраде и каталогизације, а преко сачуваних каталога имамо увид у разноликост фонда. Данас, библиотеке Карловачке гимназије и Педагошког факултета, настале у тешким друштвено-историјским и политичким

условима, сведоче о прошлости нашег образовања и просветитељској мисији српских наставника и учитеља, као и о значају књиге за перманентно образовање будућих генерација.

ЛИТЕРАТУРА

- Укићевић, Никола. Попуњавање библиотеке у Српској учитељској школи. *Српски дневник* 16 (1856): 2.
- Укићевић, Никола. Дописи. У Сомбору (о библиотеци и школским питањима). *Школски листи* 2 (1858): 31–32.
- Г. Љ. Учитељски Збор у Главной школи новосадској. *Школски листи* 24 (1866): 375–377.
- Гавриловић, Никола. Оснивање и рад српске Учитељске школе 1812–1848. *Две стотине година образовања учитеља у Сомбору: 1778–1978*. Уредили Радомир Макарић и Стеван Васиљевић. Сомбор: Одбор за прославу две стотине година образовања учитеља у Сомбору, 1978, 72.
- Гавриловић, Никола. *Српске школе у Хабзбуршкој монархији у периоду позне просвећености (1790–1848)*. Београд: Елит, 1999.
- Денић, Чедомир. *Српске библиотеке у Хабзбуршкој монархији током 18. века*. Београд: САНУ, 2010.
- Дурковић-Јакшић, Љубомир. *Историја српских библиотека: 1801–1850*. Београд: ЗУНС, 1963.
- Извештај о раду Школског савета од 1890–1901. године и о стању срп. прав. вероисповедних школа у опсегу митрополије карловачке на свршетку 1900–1901. школске године. *Школски листи*, год. 35, бр. 7–8 (1903): 97–107.
- Јаковљевић, Драган. Зачеци српског школства у Угарској. *Годишњак факултета за културу и медије* 7 (2015): 510.
- Кириловић, Димитрије. Историја српских школа у Војводини. *Нови Сад и Војводина*. Београд: [Професорско друштво], 1926, 134.
- Костић, Страхиња К. Почети образовања учитеља на „нормалним” течајевима у Сомбору (1778–1811). *Две стотине година образовања учитеља у Сомбору: 1778–1978*. Уредили Радомир Макарић и Стеван

- Васиљевић. Сомбор: Одбор за прославу две стотине година образовања учитеља у Сомбору, 1978, 12.
- Легац-Рикић, Нера. *Сйомен-библиотека Карловачке гимназије и леџаџ Теодора Радичевића, оца Бранкова: поводом 220 година од оснивања Карловачке гимназије*. Сремски Карловци: Каирос, 2011.
- Малешев, Тамара, Оливера Топалов и Ирена Зечевић. У сусрет јубилеју: Спомен библиотека Карловачке гимназије – 230 година постојања. *Библиотекар* 1 (2021): 7.
- Милинковић, Чарна, Карла Селихар и Марија Бошњак Степановић. *Норма Аврама Мразовића: 240 година образовања српских учитеља* [каталог изложбе]. Сомбор: Педагошки факултет, 2018.
- Марковић, Саша. *Српски учитељ у Угарској 1778–1918*. Сомбор: Педагошки факултет, 2016.
- Наредба високог кр. угарског намест. Савета од 30. март. 1866, бр. 11.888. *Школски лист*, год. VIII, бр. 9 (1866): 129–131.
- Перић, Инес. Гимназија „Јован Јовановић Змај” (од оснивања 1810. године до данас). Мастер рад, Филозофски факултет у Новом Саду, 2018.
- О стању школа у Угарској. *Глас истине*, 16 (1889): 253–254.
- Селихар, Карла. Библиотека српске Препарандије у Сомбору: каталог старе и ретке књиге. *Сусрећи библиотеграфа у сйомен на др Георџија Михаиловића: зборник радова*. Уредио Дејан Вукићевић. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натосевић”, 2018 [2019]: 89–98.
- Степановић, Милан и Сања Степановић Милошев. Настанак и рад школске библиотеке у сомборској Учитељској школи – Препарандији (1817–1920). *200 година Српске препарандије у Сенџандреји и Сомбору: зборник са Научне конференције са међународним учешћем, Сомбор, 22–23. децембар 2012*. Уредили
- Првослав Јанковић, Милан Степановић. Сомбор: Педагошки факултет, 2014, 386, 397–398.
- Тодоровић, Мара. *Сйомен-библиотека Српске велике гимназије карловачке*. Нови Сад: Библиотека Матице српске, 1991.

Karla K. SELIHAR

THE FIRST SCHOOL LIBRARIES IN
VOJVODINA UNDER AUSTRO-HUNGARIAN
RULE

Summary

The legal regulation of primary and secondary schools in the Habsburg monarchy at the end of the 18th and the beginning of the 19th century brought about the emergence of the first Serbian schools in Vojvodina. The development of schools was accompanied by the establishment of school libraries in difficult cultural, historical, and political conditions. In school libraries, at the end of the 18th century, the emphasis was on church literature, and later, under the influence of the reforms of the Enlightenment, secular literature began to be acquired. Libraries replenished their funds with gifts and purchases. Grammar schools founded in Sremski Karlovci, Novi Sad and Sombor were of great importance in the cultural and national revival of the Serbian people. The paper follows the historical perspective and development of the first school libraries in Sremski Karlovci, Sombor, and Novi Sad. These libraries developed together with the schools, and part of their funds, although destroyed in the devastation of the war, have been preserved to this day.

Keywords: Serbian school, school libraries, Vojvodina, Habsburg monarchy, 18th/19th century

СЛИКОВНИЦЕ У НАСТАВИ СРПСКОГ ЈЕЗИКА У МЛАЂИМ РАЗРЕДИМА ОСНОВНЕ ШКОЛЕ¹

САЖЕТАК: У раду се представљају могућности за коришћење сликовница у настави српског језика у млађим разредима основне школе. Корпус рада чини десет сликовница познатих српских писаца за децу. Применом лингвистичког и стилистичког критеријума анализирамо језичку грађу сликовница, која може послужити као лингвометодички текст за обраду садржаја из области језика или као подстицај за разноврсне језичке игре. Анализа показује да сликовница може наћи своју примену и у подучавању српском језику у трећем и четвртом разреду основне школе, иако се најчешће користи у почетној настави читања и писања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сликовница, српски језик, лингвометодички текст, језичке игре, методика српског језика и књижевности

Увод

Сликовнице које одликује богат језички израз, употпуњен занимљивим илустрацијама, привлаче пажњу не само млађе већ и старије деце. Често садрже адаптирани текст књижевног дела, уз низ повезаних слика којим је исказана фабула, па деци служе за симулирање читања, кроз које се подстиче развој ране писмености (Мићић 2019: 173). Кроз заједничко читање сликовница будимо интересовање за

књигу и писану реч од најмлађег узраста, мотивишемо децу да пожелеле да науче слова како би могла сама да читају, али се тиме не исцрпљују могућности коришћења сликовница у раду на развоју говора и учењу језика. За развој ране медијске писмености важно је промишљено коришћење различитих медијских садржаја за децу, у које се сврставају и сликовнице, а поред разумевања приче пажњу треба посветити и усвајању језика медија, у које спада и јединство вербалног и визуелног кода (Спасић 2021: 78). У раду ћемо представити могућности за коришћење сликовница у настави српског језика у млађим разредима основне школе, с посебним освртом на коришћење сликовнице као лингвометодичког текста и као подстицаја за различите видове језичких игара.

Преглед досадашњих истраживања

Стране студије новијег датума осветљавају улогу сликовница у васпитно-образовном раду

* jelenaspasic2410@gmail.com

¹ Реализацију овог истраживања финансирао је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. уговора: 451-03-68/2022-14/ 200140).

у млађим разредима основне школе, са различитих аспеката, као што су учење учења (Ellis 2016) или развој визуелне и мултимодалне писмености (Batič 2021), а истицан је и утицај сликовница на когнитивни и језички развој деце на различитим развојним ступњевима (Kümmerling-Meibauer – Meibauer 2015). Указано је на чињеницу да је за ефикасно и креативно коришћење сликовница у настави језика неопходно да студенти – будући предавачи буду теоријски и практично припремљени за осмишљавање таквих активности (Narančić Kovač 2016). Насупрот традиционално схваћеној настави читања и писања стоји савремени приступ ширег схватања појма писмености, у оквиру ког се сликовница не користи само за читање већ и за тумачење илустрација у њој, чиме се развија визуелна писменост, док се кроз коришћење дигиталних алата могу креирати игролики садржаји којима се допуњује активност заједничког читања сликовнице (Ellis 2016: 28). Савремене сликовнице нису намењене искључиво млађој деци, заживеле су и дигиталне сликовнице, а одраслима су намењене хибридне форме сликовница инспирисане стрипом, позориштем или фотографијом (Kümmerling-Meibauer 2015).

У домаћој литератури, новија истраживања указују на хибридноћ сликовнице, анализирајући нарративна, ликовна и структурна обележја уметничких сликовница (Zahar – Viher 2021; Калајџија 2021; Орашић – Скочић 2021). Анализирана је улога слике и текста у сликовницама које промовишу инклузивно друштво (Зорић – Велишек-Брашко 2021). Естетски доживљај читања књига за децу које представљају говорно-сликовне мозгалице и поезију која се гледа, у којој је нонсенс додатно истакнут илустрацијом, анализиран је у студији о ликовним про-

сторима савремене књиге за децу (Драгутиновић – Вељковић Мекић 2021).

Методологија истраживања

Корпус рада чини десет сликовница живописних илустрација у којима се налазе песме и приче познатих српских писаца за децу. У питању су афирмисани аутори (М. Антић, Д. Максимовић, Б. Ђопић, Б. Црнчевић, Б. Цветковић, П. Трајковић) и дела богатог језичког израза која су уврштена у читанке и антологије књижевности за децу. Сликовница је синтетички жанр у ком се укрштају вербални и ликовни израз, те се може проучавати са различитих аспеката. Применом лингвистичког и стилистичког критеријума анализирамо језичку грађу сликовница, која може послужити као лингвометодички текст за обраду садржаја из области језика или пак подстицај за разноврсне језичке игре.

Сликовница као лингвометодички текст у настави српског језика

Корпус овог истраживања чине *йоеџске сликовнице*, које делују на машту, књижевни укус и развој љубави према књизи, а уједно подстичу говорни развој и имају естетску функцију (Ђорђевић – Новић 2020: 28). Поред побројаних функција, сликовнице могу наћи своје место и у настави језика у нижим разредима основне школе.

Лингвометодички текст (методички полазни текст или језички предлогак) треба да буде „засићен језичком појавом која се изучава, али и целовит, занимљив, кратак и разумљив, прилагођен узрасту и језичком искуству ученика” (Јоцић 2011: 29). Изабран је по методичким

критеријумима и садржи методичку апаратуру у виду радних задатака, питања и сугестија (Дешић 1995: 330). Везани лингвометодички текст чини краћи текст, (басна, краћа прича или новинска вест), док невезани текст чине појединачне реченице (Цветановић и др. 2017: 644).

Ученици који у првом разреду имају потешкоћа у читању, немају развијенију способност читања и разумевања прочитаног ни у четвртом, што даље води лошијим школским постигнућима (Оцокољић 2016: 462), па је стога неопходан креативни приступ настави почетног описмењавања. У оквиру почетног описмењавања, сликовнице налазе своју примену зато што су у питању краћа дела, једноставног језичког израза, а прожимање слике и приче додатно мотивише млађе ученике. Сливовница *Луцкаша азбука Едварда Лира* (Трајковић 2021) уводи децу у свет слова кроз песме настале по мотивима поезије Едварда Лира. Песме из ове сликовнице представљају потенцијалне лингвометодичке текстове за уочавање слова азбуке која се обрађују у првом разреду, кроз читање маштовитих стихова. Две шаљиве песме у сликовници *Ушло куче у сандуче* (Трајковић 2021) погодни су лингвометодички текстови за уочавање слова Ч и преписивање речи које га садрже.

Осим за увежбавање читања, сликовнице у настави српског језика у нижим разредима основне школе подстичу ученике на самостално изражавање и пружају могућности за учење увиђањем, кроз самостално уочавање језичких појава, за примену стечених граматичких знања на занимљивим примерима и за развој способности разумевања прочитаног. Морфолошки развитак деце млађег школског узраста подстичемо тако што их упућујемо да у тексту сликовнице уоче различите облике исте речи,

док синтаксичком развоју доприноси уочавање графичке посебности реченице као основне јединице текста, као и уочавање различитих комуникативних функција реченице (Роровић – Нововић 2020: 16).

