

# ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу  
Година XLIX, бр. 3,  
јесен 2023.

*Издавач*

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

*За издавача*

Душица Мариновић, директорка

*Главне и одговорне уреднице*

Др Зорана Опачић  
(бројеви 1 и 2)

Др Снежана Шаранчић Чутура  
(бројеви 3 и 4)

*Секретарица редакције*

Др Ивана Мијић Немет

*Лектура и коректура*

Светлана Зејак

*Превод, лектура и коректура  
шекшиова на енглеском језику*

Преводилачка агенција

AD INFINITUM

*Ликовно решење корица*

Наталија Јочин

*Графичка уредница*

Весна Карајовић

*Прелом*

NEO KONS, Нови Сад

*Штампа*

AS dizajn, Нови Сад

Часопис излази тромесечно

Цена овог броја: 600,00 динара

Рачун Змајевих дечјих игара:

340-11006551-47

## САДРЖАЈ

### КЊИЖЕВНО ДЕЛО ИГОРА КОЛАРОВА

– Округли сто 34. Међународног фестивала хумора  
за децу у Лазаревцу 2022.

**Драган Л. Хамовић**, Игор и по. Игор Коларов из  
библиотека „Златокрила” и „Књига и по” ..... 5

**Мирјана Д. Бојанић Ђирковић**, Дијалог са *малим човеком*:  
поетика *Соколичкој зборника* Игора Коларова..... 9

**Јелена С. Панић Мараш**, Наративне стратегије  
у роману *Дванаесто море* Игора Коларова ..... 17

**Наташа П. Кљајић**, Могућности наставне интерпретације  
романа *Дванаесто море* Игора Коларова у седмом разреду  
основне школе..... 29

**Снежана В. Божић**, Проза Игора Коларова у методичком  
кључу: емпатијско-етички аспекти рецепције ..... 40

**Тамара Р. Грујић**, Кратке форме Игора Коларова ..... 51

### РЕЦЕПЦИЈА КОЛОДИЈЕВОГ *ПИНОКИЈА* У СРБИЈИ, ХРВАТСКОЈ, БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ И ЦРНОЈ ГОРИ

(тематски блок уредила Сања Роић)

**Данијела М. Јањић**, Првих сто година *Пинокија* у Србији:  
преображаји и задаци дрвеног лутка на позоришној сцени  
и у књижевним преводима..... 62

**Katja A. Radoš-Perković i Sanja Č. Roić**, Recepcija Collodijevog  
*Pinocchioja* na prostoru današnje Republike Hrvatske ..... 77

**Зорана Ж. Ковачевић и Ања Ђ. Правуљац**, Превод дјела  
*Пинокио* и рецепција његовог лика у Босни и Херцеговини ..... 86

**Deja P. Piletić**, Pinokijeve pustolovine u Crnoj Gori ..... 96

## НОВА ИСТРАЖИВАЊА

**Олга М. Стојановић Фрешет**, Сlike врвилице и сlike из снова: Али Митгуч и Бинете Шредер ..... 109

**Владимир М. Вукомановић Растегорац**, Метафора у поезији за децу предзмајевског периода – стилистички и методички аспект ..... 120

## ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

**Немања З. Каровић**, Дечји лик и муке одрастања у српској књижевности двадесетог века (Валентина Хамовић: *Моментии наивности. Огледи о дејинствиву и одрасћању у српској књижевности*, Учитељски факултет, Београд, 2022) ..... 131

**Јована Л. Војводић**, Бити Душко Радовић – и готово! (Зорица Хацић [прир.]: *100 година Душка Радовића*, Београд, Mascot ЕС, 2022) ..... 137

**Предраг М. Јашовић**, Монографија о игри (Милутин Ђуричковић: *Жудња за игром*, Алма – Институт за дечју књижевност, Београд, 2022) ..... 143

**Даница В. Столић**, Слојевита драматургија (Милутин Ђуричковић: *Мали чаробњаџи. Драмски текстови за децу српских љисаџа са Косова и Мејхохије*, Панорама-Јединство, Приштина – Косовска Митровиџа, 2022) ..... 147

**Милош Д. Михаиловић**, Миш бели срећу дели (Ивана Нешић: *Зеленбабини дарови. Део 3, Новчић судбине*, Креативни центар, Београд, 2022) ..... 150

**Маријана С. Јелисавчић**, Пандорин колут унапред (Olivera Zulović: *Priručnik za solidan život*, LOM, Beograd, 2022) ..... 153

Овај број часописа *Деџинствиво* финансијски су подржали:



Министарство културе  
Републике Србије  
Министарство науке,  
технолошког развоја и иновација  
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  
Zakład Literatury Popularnej, Dziecięcej  
i Młodzieżowej, Instytut Literatury Polskiej,  
Warszawa, Polska

Проф. др Јелена Панић Мараш  
Учитељски факултет Универзитета  
у Београду

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

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

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

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

Проф. др Валентина Хамовић  
Учитељски факултет Универзитета  
у Београду

## РЕЦЕНЗЕНТИ

Проф. др Александра Блатешић,  
Филозофски факултет Универзитета  
у Новом Саду

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

Dr. sc. Valnea Delbianco,  
redovna profesorica u miru  
Sveučilište Jurja Dobrile  
u Puli, Republika Hrvatska

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

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

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

Доц. др Бојана Ковачевић Петровић  
Филозофски факултет Универзитета  
у Новом Саду

Др Душица Потих,  
професорка струковних студија,  
Академија техничко-васпитачких студија  
Ниш – Одсек Пирот

Проф. др Јелена Спасић,  
Факултет педагошких наука Универзитета  
у Крагујевцу

Доц. др Наташа Станковић Шошо,  
Филолошки факултет Универзитета  
у Београду

Др Марина Токин,  
Филозофски факултет Универзитета  
у Новом Саду

Др Тијана Тропин, виша научна сарадница,  
Институт за књижевност и уметност,  
Београд

Проф. др Валентина Хамовић,  
Учитељски факултет Универзитета  
у Београду

# КЊИЖЕВНО ДЕЛО ИГОРА КОЛАРОВА

– Округли сто 34. Међународног фестивала хумора  
за децу у Лазаревцу 2022.

Драган Л. ХАМОВИЋ\*  
Институт за књижевност и уметност, Београд  
Република Србија

UDC 821.163.41-93.09 Kolarov I.  
Примљено: 20. 4. 2023.  
Прихваћено: 24. 4. 2023.

## ИГОР И ПО

Игор Коларов из библиотека „Златокрила“ и „Књига и по“

Сажето се не да препричати. Лакше се уреже и пренеси, уколико та сажетост погађа у жицу бића које чита или слуша. Реченица о сажетости, то је парафраза давног Миљковићевог објашњења зашто је Васко Попа највећи савремени песник. Има нешто у сажетости што надокнађује неизречене речи. Разбрбљаност је, опет, нешто друго у односу на опширност и постепеност, која нас осваја полако и потпуно. Дикенс, Толстој или Томас Ман сведоче онај хомеровски дух за кога је управо великан родом из Либекa написао да је то дух величанствен и „простран као море у монотонији свог таласања, у исти мах свеобухватан и прецизан, распеван и мудро промишљен“, дух који „не тежи за исечком, епизодом“... Али, овде ћемо стати, усред Манове похвале епском духу свеобухватности. Исечци, епизоде – на шта смо, уосталом, и осуђени у постепском раздобљу –

умеју такође да призову простране, неомеђене видике и таласања. О таквом писању је реч.

Када се предамо уланчаним, мозаичким фрагментима прозе Игора Коларова, текстовима лирске збијености а разуздане уобразиље, долазимо до доживљаја унутрашње пространости, дотад можда успаване у нама, све разбијенијим од подмуклог деловања дигиталне и других пустоши што над нама владају. И све се то збива као по обрасцу из причеце „Драганчетова путовања“, у књизи *Приче о скоро свему* (2005): „Не мора да се оде далеко да би се далеко отишло!"; „Ништа није у потпуности оно што јесте... Црв није само црв...“. Има толико парадоксалних исказа што мире сукобљено и зближавају удаљено, у којима се читавао Игоров знак ретке књижевне зверке. Јер, многи су

\* hamovicdragan@gmail.com

играли и играју на парадокс и сличне смицалице, али не полази свима за руком да ствар изведу без пренапрезања. Од онаквих зачудних сентенци могла би се сачинити збирка Игорових хераклитовских фрагмената.

Сваковрсне су Игорове игре у језику и језику, ништа ту не остаје на свом устаљеном месту: од проклизавања стабилних значења речи, до преправке устаљених спојева, обртања предвидљивих говорних ситуација. Све треба разгибати, дати друкчије, преразмести у простору приче, чији су облици не само телеграфски (или пак ес-ем-есовски), редуковани, него су и сами сижеи посве кривудаваих токова, обрта, наглих прекида и отворених поенти. Чак и тамо где нема прекида у нарацији, ако је реч о романима, Игор пресеца континуирани ток, осамостаљује деонице тога тока. Отуда је често фокус пажње на реченицама, нарочито оним парадоксалним и апсурдним, код којих се застаје. Све време се ониричка прича одвија, у разним смеровима, али и лирика, у исказима готово питијске рефлексije. На кратком простору, најчешће не већем од странице текста, Коларов убацује ликове и референце из широког простора чудних и измишљених знања, од бизарних имена и звучних лектирских фигура до планетарних културних и географских појмова. Не дозвољава ни час опуштања читалачке пажње, приређује ауторске препреке и заседе разне врсте. Скоро свега ту има, по асоцијативном импулсу најширег опсега, од стварно-них до најранијих читалачких садржаја. Зато му приче изгледају дуже него што јесу, делују пространије, увлачећи читаоце да суделују у преусмерењу њихових разносмерних токова, кроз дате рубрике за попуњавање по вољи, интерактивно. Ако су, још у освит српске авангарде, Винаверове приче „изгубиле равнотежу”,

за Игорове минипрозе може се рећи да су од акробатске врсте – губе равнотежу па се у равнотежу саме враћају, уз ефектне скокове и премете. Њихово мозаичко или колажно низање производи утисак онакве безобалности коју носи помињани епски дух приповедања, неко детиње „океанско осећање”.

Све се то видело, све се могло окусити, још у првом наслову Игора Коларова, објављеном у библиотеци „Златокрила” Завода за уџбенике, тачно на половини почетне деценије новог века и миленијума. На Игора ми је скренуо пажњу свезналац опште праксе Бранко Стевановић, ради чијег сам рукописа, руку на срце, као уредник у Заводу за уџбенике, и засновао нову едицију, намењену за подршку долазећим ауторима за децу, књижевне гране насушне за одржање опште душевне виталности. Једино сам тада, од аутора млађих од Моша Одаловића, знао за Бранка и Дејана Алексића. Обојица су имала иза себе по један песнички наслов за децу. Бранкова драмска бајка *Прича о њринцу јединцу* и Дејанова поема *Пустоловине једној зрна* (2004) отвориле су „Златокрилу”. Дејан је за „Зрно кафе” добио ваљда своја прва признања у дечјој области: Награду „Невен” и Књижевну награду *Полићкиној забавника*. Награду *Забавника*, две године пре тога, понео је Игор Коларов, за минироман *Аџи и Ема*. Било је то неугледно издање, које споља ничим није привлачило пажњу. Без много очекивања, ове књижице скромног лика дохватио се, према сведочењу, и члан *Забавниковој* мешовитог жирија, редитељ Милутин Петровић. Он ће и филмовати ово, сада већ лектирско дело, о тежини самоће презаштићених урбаних поколења.

За први наслов у „Златокрилој”, *Приче о скоро свему*, Игору је припала Награда „Невен”,

пристигла у прави час за нов залет. Игор је отад постао виђени сарадник националне издавачке куће, не само као прозаиста, него и као приређивач и антологичар. Тада су уследиле и друге књиге несталних структура, као што су роман *Кућа хиљаду маски* (нови варијетет о самоћи), те још ишчашенији венац прича, под насловом *Буренце*.

Све су књиге у „Златокрилој”, под руком искусног дизајнера Слободана Каштаварца и под надзором ликовне уреднице Тамаре Поповић Новаковић, биле празник за око, ликовно распеване илустрацијама младих, такође долазећих аутора као што су: Борис Кузмановић, Младен Анђелковић, Мања Радић, Габријела Булатовић, Смиљка Јовановић и други... Доби смо златна крила, па се њима и размахасмо, у другој половини двехиљадитих. Упоредо са „Златокрилом”, отпоче свој племенити низ белих корица и библиотека „Књига и по”, где су излазили наслови дечје класике изван обавезне лектире, заправо, књиге које смо зарана заволели. Бранко је, за почетак, уместо предговора, написао „Писмо младом читаоцу”, за роман *Судбина једног Чарлија* Александра Поповића. Следили су затим Сјенкјевичев роман *Кроз њустињу и њрашуму*, *Мајареће године* Бранка Ћопића, *Барон Минхаузен* и *Пиноккио*, о којима су „писма младом читаоцу” писали искусни читаоци, попут Милована Данојлића, Мирослава Максимовића, Горана Петровића, Владана Матијевића, Николе Вујчића, Живорада Недељковића... Игор је, рецимо, најпре добио задатак да препоручи једину књигу за децу поетичког сродника, премоћног Бране Петровића. Потом је сам себи задао да приреди избор *Најкраће српске приче за децу* (2009) те избор из поезије и прозе неодољивог Владимира Андрића – кра-

так избор, наравно, скројио је тако да личи на њега самога, а свакако да је крао занат од Владе.

Али, још важније је нешто друго. Нарасле су амбиције, нарочито после Петровићевог филма са Миленом Дравић и ангелским дечаком Стефаном. Тако су, у „Књигу и по”, међу класике, прокријумчарена и поновљена издања Игорових миниромана *Аџи и Ема* и *Дванаестко море* – али и Бранкова колоритна *Зоолошка њесмарица*. Није било разлога за чекање. Дела су била написана и сасвим су пристајала у белом низу одабране необавезне лектире. Истовремено, у оквиру „Златокриле”, појавише су из архиве ископани рукописи за децу Бране Петровића *Жанка* и Матије Бећковића *Човек без њраница*, потом *Велика њијаца* Милована Данојлића, као и наслови Весне Алексић, Гордане Тимотијевић, Миленка Пајића и Цере Михаиловића. Сарадња са Игором постала је редовна. Био је Заводу потребан, зарад новог импулса, као и њему ова тада моћна издавачка грађевина од пола века, такође зарад новог импулса. Тај стални тандем, ћутљиви Игор и епски распричани Бранко, уз садејство Дејана Алексића по дубини, запоседали су простор који им припада.

Има људи неприлагодљивих другим начинима, осим оним својским. Могу само како они хоће, или неће никако. А то како они знају, не зна нико други. Тако је Игор, уз асистенцију Бранкову, својим духом озрачио низ приређивачких послова које је прихватио да уради. Не само поменути антологију *Најкраће српске приче за децу* (2009), која је за поетику самог Коларова програматска, исто као за Васка Попу зборник *Од златија јабука* и зборници песничког хумора или сновидовља. Није ту само сведеност израза у питању, као таква. Излучити причу из нечега што изворно прича не мора бити,

али прича може постати. Тако је посвета Ива Андрића аутору књиге *Крива Дрина* унета у Игорову антологију прозне сажетости. Од кратких народних прича до савремених текстова, писаних чак и по задатку, антологичар је испитивао домете сажетости, у разним обухватима, као што је Доситејева басна или деоница из пролошког житија Св. Димитрија Солунског, од владике Николаја Велимировића. И лектирски избор за четвртаке, насловљен *Слоновска музика*, из светске књижевности, обележен је врцавим духом сажетости, а такав је такође избор из старије и новије српске поезије за децу, за прваке и другаче, опет рађен у дуету са Бранком: *Од Змаја до бескраја* и *Е, баш то*. Толики неопажени текстови, али и нови аутори, уведени су у видокруг ученика и наставника и аутора наставних програма, који су тада посебно вапили за обновом садржаја, прикладних сензитивитету нових нараштаја.

Игор је имао, то сам некако разабрао изблиза гледајући, свест о златној рудној жили коју је изнашао у дубини себе, наслојеног разним раним читалачким искуствима и свакако раним јадима, из којих су проистекли и Аги и Ефи, и други његови машталачки ликови. Много шта затиснуто у њему, цеђено је, као тинктура, у тим његовим прозама. Имао је он неки велики и разрађени, стратешки план, који се можда данас полако остварује. Бити сажет и не умарати читаоце екранске културе, то је свакако прво. Користити речник и садржаје који су блиски просечним младим читаоцима из београдских блокова, али које могу препознати деца и осетљиви у нпр. Скандинавији. *Кућу хиљаду маски*, уосталом, дао је превести на норвешки. Унапред је себи постављао низ лимита, али је те оквири изнутра креативно подривао. И очито је да је тим лимитима померао међе

поетике за децу, њена захватања, нарочито у културном фонду на који се ослања.

Изненађивао је читаоце на сваком кораку текста, најнеобичнијим комбинацијама и везама. Налазио у обичним ситуацијама изворе раздраганости, благиости и нежности која нам недостаје и провлачио их ненаметљиво, као и тугу и празнину као веродостојни зачин људских, па и дечјих живота. Укидао све границе у духу, када нам већ није дано да их укинемо у реалном времену и простору. Стварао је преводиве текстове, надајући се да има кључ за продор у светску књижевност. Не верујем у занимање великих књижевности за мале, помирено је изрекао Црњански. За добре књиге ипак има времена, немају рок трајања. Засад се Игорова књижевност прострла на руском, захваљујући нашем упорном Белорусу, Саши Логинову.

Речју, Игор је подешавао техничке перформансе својих текстова према нашем збрзаном конзумерском добу, коме никако није до читања, а тај конзумеризам надвладавао и сузбијао имагинативним досеткама, које су често више од досетака. Можда је у томе била тајна мисија свршеног, несуђеног православног теолога.

Сећам се, када му је рођен син Антоније, честитих – чиме него ес-ем-есом – ведром лирском парафразом на „Тамницу” Дисову, мононимним сонетом „Другу, на рођење првенца”. А првенац ће остати принц јединац: *То је онај животи иде је њао и он, / Суверени владар и уједно њион*. Игор није патио од вишка куртоазије, али је срчано реаговао на завршни стих што контрастира суморном Дису. Мени је самом тај исказ осветлио у новој димензији: *Сувише је смисла да бисмо њрах били: / То је онај животи који нам се мили*. То је Игор у књижевности и чинио. Од тамнице стварао је живот, од сувишка смисла, који нам се мили. Златокрили Игор, Игор и по.



Мирјана Д. БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ\*

Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департман за србистику  
Република Србија

Прегледни научни рад  
UDC 821.163.41-93.09 Kolarov I.  
Примљено: 31. 5. 2023.  
Прихваћено: 19. 6. 2023.