Сливовнице могу послужити као лингвометодички текст у уводном делу часа, приликом обраде нових наставних садржаја за учење увиђањем, у форми групног рада. Уз одговарајућа питања и задатке ученици прелиставају сликовницу и уочавају одређену језичку појаву. Приликом обраде наставне јединице „Управни и неуправни говор” ученике трећег разреда можемо поделити у четири групе и свакој групи дати по једну сликовницу у којој се јавља управни говор. Након што ученици у кругу прелистају сликовнице *Љубишице мече* (Црнчевић 2004), *Вашар у Стирмоглавцу* (Ђопић 2021), *Насмејани свети* (Антић 2015) и *Зунзарина палата* (Цветковић 2015), учитељ им даје смернице како да у тексту пронађу управни говор. Илустрације додатно привлаче пажњу и чине задатак занимљивијим, ученици су боље мотивисани и активнији, а уједно ће боље упамтити језичку појаву коју су самостално уочили. Када са ученицима четвртог разреда обрађујемо непроменљиве речи, можемо им понудити већи број сликовница, за рад у пару, и замолити их да одаберу две стране, а потом текст са тих страна препишу у свеску, подвуку све променљиве речи и прочитају речи које нису подвукли. Илустрације ради, у сликовници *Пуш око села* ученици ће на почетним странама подвући променљиве речи:

Имао је сељак Рака врло много кокошака.
Свака кока снесе јаје, а он скупља па продаје.
Само једна кока бела није Раки јаје снела, јер је тајно гнездо свила и ту своја јаја крила (Цветковић 2018: 6–7).

Учитељ ће потом објаснити да речи које нису подвучене (*врло, много, а, само, јер, и, њу*) никада не мењају свој облик, те се зову непроменљиве речи.

За проверу усвојености граматичких садржаја, сликовницу можемо приказати на пројектору и ученицима поделити наставне листове са задацима. За утврђивање знања о роду и броју придева, ученицима трећег разреда можемо приказати странице сликовнице *Маче у џеју* које плене пастелним бојама и нежним илустрацијама Б. Димитровске. Ученицима дајемо задатак да придеве из стихова Д. Максимовић препишу у табелу и попуне је тако што ће у одговарајуће колоне уписати род и број придева:

Донело једном с пролећа
неко несташно ђаче
у школској торби са књигама
и бело малено маче (Максимовић 2015: 5).

Ученици могу откривати устаљене језичке изразе тако што ће у групама прелиставати сликовнице *Насмејани свети* и *Прича о ваљушку*. У сликовници *Насмејани свети*, у песми „Први снег”, пронаћи ће стих „Протрчао ко без главе” (Антић 2015: 8), а у песми „Циркус” стихове: „И док се гланом о глан луји, | *нашао* нови циркус у шупи” (Исто: 10). У сликовници *Прича о ваљушку* пронаћи ће следеће примере употребе устаљених израза: „*Ко без главе* даље срља, ван села се откотрља, побаучке, побаушке оде даље *ко из џушке*” (Цветковић 2017: 11)

Када дела школске лектире која су публикована у виду сликовнице користимо као лингво-методички текст у настави граматике, остварујемо циљеве из области Граматике, Писаног изражавања и Књижевности, али и из области

Вештина читања и разумевања (Аврамовић 2016: 176). Час обраде школске лектире *Јежева кућица* Б. Ђопића или *Љушито мече* Б. Црнчевића може се учинити занимљивијим тако што се ученицима понуди сликовница. Како бисмо код ученика првог разреда развијали способност разумевања прочитаног и способност примене сажимања, као једне од важних стратегија учења, након прелиставања *Јежеве кућице* ученицима ћемо за домаћи задатак дати да у пару израде плакат који би послужио као реклама за драмско извођење ове поеме. Позоришни плакат, поред наслова дела и имена аутора, треба да садржи и списак ликова, као и илустрацију, коју ученици могу нацртати по узору на илустрације Д. Павлића у сликовници из едиције „Пустоловине” (Ђопић 2000). *Љушито мече* красе ведри цртежи Добросава Боба Живковића, који је 2004. године добио Награду „Невен” за најбољу илустрацију. Јединство текста, боје и слике допринеће памтљивости стихова и мотивисати ученике за описивање унутрашњих особина главног лика. Ученици ће у сликовници пронаћи објашњења непознатих речи, додаток на крају књиге и занимљивости о писцу (Црнчевић 2004). Истоветна методичка апаратура постоји и у другим издањима у оквиру едиције „Пустоловине” Креативног центра.

Новије истраживање показује да учитељи најчешће мотивишу ученика за читање лектире усменим путем, док су мотивација визуелним путем и мотивација кроз игру слабије заступљене (Odža – Mudrović 2018: 159). Употреба сликовнице богатог језичког и ликовног израза у оквиру обраде школске лектире представља одличан подстицај за самостално усмено и писано изражавање ученика, у виду преприча-

вања, писања школских састава или описивања лика према задатом плану описивања.

Развоју метајезичке свести допринећемо ако од ученика затражимо да преброје речи у реченици или да преброје реченице у краћем одломку. Текст „Како сам научио да читам”, објављен у сликовници *Љутийто мече*, кратак је, духовит и једноставан за разумевање па ће ученици моћи да самостално уоче да се текст састоји од пет реченица. Након читања текста „Како је настала песма 'Љутито мече'” ученици могу из сваке реченице издвојити прве речи, чиме се развија један аспект лексичке свести (Вукомановић Растегорац 2021: 76).

Сликовница као подстицај за језичке игре

Песме које се могу визуелно представити полазиште су за фонолошке игре, игре ритма и риме, игре слоговима или пак лексичке, кроз које богатимо дечји речник (Спасић 2021: 65). Метода рада на тексту у настави језика подразумева читање и рад са књигом или другом врстом штампаног материјала (Цветановић и др. 2017: 645), а сликовница уз текст нуди и илустрације које привлаче дечју пажњу.

Фигуре дикције у књижевности за децу пружају подстицај за развој правилне артикулације и способности дискриминације гласова. Када у говору школске деце постоје омисије и супституције гласова, када дете не препознаје фонацијску слику гласа, долази до потешкоћа и код писања ових гласова (Stolić – Muratović Drobac 2017: 110). Иако се у говору већине деце фонолошке способности развијају до поласка у школу, неке аспекте фонолошког развоја треба поспешивати и у нижим разредима основне

школе. Способност дискриминације фонема и манипулације њима, као и способност препознавања и стварања рима развијамо кроз језичке игре и у говору деце млађег школског узраста. Као подстицај за фонолошке игре могу нам послужити сликовнице као што су *Зунзарина љалаџа* (Цветковић 2015), *Луцкасиа азбука Едварда Лира* (Трајковић 2021) или *Ушло куче у сандуче* (Трајковић 2021).

Језичка грађа из одабраних сликовница пружа могућност за вођене игре грађења сликовитих именована. Сливовита именована места и ликова у књижевности за децу истичу њихово доминантно својство, а уједно имају и функцију онеобичења текста, привлачења пажње младих читалаца, често уз ноту хумора (Максимовић 2010: 157–158). У игри грађења речи најпре полазимо од семантичке анализе кенинга² и антономазија³ које уочавамо у тексту сликовнице. Измишљени називи градова, прозирне мотивације, којима се истиче упоришна тачка радње, често су по структури изведенице или сложенице које за мотивну реч имају описни придев (Спасић 2012: 144). Након што усвоје основна знања о именицама и описним придевима, ученици другог разреда могу уз учитељеву помоћ анализирати кенинге и антономазије из сликовница са чијим су се садржајем претходно упознали. Зунзарина палата смештена је на сред села *Кривокола* (Цветковић 2015: 1), док се несвакидашњи вашар одржава у граду *Сир-*

² Кенинг је троп који подразумева замену властите или заједничке именице описном песничком конструкцијом (Симеон 1969: под „кенинг”, накнадно именоване у виду поетске перифразе или дескриптивне метафоричне сложенице – Wales 2000: под „kenning”).

³ Антономазија је употреба личног имена уместо заједничког, као и употреба заједничког имена или перифразе уместо личног имена (Ковачевић 2000: 77).

молавицу (Ђопић 2021: 4). Након што у исписаним називима *Криводол* и *Сѝрмолавац*⁴ подвучу описне придеве, даровити ученици могли би препознати и именице које су у овим називима *сакривене*. Када са ученицима открије значење ових необичних назива места, учитељ их подстиче да самостално осмисле нове необичне називе и да потом нацртају свој замишљени град или село. *Зунзарина ѓалаџа* нуди низ ликова чија се имена могу тумачити. Пред ученике треба поставити задатак да открију у којим именима постоји рима (*Мицко Свебирицко*, *Крекеџуша Пуниџуша*, *Зечињак Куџушњак*), као и да пронађу имена и презимена (*Зунзара* и *Зуџић Зука*, *Медо Медењак*) у којима постоји исти почетак (Цветковић 2015). Анализом антономазије *Јежурка Јежић* из *Јежеве кућнице*, ученици првог разреда уводе се у лексичку игру у којој осмишљавају сликовита имена за лисицу, вука и медведа, прелиставајући сликовницу како би се подсетили главних особина ликова које треба да истакну у имену.

Стваралачки задаци кроз које се ученик активира, подстиче да нешто истражи, открије, издвоји или да измени структуру текста доприносе отклањању негативне аутосугестије према читању, као психолошке препреке коју у креативној настави најлакше неутралишемо кроз покрет, игру или глуму (Илић 2010: 7). Сливковнице су и добар подстицај за сценско приказивање драматизованог текста, јер илустрације у њима пружају идеје за назнаке костима и сценографију.

У оквиру пројектне наставе, учитељи могу са децом истраживати различите теме и обрађивати их кроз коришћење драмских игара, што пружа бројне могућности за међупредметно повезивање. Након заједничког читања сликовнице која се уклапа у тему пројекта, на распо-

лагању су нам различите драмске технике, као што су *стаза савести*, *врућа столица*, *нарашћивања ѓанџомима*, *џисмо*, *џелефонски разговор*, *џласне мисли*, *каракџер на зиду*, *замрзнуџе слике*, *вођена машиџа*⁵. У оквиру обраде школске лектире *Јежева кућница*, након читања поеме Б. Ѓопића у наставцима и прелиставања сликовнице, употребом технике *каракџер на зиду* омогућимо ученицима да кроз самостално ангажовање прикупе информације о ликовима, анализирају их и боље разумеју. Илустрације у сликовници пружаће ученицима првог разреда визуелне информације на основу којих ће, у групном раду, сачинити визуелни дијаграм за особине Јежурке Јежића, лисице, вука и медведа. Употребом технике *врућа столица* продубимо разумевање понашања тврдоглавог мечета у песми „Љутито мече” тако што на часу обраде школске лектире у трећем разреду један од ученика седи на врућој столици у улози љутитог мечета и одговара на питања учитеља и ученика.

Корелацијско-интегративни систем тумачења књижевних дела у настави се најприродније остварује кроз повезивање покрета, плеса, музике, декора, сцене са књижевном уметношћу (Илић 2011: 10). Креативна драма, као процес у учионици чији су главни циљеви сарадња, развој критичког мишљења и решавање проблема (Леџник 2017: 264), може да се надовеже на читање сликовнице. Коришћење креативне драме у образовном раду захтева од учитеља да осмисли структуру активности, предвиди образовне циљеве и да групу деце води кроз

⁴ У овом кенингу заједничка именица *сѝрмолавац*, написана великим почетним словом, постаје име града (Спасић 2012: 144).

⁵ Драмске технике описане су у књизи *Прича у џири*, *иџра у џрици* (Војовић 2012: 12-14).

читав драмски процес, док деца одређују у ком ће се правцу радња одвијати (Isto: 262).

Развоју креативности ученика доприноси коришћење вербалних и невербалних језичких игара (укрштенице, асоцијације, загонетке, ребуси, мимика, пантомима), као и коришћење хумора у настави, јер духовитост захтева развијену способност дивергентног мишљења, излажење из подручја познатог и изналажење нових, неочекиваних веза међу појмовима (Tomčić 2019: 312). Вербални хумор у сликовницама Креативног центра из едиције „Пустоловине“, које су део нашег корпуса, подстиче ученичку креативност, коју на различите начине могу изразити у „Пустоловном додатку“, у ком ће наћи измењен завршетак дела или подстицај да креативно изразе свој доживљај дела кроз допуњавање духовитог цртежа. Сливовница *Пуш око села* садржи прилоге Б. Цветковића из *Полишке за децу*, у виду ребуса и шаљивих цртежа који прате његове приче и песме (Цветковић 2018: 30–31).

Додатно, креативан учитељ може подстаћи ученике да изразе своје виђење ликова из сликовнице кроз невербалне игре (мимику и пантомиму). Кроз игру допуњавања стихова учитељ развија способност римовања. С обзиром на чињеницу да је развој способности римовања код седмогодишњака интензиван, а настава се и код осмогодишњака (Gligorović i dr. 2018: 25), игре римовања треба у првом и другом разреду основне школе често користити. Симултано уочавање детаља на слици и проналажење речи које се римују подстичемо ако ученицима дамо задатак да на илустрацији у сликовници пронађу појмове чији се називи римују. У сликовници *Ушло куче у сандуче* ученици ће уочити да се римују речи *куче*, *сандуче*, *мече*, *маче*, *шоце* и *ишиче*, које чине ланац

римованих речи а он се даље може продужавати глаголима које ће ученици уочити на крају стихова (*кличе*, *сриче*, *миче*, *моче*, *шоце*, *сиче*, *умаче*, *иошлаче*, *јуиуче*). Развоју фонемске свести допринеће проналажење парова речи које се разликују само у једној фонеми (*куче–луче*, *моче–шоце*, *мече–маче*, *шоце–шоце*). Фонолошке игре и игре риме треба интензивније користити у настави српског језика у првом разреду основне школе, јер се тиме унапређују предвештине читања.

Језичке игре организоване као индивидуални рад с даровитом децом омогућавају нам да додатно ангажујемо децу која успешно и са лакоћом реализују задатке и показују додатно интересовање за језичке садржаје (Спасић 2022: 11). Ако даровитим ученицима понудимо сликовницу и унапред припремљене наставне листове са задацима у којима се тражи да уоче одређене језичке категорије у језичком изразу сликовнице, закупићемо њихову пажњу и подстаћи их на самостално откривање језичких и стилских одлика књижевног дела.

Након читања и прелиставања сликовнице, разгледања илустрација и њиховог описивања, можемо ученицима понудити једноставне дигиталне садржаје које смо креирали уз коришћење образовних интерактивних и мултимедијалних модула. У оквиру сајта *Језичке иџре*⁶, понудили смо примере *иџрица* креираних помоћу бесплатног алата *Learning Apps*, у којима користимо језичку грађу из сликовница које чине корпус овог рада. Кроз дигиталне садржаје ученици трећег разреда могу одредити лице, број и род заменица у реченицама из сликовница *Прича о ваљушкы* и *Зунзарина љалаша* или препознавати речи истог или сличног значења,

⁶ <<http://jezickeigre.weebly.com/1054108910851086107410941080.html>>

речи пренесеног значења и речи умањеног значења у стиховима из *Јежеве кућице*.

Медијско одрастање не мора се свести на негативно деловање медија кроз агресивне садржаје и оне који нису прилагођени узрасту деце (Љајић 2018: 74). Најадекватнији одговор на изазове савремене медијске културе лежи „у разумевању и обликовању хуманог и еманципаторског смера медијске револуције, у аутентичном креирању медијског садржаја” (Вулетић – Андевски 2017: 188). Уместо некавалитетних и неадекватних медијских садржаја, коришћењем бесплатних дигиталних алата могу се креирати језичке игре које за свој подстицај имају сликовнице и служе утврђивању наставних садржаја у настави српског језика.

Закључак

Књижевна дела познатих српских писаца у сликовницама богатог ликовног и вербалног израза пружају многобројне могућности за креативни приступ у настави почетног читања, граматике и стилистике у нижим разредима. Грађа из одабраних сликовница омогућава да се на методички адекватан начин приступи језичким садржајима, и то у функцији почетне писмености, лингвометодичког текста или језичких вежби и игара. Јединство језичког и визуелног израза у сликовницама мотивише ученике да откривају граматичке категорије, правописна правила и основне елементе структуре књижевног текста.

Као лингвометодички текст сликовнице се могу користити у уводном делу часа, за откривање језичких појава, чиме ученицима омогућавамо да самостално промишљају језичке садржаје и уче путем увиђања. Кроз читање

сликовнице у кругу можемо организовати утврђивање знања као групни рад уз задатке одштампане на наставним листовима. Језичке игре које проистичу из језичких и стилских одлика књижевног дела представљеног у сликовници погодне су за завршни део часа, као облик индивидуалног рада с даровитим ученицима, а могу се реализовати и уз помоћ бесплатних дигиталних алата, чиме уједно развијамо и дигиталну писменост ученика.

Јединство текста, боје и слике у сликовницама доприноси већем ангажовању ученика при увежбавању читања, самосталном уочавању језичких појава, разумевању прочитаног, пружа подстицај морфолошком и синтаксичком развоју, мотивише ученике на самостално изражавање и анализу књижевног дела. Имајући у виду различита поља употребе сликовница у наставне сврхе, сликовнице са делима канонских аутора књижевности за децу и младе треба чешће користити у креативној настави српског језика и књижевности у нижим разредима основне школе.

ИЗВОРИ

- Антић, Мирослав. *Насмејани свети*. Београд: Лагуна, 2015.
- Максимовић, Десанка. *Маче у цети*. Београд: Креативни центар, 2015.
- Трајковић, Пеђа. *Луцкаста азбука Егварда Лира*. Београд: Креативни центар, 2021.
- Трајковић, Пеђа. *Ушло куче у сандуче*. Београд: Креативни центар, 2021.
- Цветковић, Брана. *Зунзарина палата*. Београд: Лагуна, 2015.
- Цветковић, Брана. *Прича о ваљушку*. Београд: Креативни центар, 2017.
- Цветковић, Брана. *Пуш око села*. Београд: Креативни центар, 2018.

Црнчевић, Брана. *Љутишио мече*. Београд: Креативни центар, 2004.

Ђопић, Бранко. *Јежева кућица*. Београд: Креативни центар, 2000.

Ђопић, Бранко. *Вашар у Сјрмоглавцу*. Београд: Креативни центар, 2021.

ЛИТЕРАТУРА

Аврамовић, Стефан. Функционално повезивање наставе језика и књижевности. *Методички видици* 7 (2016): 157–179.

Вукомановић Растегорац, Владимир. Метајезичка игра као методички приступ развоју метајезичке функције говора код деце. *Иновације у настави – Часопис за савремену наставу* 2 (2021): 72–85.

Вулећић Слободан, Милица Андевски. Дете у медијском окружењу. *Годишњак факултета за културу и медије* 9 (2017): 173–190.

Дешић, Милорад. *Методика наставе српског језика*. Београд: Учитељски факултет, 1995.

Драгутиновић, Драгана, Јелена Вељковић Мекић. Штати волиш да гледаш? – Ликовни простори савремене књиге за децу. *Детињство*, XLVII, 4 (2021): 89–97.

Зорић, Милена, Отилиа Велишек-Брашко. Сликовница – Корак ка инклузивном друштву. *Детињство*, XLVII, 4 (2021): 78–88.

Илић, Павле. Отклањање негативне сугестије према читању узајамним дејством других уметности. *Методички видици* 1 (2010): 6–11.

Илић, Павле. Читалац и књиге: важније је како него колико. *Методички видици* 2 (2011): 6–11.

Јоцић, Зорица. Од лингвометодичког текста до квалитетне наставе граматике. *Узданица* 8/1 (2011): 23–30.

Калајџија, Јелена. Сликовнице као водичи кроз институције културе и улазнице у свијет културе. *Детињство*, XLVII, 1 (2021): 81–92.

Ковачевић, Милош. *Стилистика и грамајска стилистичка фигура*, Крагујевац: Кантакузин, 2000.

Љајић, Самир. Улога традиционалних и савремених медија у животима деце и младих. *Синтеза* 13 (2018): 67–76.

Максимовић, Јелена. Тмезички каламбур у антономазијским именима ликовна књижевности за децу. *Савремена књижевност за децу у науци и настави*. Јагодина: Педагошки факултет (2010): 149–159.

Мићић, Вишња. Подстицање развоја ране писмености. *Методичка теорија и пракса: часопис за наставу и учење* 13/1 (2019): 171–194.

Спасић, Јелена. Кенинг у књижевности за децу. *Књижевност за децу и омладину – наука и наставка*, књ. 15, ур. В. Јовановић, Т. Росић. Јагодина: Факултет педагошких наука (2012): 139–159.

Спасић, Јелена. *Језичке игре у њорворном развоју: приручник за развој њора деце ѡредиколској узрасној*. Београд: Креативни центар, 2021.

Спасић, Јелена. *Језичке игре у њорворном развоју*. Јагодина: Факултет педагошких наука, 2022.

Цветановић, Зорица, Буба Стојановић, Данјела Мишић. Врсте текстова у разредној настави језика и књижевности. *Теме* 3 (2017): 639–652.

Batić, Janja. Reading Picture Books in Preschool and Lower Grades of Primary School. *Center for Educational Policy Studies Journal* 1 (2021): 9–26.

Bojović, Dušica. *Priča u igri, igra u priči: interaktivne priče za decu*. Beograd: Centar za primenjenu psihologiju, 2012.

Đorđev, Ivana, Ana Novičić. Slikovnica u prostorima detinjstva – osvrt na istoriju nastanka, značaj i ulogu slikovnica u dečjem razvoju. *Krugovi detinjstva: časopis za multidisciplinarna istraživanja detinjstva* 8/1 (2020): 22–40.

Ellis, Gail. Promoting 'Learning' Literacy through Picturebooks: Learning How to Learn. *Children's Literature in English Language Education Journal* 2 (2016): 27–40.

Gligorović, Milica, Nataša Buha, Nada Dobrota-Davidović. Razumevanje govora od šest do devet godina. *Specijalna edukacija i rehabilitacija* 17/1 (2018): 9–31.

Kümmerling-Meibauer, Bettina. From baby books to picturebooks for adults: European picturebooks in the new millenium. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 3 (2015): 249–264.

Kümmerling-Meibauer, Bettina, Jörg Meibauer. Picturebooks and Early Literacy. How Do Picturebooks Support Early Conceptual and Narrative Development?

- In: Kümmerling-Meibauer, Bettina / Meibauer, Jörg / Nachtigäller, Kerstin / Rohlfing, Katharina (Eds.). *Learning from Picturebooks. Perspectives from Child Development & Literacy Studies*. New York: Routledge, 2015, 13–32.
- Lešnik, Irina. Theatre Pedagogy Approach in Primary School. *The Education at the Crossroads – Conditions, Challenges, Solutions and Perspectives*. Bitola: Macedonian Science Society, 2017: 262–264.
- Narančić Kovač, Smiljana. Picturebooks in Educating Teachers of English to Young Learners. *Children's Literature in English Language Education Journal 2* (2016): 6–26.
- Odža, Ivana, Mudrovčić, Jelena. Metodički pristup obradi lektire u prvom razredu osnovne škole: izazovi za poticanje i razvijanje čitateljskih kompetencija. *Metodički vidici 9* (2018): 145–161.
- Ocokoljić, Marina. Teškoće u početnom opismenjavanju – teškoće početnog čitanja i pisanja dece mlađih razreda i školsko postignuće u 5. razredu. *Pedagogija 4* (2016): 461–474.
- Opašić, Maja, Petra Skočić. Umjetnička slikovnica *Lav i ptica* Marianne Dubuc u učenju i podučavanju hrvatskoga jezika. *Detinjstvo*, XLVII, 1 (2021): 93–103.
- Popović, Dušanka, Tatjana Novović. Uloga slikovnice u procesu početnog opismenjavanja u vrtiću i školi. *Krugovi detinjstva 1* (2020): 7–21.
- Simeon, Rikard. *Enciklopedijski rečnik lingvističkih naziva*. Zagreb: Matica hrvatska, 1969.
- Stolić, Danica, Vesna Muratović Drobac. Uloga glasovnih stilskih figura u razvoju govora. *Krugovi detinjstva 2* (2017): 104–112.
- Tomčić, Lana. Mogućnosti podsticanja kreativnosti učenika. *Metodički vidici: časopis za metodiku filoloških i drugih društveno-humanističkih predmeta 10* (2019): 309–326.
- Wales, Katie. *Dictionary of stylistics*. Harlow: Longman, 2001.
- Zahar, Diana, Jasminka Viher. Janosch kao suvremeni angažirani autor (na primjeru analize i recepcije slikovnice *Tata lav i njegova sretna djeca*). *Detinjstvo*, XLVII, 1 (2021): 66–80.

Jelena LJ. SPASIĆ

PICTURE BOOKS IN THE TEACHING
OF THE SERBIAN LANGUAGE IN THE LOWER
GRADES OF PRIMARY SCHOOL

Summary

This paper presents the possibilities for the use of picturebooks in the teaching of the Serbian language in the lower grades of primary school. The corpus used for this research consists of ten picture books with colorful illustrations which contain songs and stories by famous Serbian writers for children. Picture book is a synthetic genre in which verbal and artistic expression intersect, and can be studied from different aspects. By applying the linguistic and stylistic criteria, we analyze the linguistic material from the picture books, which can serve as a linguistic-methodical text for processing content in the field of language or as an incentive for various language games. The analysis shows that the picture book can find its application in the teaching of the Serbian language in the third and fourth grade of primary school, although it is most often used in the initial teaching of reading and writing.

Keywords: picture book, Serbian language, linguistic-methodical text, language games, methodology of Serbian language and literature

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Научна критика
UDC 821.163.41-92.09 Pešikan Lj.(049.32)
Примљено: 21. 6. 2022.
Прихваћено: 1. 7. 2022.

„АКО ИМА РАЈА, И ОН ЈЕ БИБЛИОТЕКА”

(Љиљана Пешикан-Љуштановић:
*Иза Алисиној ојледала. Тийолошки ојледи о
фантасџичном роману за децу*, Андрићев
институт, Андрићград – Вишеград, 2021)

Након књига есеја које су делом (*Усмено у
йисаном*, 2009; *Пишем ти йричу*, 2020) или у
потпуности (*Госйођи Алисиној десној нози*, 2012)
биле посвећене књижевности за децу, као и сту-
дије посвећене фантастици (*Зайочник йеше
силе*, 2016) Љиљана Пешикан-Љуштановић се
својом најновијом књигом изнова враћа терену
на коме се пресецају та два поља интересова-
ња: фантастичној књижевности за децу.