## ДИЈАЛОГ СА МАЛИМ ЧОВЕКОМ: ПОЕТИКА СОКОЛИЧКОГ ЗБОРНИКА ИГОРА КОЛАРОВА

САЖЕТАК: Предмет рада је тумачење *Соколичкој зборника*, првог рукописног, а постхумно, позно објављеног дела Игора Коларова у интегралном поетичком систему овог писца. Иако у целини не припада примарном/превасходном пољу књижевности на којем је Коларов стварао, *Соколички зборник* садржи особености и/или импликације потоњих поетичких одлика Коларовљевих књижевних дела за децу. Настојимо да овим радом дамо интегрално тумачење дела Игора Коларова кроз призму првог, а позно објављеног дела, уз указивање на то да је Коларов (не)свесно у свом иницијалном рукопису похранио кључне смернице своје потоње поетике. У средишту рада налази се тумачење својеврсног дијалога лирског субјекта Коларовљевог дела са *човеком малим*, те обликовање *двојине* као својеврсног реципијента и, у исти мах, рецепцијског концепта пуноће поимања/доживљаја света.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *човек мали*, *ћућник*, *двојина*, рецепција, светосавље, *Соколички зборник*

### 1. Путеви *Соколичкој зборника* Игора Коларова

Прво, рукописно дело Игора Коларова, *Соколички зборник* из 1997, објављено је постхумно, 2021. године, жељом и залагањем мати Макарије, игуманије манастира Соколице. Вербално-визуелни карактер рукописа верно је

пренет у штампано издање *Зборника*, објављено управо у Звечану, у издању Соколице. И мимо поменутих околности писања *Соколичкој зборника* у времену похађања студија теологије, и објављивања у издању манастира, где је Коларовљев рукопис принет као уздарје,<sup>1</sup> *Соколички зборник* је, на први поглед, несвакидашње дело у опусу писца за децу Игора Коларова; с друге стране, оно је својствено Коларову, васпитно-образовно формираном у теолошком кључу. И први прикази *Соколичкој зборника* (Калајџија 2022) усмеравају његово рецепирање у теолошком кључу, прецизније богословском и светосавском:

Читамо ли ову књигу као студентску импресију, не можемо је читати без асоцијације на Псалме Давидове, на велики и недогледни свеукупни видљиви и невидљиви христолики универзум. Не можемо је читати ни без истинског патоса српског православља, наших Немањића и задужбина које нам завјетоваше, а које је Коларов

\* mirjana.bojanic.cirkovic@filfak.ni.ac.rs

<sup>1</sup> Претходно је мати Макарија, игуманија манастира Соколице, даровитом Игору Коларову поклонила „свеску да је испуни својим мислима, молитвама, својим даровитим за ријечи руком, срцем, умом” (Калајџија 2022: 198).

скицирао, те чистог срца које очишћава и разоружава и самог читаоца (Калајџија 2022: 198).

Додаћемо да је Јелена Калајџија (2022: 198–199) истакла и аргументовала молитвени тон Коларовљевог зборника у целини.<sup>2</sup>

Наша размишљања о приступу овом делу тичу се места *ушћа* двеју наизглед одељених Коларовљених поетичких одредница. У огледу о тематско-мотивским, стилским, жанровским и другим особеностима његовог дела, Нина Марковић (2014: 301) на трагу запажања претходних истраживача (Опачић 2011; Кљајић 2012) истиче фреквентност мотива приче и причања, жанровску поливалентност на микро и макро плану, лиризацију прозе и друге видове модификације наративних и жанровских образаца, те *дијало* са читаоцем и афирмацију његове слободе (избора) на формалном и семантичком плану. Дијалог са *малим човеком* и *малим љушником*, жанровска поливалентност и пуноћа доживљаја – нека су од *исходних* места Коларовљеве укупне поетике, *оцртаних* у зборнику.

У Коларовљевом случају, нимало парадоксално, изворни, аутентични и аутохтони стваралац јавља се *a posteriori*, у виду још једног ахроног лета кроз време, из срца живота бившег, а пулсирајућег. Уједно, ово тумачење је и *vice versa* – деконструисање тезе да је Коларовљева приповедачка првина „сасвим другог жанра” (Макарија и Антонина 2021б: 163) и интенција („молитва [...] за разне потребе” – Исто).

## 2. Узлети Соколичкој зборника

У емисији „Вечни сјај детињства”, говорећи о својим стваралачким и животним преокупацијама, Коларов је открио да су његов живот

обележила два сна – о летењу и о књижевности, који су се, у његовом случају, срећно сусрели у стваралачком узлету: у писању за децу, Коларов је реализовао свој сан о летењу. Његов животни „лет” обележила су честа „полетања” са различитих места; међутим, тај „урбани номадски живот” учинио га је отвореним за сусрете, најшире – према човеку и свету. Човек, и „лет у свет” отвореним духом постаће Коларовљева доминантна поетичка одредница. У сусрету са човеком, зрелим, одраслим, Коларов је одувек тражио његово *зелено*, дечје лице и дух; тражио је оно изворно, детиње, невино, али нимало наивно; препуштајуће, слутеће и *разумеће*. Стога се на први лет отиснуо – духом.

Како се *a posteriori* може закључити, отискивање духом било је – успело. *Соколички рукопис*, настао 1997. године, а објављен постхумно, открива мотивацију Коларовљевих потоњих летења: у молитви и созерцању, Коларов свет доживљава унутрашњим чулом (јер „песник је чуло осећаја” – Макарија и Антонина 2021а: 9). Спознавши га у свим детаљима (шкољки, дрвџу, мравима, птицама, зверињу...), поретку и

<sup>2</sup> У времену протеклом од округлог стола у оквиру Фестивала хумора у Лазаревцу, посвећеног делу Игора Коларова (септембар 2022) до тренутка публиковања изложених реферата (*Дешинство*, 2023), на Филозофском факултету у Нишу (децембар 2022) организована је научна трибина „Игор Коларов: од *Соколичкој зборника* до читанке”, где је презентовано неколико филозофско-теолошких тумачења овог дела (Јелена Калајџија, „Између Давида и Кодера: 'Мала слова дневна и ноћна бројем Двадесетчетири' *Соколичкој зборника* Игора Коларова”; Драгиша Бојовић, „Мотив покајања и обнова жанрова у *Соколичком зборнику*”; Бранко Горгиев, „Поетика молитвеног стваралаштва у *Соколичком зборнику*”). С друге стране, Зорана Опачић је својим рефератом на наведеној трибини усмерила тумаче ка сагледавању *Соколичкој зборника* у контексту укупне поетике Коларовљевог дела. На овом трагу исто дело је тумачила и Јелена Коларов у реферату „Позно откривање раних радова Игора Коларова”.

димензијама (просторној, временској, симболичкој, вечној), он спознаје *дечју радосћ*. *Позни* Коларов је у својој „рукописној првини“, нима-ло парадоксално, био на врхунцу свога стварања. Све што је потом створио у духу је славословља, тако интензивно доживљеног и бескрајно прожимајућег стваралаштвом.

У свећици предговора *Соколичком зборнику*, игуманија Макарија и монахиња Антонина овај рукопис виде као подстрек за даље Игорово стваралаштво, указујући на *мену* која ће наступити у погледу интендиране публике: Коларов ће се (наводно) определити да пише за малу и велику децу. Међутим, он се овим рукописом није определио; дубоком и искреном молитвом, он се приближио суштини човека, и од ње се никада није одаљавао. А човеково унутарње биће је детиње, непатворено, невино и чисто, радозналост духа, пружене руке и срца отвореног за пријатељство и љубав; можда помало усамљено, али не изоловано – јер је одаљено од човека, оно тражи пут ка себи, свом идентитету и обележју. Иза Коларовљеве оде величини Бога насупрот људској малености скрива се похвала маленом („малом“) човеку који је, спознавши своју незнатност и безазленост, постао и остао – дете. *Соколички зборник* махом је написан у првом лицу, управо из перспективе човека маленог и пролазног, али жељног даха вечности / сјаја детињства.<sup>3</sup>

*Соколички зборник* отвара се „Словом уздарја“. Сходно Коларовљевом образовању, неупитан је избор „посланице“ као иницијалне песме. Међутим, читајући рукопис у целини, стиче се утисак да је слово уздарја *истиочено* након свих истраживања духа и духом, у знак захвалности ономе (оној) ко је дао (дала) подстрек и даровима добраним духом. „Слово уздарја“ је и похвала Логосу – у Коларовљевој интерпретацији

– смислу. А смисао јесу лет, пут, тражење, „у поноћ“, уз светковину самоће пута и пунине сусрета са собом (маленим) и животом (вечним или бар непатвореним).

### 3. Дијалог са човеком малим<sup>4</sup> и малим ђушником

Као једна од главних одлика Коларовљевог опуса истиче се интерактивност у ужем и ширем значењу те речи. Коларову-ствараоцу важно је да се читаоци укључе у причу. Мотивацију овог композиционог поступка можемо наћи у пишевој вери у моћ књиге да поучи, запита, покрене; да допринесе да од сопственог живота направимо уметност.

У основи наведеног поступка је и дијалог, који је код Коларова често умео бити „брзи и кратак“, нарочито доприносећи игри и хумору као њеном поводу и дару. У тој игри дете је узимало улогу саветника, помоћника, аутора, јунака приче... Међутим, прва Коларовљева „игра“ са читаоцем била је „озбиљна авантура духа“, а потка његове стваралачке интерактивности налази се у апелативу „човеку малом“, „јадном човеку“ непатвореног осета и отвореног ума. *Соколички зборник* позива читаоца на отискивање (духом) и очишћење (молитвом), како би се две исконске силе *мало* човека – емоција и мисао – *оснажиле*, откриле и отвориле (*развезале*) у свој пуноћи.

„Слово прво“ *Соколичкој зборника* упућено је птици слаткогласној, која се, мимо хришћан-

<sup>3</sup> Уп. „’Слова дневна и ноћна’ су писана срцем и душом човека, једног од нас“ (Макарија и Антонина 2021а: 10).

<sup>4</sup> Уп. „Откуда талог, човече мали, откуда муљ у / теби? [...] Шта је то, човече мали, што напуни / небо душе твоје, / шта се то разлете по ливади ума твога?“ (Коларов 2021: 24).

ске симболике, може сагледати и као метафора Коларовљевог стваралачког процеса; он је сав *лас* који тражи *одјек* у рецепијенту.<sup>5</sup> Нимало случајно, опредељујемо се за појам *реципийенција*, желећи да тиме укажемо на суштинског, имплицитног читаоца Коларовљевог дела, неомеђеног узрастом, полом, образовањем, или пак читалачким укусом. Његов интендиран читалац отвореног је духа и надраженог осета за живот у својим детаљима и трима димензијама (нарочито трећој). „Глас неумукли” (Коларов 2021: 21)<sup>6</sup> представља процес ткања везе са читаоцем која се не завршава ствараоачевом физичком смрћу. „Похођени” тим „гласом” (стваралаштвом), осетићемо „предивно чудо” – није ли ово *чудо* (*моћи*) *књије* у коју је веровао Коларов? Чудо књижевне комуникације је „буђење непознатог цвета” (21), „оружја/оруђа” „малог човека”, свег његовог *бојаштва*. „Одредишта немајући” (21), лирски субјект *Соколичкој зборника* (и) мали, јадни човек отискују се пространствима духа. Немајући одредиште, они ишту радост „у стварима пребивајућу”; налажење буди осет изједначавања „унутра и споља” (21). То је једино цело „худих и измрвљених” (21), *малих*.

Тон Коларовљевог гласа (иницијално стваралачког, али у целом опусу свепрожимајућег) јесте молитвен; глас је задојен (надахнут), и стога „неумукли” (22). Истаче (истиче) из „утврђења” духа, и зато је пробојан, продоран, продирући. Стваралачки процес *Соколичкој зборника* и укупног каснијег Коларовљевог стваралаштва одвија се на релацији *красоша речи* – *красоша дела*. То је истинско уздарје читаоцу („добри дарови *твоји*” – 26) за одзив/одјек. То јесте *насићење*, али нипошто *засићење* – потврђује *одјек* читалаца. Међу таквим даровима је и „сан одојчета” (29); поред јасне хришћан-

ске симболике (спокојства), овај песнички мотив у Коларовљевом (укупном) делу означава и сан *насићења*, *задовољства*, али (не)спокојан јер лирски објект прижељује да се пробуди немирног (жељом „*горућег*”) духа.

Низ метафора *Соколичкој зборника* које ојачавају Коларовљеву веру у књигу (Књигу, Логос) сачињавају шкољка, „пријатни цветови ливадски”, „врхови планински”, „крошње зелене” и др. И понаособ, и укупно, они значе раст, узраст, спознају као дар. Игуманија Макарија и монахиња Антонина у овим мотивима осећају *истакање* љубави ствараоца и највећу похвалу творцу/ствараоцу/писцу. Ови мотиви, уједно *саговорници* лирског субјекта *Зборника*, одговарају радосно и усхићено, потврђујући *красошом дела* *красошу речи*.

„Слово шеснаесто” представља својеврсно *ујуштво* за *бишисање* у свету Коларовљеве уметности: будући *сшановник* на улазу треба да остави страх, тугу и малOVERJE које „затвара у тамницу најстрашнију” (42); треба да одбаци *нељубав* и уђе у свет приче жив, крвоточан, отворен.

### 3. 1. Узлет у *двојини*

Лош један спецификум *Зборника*, а потом константа Коларовљеве поетике, јесте тежња ка осету, наместо именовању. Спознаја (дар спознаје) у Коларовљевом је делу оно „безимено у

<sup>5</sup> Жеља комуникације у овом зборнику (и шире) ојачана је метафорама глади (смртне, а животворне) и жеђи (галопирајуће), такође амбивитетног порекла и значења. Уп. Коларов 2021: 24–26.

<sup>6</sup> Ради растерећења текста, у наставку рада наводићемо само бројеве страна цитата из првог и јединог издања *Соколичкој зборника*, наведеног у одељку „Извор”.

светлу” (45), појмљено, а неименовано присуство.<sup>7</sup> *Субјекат њи сјознаје* (лирски субјекат и објекат; *двојина*) у путу досеже висине са којих обухвата пределе,<sup>8</sup> али „погледа који не садржи својину” (46). Дар се у авантури духа Коларовљевог дела усваја, али се себично не присваја; он се дели, раздељује, дарује. Међутим, лирски субјекат *Соколичкој зборника*, разумевајући страх *човека малој*, бодри дух у овој борби; у том погледу репрезентативно је „Слово деветнаесто”, тематско-мотивске песме *Зборника*, *дневна и ноћна*. „Осух се напрслинама, храмље ум, храмље и тело” (47) – ово су тек нека од искушења духа Коларовљевог рецепијента. Изједначен са напрслином, страх нарушава нему комуникацију и „наративни уговор”<sup>9</sup> са лирским субјектом дела. Одсуством целине на релацији лирски субјекат – лирски објекат, *id* и *ego* прете заустављањем, неналажењем и несагласјем, без *вишка* за даљи раз-дел. У сегментима лирског приказа (описа) наведене борбе, апострофиран је *мали њушник* (49). Ово је не само градирање Коларовљевих апелатива по емоционалној блискости (*мали човек – мали њушник*,<sup>10</sup> при чему се ова именица несметано може заменити *њишником*), већ поетичка кулминација/сублимација његових рецепијената; *мали њушник* је јединствени становник Коларовљевог укупног дела, неомеђен колико и само дело, али постојан колико и интензитет (*моћ*) његове Књиге.

Коларовљева универзална поетичка одредница, откривена након свега, разоткривана сваким делом, гласи:

И пре него што сам те спазио, мали путниче,  
мрмљао сам у устима песму о теби, муљао сам је  
као грожђе. Смести се, и не бриши упорно прах  
са себе, јер када си најчистији после купања у  
бистром језеру, прах ти је међу прстима и жилама  
(49).

У овом контексту, важно је вратити се тумачењу пута – стваралаштва, комуникације, откривања, уцеловљења. Путовање Коларовљевим делом својеврсно је; оно је супротно свету који троши време, гута простор и галопира ка утоку. Пут је овде процес стварања духовног простора и релативизације времена; овако деконструисан, центрифугални свет Коларовљевог дела читаоца води *исходишћу*.

*Соколички зборник* отвара се одјеком рецепијента који, говорећи у име колективног читаоца, узрасно неомеђеног, делећи надахнуће и љубав, писца назива својим („нашим” – Макарија и Антонина 2021а: 5), у исти мах *чедом* и *брашом*. Наведене речи је у име, односно истинско разумевање Коларовљевог стваралаштва *изобразила* иконописатељка, мати Макарија.

#### 4. Коларовљево светосавље као похвала *делу њо себи*

Последња трећина *Зборника*, на путу ка уцељењу двојине – лирског субјекта и адресата, отвара се цртежом Петрове цркве код Раса, првобитног седишта Рашке епископије и духов-

<sup>7</sup> Уп. „Предајемо вам писма, онаква, / каква их открисмо” („Писма Кипријану” – 63). Дакле, лирски субјекат *Зборника* доследно даје предност осету / интуитивној спознаји над именованем / вербалним означавањем.

<sup>8</sup> Синтагма је парафраза Коларовљевог стиха: „Са висина, када обухватим / пределе, зар сам на висини?” (46).

<sup>9</sup> Наведену синтагму употребили смо не само због термилошке прихваћености у науци о књижевности, већ и из жеље за потцртавањем еписке борбе духа са/за сазнањем, као једне од константи Коларовљевог дела.

<sup>10</sup> Важно је подвући овај развој Коларовљеве комуникације са рецепијентом. Након увођења синтагме *мали њушник* у „Слову двадесет првом” (49–51), у *Зборнику* се више не јавља иницијална синтагма (адресат) *човек мали*.

ног средишта стваралачког и читалачког – истраживачког пута Коларовљевог дела. На овом *иротшору* зборника одвија се својеврсно крштење/одуховљење саствараоца/састваралаца.

„Похвално слово Светом Сави србском равноапостолном” ода је стваралаштву у најширем значењу те речи, баш онаквом каквим га сагледава укупно дело Игора Коларова. Дело Светог Саве јесте дело љубави творачке и творилачке, спасења „у свакој муци душевној и телесној, и невољи народној” (110); спона ума са источником светлости (109). У овим сегментима Коларовљев „састав соколичке љубави” најближи је Делу по себи. Светом Сави Коларов је испевао и молбени канон, као и неколико молитви (самосталних или интегрисаних у „Молитве србским светитељима”).

Дело Игора Коларова творено је на темељу светосавља и њиме је прожето. Ако је светосавље, између осталог, осећање снажне вере / снажно осећање вере, узрок и повод Дела, као и дело само, онда је Коларовљева Књига духовном, мисаоном и дидактичком, а надасве комуникативном димензијом својеврсно оваплоћење *идеје* светосавља. Свети Сава је у *Соколичком зборнику*, као и у стварном ауторовом животу дословно, а у потоњем стваралаштву – метафорички и симболички „пламен” списатељске светлости и чистоте стваралачке интенције.<sup>11</sup>

У хришћанском духу, уз то – актуелно у нама савременом тренутку, Коларов последњу целину *Соколичкој зборника* посвећује светитељ-

кама; њима похвална слова *ушичу* у молитву Пресветој Богородици. Овим је *Соколички зборник* изнова уцеловљен песмама дневним и ноћним, упућеним човеку малом, малом путнику, светитељу и жени, светитељки, премудрој и исто тако маленој, која собом сведочи *двојину*.