Пре свега треба рећи да је ова књига осми-
шљена и изведена као заокружена, компактна
целина, што долази до изражаја кад се поједи-
на поглавља упореде с првобитним верзијама
објављеним у периодици или зборницима –
овде је грађа проширена, уједначена и повеза-
на. У пет поглавља ове студије, ауторка сагле-

дава фантастични роман за децу са пет разли-
читих аспеката: преко *лика*, *времена*, хроното-
па *йуша*, простора тј. хронотопа *дома* и, конач-
но, *йростйора* као таквог. Путем ових аспеката,
одређује се специфична типологија која се мо-
же применити на изузетно обухватан корпус
грађе – од класика у темељима овог жанра
(Е. Т. А. Хофман и Луис Керол) преко класика
20. века, у распону од *Доживљаја Незнајка и
њејових друјова* Николаја Носова до *Хроника
Нарније* К. С. Луиса, па све до савремених ауто-
ра, било да су у питању Нил Гејмен, Дајана Вин
Цоунс, или Звонко Тодоровски, Урош Петровић
и Ивана Нешић. Разнолик избор дела, на који
се и ауторка осврће у уводу, током разраде пре-
твара се у кохезивни фактор – поједина по-
главља се, са различитих становишта, враћају
истим романима, изнова их осветљавајући и
повезујући у нешто другачије целине.

У првом и најдужем поглављу монографије,
Љиљана-Пешикан Љуштановић бави се *ликом*
у фантастичном роману за децу, полазећи од
тезе да се овај жанр на подручју фантастике
издваја управо особеношћу својих јунака и да
је идентитет протагониста његова *differentia spe-*
cifica: они су најчешће деца или млади, а „у сва-
ком случају *не-одрасли јунаци*”. И тамо где су
протагонисти нељудска бића (демони или има-
гинарне човеколике расе попут хобита), или у
случајевима кад су старци подмлађени до де-

чачког узраста (*Вир светлова* Мине Тодоровић), они показују карактеристичне дечје црте и особине; сем тога, пролазе кроз сличне развојне ситуације као и дечји читаоци, али литерарно и симболички заострене – сазревање, социјализацију, савладавање страха и упознавање како себе, тако и своје заједнице. Наглашено је и то да су протагонисти већином дечаци или младићи, уз важне изузетке попут Керолове Алисе, док је у појединим новијим делима присутно извесно преиспитивање родне перспективе (често уз повратак старијим схемама, како се показује на примеру *Прозора зеленој блеска*). Као њихова пресудна одлика издваја се маргинализованост: сем што су маргинализовани самим својим узрастом, протагонисти су често деца из дисфункционалних или непотпуних породица, повремено измештени из свог примарног простора (било обичним пресељењем, било прелажењем у секундарни фантастични свет) и, коначно, неретко поседују неку особину која их издваја, било да су у питању физичке мане или натприродне моћи. Како ауторка показује, са такве почетне позиције јунаци најчешће успостављају контакт с оностраним и пролазе неку врсту искушења, понављајући основну структуру обреда прелаза: „у структури већине фантастичних романа за децу јасно се опажа сепарација, период лиминалне неодређености и поновна агрегација јединке” (63).

Такав закључак природно покреће тему другог поглавља: време „између безвремене идиле и привилегованог времена одрастања”. Ослањајући се на различита дефинисања периода детињства, али и времена као таквог, ауторка пише о хетерогеном, субјективном и фрагментарном времену у фантастичној прози за децу, наглашавајући да је време одрастања најчешће „слично примарном простору, обликовано...

као реално упориште с којег се сагледавају могући поремећаји општег временског тока” (77). Фантастични модус приповедања омогућује писцима да замисле и испитају разне верзије времена – успореног или чак заустављеног, кружног, или са упоредним или дивергентним токовима у различитим световима. Изобиље могућности концептуализације времена одражава се и у бројним анализама, углавном дела српских аутора – у овом поглављу то су Ивана Нешић и Мина Тодоровић, али и Урош Петровић. Онострано, фантастично време тече другачије од линеарног, али се с њиме може повезати преко субјективне позиције протагонисте. Тако, код Мине Тодоровић подмлађивање јунака носи и функцију времеплова који им омогућује да поправе властите грешке, али и усклађивање са великим, спорим ритмом живота који траје стотинама година. У делима Уроша Петровића, издваја се опрека између „великог” (митског или историјског) и „малог” (људског, животног, појединачног) времена. Показујући да сви ови писци детињство обликују као „динамични временски ток”, Љиљана Пешикан-Љуштановић ступа и у полемику с концептима Марије Николајеве, пре свега идејом да мало дете живи у апсолутној садашњости и да се иницијацијски напредак своди најпре на суочавање са смрћу и сексуалношћу, наглашавајући уместо тога оптимистички и сазнајни потенцијал одрастања.

Следећа три поглавља међусобно су још теже повезана јер се баве (време)просторним односима у фантастичном роману за децу. Треће поглавље, посвећено хронотопу пута, представља мост између анализа времена и анализа које се усредсређују на мотиве простора: пут, наиме, осим повезивања различитих и супротстављених места у простору или чак различи-

тих светова, представља и суочавање јунака с властитом будућношћу (уколико је дете) или прошлошћу (ако је одрастао). Пут је вредносно амбивалентан, односно, у зависности од светова које повезује и функције коју игра у јунаковом сазревању, он може бити маркиран и негативно и позитивно – као хронотоп суочавања са властитим манама и слабостима или као пут искушења који иницијант прелази. Као предмет анализе у овом поглављу издваја се *Океан на крају њушељка* Нила Гејмена, као једини заступљени роман у коме се протагониста не суочава с будућношћу него са прошлошћу, како личном тако и митском, у сусрету симболичког и стварног.

На сличан начин, четврто поглавље бави се домом и просторима искушења. Дом је примарни простор који се мора напустити да би се развила прича. У фантастичним романима за децу, може се третирати као подтип примарног света и онда када припада секундарном, попут хобитске рупе Билба Багинса. Разнолики простори дома покривају широк опсег, од заштитничког до претећег, али их спаја суштинска статичност: „Између куће као статичног простора и јунака као динамичне категорије ствара се читав низ противречних, по много чему амбивалентних релација” (149), док промене јунака, његове психе и позиције у свету који га окружује, условљавају и промене његовог станишта.

Конечно, последње, пето поглавље заокружује тему простора у фантастичном роману за децу. Љиљана Пешикан-Љуштановић овде се усредсређује на однос примарног и секундарног света, магије и стварности, и показује да они често нису јасно раздвојени, већ преплетени и изукрштани, као у роману *Тринаест часовника* Џејмса Тербера, данас код нас помало заборављеном. На сличан начин остварује се и

упад секундарног света, односно његове магије, у примарни свет обичне стварности, и у *Петом лейширу* Уроша Петровића и у *Зеленбабиним даровима* Иване Нешић. Наглашава се да различити аутори уводе разнородне типове мотивације, понекад се ослањајући на мотиве научне фантастике и хорора, а не само класичне фантастике за децу. И поред широко разгранатих „постмодерних хетеротопија”, у нашој књижевности за децу не напуштају се вредносни и смисаони системи, не релативизују се и не обесмишљавају приповедне и структурне конвенције романа за децу. И даље важе основне вредности, попут солидарности, пријатељства и љубави. Коначно, обликовање простора у фантастичном упоредо доприноси и обликовању јунака у коме се укрштају примарни и секундарни светови. У романима за децу, оно се нужно повезује с развојем и преображајем јунака, а простор фантастичног одражава структуру обреда прелаза, као што је поменуто већ у првом поглављу. Повратком на ту тезу, коју бисмо могли назвати и окосницом ове монографије, Љиљана Пешикан-Љуштановић успешно заокружује још једну етапу свог истраживања фантастике.

Тијана Д. ТРОПИН*

* tijana@gmail.com

Naučna kritika
UDC 821.163.42-93.09
Primljeno: 17. 7. 2022.
Prihvaćeno: 21. 7. 2022.

PREMA NOVOM POGLAVLJU U PROUČAVANJU DJEČJE KNJIŽEVNOSTI

(Berislav Majhut: *Hrvatska dječja književnost okreće list*, Matica hrvatska, Zagreb, 2022.)

Novom knjigom Berislava Majhuta, *Hrvatska dječja književnost okreće list*, u izdanju Matice hrvatske, nastavlja se autorov sustavni rad na istraživanju povijesti hrvatske dječje književnosti, kao i preispitivanju teorijskog okvira iz kojeg se taj (donedavno) marginalizirani dio hrvatske književne produkcije nekritički sagledava. Da su književnopovijesne i metodološke preokupacije nužno isprepletene kada se radi o tom području istraživanja Majhut obrazlaže kroz niz tekstova od kojih je dio u ponešto drugačijem obliku pretходно objavljen u časopisima ili predstavljen na znanstvenim skupovima. Okupljeni u zajedničku publikaciju, oni ne samo da daju panoramski uvid u povijest hrvatske dječje književnosti na temelju pomno izabranih književnih fenomena – uvijek smještenih u njihov povijesni i sociokulturni kontekst – već formiraju i svojevrsnu metodološku čitanku. U njoj se argumentirano obrazlaže potreba za preispitivanjem prevladavajućeg modela pristupa hrvatskoj dječjoj književnosti, osnovanog na skupu nepropitanih tvrdnji koje su se ponavljanjem u nizu radova svih vrsta pretvorile u svojevrsnu dogmu. Kao i svaka dogma, i ova do-

sljedno prikriva svoj dogmatski karakter te je, predstavljena kao skup činjenica, prouzročila brojna iskrivljavanja, devijacije i slijepe točke u naoko objektivnom pristupu hrvatskoj dječjoj književnosti. To je rezultiralo, s jedne strane, uvriježenom metodologijom upitne vjerodostojnosti, a s druge okolnošću da se velik dio hrvatske dječje književnosti ne prepoznaje kao relevantan objekt znanstvenog istraživanja, izuzev malog dijela književne produkcije koji odgovara zahtjevima reduktivne optike. Takvo stanje stvari sugerirano je već na omotu knjige, gdje je nekoliko naslovnica starijih publikacija namijenjenih djeci prikazano na otrgnutom listu, tek malom fragmentu književne povijesti koji je izvučen na površinu i rasvijetljen. Okružuje ga potpuna praznina još neistraženih površina – *terra incognita* hrvatske dječje književnosti – što još uvijek čeka na mapiranje, proučavanje, tumačenje, kontekstualizaciju i vrednovanje.

U poglavlju „Devijacije i neistražena područja hrvatske dječje književnosti” Majhut ih, oslanjajući se na kartografsku metaforu, naziva „bijelim područjima”. Neistražena su i prazna ne samo zato što ih istraživači nisu uočili ili nisu smatrali značajnima jer se radilo, primjerice, o proizvodima takozvane trivijalne književnosti, već i stoga što su ih uslijed vlastitih ideoloških uvjetovanosti namjerno zaobilazili. Navedenu pojavu autor će, koristeći se ovaj put astronomskom terminologijom, nazvati „crnim rupama” koje nastaju jer „(...) vanjske okolnosti presudno djeluju na viđenje pojava unutar same dječje književnosti” (32). Klaster tvrdnji, okamenjen iz različitih ideoloških razloga, u kojem su, primjerice, definirana prvenstva, stožerne figure, prve i ključne pojave u hrvatskoj dječjoj književnosti (Hrvatski pedagoško-književni zbor, kao ključna institucija u nje-

nim početcima, Ivan Filipović kao njezin začetnik, Filipovićev *Mali tobolac* kao prvo djelo) gravitacijskom silom odvlači pažnju istraživača od njegove intendirane putanje i uzrokuje skretanje prema općeprihvaćenom epistemičkom ponoru.

Iako tvrdnja o neminovnom utjecaju vanjskih okolnosti na istraživača svakako ima širu primjenu od problematike proučavanja hrvatske dječje književnosti, za nju je posebno značajna, posebice ako se u obzir uzme da su upravo izvanjski čimbenici u najvećoj mjeri prešućeni u uvriježenim sintezama povijesti hrvatske dječje književnosti koja se sagledavala kao izolirano polje, netaknuto društvenim utjecajima i događajima, kako to autor dokazuje u drugom poglavlju, nazvanom „Treba li nam nova povijest hrvatske dječje književnosti?”. Ovdje Majhut pokazuje kako je postojeća književnopovijesna paradigma sačinjena od nepropitanog sklopa stavova i vrijednosti, s najviše autoriteta usustavljenog u radovima Milana Crnkovića, koji je razvoj hrvatske dječje književnosti sagledavao uz potpuno isključivanje izvanjskih okolnosti koje su utjecale na njegov tijek. Autor priznaje važnost Crnkovićevog poduhvata, kojemu je u vrijeme pisanja ključnih radova bilo iznimno stalo da polju hrvatske dječje književnosti osigura autonomni status, no činjenica da su ideološka ograničenja te oslanjanje na estetski kriterij za uključivanje ili isključivanje pojava iz književne historiografije stvorili osiromašenu i iskrivljenu, u konačnici netočnu sliku povijesti hrvatske dječje književnosti kakva danas, u demokratskom i pluralističkom društvu, više ne može zadovoljavati.

Naravno, to nije slučaj samo s navedenim konstruktom povijesti hrvatske dječje književnosti. U poglavlju naslovljenom „Periodizacija hrvatske dječje književnosti s motrišta čitateljske publike

i nakladnika” autor pokazuje kako je povijest hrvatske dječje književnost većinski obrađivana parcijalno, obično sa stajališta određenog žanra, te da su iznimno rijetki pokušaji njezina prikazivanja u totalitetu. U povijesnim pregledima hrvatske književnosti namijenjene odraslima za dječju se književnost obično ne nalazi mjesta, što se djelomično može objasniti činjenicom da se radi o dva povezana, ali zasebna entiteta, koji se ne mogu svesti na zajedničke stilske nazivnike te drugačije odražavaju društvene promjene, stoga zahtijevaju i vlastite periodizacije. Za razliku od postojećih kriterija cijepanja književnosti na razdoblja koja su se obično nalazila u čimbenicima produkcije (autor i njegovo djelo), Majhut predlaže periodizaciju koja bi se temeljila na drugim sastavnicama književne transakcije: distribuciji (nakladnici) i recepciji (čitatelji). Na taj se način u povijesni narativ o hrvatskoj dječjoj književnosti uključuju i društvene i tehnološke silnice čiji su je utjecaji neminovno formirali.

Tako koncipirana povijest hrvatske dječje književnosti seže mnogo dalje u vremenu od uvriježenih, koje iskone hrvatske literature za djecu pronalaze u 19. stoljeću, te kao godinu početka njenog prvog razdoblja utvrđuje 1527. godinu kada je u Mlecima objavljena prva poznata hrvatska glagoljska početnica namijenjena djeci. Prema Majhutu, početak je to više od dvjesto pedeset godina dugog razdoblja „Namjenske dječje knjige (1527-1796)” u kojem se književna produkcija za djecu uglavnom (ali ne isključivo) svodila na početnice, katekizme i molitvenike. Krajem 18. stoljeća započinje razdoblje „Zabavne dječje knjige (1796-1844)” kojeg karakterizira jasnije razgraničavanje poucnog i zabavnog sadržaja, kao i objavljivanje djela temeljem inicijativa pisaca koji uglavnom sami ulažu sredstva za izdavanje, što je

rezultiralo nakladničkom djelatnosti bez zajamčenog kontinuiteta. Takva se situacija mijenja u trećem razdoblju – „Kontinuirano objavljivanje dječjih knjiga (1844-1880)” – koje se kao takvo profilira zahvaljujući pojavi financijski dovoljno snažnih pojedinaca i ustanova čiji se interesi usmjeravaju u nakladništvo. Nakladnici neprekinuti tijekom proizvodnje osiguravaju izdavanjem nizova knjiga i periodičkih publikacija – dječjih časopisa – koji će se zajedno s nagradnim knjigama distribuirati u školama putem prodajne mreže učitelja, što će u tom razdoblju nadomjestiti još uvijek nerazvijeno tržište. Ono se počinje jasnije formirati u razdoblju „Slobodno tržište dječjih knjiga (1880-1918)” kada se u značajnijoj mjeri počinju proizvoditi slikovnice, knjige koje su bile namijenjene djeci predškolske dobi pa se stoga nisu mogle distribuirati unutar prosvjetnih institucija. Nakon Prvoga svjetskog rata tržište se dodatno diverzificira, publikacije pojeftinjuju, a pronalaze se i drugi načini da knjiga postane dostupnija čitatelju, kao što je prodaja u (jeftinim, petparačkim) svescima izvan knjižarskih lanaca, stoga „Dijete kao neposredni kupac dječje knjige (1919-1945)” posebno obilježava peto razdoblje. Uz posebnu važnost traumatičnog ratnog iskustva, u ovom je razdoblju značajan i utjecaj novih medija, poput filma i stripa, na književnu poetiku te napetost između trivijalne i visoke književnosti. Sljedeće razdoblje, „Revolucionarna dječja književnost (1945-1952)” radikalno će prekinuti razvojni tijek hrvatske dječje književnosti te ju do krajnosti staviti u službu dominantne ideologije. Ideološki motivirano ponovno vrednovanje te filtriranje (ne)poćudnih djela i pisaca popraćeno je stvaranjem teorije dječje književnosti koja je, skrivajući svoj karakter prežitka iz nekog drugog vremena, ostala djelatna u historiografijama i teorijama i do danas. U sedmom razdoblju – kojeg

naziva „Dječja književnost u uvjetima komunističkog režima (1952-1991)” – Majhut detektira smanjivanje ideološkog pritiska, oprezno popuštanje pred navalom prijevodne literature i zapadne kulture u dječju i omladinsku književnosti, no ne bez brige oko njihovog štetnog utjecaja i trivijalizacije. Posljednje i aktualno razdoblje predstavlja „Hrvatska dječja književnost na rezervnim položajima (od 1991.)” za koje je ključna demokratizacija društva te vrtoglavi uzlet novih tehnologija, poput televizije, videoigara, interneta i virtualnih svjetova, koje se natječu s književnošću za svoje mlade konzumente, stoga se ona ponovno mora repositionirati u odnosu na druge medije i društvene djelatnosti.

Nastavljajući temu povijesti proučavanja hrvatske dječje književnosti u poglavlju naslovljenom „Uvođenje kolegija o dječjoj književnosti u akademsko obrazovanje”, autor analizira početke sustavnog, institucionaliziranog bavljenja predmetom u 19. stoljeću, pojavu proučavanja literature za djecu u pedagoškom kontekstu, dugogodišnje razmatranje iste gotovo isključivo u okvirima metodike nastave književnosti te današnju poziciju gdje se ona i dalje ponajviše poučava kao dio kurikuluma učiteljskih fakulteta.

Međutim, upravo u preostalim priložima u kojima analizira pojedine pojave u hrvatskoj dječjoj književnosti, bilo na sinkronijskoj ili dijakronijskoj ravni, Berislav Majhut suvereno demonstrira plodonosnost bavljenja dječjom književnosti s književnoznanstvenog stajališta, posebice kad joj se pristupa uzimajući u obzir međuovisnost književnog i drugih društvenih polja. Poglavlje „Hrvati i Muslimani: najstarija tema i njezin razvoj u hrvatskom povijesnom romanu za djecu i mladež do 1945.” bavi se tretiranjem tema i motiva vezanima uz islam, počevši s prvim hrvatskim dječjim

povijesnim romanom sredinom 19. stoljeća pa sve do danas, različitim percepcijama i književnim reprezentacijama muslimana, u rasponu od prikaza Osmanlija kao monolitne prijetnje do tolerantnog odnošenja spram islamske kulture i orijentalne drugosti, sve vezano uz neuralgične točke odnosa Istoka i Zapada što se povratno odražavalo na književne postupke. Zanemarenim se pak oniričkim aspektima i njihovoj funkciji u cjelini dominantno realističkog pripovijedanja jednog od najjementnijih figura u povijesti hrvatske dječje književnosti 20. stoljeća autor bavi u tekstu „Fantastika u ranim dječjim romanima Mate Lovraka”.

U poglavlju naslovljenom „Djevojačkim srcima: nakladničke cjeline iz dvadesetih godina 20. stoljeća” razmotrena je i problematizirana još jedna „činjenica” iz povijesti hrvatske (ovoga puta) adolescentske književnosti slijedom čega autor njezine početke detektira gotovo dvadesetak godina prije djela koje se smatra njezinim prvim reprezentantom. Majhut pokazuje kako je više nakladnika u dvadesetim godinama pokrenulo izdavanje cijelih biblioteka većinom (ali ne isključivo) prijevodne literature namijenjene djevojkama. Zbog značajne produkcije takvih publikacija u kratkom vremenskom razdoblju može se zaključiti da je postojala čitateljska potreba i raširena potražnja za tom vrstom literature, temeljenom na sentimentalnom pripovijedanju, s identitetom koji je tek trebalo potvrditi u odnosu na svoje implicitne čitateljice. To se postizalo dvojako, koristeći se narativnim strategijama kojima su protagonistice takvih djela jasno pozicionirane kao ne-više-djeca, ali još-ne-odrasle, ali i stavljanjem naglaska na postojeće rodne uloge koje su se u nekim djelima u potpunosti afirmirale, no u društvima preispitivale i problematizirale.

Naoko transgresivni elementi u također većinski prijevodnim djelima, popularnima poslije 1918. godine, obrađuju se i u poglavlju „Nestašna djeca u hrvatskoj dječjoj književnosti nakon Prvoga svjetskog rata”. Tumačenje prave eksplozije tema vragolaste djece u romanima, stripu, slikovnicama, marionetama, autor će pronaći u društvenim potrebama – humor potaknut dječjim nestašnostima omogućio je odušak od sive svakodnevice i traumatičnih iskustava nastalih za vrijeme Velikog rata. Za njezinu popularnost u pripovjednim tekstovima jednako je tako važan prodor novih medija i konkurentskih aktivnosti koje se u to vrijeme takmiče za dječje slobodno vrijeme, zbog čega je za književnost bilo važno da zakorači na zabavnu stranu.

U posljednja dva poglavlja u knjizi – „Datiranje Kuglijevih izdanja” te „Na tragu Dukatova članka iz 1903. *'Robinson Crusoe' u hrvatskijem prijevodima*” Majhut daje, u prvom, prikaz nastanka i povijesti nakladničke djelatnosti kulturne zagebačke knjižare Kugli i model prema kojem je moguće okvirno utvrditi godine Kuglijevih nedatiranih izdanja pomoću nakladničkih brojeva, a u potonjem pregled prijevoda i prilagodbi Robinsona Crusoea od njegove prve pojave u hrvatskom kulturnom prostoru – „robinsonadi” *Mlajssi Robinson* Joachima Heinricha Campea u Vranićevom kajkavskom prijevodu iz 1796. godine.

Hrvatska dječja književnost okreće list okuplja u okviru jedne knjige tekstove koji istražuju povijesne i ideološke osnove znanstvenog bavljenja hrvatskom književnošću za djecu te one koji tematiziraju niz manje poznatih ili nepoznatih književnih fenomena, uz naglašavanje značaja međuovisnosti i povratne sprege književnih postupaka i čimbenika iz društvenog i povijesnog okruženja. Dosljedno demonstrirajući koliko je za proučava-

nje književnosti važan ne samo tekst, već i kontekst, ali i kontinuirano preispitivanje vlastite istraživačke pozicije, Berislav Majhut svojom posljednjom knjigom upućuje na novo poglavlje u istraživanju hrvatske literature namijenjene djeci i mladima. Sudeći prema značajnom broju novijih studija na koje se u knjizi referira, čini se da doista svjedočimo njegovom uspješnom otvaranju.

Daria MIKULEC*

Научна критика
UDC 061:821.163.41-93.09"2021"
Примљено: 19. 7. 2022.
Прихваћено: 26. 7. 2022.

НОВИ ПРИСТУПИ И ПРОУЧАВАЊА

(*Књижевност за децу и младе на размеђи два миленијума* – Међународни научни скуп и зборник радова, Београд – Параћин, 2021)

Међународни научни скуп под називом „Књижевност за децу и младе на размеђи два миленијума” (*Literature for children and youth at the border of the millenium*), у организацији Института за дечју књижевност из Београда и Књижевног клуба „Мирко Баћевић” из Параћина, одржан је онлајн, 8. октобра 2021. године, у Културном центру Параћин. Пријављено је шеснаест радова, које је рецензентска комисија одобрила за објављивање у тематском зборнику.

Тематски зборник *Књижевност за децу и младе на размеђи два миленијума* (Београд – Параћин, 2021, 207 стр.), у издању поменутих организатора, уредио је проф. др Предраг Јашовић, који у „Уводној речи” објашњава генезу овог пројекта и његову сврховитост. Према његовим речима,

радови су различитих тема и садржина тако да у доброј мери „покривају” широку тему која је дата насловним знаком. Насловни знак скупа и самог зборника је више одредница која је требало да пружи једну стваралачку и истраживачку ширину ауторима за први скуп, да омогући сво-

* daria.mrkus@gmail.com

јеврстан интелектуални залет организаторима, а и самим ауторима како би сви смогли снаге да превазиђу тешкоће првине и наставе даље са радом истом снагом и са још већим ентузијазмом. Организатори су захвални свима који су се одазвали позиву на сарадњу, са искреном жељом и надом да ће и наредне године овај научни скуп опстати и постати традиционалан (Јашовић 2021: 7).

Осим радова из Србије, зборник доноси прилоге аутора из Црне Горе, Босне и Херцеговине, Бугарске, Румуније, Северне Македоније и Перуа.