## 5. Пуноћа доживљаја

Авантуру духа Коларовљевим делом, која се без изузетка одвија у двојини – срећном (и озбиљном / узајамно поверљивом) укрштају и сагласју писца и читаоца („дубокој духовној вези” – Макарија и Антонина 2021а: 8), карактерише и пуноћа доживљаја. Она је, најпре, сразмерна понућеним (уцртаним, али и изабраним/одабраним) стазама. Међутим, она је у *Соколичком зборнику* и материјализована јер се одвија кроз вербално-визуелну форму.<sup>12</sup> У *Соколичком зборнику* ни дословно, ни фигуративно нема *иразној* места. Интермедијални поступак, који у ширем контексту доприноси вероватности и уверљивости дела, читаоцу свих узраста може бити занимљив и сам по себи, попут изображене приче. „Читајући” наратив Коларовљевих цртежа, изнова потврђујемо интенцију светковања живота у свим димензијама (духовној и физичкој) и аспектима (флора, фауна, материја), пуноћом детаља. У Коларовљевом зборнику подједнако верно (речима и ликовним изразом) *изображени* су и шкољка, и горостасно дрвеће.<sup>13</sup> Коларовљев ликовни израз, као и вербални, јесте „кротак, али дубок” (Исто: 7); поетски бисерни. Приређивачице зборника, мати Макарија и Антонина (Исто: 8), у „уредном и лепом зборнику” назире лепоту и чистоћу дечје Коларовљеве душе, док Јелена Калаџија уочава да су

<sup>11</sup> Ово је алузија на стихове Ивана В. Лалића у песми „Византија VIII или Хиландар”.

<sup>12</sup> Материјализација апстрактног једно је од општих места поетике Игора Коларова (Марковић 2014: 301).

<sup>13</sup> Имајмо на уму да су и овде слике природе одраз унутрашњег душевног и духовног стања лирског субјекта (исповедника).

уреси у цртежима [...] најбољи примјер посвећивања у сваком смислу овој рукописној свесци, гдје су фасцинантни преплитаји хришћанске симболизације са интимним обраћањем Господу, попут пророка Јоне који израња кроз уста рибе, или писама Кипријану која су свако овичено цртаним ликом старих свитака што додатно појачава утисак потпуне молитвене погружености (2022: 200).

Тумачећи *Соколички зборник*, Калајџија (Исто: 199–200) закључује да „преплитање биља, славопоји птица, представљају интегралне споне Коларова и плетенија словес”. И заиста, сав зборник је јединствен спој форме и садржаја, копчама молитвеног тона, расположења и мисли. На трагу закључака Јелене Калајџије (Исто: 200) о уметничкој и духовној вредности *Соколичкој зборника*, ово дело с правом можемо назвати рефлексивном молитвом и малим поучником. И овим се рукопис – стваралачки претходник разлива даљим стваралаштвом Игора Коларова.

\*

Вишекратни су путеви до спознаје, а њен интензитет, у Коларовљевом делу, изображен је „непознатим цветом” (21). Обраћајући му се, лирски субјект (и адресат) препознају путе; напослетку, у авантури духа, спознају мирис *непознатих цветова*. Зашто се Коларов задржава на спознаји мириса, а не *цветова по себи*? Разлог налазимо у вишеструко истицаној вери у моћ књиге, која се остварује само кроз *процес* читања, истраживања, иштења. Како је прича (у Ко-

ларовљевом значењу) својеврсна материјализација живота, она не може / не сме бити завршена. Мирис *непознатих цветова* може је учинити – лирском. Код Коларова, „центар васионе је увек близу” (Марковић 2014: 301), али слојевитост његове структуре рецепијенте чини неморним *малим љућницима*.

#### ИЗВОР

Коларов, Игор. *Соколички зборник*. Звечан: Манастир Соколица, 2021.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Владимир (ур.). *Вечни сјај детињства: Игор Коларов*, <<https://www.youtube.com/watch?v=BzVtme9NhCk>> 2. 9. 2022.
- Калајџија, Јелена. Књига за пламен. *Теолошки погледи / Theological Views*, LV, 1 (2022): 198–200.
- Кљајић, Наташа. Поетика (од)необичене самоће. *Детињство*, XXXVIII, 3–4 (2012): 38–45.
- Макарија, игуманија; Антонина, игуманија. Хиљаду свећица за Игора. У: Игор Коларов, *Соколички зборник*. Звечан: Манастир Соколица, 2021а, 7–11.
- Макарија, игуманија; Антонина, игуманија. Игор Коларов. У: Игор Коларов, *Соколички зборник*. Звечан: Манастир Соколица, 2021б, 163.
- Марковић, Нина. Центар васионе је увек близу – аспекти слободе у прози Игора Коларова. *Књижевност за децу у науци и настави: зборник радова са научној скупи*. Јагодина, 11–12. април 2014. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2014, 301–315.
- Опачић, Зорана. Усамљено дете. *Детињство*, XXXVII, 3–4 (2011): 12–20.

Mirjana D. BOJANIĆ ĆIRKOVIĆ

DIALOGUE WITH *THE LITTLE MAN*:  
POETICS OF *THE SOKOLICA ALMANAC*  
(*SOKOLIČKI ZBORNIK*) BY IGOR KOLAROV

Summary

The subject of the work is the interpretation of *The Sokolica Almanac (Sokolički zbornik)*, late, posthumously published, and the first manuscript work by Igor Kolarov in the integral poetic system of this writer. Although as a whole it does not belong to the primary/predominant field of literature in which Igor Kolarov wrote, the work

*The Sokolica Almanac (Sokolički zbornik)* contains peculiarities and/or implications of the later poetic features of Kolarov's literary works for children. We try to provide an integral interpretation of Igor Kolarov's work through the prism of the late and first work, pointing out that Kolarov (un)consciously stored the key guidelines of his later poetics in his initial manuscript. In the middle of the paper is the interpretation of a kind of dialogue of the lyrical subject of Kolarov's work with the *little man*, and the shaping of the *duality* as a kind of recipient and, at the same time, the reception concept of the fullness of understanding/experience of the world.

Keywords: *little man*, voyager, duality, reception, Saint-Savahood, *The Sokolica Almanac (Sokolički zbornik)*



## НАРАТИВНЕ СТРАТЕГИЈЕ У РОМАНУ *ДВАНАЕСТО МОРЕ* ИГОРА КОЛАРОВА

**САЖЕТАК:** Рад се бави романом *Дванаесто море* Игора Коларова на двама равнима: упоредном анализом првог и другог издања и уочавањем, те истицањем сличности између овог дела и романа *Мали њринци* Антоана де Сент Егзиперија. Анализом се дошло до увида да су у друго издање унете измене које се могу тумачити у контексту редукције извесних, можда чак и наглашено тешких момента у делу, док је у првом издању редукција ишла у правцу просторно-временских одредница, упућивања на то ко говори, ко врши радњу и сл. Подвлаче се различите стратегије нарације у овим издањима, које, премда нису од темељног значаја за разумевање дела, откривају неке поступке стваралачке радионице Игора Коларова. Други део рада нуди једно могуће упоредно читање *Малој њринци* и *Дванаестој мора*, тим пре што је и сам Коларов тврдио да је то једна од најлепших књига свих времена. На тај начин, *Дванаесто море* отвара се у правцу нових исходишта тумачења.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** невидљива хармонија, *Мали њринци*, редукција садржаја, редукција значења, „психологија срца”

Значај Игора Коларова за српску књижевност за децу и младе немерљив је. Његова појава симболична је на изванредан начин: прво дело, *Хионијине њрице*, објављено 2000. године, као да је отворило један нов тип говора, писања, дис-

курса за децу који не само да је погодио дух времена него се дух савременог доба осликао у опусу Игора Коларова. Та узајамност можда све више долази до изражаја како 21. век одмиче. И заиста он је, како се то са сигурношћу сада чини, аутентична појава у српској књижевности за децу и младе, са јединственим стилем, приступом, конструкцијом дела коју је тешко опонашати.

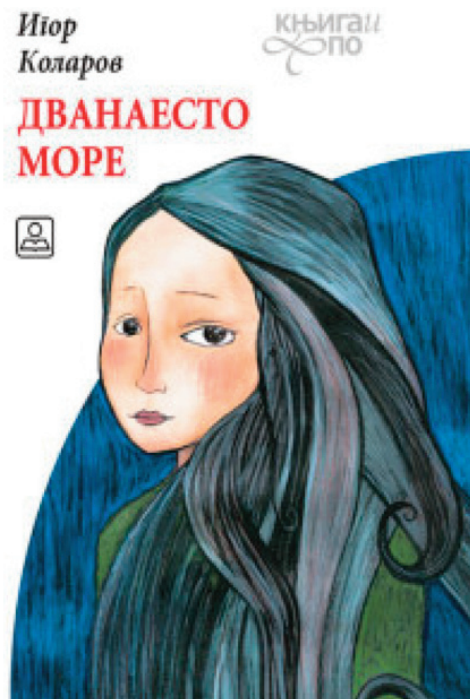
Предмет овог рада је роман *Дванаесто море*<sup>1</sup> који је први пут објављен 2004, а потом као друго издање 2007. године. И на самом почетку, задржимо се на разликама између првог издања, које као да није дело за децу (објављено у библиотеци „Талас” издавачког предузећа „Филип Вишњић” из Београда; као уредник књиге потписан је Никола Вујчић, а као главни и одговорни уредник Јагош Ђуретић), с обзиром на то да издавач, формат и издање нису слични књигама за децу, за разлику од другог, објављеног у едицији „Књига и по” Завода за уџбенике из

\* mirjana.bojanic.cirkovic@filfak.ni.ac.rs

<sup>1</sup> Претходно је мати Макарија, игуманија манастира Соколице, даровитом Игору Коларову поклонила „свеску да је испуни својим мислима, молитвама, својим даровитим за ријечи руком, срцем, умом” (Калајица 2022: 198).



Прво издање из 2004. године<sup>2</sup>



Друго издање из 2007. године

Београда, где се као уредник јавља Драган Хамовић, поред осталог и песник за децу, а књигу препоручује наша позната списатељица за децу, Гордана Тимотијевић. Уједно, ту су и илустрације Габријеле Булатовић, у складу са илустрацијама какве сусрећемо у књигама за децу, овде конкретнио уобличене у духу тематике романа.

Разлике у издањима постоје и у организацији поглавља. У другом издању, поједине реченице груписане су у пасусе, а у првом тога нема. структура је више разбијена и реченице се углавном нижу једна испод друге, тако да се и значење прочитаног различито усваја. Напоменимо да у анализи садржинских разлика, која следи, нисмо истицали неке интерпункцијске измене јер нам се чинило да оне не утичу толи-

ко на промену значења (најчешће разлике јесу запета после речце *иа*, изостанак три тачке и сл.), као и ред речи у реченици, место енклитике и сл., што у крајњем могу бити и лекторско-коректорске интервенције.

Поред формалних карактеристика између првог и другог издања, а ту треба имати на уму и разлику не само у опреми књиге него и у визуелном идентитету обликовања страница, она се разликују и на нивоу садржаја. У табеларном приказу следи анализа разлика, уз напомену да није назначен број страна већ број поглавља у ком се разлика уочава (чини се да су она меродавнија за ову микроанализу).

<sup>2</sup> У импресуму издања није наведен илустратор.

Прво издање	Друго и свако наредно <sup>3</sup> издање	Број поглавља
Била је... па, чудна, у то нема сумње.	Била је чудна, у то нема сумње.	0
Из постоља је, са његове десне стране, штрчао део изломљене ноге са шапом, али је тај други тигар нестао.	Поред њега се налазио део изломљене ноге са шапом, али тај други тигар је нестао.	2
И одмах су знали да ту ништа не могу да ураде.	И одмах им је постало јасно да ту ништа не могу да ураде.	4
Киа је волела да цуња по граду...	Волела је да цуња по граду...	5
И зато јој није било тешко да збуњује људе који су о свему нормално размишљали (мисли се на Госпођу Фло – <i>прим. Ј. П. М.</i> )	<i>Овај део је у пошљиној изостављен.</i>	5
Девојчица која је стајала поред Кие имала је благо лице и поглед пун необичности.	Излазећи из антикварнице Киа је испред излога угледала девојчицу која је имала благо лице и поглед пун необичности.	7
После пар корака скренуле су у оронулу зграду, поред билетарнице са поломљеним стаклима. Ушле су...	После пар корака скренуле су поред билетарнице са поломљеним стаклима и ушле у оронулу зграду. Ушуњале су се...	8
Иако је од Кие млађа 6 месеци, о неким стварима зна много више.	Иако је од Кие била млађа 6 месеци, о неким стварима је знала много више.	10
Од Симоне је било немогуће побећи.	А од Симоне је било немогуће побећи.	11
Не знам. То је мистерија.	Не знам. То је мистерија – рече Киа.	15
Симона се замислила.	Симона климну главом.	16
Киа је наслућивала, али није се усудила себи да призна.	Киа је наслућивала. Ипак, није се усудила себи да призна.	19
Пеле су се у Месечев врт.	Киа и Симона су се пеле у Месечев врт.	20
Краљ Треф, Лоптица, Макс... Сви су били ту.	Сви су били ту: Краљ Треф, Лоптица, Макс...	23
Преплавила ју је страшна немоћ.	Киу преплави страшна немоћ.	23
	Киа се једва одвукла до куће.	24
	У поруци је писало:	26
Има ли вести о Симони?	Како је Симона?	26
Ни Киа ни сова ништа нису осећале.	Али, ни Киа ни сова ништа нису осећале.	27
У сови?		27
	Необично. (Киа каже кад је приметила кључ – <i>прим. Ј. П. М.</i> )	27

<sup>3</sup> Напоменимо да се између издања из 2007. и наредних могу уочити разлике на нивоу употребе термина који имају синонимна значења и не доприносе битно промени разумевања. Све промене које су начињене у другом издању у односу на прво преносе се и на свако наредно издање.

Поред другог кључа. Који је откључавао и закључавао ковчег у коме није било више ничег.	Поред кључа који је откључавао и закључавао ковчег у којем није било више ничег.	27
Шта треба да урадим?	Наравно, Фло! Шта треба да урадим?	28
Наравно.		28
Киа слегну раменима и оде кући.		29
... и звонила на његова врата.	... и дуго звонила на његова врата.	30
Тврдили су да је чудак...	Тврдили су да је Професор чудак...	30
... да још једанпут оде на Пурпурни трг.	... да још једанпут оде до Пећине Професора Апија.	31
Из дугачког, мрачног ходника Киа је доспела у огромну собу која је са правом носила назив Пећина. Било је на хиљаде књига.	Из дугачког, мрачног ходника Киа је доспела у огромну собу у којој се налазило хиљаде књига...	32
Било је ту и дрвених лутака, точкова, бицикли, торби са тениским лоптицама, неколико глобуса, плакати за неме филмове....	Било је ту и дрвених лутака, точкова бицикли, торби пуних разних лоптица, неколико глобуса, плакати за филмове Милта Петроса... <sup>4</sup>	32
... у шареним вазама.	... у великим глиненим посудама	32
Био	Налазио	32
Део једног зида...	Један зид...	32
Иза ње се налазила још једна, мања соба белих зидова.	Иза ње се налазила мања соба белих зидова.	32
Киа с напором седе у столицу, одупирући се ногама.	Киа с напором седе у велику столицу, одупирући се ногама о оближње књиге.	33
<i>И не поштављај ми блесава њишања, знаш колико волим да лујешам.</i>	<i>И не поштављај ми њишања на која не знам одговоре.</i>	34 В.
Глас му је био дубок и чист.	... узвикну старац дубоким и чистим гласом.	36
... под карираним цилиндром.	... под цилиндром.	36
	... рече мирно старац.	36
... карираним цилиндром.	... карираним цилиндром на глави.	36
Ово је Господин Два Плус Један.	Име овог младог човека са шеширом је Господин Два Плус Један.	36
... пса дугих ногу како иде према њима.	... пса дугих ногу како им се примиче.	37.
Меги приђе Ки, лизну је по руци...	Меги бојаљиво приђе Ки, оњуши је...	37
Тумарала, блебетала...	Ми смо, хм... тумарала, блебетала...	38

<sup>4</sup> Милт Петрос (у видљивом свету) не постоји, ово је очигледна алузија самог аутора на познанство са редитељем Милутином Петровићем који је управо снимео филм *Ати и Ема*, премијерно приказан баш 2007. године, када је изашло и друго издање *Дванаестих мора*.

Видећемо се опет.	Видећемо се опет – рече старац.	38
Киа је прећутала...	Киа је у разговору са Госпођом Фло прећутала...	39
Осим догађаја са совом. Рекла је да ју је разбила случајно и да је тада пронашла кључ.	Осим догађаја са совом. Рекла је да ју је разбила случајно и да је тада пронашла кључ којим је откључала стан Професора Апија.	39
Пећину	Стан	40
... и без иједне речи објашњења упути се ка Пећини.	... и без иједне једине речи објашњења окрете се и оде. У Пећину.	41
	У Пећини је чекало изненађење.	42
Тргла се.	Тргла се уз кратки крик.	42
... сибирски тигар.	... недостајући сибирски тигар	42
	„Да, али шта ти знаш о томе?“	45
Данас сам побегла. Уплашила сам се. Нисам знала шта да радим.	Данас сам побегла од Симоне. Уплашила сам се. И шта се то кога тиче...	45
Помисли	Помисли Киа	45
рече	Рече старац.	45
Хитро је скочио на босе ноге...	Хитро је скочио на ноге...	45
	Средњи Џо климну главом и настави пут са својом малом дружином.	45
... мемљивој подрумској собици	... мемљивом подрумском станчићу	47
Рапа је дунуо у косу два-три пута и полако је спустио у своју торбу.	Рапа је дунуо у косу неколико пута и спустио је у своју торбу.	49
Киа се зачудила колико је Орфеј у међувремену пропао.	Киа је једног дана изненада отишла у Орфеј. Зачудила се колико је пропао.	51
Мало умире, а мало се одмара.	Мало умире, а мало се одмара – рекла би Госпођа Фло. Сигурно би тако рекла.	51
цилиндар	шешир	52
Време, време, време.	Време, време...	54
<i>Појавља 56 и 57 у првом издању не постоје. Само белина њаира. Очишћено је у ишању шшамйарски пропусш.</i>		
	часовник	58
	Патуљак преврте очима...	58
Уосталом, не волим да причам о ономе што не разумем.	Џо, пусти ме, не волим да причам о ономе што ни сам не разумем.	58
И даље ми није јасно.	И даље ми није јасно – рече Киа.	58
Диван пас.	Диван пас, заиста – рече старац.	58

Кепец јој приђе, протрља јој уши и помилова по глави.	Патуљак јој приђе и помилова је по глави.	58
	Опет? – старац се почеша по глави.	59
<i>Појавља 60 и 61 у првом издању не постоје. Само белина ђаира. Очишћо је у ђишању шћамјарски пројусћ.</i>		
<i>Појавља 64 и 65 у првом издању не постоје. Само белина ђаира. Очишћо је у ђишању шћамјарски пројусћ.</i>		
Имаш пуно књига, претпостављам да си већину њих прочитао.	Имаш пуно књига. Да ли си их све прочитао?	66
	Било је 8 сати.	67
	Орфеја	67
огромна	заstraшујућа	67
<i>Појавља 68 и 69 у првом издању не постоје. Само белина ђаира. Очишћо је у ђишању шћамјарски пројусћ.</i>		
сувише	невероватно	71
Ушла је у каду и угодно се наместила.	Ушла је у каду и легла.	71
	<i>Прешао сам велики ђуш збој шебе.</i>	74
... и идући право		76
	патуљак	77
	Упита Киа	78
... више од хиљаду ожиљака	... више од десет хиљада ожиљака	78
... додао је.	... рекао му је Џо тада.	78
	... упитао га је патуљак.	78
... зајеча патуљак	... зајеча патуљак окренувши се Ки	80
... толико густа да су све речи застајале у грлу.	... толико густа да се лепила за лица.	81
	... узвикну старац	81
... и сувих листова	... и сатрулелих листова	81
	... рече старац дрхтавим гласом	81
	... рече патуљак.	81
	... обрати јој се старац	82
	Ки	83
Желела је	Пожелела је	83
То је врло једноставно.	Овде то делује врло једноставно.	83
Кија зајеча и брзо принесе руку устима.	Кија принесе руку срцу.	85
„То сам ја. Овде сам.”		85

Киа извади...	Извадила је	85
	То је хтела да каже. И још нешто.	85
	Али била је нема.	
Киа седе поред Симоне, загрли је и пољуби у чело.	Киа леже поред Симоне, загрли је и пољуби.	86
Причаће јој о свему овоме	Причаће јој једном о овоме	88
... човек у ватрогасној униформи	... човек у поштанској униформи	90
	упита Киа.	94
Тужно је погледа и климну главом.		94
Тишина проструја између њих.		94
Ишла јој је у сусрет.		95
Симона ју је помиловала по краткој и немирној коси.	Симона ју је помиловала по краткој коси.	95

Из овог исцрпног табеларног приказа уочава се да су многобројне измене у другом издању ишле у правцу прилагођавања детету, као читаоцу једног, у основи, херметичног текста. При томе, треба истаћи да се један део измена креће у правцу појашњавања тога ко врши радњу, на кога се она односи, ко шта казује и сл. То на изванредан начин упућује на то да је дошло до промене у наративној стратегији, спроведеној у другом издању, која није редуктивна као прво издање, већ се елиптично приповедање проширује не толико у промени значења, колико у појашњењима ко врши радњу, ко шта казује, где се радња одвија. Вероватно су ови додаци имали за циљ да младом читаоцу олакшају разумевање прочитаног. Приповедање засновано на редукцији првог издања односи се само на овај упућивачки аспект, док у самом ткиву нарације садржи одређене фрагменте који су у другом издању изостављени. То на одређен начин говори у прилог једној врсти fine, суптилне адаптације, спроведене у другом издању. Рецимо, у петом поглављу првог издања налазимо исказ: „И зато јој није било тешко да збуњује

људе који су о свему нормално размишљали” (Коларов 2004: 13), који се односи на Госпођу Фло и о њеном лику говори нешто више, нешто важно и драгоцено за његово разумевање, па чак и природу неких његових поступака. У сличном маниру извршена је и редукција садржаја у поглављу 34, у делу Б., а читаво то поглавље садржи „Питања и одговоре из којих нешто сазнајемо (а нешто не) о професору Апију”. Дакле, на питање: „Куда би отишао?”, у првом издању следи одговор: „*Далеко. И не ђосћављај ми блесава њишања, знаш колико волим да луиџам*” (Коларов 2004: 43), а у другом одговор је сасвим другачији: „*Далеко. И не ђосћављај ми њишања на која не знам одговоре*” (Коларов 2007: 60). На овом примеру уочавамо и промене у значењу које ови искази носе. Исто тако, у другом издању сазнајемо да је Господин Два Плус Један млад човек, док смо за ту информацију ускраћени у првом издању које је редуктивно у односу на то ко говори, потом где се налазе ликови и када се радња дешава. Не може се говорити о редукцији на нивоу садржаја, већ пре о једном фином продубљивању, нијансира-

њу исприповеданог. Уосталом, то се јасно уочава у горе наведеним примерима у вези са Госпођом Фло и Професорем Апијем.

Тако и искази: „Симона се замислила” (Коларов 2004: 24) и „Симона климну главом” (Коларов 2007: 35) делују слично, премда у роману којег краси крајње сведено приповедање, где је нагласак колико на прочитаном, толико и на протумаченом, могу носити другачије значење. У поглављу 85 у другом издању, на делу је другачији поступак који се може окарактерисати као ублажавање тежине сусрета Симоне и Кие Сибин. Тако, у првом издању, пошто види Симону, Киа помисли: „Боже, тако је мала...”, да би потом зајецала и брзо принела руку устима, што потврђује бол који се већ истиче у наредној реченици („Оштар бол навирао је у таласима” – Коларов 2004: 95), да би у другом издању дошло до редукције, па Киа само принесе руку срцу, те се на тај начин потцртава симболичка вредност срца. Тако се у поглављу 86 другог издања изоставља да ју је пољубила у чело, што симболички може означавати посебну емотивну везу о којој је овде реч. Поред тога, и растанак Кие Сибин са Два Плус Један у другом издању лишен је исказа о томе како га је Киа тужно погледала и климнула главом и како је тишина струјала између њих, што упућује на атмосферу растанка и стање међу ликовима истакнуто у првом издању. Могло би се пронаћи још оваквих примера.

Нагласимо да је, као што смо показали, редукција у приповедању остварена у оба издања. Док се у првом она односи на просторно-временске одреднице и именовање ко шта казује, ради и сл., у другом се редукују одређени искази који карактерно одређују ликове (попут Госпође Фло и Професора Апија), или описи (нпр. о Кииној немирној коси), а заправо ублажавају

несвакидашњи и неуобичајени искази (о нормалности и ненормалности, о лупетању и блесавим питањима), тужна осећања и атмосфера приликом растанка.

Постоји један исказ који, како се нама чини, може изнедрити различита херменеутичка решења. Реч је о исказу: „Ишла јој је у сусрет” у последњем поглављу које је изостављено у другом издању. Дакле, оно што је исто јесу следећи искази: „Симона је силазила из Месечевог врта. Киа потрча према њој и загрли је”, а у првом издању између ове две реченице стоји исказ: „Ишла јој је у сусрет”, који упућује да је Симона ишла Киу у сусрет. Он, наравно, може појачати везу између две девојчице коју ни смрт не може покидати, потцртати Симонину наклоност према Киу и уопште оданост и у животу и у смрти. Тим пре, јер је ово и последње поглавље романа и самим тим има наглашену семантичку вредност. Можда је на овом месту упутно позвати се на исказ самог Коларова у интервјуу Бранку Стевановићу,<sup>5</sup> „Коларов у свету чуда”, вођеном 2007, где аутор сам чин читања одређује као авантуру и мистерију која „изграђује човека на милион начина. У том контексту, никад се не зна шта се све може догодити” (Стевановић 2007: 5). Чини се да је роман *Дванаест* *и море* управо погодан да на различите начине илуструје авантуру и мистерију о којој Коларов говори.<sup>6</sup> Да се у самом романескном

<sup>5</sup> Овом приликом топло се захваљујем Бранку Стевановићу што ми је скренуо пажњу на овај разговор који је водио са Игором Коларовим.

<sup>6</sup> О томе сведоче и бројни текстови настали са идејом да откључавају „авантуру и мистерију” *Дванаест* *и море*, тј. да га на различите начине тумаче. С тим у вези, в. радове Јелене Вељковић Мекић: „Романи преосмишљавања стварности *Ати* и *Ема*, *Дванаест* *и море*, *Кућа хиљаду маски*”, *Књижевност за децу у науци и настави*, Јагодина: Педагошки факултет, 2018, 341–351; Данице Столић и Весне Муратовић Дробац:



штиву каже нешто о *чишлалачкој авантури* сведоче искази попут оног Госпође Фло да је за читање енциклопедија потребна бујна машта, али и приповедачевог коментара о Киином читању енциклопедија: „Толико тога постоји. Толико тога може да се прочита. Али све ове ствари на трпане у књигу не вреде ништа ако не научите да их гледате изнутра” (Коларов 2004: 100).

Поднаслов романа у оба издања гласи: *Свети Кие Сибин* и он на изврстан начин отвара и тематику дела која је у првом реду везана за приказивање унутрашњег живота главне јунакиње, баш као што је Коларов у роману *Аџи и Ема* посвећен истој теми, али реализованој на потпуно другачији начин. Оно што је заједничко Ки и Аџију јесте усамљеност. И сам Коларов ће истаћи да је усамљеност једна од основних, универзалних тема, које су самим тим најличније. Да је тематика усамљеног детета била иновативна, оригинална и по много чему пророчка за свет детета и конструкт детињства у 21. веку, данас је више него очигледно. Уосталом, и сам аутор у већ спомињаном интервјуу Бранку Стевановићу учоава да је усамљеност

актуелнија више него икада, упркос развијању средстава за комуникацију. Имамо парадокс: што нам је лакше да допремо једни до других, то смо узајамно недоступнији! Читање ту може бити мач са две оштрице. Наиме, уколико читамо само због тога да бисмо негде препознали своја стања и тиме се привремено задовољили, онда и сама књига постаје узалудна. Али, ако пробуди у нама макар једно зрнце акције, ако нас поучи, запита и покрене, тада смо близу тога да од соп-

„Архаични, савремени и медијални дискурс: јединство хронотопа у савременој бајци *Дванаесто море* (Свети Кие Сибин) Игора Коларова”, *Детињство*, XLIII, 3 (2017): 59–69, и Оливере Радуловић: („Роман о светлостима дечје душе”, *Детињство*, XXXI, 3–4 (2005): 91–93).

ственог живота направимо уметност (Стевановић 2007: 6).

Једно је сигурно: роман *Дванаесто море* исприповедан је на високом уметничком нивоу. У контексту иновирања тематике истакнимо да се овим романом савремена српска књижевност за децу изразитије отвара у подручју нуминозног, па чак и метафизичког. На изврстан начин, то је већ наговештено Хераклитовим мотом *Невидљива хармонија јача је од видљиве*. Приметимо да није уобичајено да романи за децу садрже једну овакву филозофску максиму. Можда није згорег на овом месту подсетити да духовна моћ, по Хераклиту, управља стварима и не може се сагледати очима, али се открива у речима и говору, баш као што и хришћанство сматра да се преко духовног живота може остварити веза са Богом, а не треба сметнути са ума да је Коларов студирао на Православном богословском факултету и да је хришћанска симболика у овом роману изразито заступљена.

Мото је важан за разумевање читавог дела; уз помоћ Хераклитове изреке, у роману се успоставља поларизација на два света, видљиви и невидљиви, с тим што се они често претапају један у други и заправо се показује надмоћ невидљивог света – у том контексту треба посматрати и поднаслов *Свети Кие Сибин*. То нас на изврстан начин асоцира на посвету у роману *Мали њринци*, Антоана де Сент Егзиперија (Antoine de Saint-Exupéry), будући да се и у овој посвети уводи поларизација на којој се у роману доследно инсистира, а то је подела на свет деце и свет одраслих. Ова паралела са *Малим њринцем* намеће се јер је и сам Коларов за ово дело тврдио да му се радо враћа, уз напомену да је то „једна од најлепших књига свих време-

на” (Стевановић 2007: 5). И заиста, између ова два романа могу се подвући извесне сличности, попут алегоричког приповедања и покретања извесних филозофских питања о отуђењу савременог човека. У том контексту, пријатељство Кие Сибин и Симоне може се читати као прича о *пријателомљавању*, тј. успостављању веза у овом свету, коју налазимо и у *Малом принцу*. Пријатељство Кие Сибин и Симоне остварује се уз помоћ фигурице сибирског тигра, која у себи садржи једног присутног и једног одсутног тигра (Коларов 2004: 10), па се за овим одсутним тигром заправо трага. Киа га проналази у Симони („Име одсутног тигра било је Симона” – Коларов 2004: 32), те се на тај, симболичан начин, спознаје како до целине бића, пуноће нашег постојања, долазимо тек кроз релације са другима, кроз односе који нас оплемењују и мењају наше животе.

Релативно различита спознаја, до које младе и одрасле особе долазе, може се уочити и у *Дванаестом мору* (баш као и у *Малом принцу*), што је, с једне стране, омогућено жанровском полиморфношћу самог дела, параболичношћу појединих делова, а начин конструисања дијалога, тога ко прича, а потом и формулација исказа, такви су да звуче као максиме, мудре мисли. С друге стране, не треба сметнути с ума да елиплично приповедање, само по себи, пружа могућност различитих тумачења, у зависности од узраста и интелектуалних капацитета читаоца. Улогу читаоца у контексту читања и тумачења и сам Коларов апострофира:

Писац и читаоци креирају књигу. И тада, не само да не постоје два иста примерка књиге већ и сваки читалац излази из сопствене анонимности у односу на књигу и читање. Допуњава је из свог угла, даје јој лични печат (нема разлога

да се то чини само на маргинама) (Стевановић 2007: 6).

Дело обилује мноштвом загонетки, а присутна је и мистичност, коју подстиче сажетост у приповедању, као и делови из енциклопедија, док су у структуру приповедања уграђена и писма која јунаци размењују, форма интервјуа итд. Сличност између *Малој принца* и *Дванаестом мора* може се уочити и у критици света одраслих која је у Егзиперијевом делу остварена преко ликова и саме фабуле, док је у *Дванаестом мору* она уочљива у приповедачким техникама, па глас свезнајућег приповедача вешто балансира између два различита доживљаја света, општег и посебног, одраслих и младих, колективног и индивидуалног.

Још једна, а могуће и кључна веза између *Малој принца* и *Дванаестом мора* уочава се у „психологији срца”, тј. исказу који се налази у Егзиперијевом роману и односи се на основну идеју дела: *Само срцем се добро види, суштина је очима невидљива*. Пренесен на ниво Коларовљевог романа, овај исказ је потврда невидљиве хармоније, па се и Хераклитова мисао о томе да је невидљива хармонија јача од видљиве може разумети као хармонија срца, душе која носи примат. У хришћанству, она се остварује уз помоћ живота у складу са Богом.<sup>7</sup> На нивоу тумачења лика Кие Сибин, „психологија срца” може бити драгоцен јер наглашава значај унутрашњег, духовног живота јунакиње, за разлику од физичког света у коме су „сви мислили да

<sup>7</sup> Да роман *Мали принц* такође остварује блиске везе са хришћанством и библијским подтекстом сведочи тумачење Петра Пијановића: „Бајка и мит у модерном роману. Увод у тумачење *Малој принца* Антоана де Сент Егзиперија”, у: *Иззови граничне књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 2014, 203–237.

је луда” (Коларов 2004: 8). Тај исказ понавља се више пута, увек са истом стратегијом: не да би се истакло да је Киа луда, колико да нагласи да су сви мислили да је луда (осим Рапе и његове жене, уз приповедачев коментар да нису имали деце), чиме се на посредан начин критикује свет одраслих који на једнодимензионалан начин посматрају свет и о њему доносе закључке.

Сви ови елементи доводе до нас до питања о природи романеског штива, односа стварности и имагинације, видљиве и невидљиве хармоније. О односу два света, видљивом и невидљивом, сведоче искази из романа о томе како Киа припада видљивом, али исто тако и невидљивом свету, баш као и људи које воли, а *улазак у мрак ствари* на које је подстиче Анг-Е-Сол доводи је до спознаје да

све што постоји може да умре само у човеку, и нигде више. И само неко други, ма колико био присутан или одсутан, може то да заустави (Коларов 2004: 58),

што је директна алузија на Симону. Видљиви и невидљиви свет могу се именовати и преко плурализма стварности који стоје напоредо, у једној врсти инклузивног односа који подразумева и одређену врсту сајединства („Свака ствар коју видиш постоји у неколико стварности и ако за себе одабереш само једну стварност, друге ће се затворити за тебе” – Коларов 2004: 68).

Да ли је *Дванаесто море* психолошки роман, роман-бајка (било је одређења да је савремена бајка), роман са елементима апсурда или пак роман лика, филозофски или, напokon, роману о одрастању, тзв. билдунгс роман, у крајњем тумачењу није од пресудне важности с обзиром на то да као модерно, савремено дело апсорбује различите наративне тенденције, са намером

да се „модеран млади читалац уведе у приче које нису лаке и чији тонови нису црно-бели”, што условљава „слојевитост структуре и фрагментарну мозаичну композицију” (Вучковић 2016: 230).

И сам Коларов је, чини се, био свестан одговорности коју носи писање и стварање за децу, те је и на примеру овог романа, па и у разликама између два издања, више него очито да је о сваком композиционом захвату, сваком стилском и језичком решењу дубоко промислио. Уосталом, и сам је рекао како разумева улогу писца за децу:

Писање за децу данас, и више него раније, носи велику одговорност – не само према деци и осталим читаоцима, већ и према самој књижевности, према идејама. *То је исцртавање, угубљивање, осмишљавање, тајење светиа у коме живимо. Уз сав реални амбис сумњи у тај исти свет око нас.* Па, зар то није супротно индустрији која као да жели да укине осећај за тајну постојања и своје конзументе претвори у 'здро-во-за-готово' бића? Да, постоји та велика опасност да лепа књижевност у школи<sup>8</sup> постане формална... Дакле, управо тамо где је, рекао бих, најпотребнија (Стевановић 2007: 7 – *подвукла* J. П. М.).

Очито је у овом исказу колико је Коларов био свестан улоге коју књижевност за децу и младе може да има у друштву и колико је важна у обликовању младих људи. Отуда и вапај да се не сведе на формалност, чиме би се изгубила

<sup>8</sup> Кад је већ реч о школи, напоменимо да је роман *Аџи и Ема* обавезна лектира за пети разред основне школе, а *Дванаесто море* је у лектури за шести разред дато опционо, са *Цицелом на крају светиа* Дејана Алексића. Наташа Кљајић бавила се управо наставним процесом кад је посреди роман *Аџи и Ема*. О томе в. рад: „Роман *Аџи и Ема* у корпусу лектире за пети разред основне школе”, *Детињство*, XLIII, 3, 2017, 69–77.

суштина. Данас, шест година након одласка Игора Коларова, јасно се уочава да нема неког изразитог настављача његове поетике, што само говори у прилог тврдњи колико је новим темама и модерним моделима приповедања проширио поље књижевности за децу и младе, унесећи савремени сензибилитет, осећајност, дух времена, а самим тим и плурализам значења.