Уводни текст представља прилог проф. Тихомира Петровића, који аналитички и педантно разматра „Мотиве и теме у књижевности за децу”, при чему наглашава да је књижевност за децу настала из препознавања властите предметности и чињенице да је позорност при читању најпре усмерена на оно најуочљивије:

Иницијална тачка и прво вредносно мерило, која задржава релативну предност у поређењу са књижевношћу за одрасле, грађа је темељна естетичка валидност и импресивна игра која детерминише однос младих према белетристичком дискурсу (7).

Позивајући се на домаће и стране теоретичаре, Петровић истовремено проблематизује неколико аспеката и учесталих мотива: стварност, детињство, дете, природу и сл.

Бавећи се компаративним приступом, односно „Фантастиком и научном фантастиком у књижевности за децу и младе”, проф. Миомир Милинковић истиче да се фантастика заподева асоцијацијама религиозно-митолошких праслика колективне и индивидуалне свести и подсвесних нагона, транспонованих у психологију

волшебних појава и реалних и иреалних јунака. Феномен наднаравног и чудесног трансформише се у непобитну суштину људске свакодневице у којој се човеков труд може исплатити, а награда заслужити. Појмови научног и фантастичног не слажу се у свему, првенствено услед чињенице да је наука искуствено проверљива категорија, а фантастика плод људске маште који не обавезује на доказивање истине. Према Милинковићевим запажањима, визионарски карактер научне фантастике и футуристичка димензија њених конкретних садржаја омогућавају настанак аутентичног књижевног жанра који прати и подстиче експанзивни развој човекових научних достигнућа.

Даница Столић разматра „Два хронотопа у бајковитој прози Маје Цветковић Сотиров”, који су као два различита дискурса успешно организовани у јединствену уметничку целину. Препознати су модели архаичног хронотопа: оквирни модел бајке, сентенције, имагинарни хронотоп, уланчавање нарације, појачана улога бројева, особито броја три, хронотоп пута и путовања, хронотопичан лик, делокруг помагача и средстава. Са друге стране, савремени хронотоп чине: динамични дијалог, амбијентална стварност савременог доба, коришћење научне апаратуре у виду фуснота, литературе на крају књига, актуелни изрази, англицизми и сл.

Софија Калезић (Црна Гора) бави се стваралаштвом Андријане Николић за децу и младе, утврђујући притом да у романима ове савремене списатељице доминира мноштво тема и мотива, међу којима је посебно занимљив близак однос деце и животињског света. Такође, уочљиве су стилско-поетичке одлике басне, нарочито у романима о кућном љубимцу *Флук* и *Кана*.

Јованка Денкова (С. Македонија) осветљава „Жилверновску фантастику Тома Арсовског“ представљену у романима *Подводни траг* (1992), *Зена, ћерка звезде* (1988), *Арис или прва љубав* (1989) и *Кристјална планета* (1990).

Моника Еспарца Патињо (Перу) представља фантастичне жанрове у дечјој књижевности 21. века („The fantastic genre in children’s literature in the 21st century”). Она сматра да већина истраживача повезује жанр фантастике са вилењацима и вилама, али данас је дошло до еволуције онога што је општепознато као жанр фантастике у књижевности за децу 21. века. Он заокупља пажњу читалаца широм света, јер отвара свет дечје маште са јунацима који су често полуљудски, полунатприродни, попут вукодлака,

[г]облина и виле нема, јер су данашњи читаоци све више захтевна публика која настоји да се идентификује са осећањима и емоцијама ликова који постају њихови хероји и велики пријатељи у имагинарном свету где је нада покретач историје (79).

У заједничком раду, Шејла Кадрибашић и Суад Хасановић (Босна и Херцеговина) разматрају „Значај методике дјечије књижевности за развој инклузивне школске културе”. Наиме, они сматрају да због специфичне природе остваривања у језику, књижевност треба да тематизује све појавности живота и да на тај начин развија инклузивну културу образовања. Дечја књижевност може да тематизује инклузију на начин другачији од оног примереног стручној литератури, која користи специфичну терминологију и као таква није намењена широј популацији. Циљ рада је проблематизовање инклузије и могућности побољшања начина њене

презентације у књижевности за децу. Правилан методички приступ при реализацији садржаја у дечјој књижевности у великој мери детерминише индекс инклузивности потребан за остваривање потреба свих ученика без обзира на појединачне способности. Овај комплексан и занимљив рад састоји се од неколико идејно-тематских целина:

1. „Приступ проблему”,
2. „Актуализација афективне димензије образовања”,
3. „Однос књижевности и инклузије – глас о ‘Другима’ и глас ‘Других’”,
4. „Улога наставника у промоцији инклузивне школске културе”,
5. „Наставне методе као темељни фактор провођења инклузије путем дјечије књижевности”,
6. „Мултикултурална дјечија књижевност – читањем према (у)познавању ‘Другог’”,
7. „Закључна разматрања”.

Сава Стаменковић (Бугарска) указује на „Прву љубав, губитак и одрастање у роману *Плеша на мом гробу* и филму *Лешо ’85*”. Роман *Dance on My Grave* (1982) британског аутора Ејдана Чејмберса сматра се пионирским, јер је први пут један роман за младе за главног јунака имао геј тинејџера. Роман је поново дошао у жижу јавности 2020, због филмске адаптације француског сценаристе и редитеља Франсоа Озона под називом *Été 85*. У раду се анализира како су двојица аутора приказали прву, трагичну љубав шеснаестогодишњег Хала и његово одрастање. Аутор закључује да је Озон делимично променио главни лик, умањујући му комплексност коју има у књизи, али је зато саму причу вешто визуелно обогатио. У краћем

делу рада дотакнуто је и питање хомосексуалности и друштвене стигме у роману и филму. Иако хомофобије готово да нема у овим делима, сам исход суђења главном јунаку сведочи о њој. Упркос таквој, благој идеализацији стања у друштву, ова дела остају значајна за репрезентацију геј популације у савременој омладинској књижевности и филму.

Магдалена Думитрана (Румунија) тумачи „Књижевност за децу као идеолошко бојиште” („Children’s literature as an ideological battlefield”). Рад се бави тематским покретом који је заживео последњих деценија у области књижевности за децу. Примећује се да утицај идеологије на књиге за децу расте, али можда не у правом смеру. Основна тема чланка односи се на хитност која долази из оних сегмената друштва заинтересованих за промену идентитета личности, на основу промене биолошког податка – анатомског и физиолошког.

Прилог Андријане Николић (Црна Гора) посвећен је „Приповједачком свијету за дјецу Вука Минића”. Ауторка се, пре свега, бави кратком прозом овог црногорског писца, тематски подељеном на руралну и урбану. Иако су приче релативно кратке, у њима се осећа патина давних времена, натопљена сећањима из пишевог живота, али и детињства његове ћерке којој су посвећени бројни наслови. „Оно што обједињава све приче приповједног стваралаштва Вука Минића јесу родитељска љубав, заштита и поучан крај готово сваке приче” (123).

„Природа као песнички мотив у стваралаштву за децу Григора Витеза” назив је рада Слађане Миленковић, у коме се анализира и указује на значај мотива природе у Витезовој поезији, као доминантан у његовом стваралаштву, и његов утицај на дете које живи у модерном свету. Остале мотиве, присутне у Витезовим

песмама, такође приказане у раду, готово обавезно следи мотив природе и зато је он значајан за интерпретацију. Кроз анализу три песме обрађени су мотиви: дуге, птице, шуме и поља, животиње, месеца и сунца. Прилог чине следеће идејно-тематске целине:

1. „Увод”,
2. „Стваралаштво Григора Витеза”,
3. „Књижевна критика о песмама Григора Витеза”,
4. „Природа као песнички мотив у стваралаштву за децу Григора Витеза”,
5. „Анализа песама *Шума сјава, Шевина јушарња њесма и Дуја*”,
6. „Закључак”.

Милутин Ђуричковић свој је рад посветио „Неочекиваним обртима у кратким причама Миленка Матицког”, које имају обележја неизвесности и непредвидивости у смислу сасвим изненађујућег краја, супротног очекиваном. Основна одлика оваквог приповедања је, пре свега, богата објективизираност, луцидност духа и стална потреба за игром и акцијом, присутна у безмало свакој причи. Према Ђуричковићевим запажањима, „Матицки је створио циклусе врло узбудљивих, необичних и занимљивих прича подједнако привлачних и деци и омладини различитих узраста” (164).

Бавећи се „Поетиком детињства у поезији за децу Радомира Андрића”, Предраг Јашовић на примеру неколико антологијских песама показује и доказује оригиналност Андрићевог певања за децу. Реч је о песнику који је пола века присутан у српској поезији а нешто краће у поезији за децу. Без обзира на перманентну стваралачку назочност, услед песникове незаинтересованости да се његове књиге нађу на писаћем столу актуелних критичара изостале

су шире опсервације о његовом песништву. У новије време, међутим, та слика се мења. Постоји неколико тематских књижевних часописа, чак и једна лингвистичка студија о његовом песништву за одрасле, али о корпусу стваралаштва за децу таквих радова има веома мало, што свакако није пропорционално њиховом квалитету. Зато се у овом раду скреће пажња на значај, значење и поетичку вредност Андрићевог песништва за децу и младе.

Виолета Николић разматра „Адаптацију дела *Јазавац њед судом* у контексту развоја говора у предшколској групи”. Полазећи од наведеног, рад се бави питањима говорног стваралаштва деце, утицајима васпитача и окружења, као важних фактора, на развој говора, улогом књижевних текстова за децу, као и адаптацијом дела *Јазавац њед судом* Петра Кочића у функцији развоја говора. Ова адаптација створила је књижевну форму блиску деци, доказујући могућност да адаптација носи снажне образовне поруке које се тичу деце, али подстиче и преиспитивање самих родитеља. Ликови животиња блиски су и пријемчиви деци. У овом примеру деца уче о односима у породици и друштву, као и могућим последицама које могу настати услед погрешних избора. Такође, овај рад мотивисан је тежњом да се нагласи важност посматрања детета као појединца, са бројним потенцијалима који се, у зависности од услова, могу изразити или потиснути. У раду се истиче на које аспекте развоја се утиче прилагођавањем књижевних дела, са конкретним примерима. Структуру овог занимљивог прилога сачињавају следеће тематске целине:

1. „Увод”,
2. „Дефинисање појма говор, језик, говорно стваралаштво и језичке игре”,
3. „Књижевност и васпитање”,

4. „Адаптација текста *Јазавац њед судом*”,
5. „Утицај адаптације књижевног дела на развој говора”,
6. „Закључак”.

Анђела Маринковић осветљава „Поезију за децу Томислава Недића”, припадника средње генерације стваралаца за младе, који је у последњих неколико година објавио три запажене књиге песама (*Смејше се, децо, Зајрљена разбибрија, Радуј се*), изборивши се притом за аутентичан и особен израз као спој традиционалног и модерног, односно духовног и урбаног. Кроз кратку анализу његових репрезентативних песама, указује се на главне идејно-тематске одлике, извесне утицаје и естетско-уметничке домете, који представљају знатно освежење и поетички помак у нашој савременој поезији за децу и младе.

Последњи прилог у зборнику представља рад Луке Митића „Драмски елементи и персонификација у причама за децу Душана Радовића”. Наиме, аутор истиче да је Радовић остварио значајан помак ка модерним тенденцијама и постулатима у књижевности за децу. Како је познатији и значајнији као песник, Радовићеве кратке приче остале су, на неки начин, у сенци и другом плану. Оно што је специфично у књижевности овог аутора јесте чињеница да се елементи драмског и употреба стилских фигура препознају и у прозним и у песничким остварењима истовремено. Овим радом се највише интересовања показује за драмске и стилске претпоставке у прозном дискурсу угледног класика за децу и младе.

Међународни научни скуп „Књижевност за децу и младе на размеђи два миленијума”, у организацији Института за децу књижевност из Београда и Књижевног клуба „Мирко Бањевић”

из Параћина, пружио је нова и драгоценна са-знања о бројним аспектима, темама и питањима из домаће и светске књижевности за децу, а тематски зборник са овог скупа у великој мери обогаћује научно-стручну литературу и периоду из области савремене књижевности за младе.

Милутин Б. ЂУРИЧКОВИЋ*

Приказ

UDC 821.163.41-31.09 Knežević Ivašković M.(049.32)

Примљено: 12. 7. 2022.

Прихваћено: 20. 7. 2022.

БУБЕ У ГЛАВИ

(Milka Knežević Ivašković: *Tarakan*, NNK International, Beograd, 2021)

Још од појаве Селенићевог романа *Пријатељи* (1980), Косанчићев венац у Београду маркиран је у српској књижевности као топоним од изузетног значаја. Генеза необичног односа између двојице мушкарца, а нарочито прича о династији Хациславковић и њиховој породичној кући у коју су, уз бројна фамилијарна трвења, уграђене и недужне жртве, заслужне су за асоцијације о уклетости. Место на ком се сустичу другости које се најпре међусобно фасцинирају, а затим сударају и сукобљавају у жељи да се докажу као истински полагаачи права на простор који би требало одбранити од претећег утицаја, потврдило је поменуте особености у роману *Таракан* Милке Кнежевић Ивашковић. *Таракан* је, поред Награде „Раде Обреновић” коју додељује жири Змајевих дечјих игара, овенчан и признањем *Полиџикиној забавника* за најбоље дело намењено младима у 2021. години. Након *Црне ишнице* Александре Јовановић, прошлогодишњег лауреата ове награде, и роман Милке Кнежевић Ивашковић о одрастању проговара на сличан начин – неулепшано и без увијања, тумачећи и расплићући све оне бојазни и недоумице са којима се суочавају млади на прагу адолесценције. Још једно везивно ткиво ових романа почива на жанровској шареноликости чија је функција демонстраци-

* mdjurickovic@yahoo.com

ја комплексности тема око којих су дела изграђена. Из те лепезе, обе ауторке издвајају хорор као нарочито делотворан у приказивању демона који се читавају како на плану личних мора тако и на плану уплива оностраног.