#### ИЗВОРИ

- Коларов, Игор. *Дванаесто море*. Београд: „Филип Вишњић”, 2004.
- Коларов, Игор. *Дванаесто море*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- Sent Egziperi, Antoan de. *Mali princ: sa akvarelima autora*. S francuskog preveo Flavio Rigonat. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2017.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Вељковић Мекић, Јелена. Романи преосмишљавања стварности *Aïu и Ема, Дванаесто море, Кућа хиљаду маски. Књижевности за децу у науци и настави*. Јагодина: Педагошки факултет, 2018, 341–351.
- Вучковић, Анкица. *Српски роман за децу на иочешку 21. века у светлу књижевних настрада (2001–2010)*, докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет, 2016.
- Кљајић, Наташа. Роман *Aïu и Ема* у корпусу лектуре за пети разред основне школе. *Детињство*, XLIII, 3 (2017): 69–77.
- Опачић, Зорана. *(Пре)обликовање детињства*. Београд: Учитељски факултет, 2019.
- Пијановић, Петар. *Изазови граничне књижевности*. Београд: Учитељски факултет, 2014.
- Радуловић, Оливера. Роман о светлостима дечје душе. *Детињство*, XXXI, 3–4 (2005): 91–93.

- Стевановић, Бранко. Коларов у свету чуда. Разговор са Игором Коларовим. *Савремени уџбеник*. Београд: Завод за уџбенике, VII, 3. март 2007, 5–7.
- Столић, Даница, Весна Муратовић Дробац. Архаични, савремени и медијални дискурс: јединство хронотопа у савременој бајци *Дванаесто море (Свети Кне Сибин)* Игора Коларова. *Детињство*, XLIII, 3 (2017): 59–69.

Jelena S. PANIĆ MARAŠ

#### NARRATIVE STRATEGIES IN THE NOVEL *THE TWELFTH SEA (DVANAESTO MORE)* BY IGOR KOLAROV

#### Summary

The paper deals with the novel *The Twelfth Sea (Dvanaesto more)* by Igor Kolarov on two levels: a comparative analysis of the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> editions of the novel and observation, and emphasis on the similarities between the selected novel and *The Little Prince* by Antoine de Saint-Exupéry. The analysis led to the insight that changes were made in the 2<sup>nd</sup> edition that can be interpreted in the context of the reduction of certain, perhaps even emphatically, difficult moments in the work, while in the 1<sup>st</sup> edition the reduction went in the direction of spatio-temporal determinants, references to who is speaking, performs an action, etc. Various narrative strategies are highlighted in these editions, which, although not of fundamental importance for understanding the work, reveal some of the procedures of Igor Kolarov's creative workshop. The second part of the paper offers a kind of comparative reading of *The Little Prince* and *The Twelfth Sea*, especially since Kolarov himself claimed that it is one of the most beautiful books of all time. In this way, *The Twelfth Sea* opens up to us in the direction of new sources of interpretation.

Keywords: invisible harmony, *The Little Prince*, reduction of content, reduction of meaning, “psychology of the heart”

## МОГУЋНОСТИ НАСТАВНЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ РОМАНА ДВАНАЕСТО МОРЕ ИГОРА КОЛАРОВА У СЕДМОМ РАЗРЕДУ ОСНОВНЕ ШКОЛЕ

**САЖЕТАК:** У раду су представљени аспекти наставне интерпретације романа *Дванаесто море* Игора Коларова у седмом разреду основне школе, засновани на корелацијско-интеграцијском и компаративном приступу. Предложено наставно поступање базирано је на повезивању низа поетичких тумачења овог дела са могућношћу њихове примене у домену наставне праксе. Жанровска, мотивска, композициона и идејна сложеност овог романа подстиче ученике на изазове тумачења његове вишеслојности, вишезначности и дубинске симболике. Тежња рада је популарисање овог програмски новоуведеног дела у савременој наставној пракси.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** *Дванаесто море*, Игор Коларов, роман за децу и младе, наставна интерпретација, фрагментарност, вишезначност

### 1. Полазишта за наставну интерпретацију

Савремено животно искуство деце и младих све је мање обележено феноменом вршњачког заједништва, тематизованог кроз наратив романа о дечјим дружинама (*Хајдуци*, *Орлови рано лете*, *Дружина Сињи талоб*), а све више појмом изолације и самоизолације младе јединке, условљене феноменима „урбане пустиње” (десоцијализација живота у великим градовима), окренутошћу друштвеним мрежама и виртуел-

ним пријатељима, стигматизацијом *чудноватих* и *необичних* деце која својим интересовањима одступају од пожељног и очекиваног калупа.<sup>1</sup> Након великог успеха у наставној рецепцији романа *Аџи и Ема* у петом разреду, почев од школске 2018/2019. године, који је код ученичке популације побудио снажан емпатијски одговор на појам самоће дечака Агија и подршку његовом пријатељству са луцидном старицом Емом, дат је предлог за наставно читање Коларовљевог романа *Дванаесто море* у седмом разреду, где се феномен самоће посматра из перспективе смрти пријатеља и трагања за соп-

\* natasenjka@gmail.com

<sup>1</sup> Наведену промену друштвених околности почетком 21. века прати и тематско-жанровска еволуција у новијем прозном изразу за децу и младе: „Будући да књижевна дела за децу често региструју измене природе дечјих социјалних односа, већ и сам поглед на романи за децу из прве деценије 21. века указује на битну измену наративних модела. Дакле, тематизација нових социјалних релација у одрастању продубљује се у прози новог века: уместо вршњачке групе, проповеда се о усамљеном, несигурном детету, окренутом свету маште” (Опачић 2011: 12).

Ово жанровско кретање усмерава на унутрашњи развитак књижевности; жанр је зависан од времена у коме настаје те „не смемо пренебрећи њихов активан дијалог са временом и културом у којима су настали” (Bihorac – Džemić 2019: 1137).

ством,<sup>2</sup> уз жанровско померање ка лирско-филозофском роману.<sup>3</sup>

Тематским повезивањем са причама „Буре” Исидоре Секулић и „Рад, самоћа, ћутање”<sup>4</sup> Гроздане Олујић, мотив самоће доводи се у везу са инвентивношћу и децјом игром, чиме *чудна и чудновата* деца остварују свој креативни потенцијал. Компаративним везама са мотивом болести и смрти блиске особе, присутним у роману *Мој дека је био шрешиња* Анђеле Нанети (Angela Nanetti), развија се свест ученика о сучавању са болом, чиме *Дванаесто море* добија статус дела из корпуса терапеутске књижевности. Применом наставних принципа поступности и узрасне прилагођености, спиралног повезивања и компаративног уланчавања тематско-мотивских, композиционих и идејних аспеката Коларовљевог наратива, поставља се темељ за наставну пловидбу *Дванаестим морем*, зна-

чењски најсложенијим, а уметнички најуспелијим делом Игора Коларова.<sup>5</sup>

## 2. О видљивој и невидљивој хармонији, чудном и чудесном

Наративна капија романа ученицима се отвара кроз мото *Невидљива хармонија јача је од видљиве* (2007: 9)<sup>6</sup> и упућивање на старогрчког филозофа Хераклита из Ефеса.<sup>7</sup> Како је Киа интровертан лик, окренута сазнајном (читање енциклопедија) и емоционалном (потрага за Симоном, огледалом идеалне другарице – сибирски тигар са недостајућом половином),<sup>8</sup> ро-

<sup>6</sup> Наводи из *Дванаестој мора* (2007) биће у раду означени само бројем стране.

<sup>7</sup> У петом разреду, на часовима Историје спомињу се старогрчки филозофи Хераклит, Сократ, Платон, Аристотел и Диоген, у оквиру наставне јединице „Култура, уметност и наука у Старој Грчкој”, али се не објашњава појам *филозоф*, нити се помињу њихова филозофска учења. То је, с обзиром на узраст ученика, очекивано. У седмом и осмом разреду, од школске 2022/2023, уведен је изборни предмет Филозофијом кроз живот, али се изузетно мали број школа определило да га одржава, услед недостатка кадрова (професори филозофије не раде у основној школи). Ученицима седмог разреда потребно је објаснити да су филозофи научници који се баве системом мишљења и погледа на свет, да стварају филозофске системе и користе филозофске појмове. Хераклит се тако бавио појмовима видљиве и невидљиве материје те значењем елемената у природи (ватра, вода, земља, ваздух). Детаљнија знања о филозофима и филозофским категоријама ученици ће добити у средњој школи, на предметима Логика и Филозофија.

<sup>8</sup> Овде би се могла запазити пројекција мита о сродним душама из Платонове *Гозбе*, у којој Аристофан представља потребу двеју раздвојених половина јединственог савреног бића: „Сваки је чезнуо за својом другом половином, и тако би бацили руке један на другог, желећи да заједно расту” (Платон 1979: 28). У књижевности за децу и младе овај мотив је препознатљив и у *Комадићу који недостигаје* Шела Силверстејна, где је круг као целина у потрази за истргнути делом без кога нема пуноће и заокружености (Silverstein 2022: 5).

<sup>2</sup> У романима *Дванаесто море* и *Кућа хиљаду маски* Коларова преваходно занимају теме *сојства*, *грујости*, *огростања* и *пријатељства*, а „мотив смрти са маргина осветљава најбитније колапсе, кризе и победе дванаестогодишњих јунакиња; Киа и Ефи су интровертне, загонетне, склоне самовању и обе склоне патњи, а Киа због могућег губитка другарице, Ефи због губитка родитеља” (Вељковић Мекић 2019: 25–26).

<sup>3</sup> Одабир романа *Дванаесто море* за наставно читање правда се његовим етичко-естетичким богатством и примереношћу васпитним циљевима у основној школи: „Под условом да има добре програмске основе, настава романа може бити креативна до стваралачких разматрања широког спектра естетичких чинилаца који зраче из сваког бољег романа, она на старијем узрасту досеже до проучавања бројних животних и научних тема које романописци обилно нуде – на ужитак и медитирање” (Bihorac 2013: 61–62).

<sup>4</sup> Као што младу Исидору Секулић одређују *рад, самоћа, ћутање*, тако Киу Сибин одређују *машта, време, самоћа*.

<sup>5</sup> Због значењске и идејне сложености *Дванаестој мора*, ученике је потребно усмерити на технике *ионовљеног читања*, *читања са оловком у руци* и *читања са бележењем*, уз разгранате истраживачке задатке, као вид припреме за дијалогски метод обраде на часу.

ман представља потрагу ове необичне девојчице за унутрашњом хармонијом. Како се *Дванаесто море* жанровски одређује и као савремена бајка,<sup>9</sup> потребно је у структури романа размотрити две Тодоровљеве категорије фантастичног, *чудно* и *чудесно* (уп. Todorov 1987: 13). Највећи део овог романа заснива се на *необичности*, *чудноватости*, *луцидности* и *лудилу* Кие Сибин, што би се сврставало у категорију *чисто чудно*, односно „постојеће и могуће, али ретко неуобичајено и социјално маркирано” (Isto: 15) и то најчешће у негативном контексту. У ималошком посматрању *Друго* и *Дружације*, ученици запажају да је Киа, чудна по својој посебности, у поступку портретисања маркирана као сањар који свет сагледава са свога крова у мирису борова:<sup>10</sup>

Киа Сибин је имала дванаест година и била је луда. Тачније речено, сви су мислили да је луда. Имала је дугу црну косу коју није никоме показала, носила је дугачку црну сукњу и дедине цокуле.

Била је *чудна*, у то нема сумње (14).

Мотив старих, ружних дединих цокула које су две генерације прескочиле и одбациле да би их трећа неочекивано пригрлила ученици повезују са идентичним цокулама које носи Мика, протагониста романа *Зеленбабини дарови*. Он уместо лакованих ципела које му намеће бака узима старе дедине цокуле с тавана (Нешић 2018: 8). Ово сједињавање може се схватити и као симболичка веза са умрлим претком који није учествовао у одрастању детета, а за којом унуче посредно трага.

На овом месту требало би обратити пажњу на Киин породични контекст. За разлику од Агија чији родитељи, јурећи за властитим по-

ривима, немају времена нити на њега обраћају пажњу, ученици ће истаћи да „Киа с родитељима није имала ама баш никаквих проблема” (19). Ти *добри* и *иристхојни* људи, који су обожаваали своје дете, у њеној четвртој години увиђају да је *чудна*, „ограђена високим и непробојним зидовима тишине” (19) и схватају да поводом њене чудноватости, која је снажно издваја у вршњачкој групи, ништа не могу да учине.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Овакво жанровско одређење је легитимно јер је Коларов „вешто репрезентовао оно што је на први поглед неспојиво, два различита наративна дискурса, кроз пројекцију прозне морфологије карактеристичне за свет бајке (машта, зачудно, онеобичено, неочекивано, фантастично) и савремени наратив пријемчив савременом детету и човеку уопште (сажетост, краткоћа, сентенцијалност, фразе), што у потпуности одговара савремености, односно убрзаном начину живота, где остаје мало места за шири дискурс, а између којих је и медијални дискурс, који чини везивно ткиво између ова два опречна дискурса” (Столић – Муратовић Дробац 2018: 63).

<sup>10</sup> Киу смо у ранијим тумачењима одређивали речима: „Меланхолична, као зид затворена, с дугом црном косом коју стидљиво крије и показује само и једино крхкој и болешљивој Симони, са кључем кутије у којој крије порцеланске фигуре, кључем којим заправо закључава себе” (Кљајић 2012: 42). Треба додати и да је „машта крајње исходиште свих његових јунака, супротстављени пандан доминантном осећању неприпадања, моћно средство у борби против евидентне отуђености савременог доба” (Хамовић 2015: 143).

<sup>11</sup> Овде се, у форми кратке расправе, може поставити проблемско питање оваквог родитељског става: да ли је реч о конформизму и одустајању родитеља да своје дете науче вештинама социјалног прилагођавања или прихватању посебности свог потомка. Ученици изnose различите ставове које је неопходно образложити – једна група ће истаћи да су родитељи ипак морали покушати да развију социјалне вештине свог детета, да га науче прилагођавању, други ће издвојити синтагму *нейробојни зидови тишине* и њоме правдати родитељску немогућност да у томе успеју, док трећи сматрају да су они заправо дали легитимност Кииној специфичности, пружајући јој прилику да живи по тинејџерској максими „Ја хоћу да будем ја”.

Треба обратити пажњу и на ликове домара Рапе који Ки и плете кошарицу од њене ошишане косе као спремиште сибирских тигрова – поклон за болесну Симону. Рапа и његова супруга немају деце и стога с посебном љубављу посматрају Киу – преносећи на њу неостварену родитељску љубав, дискретно јој пружајући подршку и пажњу, чиме се љубав према деци не везује за то *имамо ли их или не, већ да ли унемо да их осећимо или не.*

Лик Госпође Фло, Киине баке, ученицима је такође интригантан. Као *својејлава и нејредвидива*, спремна да све спакује у два кофера и оде да живи на мору, ова старица одликује се *неуобичајеношћу, луцидношћу и неконвенционалношћу*, али за разлику од Агијевих деке и баке које он виђа накратко, на њиховом пропутовању ка мору, „растојање између Кие и Госпође Фло је износило око сто педесет хиљада метара, али то је било безначајно”. Узајамна љубав и бакина тежња да код своје унуке подстакне радозналост како би ова спознала саму себе (куповање порцеланских фигурица, слање сове са скривеним кључем од Пећине Професора Апија) бивају значајан покретач у детективском подзаплету овог романа. Но, ученици ће запазити и да овако необична и самосвојна бака једина у породици може да откључа тајне браве Киине затворености; два се *чудна* бића разумеју јер је *чудно* подразумевајући део њихове природе, што у комуникацији чудног бића и оног које се уклапа у прихватљиве друштвене конвенције није могуће или је веома тешко достигну. Но, управо на овом месту ученицима се сугерише да је слика о *Друћом* улажење у његову перспективу, те да се разумевањем и толеранцијом избегава социјално искључивање необичности, што и пријатељство Кие и Симоне потврђује.

### 3. Ки и Симона – пријатељство различитости у загонетним просторима игре и сазнања

На концепцији узајамне веза Кие и Симоне ученици се подстичу да запазе и развију емпатијски однос који не мора бити условљен *истиовешћиношћу*, већ тиме да *друћост* заправо допуњава и обогаћује појединца, те да „нека пријатељства почињу без икаквог разлога и објашњења” (24). Ки спознаје да порцеланске фигуре услед своје ломљивости нису *ићрачке*, немају чак ни потенцијал *имаћинарној друћара* (што у књижевности за децу, али и у детињем искуству, дрвена, пластична или плишана играчка може постати), и у том тренутку испред Калимахове антикварнице среће „девојчицу која је имала *благо лице и осмех њун необичности*” (24). Иако необична, Симона својим ненаметљивим осмехом позива на поверење и трајно пријатељство, што Ки одмах запажа и прихвата, позивајући своју нову другарицу на дружење у позориште Орфеј, као да се већ дуго познају и као да су то чиниле небројено пута. Ученици ће запазити да, за разлику од интровертне Кие, Симона показује дозу екстревентне емоционалности – она, за разлику од другарице, *уме да њлаче*, односно да јавно испољи тугу. Симона је, наиме, изгубила оца, и јасна свест о његовом одласку у годинама када је она то могла да запамти изазива сузе које трају; а Киино присуство делује терапеутски – с Киом може да подели своју тугу, а уједно да разуме и подржи њену различи-

<sup>12</sup> На овом се месту ученицима за додатно истраживачко читање може препоручити Коларовљев роман *Кућа хиљаду маски*, те у том контексту успоставити компаративна паралела: Ки – Симона – Ефи, која се тумачи на следећи начин: „Девојчице се налазе у прелазном стадијуму између детињства и девојаштва, када је улога родитеља, нарочито фигура



тост.<sup>12</sup> Симона је љубазна, ћутљива, суптилно назначена као мудрија, несклона необичним гестовима и средина је не декларише као луду мада наратор дискретно умеће апсолутну одредницу *никад се не зна*.

За разлику од Еме, коју већина ученика доживљава као Агијевог имагинарног пријатеља, Симона је стварна, заправо, једини романескни лик Игора Коларова који нема обрису имагинарног. Киа, која претходно није имала пријатеље, и чија одлука није била „да буде закључана у некој невидљивој кутији, као њене животиње” (28), Симону доживљава као изазов, биће које је подстиче на дружење, *йосебну, грутачију*, што се лепим поређењем повезује са мотивом чудесног узбуђења услед географског открића или путовања: „Као велика, непозната земља коју је требало истражити” (28).

*Крхкоси* је особина коју и Киа и Симона поседују, али ученици ће и овде запазити контрастивност – док је Киа *емојивно крхка*, дотле се Симона одликује *шелесном крхкошћу*, која градацијски води ка болести и њеном прераном одласку из зоне активног дружења. И у погледу суочавања са Симонином болешћу постоји различитост – док Киа изузетно емотивно, забринуту, проживљено пролази кроз фазе Симониног боловања и смрти, осећајући интензивну тугу, анксиозност, депресивност и (само)деструкцију, Симона без осећања страха, са миром и блаженством наговештава своју смрт кроз метафору вечитог сна: „Једном ћу заспати и више нико неће моћи да ме пробуди” (29).<sup>13</sup>

Два хронотопа Киине и Симонине игре, напуштено позориште Орфеј и Месечев врт, ученици одређују као привидно контрастивне, али суштински повезане са мотивом смрти. Орфеј,

старо и заборављено позориште из претпрошлог века, затворен је простор склон распаду и забораву, којем детиња игра удахњује неки нови живот. Како ученици на часовима Музичке културе помињу прву реформисану оперу *Орфеј и Еуридика* Кристофа Вилибалда Глука (Christoph Willibald Gluck) из 1762. године, као основу бројних доцнијих оперских прерада, наставник их усмерава да прочитају мит о Орфеју и Еуридици, представљен одломцима из *Најлепших љича из класичне старине* (Шваб 2012: 95–107). Ученици могу закључити да се у овом простору у древна времена на сцени одвијало позоришно или музичко представљање мита о вечној љубави, уметности и тузи, као и узалудној борби Орфеја са Хадом и собом да вољено биће отргне из света смрти. Управо се тим путем креће Киа у борби са Симониним одсуством.

С друге стране, лелујав и етеричан простор Месечевог врта на отвореном месту је које су Киа и Симона заједнички изградиле, неспутано зидовима и прошлошћу. Међутим, ученицима је, после наставне обраде песама „Село” Јована Дучића и „Вече” Ђуре Јакшића, у шестом разреду основне школе, позната симболика Месеца као хладног небеског тела које асоцира на смрт и загробно, те ће одсјај месечине на окру-

мајке, од пресудне важности. У случају оба романа, родитељ је недостајући други: Киини родитељи су, и поред обожавања свог детета, у роману невидљиви, док је Ефино жаљење за покојним родитељима и те како присутно, иако најчешће преко празних места у тексту – њено упорно ћутање само је вид одбране од туге. Киа је своје самовање прекинула пријатељством са Симоном, не слутећи да ће јој то пријатељство донети велико задовољство али и бол” (Вељковић Мекић 2019: 26).

<sup>13</sup> На овом месту може се успоставити мотив сна као смрти, који је ученицима познат из Андерсенове бајке са трагичним крајем, *Девојчице са шибицама* (Andersen 2002: 213).

глим огледалцима, нанизаним на бамбусовим штапићима, лако повезати са симболиком огледала као лако ломљивог, крхког предмета.

#### 4. Пут ка Сопству

Требало би потом детаљније осветлити мотив керамичких фигурица, као крхких, ломљивих пријатеља. Како је Симона *крхкија од Њорицулана*, ни њихово дружење не може дуго потрајати. Када Симона оболи, Ки и нису потребне фигурице; ако је болест сломила Симону, Ки мора да поломи своју колекцију, како би искалила бес због губитка. Наставник подстиче ученике да размисле зашто таква судбина није задесила сибирског тигра, а они запажају да је он половина целине и да трага за својом другом половином, што се развија у загонетној игри Госпође Фло и Професора Апија. Када напослетку нађе другу фигурицу тигра, Ки у загонетном стану добија и загонетну поруку:

За Киу.

Да би се пронашло оно што се тражи,  
мора се пронаћи оно што се тражи (70).

Овде се проблематизује шта то Ки заправо тражи. Сибирског тигра, Симону, себе, правог пријатеља, лек за прогресивну болест, лек против неизбежне смрти? Све ове могућности ученици могу да бране или оповргавају у дијалогском сучељавању, али требало би их усмерити на закључак да је пут ка самоспознању (сопству) основни пут њене потраге. Пријатељство са *Друјим* један је од начина да боље упознамо себе, те је Симона, самим својим присуством, Киин путоказ ка споља, а одсуством оријентир ка унутра, тј. обogaђујуће и племенито биће.

Наставник ће на овом месту покренути питање читања енциклопедија за Киин развој. На примеру неке од дечјих енциклопедија може се применити принцип насумичности читања – читалац по свом нахођењу бира одреднице, теме и области, а штампана енциклопедија представља зачетак претраживања на интернету, на коме уланчавање линкова и насумично прелажење с једног на други представља начин претраге. Енциклопедија је одиста мозаик знања, слагалица, хипертекст у којем читалац жељан сазнања склапа делиће, а Коларов тако и склапа своју фабулу – од малих целина. Међутим, наставник поставља питање у којој мери насумично читање доводи Киу до целине знања а ученици проналазе да, упркос мноштву сазнајних делића (Јохан Себастијан Бах – вране – Гибсонова пустиња – абонос), целина мора да се створи у проживљеном и продубљеном учењу и размени искустава:

Али, све ове ствари натрпане у књигу не вреде ништа ако не научите да их гледате изнутра.

*Из мрака.*

Кроз очи онога кога волите (123).

*Мрак ствари* на који упућује Професор Апи суочавање је са најдубљим и најтежим сферама живота и сопства. На том месту наставник може поменути да је на улазу у старогрчко пророчиште у Делфима стајао уклесан натпис: „Спознај самога себе”, приписиван Хераклиту Мрачном. Потребно је нагласити да је појединцу изузетно тешко да се објективно и темељно суочи са собом, а та потрага Киу умало доводи до утапања у кади. Но, ученици треба да примете да нагон за животом и потреба да се изађе из „мисли које врте човека бесконачно у круг” (106) наводе Киу да изрони, тј. да самоодређујућу синтагму *чамчић илови исјод воде*

пренесу из денотативног у конотативно значење. Киа тада излази из зоне беспомоћности, више неће да цвили, већ да дела: „И ако може да буде другачије, биће” (105). Изронивши из мрака ствари, Киа је најзад спремна да крене с једног краја света на други и сусретне се са Симоном. И да напoкoн заплoви Дванаестим морем.

### 5. Покретач, сова, изазивач и помагачи

У формирању детективског заплета романа, Госпођа Фло постаје *покретач* (*иницијатор*) који Киу шаље на тајни задатак – трагање за Професором Апијем. Ученици ће запазити да се Госпођа Фло и Апи сматрају веома блиским пријатељима иако се заправо никада нису видели, што асоцира на форму пријатељства на друштвеним мрежама. Стан Професора Апија још је једна зона *чужног*, и не зове се без разлога Пећина, простор мрачног понирања унутра. Са Пећином, као мрачном, дрском и загонетном пророчицом ученици су се сусрели у петом разреду, читајући радио-драму *Кайешан Џон Пилфокс*, где Радовићев протагониста, не без муке, добија лаконски одговор да постави *згодна, више шешка него лака њишања* (Радовић 2010: 43), а управо на таквим питањима, која представљају ментални изазов, кроз школско и искуствено учење, гради се умни развој младог бића. У контексту пророчишта у Делфима, и Радовићева Пећина и поруке Професора Апија у стану-Пећини представљају деци прилагођену верзију пророчице Питије/Сибиле, која лаконским и често нејасним одговорима усмерава (или збуњује) онога ко је (вољно или невољно, свесно или несвесно) дошао да тражи *Одговор*.

Порцеланска фигура Сове стога није још једна у низу животиња у Кииној колекцији, посла-

та у време када су све друге фигуре осим сибириског тигра биле полупане. Сова је симбол ноћне птице и мудрости, водич у чију унутрашњост Киа треба да уђе, да је сломи, узме кључ од Пећине и отвори врата за своје загонетне потраге. Госпођа Фло тиме покреће, а Апи као изазивач оставља трагове које Киа следи – од питања и одговора о његовом животу који наводе на мудрост и трагање до позива у Орфеју коме јој се открива као језива опсена:

Пред њом се налазила циновска, дрвена лутка.  
Са вештачким очима, устима, носом.  
Са вештачким срцем (99).

Киа је изазвана да разлупа лутку, као што је разлупала фигурице, а ученици се наводе на размишљање о томе да ли је Професор Апи тај који треба да понуди одговоре и може ли се открити лице познања о себи – загонетни изазивач доводи је до сазнања да други само усмеравају и подстичу, а појединац једини може да зарони у мрак сопства.

Обрађујући народне бајке, ученици су запазили помагаче, типске ликове који протагонистима помажу у невољи, попут рибице, лисице и вука из „Златне јабуке и девет пауница”, те ће ликове Средњег Џоа и патуљка Два Плус Један сагледати и у том контексту. Иако на први поглед подсећају на Лисца и Мачка из Колодијевог *Пинокија* (2005: 15), који јунака заводе и скрећу на криви пут (или њихове представе као Поштеног Џона и Гидеона у Дизнијевој анимираној адаптацији из 1940),<sup>14</sup> „благо погрбљени, стари човек дуге седе косе и браде” (63) у поцепаном оделу и широком плавом огртачу (Средњи Џо) и патуљак „у карираном оделу и са ка-

<sup>14</sup> Доступно на: <<https://archive.org/details/pinocchio-1940>> 7. 1. 2023.

рираним цилиндром на глави, дугачких танких бркова који су му падали до цепова сакоа” (63), скупа са бојажљивим псом Меги, представљају два чудака који упућују на мудрост Анг-Е Сола, древне птице, родитеља снова и мисли (што се доводи у везу са порцеланском совом), чак и кад је изврну и одреде се као два *шумарала, блешала, лангарала и лайрдала*.<sup>15</sup>

Средњи Цо и Два Плус Један интуитивно осећају Киу и њене страхове, читају њен тренутак беге од Симоне и упућују је на поруку Анг-Е Сола да „једино што човек зна је да плаче” (74), охрабрујући је да овлада Симонином вештином да јавно испољи тугу и избаци бол из себе. Доцније, када Два Плус Један извлачи часовник и, вртећи га на ланцу, цитира Кероловог Белог Зеца из *Алисе у Земљи чуда (време... време)*, покреће се филозофско питање њиховог (не)постојања, које прати махнито скакање по крову комбија – чак и луда Киа остаје запањена: „Па ово су *йрави йравцайи лудацци*” (86). Но, ученици ће истаћи да је граница између лудила и мудрости танка, да је синтагма *луди йеније* везивана и за Бетовена, Теслу или Ајнштајна, те да је помоћници воде ка Анг-Е Солу (сови, мудрости, самоспознаји) на луцидан начин, тврдећи да не знају ко је Професор Апи, али знајући да цитирају Апијев закон, пародију закона кретања у физици. Доцније, шестог јануара увече, у ноћи пуној снега, као хладног прочишћења, ноћи која посредно симболише Бадње вече и најаву Христовог рођења, Средњи Цо и Два Плус Један налазе се пред болницом и, својом узајамном повезаношћу и сузама у очима Средњег Цоа, подстичу је да ступи у предворје болнице и напослетку се суочи са болесном Симонном. На том месту, њима је време да пођу ка Океану, Дванаестом мору, на шта се у финалу наставне анализе ставља акценат.

## 6. Последњи сусрети Кие и Симоне

Хронотоп болнице Свете Матроне Хиоске<sup>16</sup> из Киине перспективе изгледа већи изнутра него споља, откривајући скривене судбине болесних иза зидова, кроз које би она волела да може да прође, да допре до њиховог бола. Како се у њеној свести рађа мисао да се управо у болници „човек научи да искрено жели” (114), наставник може цитирати максимум „Здрав човек има стотину жеља, а болестан само једну”, истакнуту на улазу у бројне здравствене установе, те подсетити да се здравље помиње у свим празничним честитањима, нпр.: „Прво здравље, а остало ће доћи само по себи”.

Болест претвара уснулу Симону у бледо, страшно мршаво биће, те Киина мисао: „Боже, тако је мала” реферише на запањеност проме-

<sup>15</sup> Уколико наставник обрађује и роман *Ципела на крају свешта*, може упутити ученике на повезивање Скитничине улоге у откривању загонетке времена и простора у овом сатиричном штиву са позицијом Коларовљевих скитница, а изување и нестајање ципела у оба дела може се у средњошколском читалачком искуству повезати са позицијом Владимира и Естрагона у Бекетовој драми *Чекајући Гогоа*.

<sup>16</sup> Наставнику на овом месту може бити значајна помоћ вероучитеља, који на часу Верске наставе може представити лик Свете Матроне Хиоске. Како је Игор Коларов студирао теологију, у његовом делу нису ретке асоцијације на православну духовност. Одрекавши се породичног богатства, претворивши злато нађено у темељима цркве у угаљ, да га ђаво не би употребио за њену саблазан, Света Матрона Хиоска одређена је као *блага, йредана молишви и йроливању суза*; постом је толико сасушила тело да је изгледала скоро *бештелесна, ум на небу, обасјан Бојом*, а душу је предала Господу *мирно, сйокојно и у блаженсйву* (нав. према: Фондација „Пријатељ Божији”, <<https://priateljboziji.com/%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%85%D0%B8%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B0/>> 8. 1. 2022). Управо у истакнутим особинама ове светице запажене су кључне Симонине одлике те се њеном лику даје дубљи, религијски подтекст.

ном – болест смањује и односи њену другарицу. Речи издају Киу и она поклон-кутијицу од ошишане Киине косе, у којој су спојена два сибирска тигра, предаје без речи, а ученици издвајају место које би се у роману могло одредити као тачка емотивно-емпатијског саживљавања (читалачке катарзе), дирљиву слику у којој виде „једну девојчицу урођену у сан, и другу, урођену у савршену тугу, и ноћ како се повлачи са њихових лица” (117).

Други њихов сусрет, смештен у последње поглавље романа, лоциран је у Месечев врт. Симона је постављена у позицији *силаска*, а свет *изласка* из магле обасјан је бојама као именима света. Као и у роману *Аџи и Ема*, Коларов се и овде служи техником *двослупукој мојућеј завршетка*, од којих је један Симонино оздрављење и трајни повратак другарици, а други имагинарно указање *уснулој анђела са неба* (Симона) *лудом анђелу на земљи* (Киа). И овде су мишљења ученика о финалном плачу Кије Сибин подељена: сузе радоснице наспрам суза због трајног губитка. Но, док су у петом разреду ученици склонији веровању у срећне завршетке те Емин лик и пресељење виде мање као имагинарне, а више као стварне, дотле се сазнајним развојем у седмом разреду чешће опредељују за Киин и Симонин сусрет у мислима, на граници искуства и сећања, оностраног и ононостраног.

## 7. Символика Дванаестог мора

Напоследку, ваља размислити о значењу наслова романа *Дванаесто море*, те би методичким поступком откривања познатог ка непознатом / мање познатом, требало усмерити сазнајне потенцијале ученика за решавање овог финог ребуса-синтагме. Полазећи од лексеме

*море*, ученици наводе појмове ширине, слободе, бескраја, пучине и хоризонта, плаветнила, смираја, дубине, али и бура, олуја, бродолома, немира и туге – свега онога што заплускује чудесно биће Кије Сибин. Одабравши да живи на мору, Госпођа Фло је призива да приђе личном мору и заједри на свом унутрашњем једрењаку, а Средњи Џо и Два Плус Један, отишавши ка Океану, усмеравају је на то да се бројна мора уливају у океане, а да је Океан вечност, неомеђеност и вечита пловидба.

Одабравши стајаћи број дванаест за број година Кије и Симоне, присутан и у већ споменутој народној бајци „Златна јабука и девет пауница”, Коларов интригира ученике да открију његову присутност и знаковност. Година има дванаест месеци, равнодневница по дванаест сати дана и ноћи, Зодијак дванаест знакова. Исус је имао дванаест апостола, краљ Артур дванаест витезова за Округлим столом Камелота, на Олимпу је столовало дванаест старогрчких богова. Претраживањем штампане или електронске литературе о симболици бројева, ученици ће сазнати да је реч о савршеном и довршеном броју који симболише „универзум у његовој унутрашњости и сложености” (Ševalije – Gerbran 2003: 140), да је настао множењем бројева три (Свето Тројство, свето време, три агрегатна стања материје) и четири (четири елемента: ватра, вода, земља и ваздух, просторни свет), али да упркос *тежњи ка савршеном*, на личном плану доноси *бројне унутрашње теешкоће*, велика искушења; човек са бројем дванаест наилази на *бројна преиспитуивања, преешке и понирања* на животном путу, носећи се са *повећаном осетљивошћу*<sup>17</sup> чиме су се потврдиле Киине доминантне особине.

<sup>17</sup> Наведено према: <<https://sr.campusintifada.com/numerology-meaning-number-12>> 8. 1. 2022.

## 8. Завршна разматрања

Властито осетљиво трагање за унутрашњом ширином и савршенством, спознавање сопствених таласа туге и лепоте, то је пловидба Дванаестим морем. И та је пловидба за ученике седмог разреда повезана са снажним развојним окретањем свету унутрашњости, тежњи да боље спознају сложеност младалачке душе, и интензитетом промена у периоду адолесценције. Треба их, стога, подстаћи да храбро и одважно заплоче властитим дванаестим морем, не бојећи се загонетака које свако од нас у себи поседује.

Овај роман, постављен између читања Егзиперијевог *Малој њринца* и Баховог *Галеба Цонашана Ливинишона*, утврђују читање сажетих приповедних низова који својим обимом неће обесхрабрити младог реципијента, али ће отворити сложеност вишеслојног тумачења лирско-филозофског романа, уз бројне корелацијско-интеграцијске везе, компаративни приступ и ширење опште културе, сазнајних и рецепцијских вештина ученика. У том погледу, потребно је, путем огледно-угледних часова, радионица и обука за наставнике, популарисати *Дванаесто море* Игора Коларова и дати му видљивији простор у актуелној наставној пракси.

### ИЗВОРИ

- Алексић, Дејан. *Цицела на крају светиа*. Београд: Креативни центар, 2014.  
 Егзипери, Антоан де Сент. *Мали њринци*. Београд: Лагуна, 2016.  
 Коларов, Игор. *Дванаесто море*. Београд: ЗУНС, 2007.  
 Коларов, Игор. *Аи и Ема*. Београд: ЗУНС, 2006.  
 Коларов, Игор. *Кућа хиљаду маски*. Београд: ЗУНС, 2006.

- Коларов, Игор. *Најкраће крајшке њриче за децу*. Београд: ЗУНС, 2009.  
 Колоди, Карло. *Пиноккио*. Београд: ЗУНС, 2005.  
 Нанети, Анђела. *Мој дека је био ѡрешиња*. Београд: Креативни центар, 2016.  
 Нешић, Ивана. *Зеленбабини дарови*. Београд: Креативни центар, 2018.  
 Платон. *Гозба*. Београд: БИГЗ, 1979.  
 Радовић, Душан. *Кайеџан Џон Пийлфокс*. Београд: ЗУНС, 2010.  
 Шваб, Густав. *Најлепше њриче из класичне сџарине*. Београд: Libretto, 2012.

- Andersen, Hans Kristijan. *Najlepše bajke*. Београд: Prosveta, 2002.  
 Bah, Ričard. *Galeb Džonatan Livingston*. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2014.  
 Beckett, Samuel. *Šekajući Godoa*. Podgorica: Nova knjiga, 2017.  
 Disney, Walt. *Pinocchio*, <<https://archive.org/details/pinocchio-1940>> 7. 1. 2023.  
 Silverstejn, Šel. *Komadić koji nedostaje*. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2022.