Урбана приповест, која је истовремено и ре-минисценција на период из младости главног јунака Михајла Крачуна, мemento је једног времена које је значајно утицало на радозналост наратора. Реч је о лету 1988. које је из перспективе тридесет година старијег Михајла сплетом различитих околности променило ток сазревања не само дечака који ступа у гимназијски живот, већ и његових ближњих, па и појединаца из шире околине. Одрастање на које равноправно утичу филмски хорор класици и дедине приче прожете мистериозним детаљима везаним за историју Београда, највећим је делом усмерено на спознавање и поимање оностраног из различитих углова. Међутим, када се ентитет из таквог корпуса осамостали и закуца на врата породице Крачун, Миша постаје свестан чињенице да претњу неће вешти редитељ отерати, већ да и деца могу бити учесници неравноправне борбе са вишеструко надмоћнијим непријатељем. Професор Мухар, дедин гост и колега из студентских дана, од ранијих посетилаца породичног дома издваја се несносним смрадом који буди асоцијације на трулеж и гробље, али и израженом заинтересованости за дедин сакупљачки пројекат бележења сведочанстава о београдским лагумима. Како Миша и његов млађи брат Игњат примећују, посете археолога, који носи необичан накит у виду масивног ока испод крагне и наводно истражује ископине древног Египта, у све већој мери нарушавају дедино здравље: „Тада сам, тек, препознао исклизнуће које је захватило нашу породицу” (58). Згодно за појаву овакве придошлице јесте и време,

будући да је *pater familias* одсутан због рада на грађевинском задатку у Либији, те ситнице које дечаци примећују, попут поцрнелих завоја на Мухаровим ногама из којих се ослобађају црвићи, остају скоро па упразно изговорена упозорења, упућена мајци. Тек са све очигледнијим копњењем најстаријег члана породице, који се креће као „механичка лутка”, очију попут „прозора у други свет” (37), и она примећује да се с учесталијим посетама човека у црном погоршава дедино психичко и физичко стање. Потврду сумњи да је његова збуњеност, а затим губитак сећања и памћења у директној вези са Мухаровим похођењем куће на Косанчићевом венцу, престрављени Крачуни добијају од времешне Рускиње Олге, која дединог новог пријатеља негативне енергије препознаје као давнашњег виновника несреће неколико београдских породица, између осталог – и њене.

Паралелно са појавом Мухара, у Мишин живот улази „шармантан позер и вероватно лажов” (46), нови момак у граду који се представља као Анатоли. Однос између двојице дечака од почетка је амбивалентан – иако Анатоли осујећује његове приче и настојања да се покаже као занимљив саговорник, што је неопростиво када је присутна симпатична Нена, Миша ипак осећа одређену врсту привржености овом необичном дечаку. Интригира га његова појава и иако наводи да је сигурно „живот неког са седамнаест много узбудљивији и лепши” (80), пре свега због великог знања и бројних информација којима располаже, Миша детектује и Анатоливу склоност ка иживљавању на животињама и наказности у понашању које му се не допадају. „Може ли се завоleti чудовиште?” (138), питање је које себи поставља сваки пут када осети жељу да време проводи са мистериозним момком који је пред њим и Неном убио пацова

трескајући га о ограду. Осим што га изазива да чини оно му се не допада, како би га подстакло на доказивање, Анатоли Миши даје корисне савете, од којих је најважнији стицање знања кроз читање. „Књиге су му отвориле нови свет” (157), те Миша своју нову глад храни и делима која превазилазе његов узраст, откривајући моћ речи у њиховом најсавршенијем облику.

Роман *Таракан* сврстава се у низ оних дела за децу и младе које савремена критика препознаје као важне за разумевање преобликовања жанра – где је претеће (најчешће онострано) хуманизовано, понекад са циљем да се стравични моменат ублажи у свести детета које се са романом среће. Међутим, у роману Милке Кнежевић Ивашковић, као и у поменутој *Црној ишци* Александре Јовановић, ово преобликовање резултат је истицања људских слабости и страхова, које, доведене до пароксизма, у великој мери утичу на промену понашања јунака. У коначници, и Анатоли се открива као остатак некадашњег бића које је задржало тек толико људскости и емоција да заволи другу особу и да схвати како би требало прекинути одавно потрошени живот и препустити се неминовности нестанка.

Унутар *Таракана* разлистављају се бројне људске несавршености и грешке, које четрнаестогодишњаково око – другачије од оног на Мухаровим грудима, али подједнако важно за ток романа – примећује и интерпретира како најбоље уме. Мишине опсервације израз су размислања дечака који ступа у свет одраслих, и он то, захваљујући околностима и претњама које захтевају његов ангажман и мудрост, чини помало убрзано. Он, осим у дедином понашању, чудне промене примећује и свуда око себе. Утихнуће птица или одсуство Мухарове сенке, као и отворено непријатељство између њега и

пса Готија, врсном познаваоцу хорор кинематографије јасни су показатељи како су на делу неке више силе. Када му отац каже да „не постоји ништа натприродно. Постоје само ствари и појаве чије нам је порекло непознато. И оне су део природе” (129), љубитељ Кроненбергових и Арђентових фантазмагорија, захваљујући којима је у видео-клубу добио надимак „стравокусац”, осећа да се – иако је „страх углавном ирационално осећање” – „плаши с реалним разлогом” (83). Због најневероватнијих околности које, сплетене око Мухарових и Анатолиових делатности, директно утичу на безбедност целе породице Крачун, по узору на тинејџерске хорор филмове, Миша окупља „братство лузера” (201), како би ствари што пре вратио на своје место и раскринкао тајну чудноватих узурпатора Косанчићевог венца.

Мишини коментари дотичу и оне сфере које су најчешће заклоњене од особа његовог узраста, међу којима се издвајају педофилија, вршњачко и породично насиље и промишљања о истополној љубави. Милка Кнежевић Ивашковић веома суптилно слика проблеме који су могући у свакој животной доби, користећи перспективу млађег адолесцента који зна довољно да разуме шта је погрешно, а шта не и чему би одлучно требало стати на пут. Све ове недаће своје уобличиће налазе у особама које Миша упознаје лета 1988, што се може тумачити појавом озбиљних тема са којима ће се дечак на свом иницијацијском путу суочити. Његова бојазан да је Анатоли хомосексуалац објашњена је одсуством предрасуде, али присуством страха због незнања како исказати незаинтересованост а не повредити другу особу. С друге стране, његову пасивност током малтретирања другарице на школском ходнику осуђује Каћа „која би могла да буде филмски двојник Бате Жи-

војиновића” (187), ускоро најбоља пријатељица и активни члан Мишиног аутсајдерског тима.

Прича о дединој сестри која је као петнаестогодишњакиња умрла с речју „таракан” на уснама и све чешће и необичније манифестације буболиких створења кулминацију добијају у олујној ноћи током које Игњат нестаје. Коначни обрачун између Мише и ентитета који је желео да га раздвоји од породице, а потом научи да вешто као он плива у усамљености, мајсторски је написана епизода о исконској борби добра и зла која је нарочито интересантна због комплексности репрезента лошег.

Као што је око на Мухаровој копчи извор моћи коју, попут прстена из чувене Толкинове трилогије, добија онај ко зачарани предмет стави на себе, тако оружје за финално уништење припада оном ко, према традиционалном поимању, поседује предиспозиције да због изузетности свог порекла злу стане на пут. Милка Кнежевић Ивашковић своја знања о жанру хорора вешто интерполира у причу коју заокружују знање као велики капитал, пријатељство као одбрамбено оружје, љубав као непресушни извор моћи и породица као најснажнији облик заједнице. Без обзира на то да ли припадају непознатом облику живота или другој страни која се брани од „црних океана тишине” и снажних „осећаја ништавности” (249), и иако су становници једног другачијег града из ранијег времена, јунаци романа *Таракан* легитимни су житељи и савременог доба у коме и даље постоје свакакви демони, али и прави хероји.

Маријана С. ЈЕЛИСАВЧИЋ*

* marijanamajche@gmail.com

Приказ
UDC 821.163.41-93.31.09 Milosavljević M.(049.32)
Примљено: 31. 1. 2022.
Прихваћено: 3. 3. 2022.

ВАТРА ЗА ОДАГНАВАЊЕ ДЕМОНА

(Младен Милосављевић: *Олалије*,
Бедем књиге, Београд, 2021)

Младен Милосављевић један је од савремених књижевних стваралаца чији је опус у највећој мери обележен интересовањем за фолклорну фантастику, чему сведочи његов дугогодишњи уреднички рад у часопису *Омаја*, али и романи *Кал јуја* и *Језава*. Стога не чуди то што је Милосављевићев првенац у области књижевности за децу, поема *Олалије*, директно надahнут једним народним обичајем, који *Српски митолошки речник* описује на следећи начин:

Обичај пред Велике покладе, уочи Ивањдана, Петровдана, Спасовдана или Ђурђевдана, када је млађи свет палио лиле (осушена брезова или трешњева кора која се меће у процеп), бацао их увис, пре свега преко торова, или их је носио око њих и по селу. Ношење и бацање лила праћено је разним повицима [...] а обичај се завршавао песмом и игром. У неким крајевима на покладе су палили гомиле сламе (негде их зову олалије), које би затим деца, момци и девојке прескакали „ради здравља”. Сви ови обичаји, који су се изводили у сумрак, изражавају првобитно настојање да се ватром и виком одагнају демонска бића.

Читалац, упућен у значење назива, може се затећи збуњен након првог читања дела – јер, у

њему ни трага од „олалија” нема! Па ипак, ауторов одабир наслова нипошто није случајан. Обичај паљења ватре ради заштите од демона представља симболичку слику основне идеје поеме, у којој се приповедање јавља као животносна сила која савладава страх. Наиме, неименовани дечак, главни лик, налази се суочен са двоструким проблемом: породичним свађама („Страшна је кућа у којој пламти / уместо ватре у топлој пећи / глас родитеља што стално виче”) и исмевањем околине због страха који породични проблеми изазивају („Предадох листак, на њему сама / два крива ретка, као два трага, / а тамо стоји – тата и мама [...] Уча пред свима читô је састав / мене је тешка гутала тама”). Као једино место на којем се осећа безбедно – јер безбедност му не нуде ни школа, ни родитељска кућа – јавља се дедин дом, у који одлази након што му учитељ наређује да напише нови састав на тему „Шта вас све плаши / шта вам је језиво, шта вам је страшно”. Преплашеном дечаку, који није у стању да се сети ничег страшнијег од породичних свађа, деда прича стравичну причу из младости.

Дединој причи припада централно место у поеми, што је јасно назначено и графичким уређењем књиге. Наиме, док је највећи део поеме дат на белој подлози, и праћен црно-белим илустрацијама, сегмент који се односи на деду дат је у обрнутој схеми боја, тако да је коришћена црна подлога, што је условило и измене у илустрацијама које су причу поставиле у пун контраст са стварношћу. Ако попречно погледамо затворену књигу, видећемо како се између две беле траке налази једна тамна; визуелни идентитет тако одражава троделну композицију књиге: страх – страшна прича – разрешавање страха. Ово представља графички отисак

симболичких „олалија”, које код Милосављевића заправо одражавају дијалектички троугао теза–антитеза–синтеза.

Аутор заговара тезу према којој је улога страшне приче у томе да пружи утеху пред стварним, овоземаљским страховима; с друге стране, они су ти који нам омогућавају да ту причу на првом месту уопште и доживимо, а да се заиста не престрашимо. Стога се синтеза огледа у чињеници да прича постаје својеврсни полигон за савладавање реалног страха, што јој даје улогу ватре из народног обичаја. Милосављевић се тиме дотиче веома важног питања, а то је значај усменог стваралаштва у васпитању, образовању и формирању личности. Деда своју причу преноси унуку, који је претвара у грађу за састав („Сву ноћ је дечак марљиво писô / дедину причу на папир метнô / шарô, додавô, једва је дисô. / Срце све више било му сретно”), што истовремено представља и *конџинуиџети* традиције и њену протејску природу (некада усмена приповест постаје записана).

Ипак, оно што представља препреку таквом тумачењу јесте чињеница да дедина прича није повезана са дечаковим проблемом. Деда приповеда о свом сусрету са црном свадбом, ноћу у шуми, који се разрешава тако што се, уместо да се укључи у славље, прекрсти, и тиме спаси. О демонској природи тог догађаја сведочи чињеница да се, након буђења, затиче на бресту, са кобиљом главом у рукама (коњ је сеновита животиња и психопомп). Ово ни на који начин не представља симболичко разрешење дечаковог страха, и решења која се намећу – постоје страшније ствари од родитељске свађе, или: ослони се на вишњу помоћ – нису довољна да би се преокрет у дечаковом расположењу наративно мотивисао.