### ЛИТЕРАТУРА

- Вељковић Мекић, Јелена. Мотив смрти у савременим романима за децу. *Детињство*, XLV, 3 (2019): 22–29.  
 Калајџија, Јелена. Аутопоетички маштодром Игора Коларова као основа дијалога са дјетињством: поетика простора, поетика камуфлаже и поетика минимализма. *Детињство*, XLVI, 2 (2020): 133–144.  
 Кљајић, Наташа. Поетика (од)необичене самоће у романима Игора Коларова. *Детињство*, XXXVIII, 3–4 (2012): 38–44.  
 Николић, Милија. *Методика наставе српској језика и књижевности*. ЗУНС: Београд, 1999.  
 Опачић, Зорана. Усамљено дете као нови тип јунака у српским романима за децу (на примеру романа Игора Коларова). *Детињство*, XXXVII, 3–4 (2011): 12–20.  
 Столић, Даница, Весна Муратовић Дробац. Архаични, савремени и медијални дискурс: јединство хронотопа у савременој бајци *Дванаесто море* (Свети Кле

Сибин) Игора Коларова. *Детињство*, XLIII, 3 (2017): 58–68.

Света Матрона Хиоска. Фондација „Пријатељ Божији” <<https://priateljboziji.com/%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%85%D0%B8%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B0/>> 8. 1. 2022.

Хамовић, Валентина. Скица за поетику кратког романа Игора Коларова. *Детињство*, XXXII, 3–4 (2006): 56–59.

Bihorac, Ahmed. Programska obeležja nastave romana. *Univerzitetska misao – časopis za nauku, kulturu i umjetnost* (2013): 61–68.

Bihorac, Ahmed, Kemal Džemić. Žanrovsko programiranje romana. *Knowledge*, 3/19 (2019): 1137–1141.

Numerologija – simbolika broja 12, <<https://sr.campusintifada.com/numerology-meaning-number-12>> 8. 1. 2023.

Ševalije, Žan, Alen Gerbran. *Rječnik simbola*. Banjaluka: Romanov, 2003.

Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad, 1987.

Nataša P. KLJAJIĆ

POSSIBILITIES OF TEACHING IGOR KOLAROV'S NOVEL *THE TWELFTH SEA* (*DVANAESTO MORE*) IN THE SEVENTH GRADE OF PRIMARY SCHOOL

Summary

The paper presents aspects of the teaching of Igor Kolarov's novel *The Twelfth Sea* (*Dvanaesto more*) in the seventh grade of elementary school, based on the correlation-integration and the comparative approach. The proposed teaching procedure is based on connecting a series of poetic interpretations of this work with the possibility of their application in the field of teaching practice. The genre, motif, compositional and conceptual complexity of Kolarov's novel encourages students to take on the challenges of interpreting the multilayered work, its multiple meanings and deep symbolism. The aim of the work is to popularize this newly introduced part of the program in modern teaching practice.

Keywords: *The Twelfth Sea* (*Dvanaesto more*), Igor Kolarov, novel, teaching interpretation, fragmentation, ambiguity

## ПРОЗА ИГОРА КОЛАРОВА У МЕТОДИЧКОМ КЉУЧУ: ЕМПАТИЈСКО-ЕТИЧКИ АСПЕКТИ РЕЦЕПЦИЈЕ

**САЖЕТАК:** У раду се одређене поетичке особености прозе Игора Коларова уводе у методички контекст и сагледавају као полазишта потенцијалног емпатијско-етичког приступа, који подразумева стављање нагласка на (дугорочни) васпитни учинак књижевног текста, тј. наставе књижевности. У настојању да се одговори на опште методичко питање – о начину на који естетске вредности књижевног дела постају ресурс за његово васпитно деловање, указано је на могућа методичка поступања наставника приликом обраде 'програмских' текстова Игора Коларова и на значај који за снажење наставничких научно-стручних компетенција има познавање теорије наративне емпатије (С. Кин), етичке критике (М. Нусбаум), као и бројних радова из области педагогије и психологије који се баве емоционалном писменошћу. „Наративни сентимент” и идејна основа Коларовљевог дела „призивају” и афирмишу овакав методички приступ.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** методика наставе књижевности, књижевност за децу, теорија наративне емпатије, етички приступ, теоријска и методичка интерпретација, емоционалност, ергодичност, артизам, хуманизам, алтруизам

*Писање за децу данас, и више него раније, носи велику одговорност – не само према деци и осталим читаоцима, већ и према самој књижевности, према идејама. То је исцртавање, удубљивање, осмишљавање, тајење свега у коме живимо.*

*Уз сав реални амбис сумњи у тај исти свет око нас.*

(И. Коларов, 2007)

### Увод: Игор Коларов, школски писац

Иако дело Игора Коларова по својој природи припада школском контексту, оно је, истовремено, од њега много шире. Смештање било ког књижевног текста у методички, наставни оквир, поставља пред тумача (а то је, у школским околностима, наставник) одређене обзире које намећу зидови учионице а тичу се узраста ученика, временских и програмских ограничења, пројектованих циљева и исхода итд., односно онога што се у методици наставе књижевности описује принципом условности. Може ли се и како унутар тих зидова неговати „мисао без зидова”<sup>1</sup> – питање је које постављамо

\* snezana.bozic@filfak.ni.ac.rs

<sup>1</sup> „Мисао без зидова” назив је једног фрагмента романа *Кућа хиљаду маски* (2006) И. Коларова.



стално, а сусрет са прозом Игора Коларова то питање наглашено и додатно призива. Захваљујући рецепцијским потенцијалима које пружа, његова проза отвара простор за приступе у којима је тежиште на васпитном деловању, посебно на пољу емоционалног, естетског и моралног васпитања.<sup>2</sup> Зато ћемо, „уроњени” у опус Игора Коларова, настојати да одговоримо на једно од кључних *методичких* питања – на који начин оно што је неупитна естетска вредност једног књижевног дела постаје ресурс за његово васпитно деловање.

Свакој квалитетној методичкој интерпретацији књижевног текста претходи његова подробна књижевнотеоријска анализа.<sup>3</sup> Чињеница да је дело Игора Коларова заокружено<sup>4</sup> омогу-

<sup>2</sup> Добро је познато да настава књижевности, у свим образовним циклусима, поред сазнајне има и значајну васпитну улогу. О васпитној улози књижевности постоји опсежна књижевнотеоријска, педагошка, социолошка, психолошка, методичка литература. Посебно овом приликом истичемо значај студија које се баве питањима развоја емоционалне интелигенције („васпитљивошћу емоција”), односно развијањем методологије за оснаживање емоционалних компетенција ученика; с таквим циљем, у области педагогије и психологије ради се на креирању специјалних програма, али се указује и на „могућност спонтаног емоционалног образовања која извире из многих друштвених предмета, као што су књижевност, ликовно, музичко, драмске секције” (Pantić 2009: 84). „Кључна обележја емоционалног развоја обухватају способност детета да идентификује и разуме сопствена осећања, да тачно тумачи и разуме емотивна стања других, да се носи са снажним емоцијама и изрази их на конструктиван начин, да регулише сопствено понашање, да развија емпатију, и да успоставља и одржава везе и односе са другима” (Marić Jurišić – Kostović 2016: 188). Ово су неки од психолошко-педагошких постулата на којима се, између осталог, темељи емпатијско-етички модел наставног читања књижевног текста. Више о томе в. у: Божић 2020.

<sup>3</sup> Тиче се побољшања стручних компетенција наставника. В. рад о теоријској и методичкој интерпретацији књижевног текста: Милатовић 1995.

<sup>4</sup> Игор Коларов преминуо је 2017. године.

ћава његово целовито сагледавање, нова вредновања, продубљивања постојећих гледишта; међутим, захваљујући одјеку који је од почетка имало међу читаоцима и проучаваоцима књижевности за децу, оно је у доброј мери анализирано и процењивано и пре 2017. године, што је, између осталог, резултирало и укључивањем појединих његових остварења у иновираних<sup>5</sup> наставне програме књижевности за основну школу: роман *Аџи и Ема* предвиђен је као обавезна лектира у петом разреду, а роман *Дванаестило море* као изборна лектира у седмом. Рано препознати „образовни потенцијали” текстова Игора Коларова учинили су га, дакле, делом школског канона, па се и број методичких студија, научно-стручних, стручних радова и публикованих методичких апликација о његовим програмским делима повећава из дана у дан. Такво присуство Коларовљевог дела у науци о књижевности и методици наставе књижевности захвална је околност за сваког наставника, јер увид у књижевнокритичке радове о стваралаштву овог писца може бити значајна подршка у припремној фази рада.

У сусрету наставника са делом Игора Коларова и референтном секундарном литературом отвара се питање о поетичким особеностима његове прозе које могу представљати одговарајуће „методичке кључеве” уз помоћ којих би се њена, пре свега естетска, а потом и васпитна вредност откључала и пред ученицима разбокорила у свом пуном сјају и лепоти. Стога ће у овом раду поједине поетичке особине Коларовљеве прозе (утврђене и описане у радовима истраживача књижевности за

<sup>5</sup> Последња реформа наставних програма из области књижевности која је Коларова и званично учинила „школским” писцем започела је 2016. године.

децу)<sup>6</sup> бити издвојене и уведене у методички контекст, при чему као теоријско-методолошку основу потоњих наставних поступања имамо у виду теорију наративне емпатије и етичку критику; циљ је да се применом оваквог приступа продре до језгра/суштине, одакле исијава неупитна вредност Коларовљевог дела као целине.

### Поетика и методика наставе

*Читалац: позиција и улога.* Очекује се да је при читању прозе Игора Коларова читалац у великој мери ангажован на начин нетипичан у односу на читање какво се иначе подразумева (линијско/линеарно); поједини тумачи запажају да је код Коларова на делу специфична нелинеарност, односно да нека његова остварења постоје као хипертекстови (Калајџија 2020: 139). Чини се, заправо, да категорија *ергодичности* добро објашњава природу великог броја Коларовљевих текстова (пре свега његових кратких прича из збирки *Приче о скоро свему*, *Цейне њриче*, *Буренце* и других<sup>7</sup>), а тиме и улогу намењену њиховом читаоцу. Ергодички<sup>8</sup> текст подразумева учешће, интеракцију и сатвораштво, „рад” (грч. *ергон*) читаоца – и у причама Игора Коларова баш је тако: ту се од читаоца повремено тражи (и оставља му се простор) да допуњава, доцртава, исписује, поред све време подразумевајућег али и експлицитног подстицања на замишљање, размишљање, постављање питања и сл. Парадигматичне су, у том смислу, „Велика прича”, затим „Мали професор Давид” или „Прича с погледом на небо”. У структури ових текстова уочава се карактеристично сведено увођење у одређену ситуацију, тј. полазна дескрипција (стања, лика, дешавања) која садржи позив (често као изазов, налик зачињавању

у дечјим разговорима<sup>9</sup>) наратора на сарадњу/игру/сатвораштво, унутар света приче, и/или уз искорак из њега, у експлицитни дијалог са читаоцима,<sup>10</sup> који на тај начин преузимају двоstrуку улогу – наратора и коаутора.

Испричаћу вам причу о... аууу, што сам глдан!

Чекај, а шта нас брига што си ти гладан? Дај причу ил' одосмо да играмо игрице на компјутеру!

[...] Изволите, господо, покажите се. Напишите неку добру причу, ако смете. Ево, увалио сам се и ја у фотељу (ту је наравно и бурек) и чекам ваше уметничко дело [...] (Коларов 2005: 62).

Следи потом средишњи део – простор за исписивање наслова и приче (физички издвојен, с линијама за уношење читаоцевог сопственог текста) и, у завршници, карактеристично поентирање: „Хм, мљац-мљац, морам да признам, мљац, написали сте, мљац, мљац, одлич-

<sup>6</sup> При издавању кључних поетичких обележја прозе Игора Коларова ослонили смо се на драгоцену архиву часописа *Дешинство*, доступну на адреси: <<https://zmajevdecjeigre.org.rs/arhiva/>>; то је основа нових теоријских и методичких увида које у раду представљамо.

<sup>7</sup> Игор Коларов објавио је следеће збирке прича: *Хионијине њриче* (2000), *Милица у вршу* (2001), *Приче о скоро свему* (2005, 2014), *Буренце* (2007, 2015), *Фиона и грује мистерије* (2007, 2013), *СМС њриче* (2008, 2012, 2014), *Цейне њриче* (2010, 2016), *Русвај* (2011, 2014), *Приручник за њинвине* (2012, 2014) и *Клизаве њриче* (2013).

<sup>8</sup> Појам ергодичности/ергодичке књижевности, као корисно проширење теоријске апаратуре при проучавању одређених типова књижевних текстова, у науку о књижевности уводи норвешки теоретичар Еспен Арсет (Espen Aarseth), 1997. године. Више о томе в. у: Божић 2018: 81–91.

<sup>9</sup> „Напишите неку добру причу, ако смете” (Коларов 2005: 62 – *јодвукла С. Б.*).

<sup>10</sup> „Где се налазите у овом тренутку? / Хајде овако. / Погледајте лево. Шта је најинтересантније што видите? / Смишлите неку блесаву строфу о томе [...]” (Коларов 2005: 58).

ну причу!" (Исто). Притом, афирмативни став (да је читаочева прича свакако одлична) има изражену а ненаметљиво пласирану васпитну вредност. Текст тако, у чину рецепције, постаје простор читаоачеве креативности, а читање – игра и стваралаштво. Својом формалном и садржинском оригиналношћу он може да одушеви младог читаоца/ученика, доносећи му неубичајено, другачије читалачко искуство. То само по себи подстиче (на) интеракцију, па је потреба за додатним наставничким ангажманом у домену мотивисања ученика минимална. Истовремено, присуство оваквих текстова и рад на њима утичу на рано развијање позитивног односа према читању и књизи,<sup>11</sup> јер је далеко од наметнуте школске обавезе и ученику непривлачног штива.

Интерактивност, неопходна сарадња имплицитног аутора, наратора и читаоца као услов за остваривање пуног потенцијала текста у чину рецепције лако се повезује с *лудичким карактером* ове прозе, који управо подразумева спремност (реципијента) на маштање, слободу, разиграност, отвореност за специфичан хумор, што, као свако учешће у игри, производи веселост, раздраганост, ведрину (или бар оптимизам). Сатвораштво које се захтева од читаоца само је један аспект екоовске *ошворености* Коларовљевог дела, поред интертекстуалности и особене хронотопичности. Баш у том директном позиву читаоцу да (без оклевања) прихвати улогу коаутора текста који чита, крије се суптилна, под маску стављена<sup>12</sup> и до непрепознатљивости доведена *дигактичност* ове прозе (поменимо причу „Прочитај ме” која готово експлицитно потврђује претходно речено – Коларов 2005: 8). У самом чину активног читања и коауторства на најбољи начин остварују се методички концепти учења кроз игру, развој

критичког и стваралачког мишљења; притом књижевни текст представља и извор забаве, чуђења, подстицај радозналости, тј. омогућава активирање игровне методе, сасвим у складу са најновијим тенденцијама и пожељним начином поступања у савременој настави. Када је реч о интерактивним кратким причама – њихово увођење у наставу готово и не захтева методичко ангажовање наставника. Довољни су текст и читалац, без посредовања и примене нарочитих наставних стратегија. У једној студији аргументовано се доказује како је, захваљујући Коларову,

креативно писање могуће увести и код млађих школских узраста [а] његову збирку *Цейне приче* могуће је као помоћно средство користити у настави, при овладавању градивом различитих школских предмета (Јашовић 2019: 79),

дакле при стицању не само књижевно-језичких и ликовних знања и вештина, него и историјских, географских, музичких, математичких...

Обиље најразличитијих информација до којих се читањем прозе Игора Коларова може доћи, јер су вешто уткане у ткиво приче (преко имена јунака, топонима, антропонима; интертекстуалним и другим поступцима), уводи младог читаоца у свет музике, филма, књижевности, уметности; историје, митологије; науке,

<sup>11</sup> „Писац и читаоци креирају књигу. И тада, не само да не постоје два исћа примерка књије већ и сваки читалац излази из сојствене анонимности у односу на књију и читање. Допуњава је из свог угла, даје јој лични печат (нема разлога да се то чини само на маргинама). За писца је та врста контакта са читаоцима важна, ако не више, а оно барем једнако као и сви други пориви за писање и објављивање” (Коларов, према Стевановић 2007: 6 – *Иодвукла С. Б.*)

<sup>12</sup> Јелена Калајџија у свом раду експлицира поетику камуфлаже, као једно од битних обележја прозе И. Коларова (в. Калајџија 2020).

популарне културе, остварујући таквим интер-медиијалним и интердисциплинарним повезивањима значајан сазнајни и васпитни учинак (нпр. Киино омиљено место је напуштено позориште Орфеј; у енциклопедији она тражи и чита одредницу о порцелану; Ефин мачак зове се Ханибал, а пиле Флоријане Кими – Бартоломеј Трећи; у једној причи налази се и попис књига за децу које су ликови, Сова и Мауно, прочитали итд.). Поред тога што доприносе свеприсутном поступку онеобичавања, једном од главних обележја прозе Игора Коларова, ови „детаљи” су и методички релевантни; за њихово уочавање, упознавање значења и схватање улоге коју имају у књижевном тексту ученицима је неопходно наставничково упућивање и вођење. Задржимо се само на једном примеру. Улица у којој живи Ефи, главна јунакиња романа *Кућа хиљаду маски*, носи име познатог француског композитора Ерика Сатија; скретањем пажње ученицима на овај добро промишљен стваралачки поступак, његовим укључивањем у анализу ликова, тј. у сагледавање начина њихове карактеризације, они ће моћи не само да боље схвате и интензивније доживе причу о Ефи и њеној одсутно-присутној породици, него и да обогате своју музичку културу и знање – Сатијева меланхолична, нежна и топла музика повезана је са хронотопом романа (у поднаслову такође „музички” одређеног као „роман за две гитаре и аулос”) и представља (могућу) позадину читања и аналитичког разговора, а чак и кад је присутна само на асоцијативном нивоу додатно сенчи и потцртава носталгичну атмосферу недостајања и карактер ликова који у тој кући (роману) живе. Веза с музиком и иначе заузима значајно место у поетици Игора Коларова, а позиви упућени читаоцу да ту везу истражује упућују се, посредно, преко ставова

и исказа ликова за које музика има посебну вредност; поред Ефи, то је свакако Флоријана Кими, јунакиња „малецног романа у три дела” – за њу је време без музике изгубљено време, музика је „невидљиво дрво”, она зна да „о неким стварима не можемо да причамо, можемо само да певамо” (Коларов 2005: 72).