Симболизам „олалија” требало би да буде одређенији; овако, разрешење страха не делује убедљиво, до решавања породичних проблема заправо не долази (сем дедине изјаве „поздрав своје, реци им ово: / ако те буду ћушкали опет / страшно ћу да им прочитам слово”, која не представља праву интервенцију), а писање састава на основу дедине страшне приче, уместо разговора о породичним проблемима, не може се вредновати позитивно, већ као елемент традиционалног потискивања дечјих – и мушких – осећања, односно повиновање друштвеној норми. Чини се да је ово плод ауторовог недовољног промишљања симболизма и значења сопственог дела, које узрокује недовољну веру читаоца у тумачење које се само намеће. Ипак, и без обзира на то, *Олалије* представљају вредан допринос српској књижевности за децу, као једно од ретких дела која се баве темом разрешавања дечјег страха.

На овом месту, Милосављевићеву илустровану поему вреди упоредити са веома сличним остварењем, *Страховићом књигом* Уроша Петровића и Алексе Гајића (Лагуна, 2019). Овај графички роман такође се бави страхом, а крилатицом „Да се нисмо препадали, можда бисмо пре падали” изражава се ауторски однос према феномену страха. Петровићева проза доноси нам колекцију разнородних страхова којима је био изложен као дете – Бела недеља (покладе), песма о зецу, филм Ђорђа Кадијевића *Лейширица*, итд. – али, поред тога, тематизује и осећања која нису индиректно повезана са страхом, као што су туга и несрећа. Ово некритичко мешање различитих типова страха са другим осећањима – јер, страхови од појава из окружења не могу се поредити са страхом од дела почињених са намером да уплаше – чини да

Страховића књига буде разуђена на идејном плану, а понуђено разрешење – у реду је плашити се и то је неопходна школица каљења осетљиве младе душе – делује механички.

Насупрот томе, *Олалије* су тематски и идејни хомогене, а њихове мане представљају само плод недовољног промишљања и разрађивања одличне премисе. Иако написана у традиционалној форми римованих катрена и праћена рудиментарним илустрацијама које евоцирају издања школских лектира, поема делује свежије и упечатљивије од испегланог, али недомишљеног графичког романа чији су највећи адут невероватне илустрације Алексе Гајића. Ово нам показује како се успешност третирања неког проблема у (дечјој) књижевности не може мерити модерношћу форме или интеграцијом полимедијалних елемената, већ пре свега смишљеним и продорним разматрањем дечјег доживљаја света, у чему је Милосављевић много успешнији од Петровића.

Дела као што су *Страховића књига* и *Олалије*, као и реакција публике на њих, сведоче о великој потреби читалачке публике свих узраста за причама које се баве дечјим страховима. Усмена традиција – која је код оба аутора оличена покладним мотивима, с тим да су они код Милосављевића позитивно конотирани – представља савршен додатак оваквој књижевности, с обзиром на то да јој је инхерентна образовно-васпитна улога, и када се употреби на прави начин, не представља извориште страха већ исконског механизма *ошћлашивања*. Ово, наравно, не значи да свака прича која се бави дечјим страховима мора посегнути за традицијом и колективним, али ипак представља важан путоказ ствараоцима који желе да проблематизују ову тему, која у корпусу српске књижевности

још није репрезентована у мери у којој би, судећи према њеном значају и читалачком интересовању, требало да буде. Ова књижевност ће, као што рече Петар Бракус, да одговори „на сва питања која јој је живот поставио, као и на оно најтеже које јој је поставила сфинга-питалица кад јој је рекла да једном једином речју одговори: 'Које је живо биће на нашој планети срећно'? [...] 'Отплашено!'”.

Милош МИХАИЛОВИЋ*

Приказ
UDC 821.163.41-93.31.09 Mihailović M.(049.32)
Примљено: 13. 5. 2022.
Прихваћено: 10. 6. 2022.

ВЕЛИКО „МЛАДУНЧЕ”
(Милош Михаиловић: *Младунче*,
Пчелица издаваштво, Чачак, 2022)

Милош Михаиловић, писац два романа и књиге прича, опробао се и у књижевности за децу. Најранијим делима, романима *Зеон* (2013) и *Ереја* (2015), аутор нам се представља као писац оријентисан ка фантастички обликованој прози, а поменута тенденција приметна је и у краћим формама које долазе нешто касније, обједињене у *Књизи оілегала* (2020). У досадашњем стваралаштву, дакле, Михаиловић креира дела различитог опсега и жанровског опредељења, са обавезном нијансом фикционалног и имагинативног у сужејној структури, те је премеравање сопствених писатељских способности и тражење адекватног израза јасно истакнута појава којој аутор наставља да приступа у ведром и креативном маниру. Најпре, треба рећи да се у роману *Младунче* аутор поиграва могућностима романескног остварења и тестирања његових граница. Под окриљем форме романа, у већој мери се уочава жанровски флуидно обликована прича о два мечета, која покушавају да спасу свој чудесни свет. На том плану, у роман су инкорпорирани различити облици казивања, од свезнајућег приповедача који се неретко директно обраћа самом читаоцу, преко дијалога најразличитијих створења (која знају и не знају „заједнички језик”), све до изразито емотивно интониране „Песме птица”.

* m.m.zeon@gmail.com

Ефектност организације различитих токова радње и облика изражавања у логичну целину постигнута је напоменама испод броја поглавља, које једнако сумирају догађања у књизи и подстичу читаочеву радозналост. Овај се поступак показао сврсисходним, будући да је олакшао праћење, на моменте конфузног, следа догађаја. Чини се да су вишестраност тематике и перспектива говора, коју жанр романа нуди, на овом месту искоришћене на најбољи могући начин. Михаиловић рачуна са поетиком етиолошког предања, авантуристичког романа, епске саге и басне. У том контексту, чини се блиским Урошу Петровићу и његовим романима, писаним у знаку нових сазнања, енциклопедијских занимљивости и препрека које треба и проживети и превазићи. Ипак, аутор местимично деконструира познате моделе, поигравајући се структуром и функцијама народне бајке, или пак изневеравајући ток саме радње. Поменути сегменти места су специфичног, рафинисаног хумора који заслужује посебну пажњу – због израженог сензибилитета за досадашњу традицију књижевности за децу.

Успешности реализације романа доприносе и очигледне референце на народну традицију, општу културу, али и на Његоша и Орвела. Поменуте референце функционишу као протекст самог дела, те са собом носе нове могућности читања. Стога, лик Старе Лије није случајно обликован као лукава видарка која омамљује својим супама, као што ни вукови нису случајно они који, у чопору, делају на страни зла. На темељима универзалне симболике, Михаиловић обликује јунаке своје чаробне шуме, тако да се они константно налазе на тананој међи савременог и архаичног. Комика долази до изражаја управо у овим спојевима, те Стару Лију налазимо као власницу „кнедларнице и

нудларнице”, где су у понуди „супленти и пилуле за лилуле”. Запажамо да је хумор добро функционализован, те у оквиру готово истог пасуса наилазимо на шале намењене различитим узрастима. Начином организације реченице и темељним осликавањем ликова, књига инспирише на поновна читања током одрастања. Није то само позната фраза о томе како неке књиге морамо читати изнова да бисмо их другачије разумели, него управо идеја која је у књижевности за децу кључна – писање за одрастање, а понекад и за одрасле.

Описи Истока и Младунчета најупечатљивија су места, где ауторска особеност Милоша Михаиловића избија у први план. Готово онирички, онеобичени предели и елементи фантастике препознатљиве су ознаке његовог досадашњег стваралаштва, доприносећи магији унутар хармоније романа. Извор даје снагу пределу, комуницира са животињама до изједначавања са етром живота, представљајући почетну и крајњу тачку авантуре, виђену као епицентар света. У шуми, покренутој магијом, зато функционише и засебан догматски систем, на чијем челу стоји Велико Младунче, као отелотворење метафизичког, или чак божанског. Свет животиња на тај начин парира људском свету, будући да се јављају хијерархијске титуле, системи образовања, трговине, науке и заштите. На исти начин, сасвим је логично да је стваралац читавог шумског познатог космоса управо Младунче, дакле древно мече. Посебно је значењски важно то што је медвед, као створитељ и покретач света, заправо дете, односно млада недорасла јединка која верује у утопистички свет љубави и слоге. Сазнањем о нарушавању идиличне замисли читалац се упознаје са проблемом који условљава даља деловања и пустиловине два мечета. Придајући животињама људске осо-

бине и поступке, Михаиловић можда није читаоцима понудио слику до сада невиђеног света, али је тај свет и те како обогатио иновативним уметничким поступцима и савременим односом према детету. На тај начин, читалац је уведен у фантастички обликован екосистем животиња и његове законитости као да је крочио кроз орман који води у Нарнију.

Књига *Младунче* има и јасну педагошку црту, спроведену кроз улоге старијих, мудрих људи и савета које они пружају. Ликовима готово опречних јунака, Жежа Накојежа, промућурног учитеља и издавача, зараженог болешћу просветитељства, и Старе Лије, видарке окренуте сплеткарењу и справљању напитака од разних трава, Михаиловић једнако покрива сегменте институционализованог и неформалног, „животног“ учења и школе. На тај начин промовише позитивне моделе понашања, упућујући савете и језгровите, готово пословичне поруке о неопходности међусобне љубави, мира и слоге. У таквим примерима, кроз јунаке проговара аутор сам, гласом одрасле особе, те на слабије разрађеним местима читалац задобија осећај говора „с висине“.

Роман проблематизује концепте веганства, једнакости унутар ланца исхране, приватних часова, па и пасивности пред нарушавањем основних права. Михаиловић тако у домен традиционалних вредности уводи нове појмове, истовремено их подвргавајући критици. Преиспитујући феномене и идеје које нуди модерно друштво, аутор даје читаоцу могућност самосталне реевалуације познатог и оставља доста слободног простора за размишљање. Ликови су изразито нијансирани и до танчина уникатни, те сваки од њих води борбе у сопственом микрокосмосу. Тако је поларни медвед Медени, услед тога што је „другачији“, нужно неприла-

гођен својој средини, па и нормама које она захтева, од школе до зимског сна. За разлику од њега, Меда је бунтовник, причалица неспутане природе која живи у складу са принципом *carpe diem*, али они се готово прототипски допуњују управо у погледу међусобних различитости. Млада Лијиница супротставља лична морална начела оном што јој налажу наслеђени фактори и традиција, док се Дубна, краљ веверица, бори да одржи свој углед и значај своје породице, подносећи неопходне жртве. Занимљиво је посматрати и језичке игре на плану лексике, будући да се аутор врло домишљато поиграва хоризонтом очекивања читалаца. Приметне су инверзија и деконструкција фразеологизама, као најефектније реализације поменутог, па тако знамо да за воћком треба само „пружити шапу“, а да је супом најлепше „ојекити њушкице“. На истом плану, реч „дапаче“ у очигледној је вези са пачетом Динкијем, док је сасвим логично исказивање увреде синтагмом „стоко пачја“. Ономастика је такође у служби хумора, те се јелен, потпуно разумљиво, мора презивати Бодирогих, док вукови добијају имена Репоје и Шапоје, по својим карактеристичним атрибутима.

Борба са непријатељем добија димензију спасавања света чија енергија почива на традицији и вери у исконско добро, оличено у моћима Истока. Због тога идеја коју роман нуди – „када спасавамо друге, спасавамо и себе“ – вишеструко добија на значају, како у погледу еколошког спаса сопственог животног простора, тако и у остваривању једнаког, хармоничког живота за све. Наведено је праћено успутним, али неопходним, сазревањем сваке јединке, путем превазилажења граница сопствених могућности. На тај начин, позиција иницијације кроз коју се приликом сазревања мора проћи изједначава

се са победом добра над злим, учешћем у финалној бици за Исток. Принципи функционисања постављени су тако да је свет морао бити спаљен и расклопљен, да би се водом, као супротним елементом, регенерисао. Дакле, уништење служи као услов поновног стварања.

Читање рецентног романа Милоша Михаиловића оставља утисак добре осмишљености, како у погледу нијансирања ликова, тако и кроз увођење дигресивних токова радње и слике пејзажа. Узевши за основну тему романа животињски свет у невољи, писац успева да превазиђе ограничења ранијих остварења и познатих топоса. Могуће замерке односиле би се најпре на помало нестимулативан крај, којим се решава проблем односа између помоћи магије и снаге сопственог труда, а затим и на постојање нерешених засебних сценарија и патронизујућег обраћања. Ипак, имајући у виду књижевну вредност романа, можемо констатовати да завређује читалачку пажњу. Романом *Младунце* Милош Михаиловић остварио се као писац за децу, али на трагу његове досадашње поетике, утемељене у традиције српске фантастике.

Ленка С. НАСТАСИЋ*

* lenanastasic@gmail.com