*Језировићости израза.* То је још један поетички кључ, издвојен за нашу „методичку браву”. Може се довести у везу са *лирским обележјима* прозе Игора Коларова; језичка сведеност имплицира дубину и сугерише згуснутост и непрозирност појавног света, чија се права природа може (тек) наслутити, интуитивно, преко емоција, и уз помно, упорно посматрање и истраживање:

Осврните се мало око себе.

*Ништа није у постојаности оно што јесте.*

Бајка није само бајка.

Црв није само црв.

Лутка није само лутка

(Коларов 2005: 42 – *погвукла С. Б.*)

Језровитост израза, у чијој позадини стоји значењска обремененост, подразумевајући је изазов читаоцу да проникне и развије, раскрили ту *рефлексивности*, *филозофичности*, непретенциозно и спонтано обликовану у гномичне, кратке изразе – филозофеме, штедро расуте на страницама Коларовљевог прозног опуса. То су *меса-бунари* из којих се захвата најчистија вода универзалног знања – али се и читаочева мисао мора спустити да захвати – дубоко; нпр. у роману *Аџи и Ема* читамо:

Живот је нешто што у почетку не може да се разуме, а касније још мање;

Све што желиш, већ је неко други пожелео;

Једина уметност у животу је да се научи да је живот диван и бескрајан, и да никакви бројеви не могу да га смање (Kolarov 2016);

у роману *Кућа хиљаду маски*: „Лице је прва ствар коју не знамо о човеку”; „Један цвет је у стању да направи велика чуда” (Коларов 2006); у роману *Дванаесто море*:

Потребно је време да би се људи срели, али понекад изгубе једни друге у делићу секунде. [...] Људи су ломљивији од порцелана; Једино што човек заиста зна јесте да плаче (Kolarov 2015),

и бројна друга оваква места. Те суштински важне а као узгред изречене рефлексije јављају се и у причама:

Чудно како осмех може из корена да промени човека. У једном тренутку си толико обичан да си невидљив, а већ у следећем се насмејеш од срца и све се промени. Постанеш нешто најпосебније на свету за људе око себе (Коларов 2005: 66);

Не мора да се оде далеко да би се далеко отишло. Најчудесније ствари сам виђао у својој глави, кад затворим очи (Исто: 14).

Филозофеме попут наведених, утиснуте, као потка, у прозно ткање Игора Коларова, сведоче о изразито хуманистичким и алтруистичким начелима на којима почива његово целокупно дело. Приликом тумачења, у аналитичкосинтептичкој етапи часа, као и при извођењу универзално важећих закључака (поука), наставниково методичко умеће биће драгоцено и неопходно да би се са ученицима до тих дубина дошло и да би се оне сагледале и појмиле, с обзиром на то да им ђаци искуствено, а често ни мисаоним капацитетима (узрасно) нису дорасли.

Идејни слој ове прозе значајно је сазнајно и васпитно поље методичког деловања.

*Артизам*. С претходном особином није тешко довести у везу наредну – одредили смо је као артизам, имајући у виду неупитно мајсторство аутора у усклађивању формалних и значењских елемената текста (овде примарно имамо у виду романе); њихова фрагментарност,<sup>13</sup> епизодичност, потом језичко-стилска сведеност и избрушеност, интимистичка суптилност и поменута језгровитост (која, видели смо, имплицира и одређену херметичност) не ослабљују механизме који читаоцу омогућавају ураћање у свет приче. Зачудност тог света, начин на који га, по сопственим мерилима, успостављају и у њему „живе” посве необични, па ипак у тој својој чудесности „могући” ликови, представља највиши домет тог артизма – прозирни балон који лебди тик изнад наше реалности, малу прозачну планету у којој, као у каквом чаробном огледалу – *леио* и *добро* бивају предимензионирани и, баш такви, понуђени (младом) читаоцу. Методички задатак овде би био: изнаћи начин да, уласком у тај свет, ученик спозна праве димензије и вредности одређених људских особина и понашања, најпре у сопственом окружењу, потом у општем смислу, и коначно (најважније) – у себи.

*Ликови*. У томе ученику највише може помоћи приближавање ликовима, што је, уједно, и најчешће методичко полазиште на не увек ла-

<sup>13</sup> „И премда се начела сажимања и ломљења епске структуре могу лако довести у везу са културним обележјем савремене епохе (убрзана, екстремно сажета, често плошна комуникација), она представљају показатељ дубинске измене романескне структуре у савременој књижевности за децу” (Опачић 2011: 13).

ко проходном путу тумачења романа. Код Коларова, ликови, такви какви су – атипичних карактера и судбина,<sup>14</sup> смештени у први план (готово драмским поступцима), представљају главно обележје и носиоце *шемајтске оригиналности*; то је још један, можда најважнији поетички кључ за методички приступ његовој прози. Тај „нови тип јунака – социјално изоловано дете школског узраста” (в. Опачић 2011) суштински је близак и препознатљив савременом младом читаоцу. Њиме се у највећој мери остварује веза са приступом истакнутим у наслову овог рада, емпатијско-етичким моделом читања у настави. О овом моделу већ смо опширно писали на другом месту (в. Божић 2020), тако да ћемо овде само подсетити да његова суштина није нова ни непозната у науци и наставној пракси. Напротив, присутна је чак и када је не посвестимо као „модел”, а заснива се на начелу које је у методичкој литератури одавно описано као „савез срца и ума” (Rosandić 1986), што би била базична претпоставка сваке добре, *стваралачке* наставе књижевности. Укратко: интердисциплинарни теоријску основу овог приступа чине теорија наративне емпатије Сузан Кин (Suzan Keen), учење о повезаности емпатије и моралног развоја Мартина Хофмана (Martin Hoffman) и сагледавање етичких аспеката књижевних утицаја на развој личности (кроз увежбавање књижевне и саосећајне имагинације) у теорији Марте Нусбаум (Martha Nussbaum). Сваком од три Коларовљева романа можемо приступити на овај начин. Степен *идентификације* (кључни појам теорије С. Кин) ученика с ликовима Агија, Ефи, Кие природно ће се разликовати, и то може бити добро полазиште за учење о емпатији/уосећавању и саосећању. Истраживачки задаци базирају се,

поред осталог, на настојању да ученици овладају вештином препознавања стваралачких техника којима се постиже одређена емоционална реакција читалаца на текст (позиција приповедача, типови фокализације, видови карактеризације и др.). Предуслов и први методички корак у разговору представља освешћивање и вербализација сопственог емоционалног одговора на, у овом случају, Коларовљеву прозу (утврђивање сопствених осећања, „рефлексиван рад на осећањима” – Grelan 2007).<sup>15</sup> Ово је утолико важније јер њу карактерише *дубока емоционалност*, пре свега због чињенице да се у основи концепције главних ликова налази одређена емоционална траума (губитак родитеља, болест пријатеља, запостављеност од стране родитеља) коју они превазилазе на различите, али у основи сличне начине – емоционалним компензацијама (реалним или измаштаним, свеједно), инфузијама искрених и дубоких осећања љубави/подршке које добијају од ликова „модератора”,<sup>16</sup> какви су Ема, Ливија, Јулијан и Фидо, Симона...

<sup>14</sup> Н. Кљајић у свом раду о романима И. Коларова говори о авангардној концепцији лика детета. В.: Кљајић 2012: 38–44.

<sup>15</sup> „Емоције призване литерарном фикцијом такође имају утицаја и на наше когнитивно процесуирање пошто се читање заврши. Оне не само што мијењају начин на који размишљамо, него имају и шире трансформативно поље дјеловања” (Мар, Оутли и др., према Бјелановић 2022: 16). Слично је и код Стајнера, који као прву од три фазе у учењу емоционалне писмености одређује „отварање срца”: „Емоционална писменост захтева да послушнујемо наше емоције и изражавамо их на продуктиван начин” (Stajner 2007: 27). Наставник књижевности може много да уради у сфери емоционалног ’описмењавања’ својих ученика, посебно када располаже адекватном грађом, какву свакако представљају романи Игора Коларова.

<sup>16</sup> То су „ликови који у Коларовљевим романима преузимају контролу и управљају поступцима главних јунака” (Велковић Мекић 2018: 118).

Објашњавајући људску *порцеланску ломљивост*, тематизовану најексплицитније у роману *Дванаесто море*, Игор Коларов на једном месту закључује:

Ствар је у томе да се прихвати сопствена рањивост, а не идеализована слика коју фанатично негујемо о себи и која, заправо, изазива понајвише бола. *Разумевањем личне рањивости, разумемо и рањивост ближњих* (Коларов, према Стевановић 2007: 6 – *подривка С. Б.*).

Управо наративна емпатија помаже у неговању и развијању емоционалних капацитета личности (способности да *осећамо* и *разумемо*, себе и друге); у наставном контексту, њен значај је у потенцијалу (актуализованом одговарајућим методичким поступањем наставника) да, дуго-рочно гледано, буде средство васпитног деловања књижевности.

Емпатијско-етички приступ настојали смо да применимо приликом осмишљавања дидактичко-методичке апаратуре за анализу романа *Аџи* и *Ема* у читанци за пети разред основне школе (в. Божић и др. 2018). Тај се приступ препознаје, на пример, у питањима:

Шта сазнајемо о Агију и његовим осећањима на основу тога што за себе каже да је са Месеца? / Којим речима би се могло описати пријатељство између Агија и Еме? / Како разумеш то да је Ема – Океан? // Образложи због чега је Аги срећан, а због чега није. Шта би родитељи требало да ураде како би Аги био срећнији? Размисли да ли је и Аги могао да учини нешто како би се односи са родитељима и друговима из школе поправили. Каквим понашањем је Ема успела оно што други из Агијеве средине нису: да дечака учини срећним? Чему су тебе научили Аги и Ема? // Прочитај пажљиво завршетак дела. Осмисли

како би пријатељство између Агија и Еме могло даље да се развија (Божић и др. 2018: 34).

Интенције оваквог наставног поступања можда најбоље илуструје радни налог ученицима – да напишу причу на тему „Бранио/бранила сам Агија онда када су му се други ругали” (в. Исто: 35). Сва издвојена питања, као и задатак за самостални рад, усмерена су ка подстицању саосећајне имагинације ученика и освешћивању важности просоцијалног активизма који из ње проистиче.

Методичка апаратура која у читанци за седми разред (в. Божић и др. 2019) прати одломке из романа *Дванаесто море* има исту теоријско-методолошку основу. Емоционална писменост ученика и њихова морална начела оснажују се питањима попут ових:

Да ли би волео/волела да ти неко као Киа Сибин буде пријатељ? Образложи због чега. // Зашто Киа у једном тренутку уништава своју порцеланску колекцију фигурица? Како се Киа понаша док је Симона у болници; због чега не сме да је посети? Којим догађајем се завршава роман? // Може ли се говорити и ћутањем? Нека ти у одговору на ово питање помогне опис комуникације између Кије и Симонине мајке. Зашто се роман зове *Дванаесто море*? Издвој реченице које носе универзалне животне поруке. Означи једну коју сматраш најважнијом и писмено је образложи. // Размисли због чега је за мото романа узета Хераклитова мисао: 'Невидљива хармонија јача је од видљиве'. Напиши краћи есеј о идејама и закључцима до којих те је та мисао довела (Божић и др. 2019: 193).

Инсистирање на емоционалном и етичком (у складу са тематском програмском концепцијом заступљеном на млађем школском узра-

сту) доводи нас до спознаје суптилно уткане у идејну основу прозе Игора Коларова – да је оно што се доживљава као најличније, најинтимније заправо и најуниверзалније, да важи за све људе. Зато ови, на први поглед потпуно атипични ликови с којима поистовећивање неће ићи лако, јер су изван свих граница конвенција, сасвим своји/особени, заправо омогућавају висок степен читалачке идентификације. Они су „средства” резонантна на фреквенцији читаочеве духовне и емоционалне чистоте, свежег (дечје наивног и луцидног) погледа на свет, инструмент за откривање лепоте у слободи да се буде оно што заиста јеси – у свим временским и просторним димензијама.<sup>17</sup> Поред свега реченог, они су и лековити – откривају начине на које се трауматичне и тешке животне ситуације ипак могу превазићи.<sup>18</sup>

За отварање света прозе Игора Коларова од значаја може бити и његово последње, постхумно објављено дело, *Соколички зборник (2021)*;

<sup>17</sup> Илустроваћемо то једним фрагментом из романа *Кућа хиљаду маски*, насловљеним сигнификантно – *Мисао без зигова*: „Баш ме брига да ли је Ливија стварна или не. / И близанци такође. / Тачно, ја живим као Ефи. Али, живиш увек може да се живи на друшачији начин. / Допада ми се то” (Коларов 2006: 110 – *подрукла С. Б.*). Или, у роману *Дванаесто море*, професор Апи у једној ситуацији каже Кири: „Свака ствар коју видиш постоји у неколико стварности. Ако за себе одабереш само једну стварност, друге ће се затворити за тебе” (Коларов 2019: 68).

<sup>18</sup> Терапеутским потенцијалом фикције бавио се немали број истраживача. На пример, туга (или друга негативна емоција) која је на аутентичан и уметнички успео (убедљив) начин обрађена у неком књижевном тексту тиме је „сублимирана, упошљена”, и постаје „туга вишег нивоа”, односно „показује се и као осјећање које губи негативан предзнак, продуктивно осјећање, *адаптивна емоција*. Она утиче у непроцењивој мјери на наша заједничка искуства, повезује нас, тјешти, па и охрабрује, онда када подстиче осјећање заједништва, будући да је добар дио природе емоције заправо комуникацијски условљен. У литератури једнако као у животу” (Бјелановић 2022: 194).

другачија од свега што је аутор за живота објавио, наста(ја)ла без намере да буде публикована, у форми свеске за личне белешке подстакнуте духовним трагањем у једној животној фази и сведочанство о приближавању Богу и вери, ова његова „рукописна првина”<sup>19</sup> на посебан начин осветљава и додатно истиче одређене аспекте целокупног књижевног опуса овог писца. Читалац ће у тој књизи видети наговештај и суштинско извориште онога што се касније препознаје као идејна основа, иманентно поетичко начело Игора Коларова – дубока, искрена љубав и отвореност према свему што постоји.<sup>20</sup> Наставник упућен у постојање *Соколичкој зборника*, ако га је прочитао и срцем разумео, своје методичко вођење на часу моћи ће да утемељи (и) у овом рукопису: наставно тумачење књижевног текста готово неизоставно укључује и одређени опсег информација о писцу, код Коларова додатно релевантан због аутобиографских момената који се проналазе у његовим (програмским) делима. Тако ће занимљива биографско-библиографска чињеница, о рукопису Игора Коларова насталом пре свих објављених књига а публикованом после њих, бити подстицај да се истражи, доживи и сазна нешто више – о писцу и његовом делу.

Настојања да се прози Игора Коларова приступи тако да се њене естетске вредности „преведу” у домен васпитности заступљена су, према нашим увидима, у домаћој наставној пракси.<sup>21</sup> Наставници се углавном успешно су-

<sup>19</sup> Свеска је исписана 1997. године.

<sup>20</sup> Овде посебно имамо у виду „Слова дневна и ноћна”, инспирисана Св. Јованом Златоустим, обједињена у молитви и усклику: „Све што дише нека хвали Господа!” (в. Коларов 2021).

<sup>21</sup> Видети, на пример, рад „Петаци, Агијеви другари (Роман *Ати и Ема*, Игор Коларов)” наставнице Марије Митровић, награђен на Конкурсу за избор најбоље методичке



очавају са опасношћу на коју Коларов својевремено указује – да

лепа књижевност у школи постане формална... Дакле, управо тамо где је, рекао бих, најпотребнија. Мислим да је лични приступ томе веома важан, спремност учитеља и професора *да живе љубав у деци према лепој књижевности, која даље продубљује љубав према свеукупном живоћу* (Коларов, према Стевановић 2007: 5 – *одвукла С. Б.*).

Умешност и ентузијазам наставника у овом смислу изузетно су важни, али је можда још важније то који се текстови (преко програма редовних и ваннаставних активности) ученицима нуде за читање. Проза Игора Коларова, уз одговарајући наставников стручни ангажман, али и лично емоционално инвестирање, свакако доприноси развијању интересовања и љубави према књижевности и животу као таквом.

Поглед на књижевни текст са емоционалног и етичког аспекта омогућава да, временом, ученици као релевантну (за сопствени живот) усвоје спознају коју добро формулише познати теоретичар, психолог и писац Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim), говорећи да је

уметност [...] својство које одређује разлику између пуког гледања или вршења ствари и могућности да оне *некога дирну, продрмају, промене силама којих има у свему што дајемо и примамо*. [...] Данас постоји опасност да многе личности проводе много више година него икада раније као добро опремљени сисари, обузети метаболизмом и размножавањем, *али не користиће се сво-*

припреме шк. 2020/2021. године (расписује Филозофски факултет у Нишу). Методичка припрема М. Митровић публикована је у збирци награђених припрема *Методички узлети 3* (Ниш: Филозофски факултет, 2022, 47–59), доступно на: <<https://izdanja.filfak.ni.ac.rs/zbornici/2022/metodicki-uzleti-3>>

*јом једином приликом да доживе што заиста значи бити жив. Задањак је наставника и уметника да се постарају да се што прилика не пропустити* (Arnhaјm 2003: 320 – *одвукла С. Б.*).

Као уметник, Игор Коларов је није пропустио; његово дело омогућава и наставнику да – адекватним ставом и начином поучавања, такву прилику обезбеди и својим ученицима.

## ИЗВОРИ

- Коларов, Игор. *Приче о скоро свему и један сасвим мали роман*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Коларов, Игор. *Кућа хиљаду маски: роман за две титаре и аулос*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- Коларов, Игор. *Буренце: луцкасте приче*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- Соколички зборник* Игора Коларова, написан 1997. године. Звечан: Манастир Соколица, 2021.
- Kolarov, Igor. *Dvanaesto more*. Beograd: Laguna, 2015.
- Kolarov, Igor. *Agi i Ema*. Beograd: Laguna, 2016.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бјелановић, Недељка. *Наративни сенџименти: појмовно одијевање љозне емоивности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022.
- Божић, Снежана. *Пријатељство на мрежи: о инјернеши и настјави књижевности*. Ниш: Филозофски факултет, 2018.
- Божић, Снежана, Снежана Милосављевић Милић, Јелена Јовановић, Мирјана Бојанић Ђирковић. *Похвала: читанка за пети разред основне школе*. Београд: Герундијум, 2018.
- Божић, Снежана, Снежана Милосављевић Милић, Јелена Јовановић, Мирјана Бојанић Ђирковић. *Огсјај:*

- читанка за седми разред основне школе. Београд: Герундијум, 2019.
- Божић, Снежана. Емпатијско-етички модел читања у настави књижевности. *Књижевна историја*, 170 (2020): 295–318.
- Вељковић Мекић, Јелена. Ликови у романима за децу Игора Коларова. *Детињство*, XLIV, 1 (2018): 116–123.
- Јашовић, Предраг. Однос естетског и поучног у причама Игора Коларова. *Детињство*, XLV, 2 (2019): 75–82.
- Калајџија, Јелена. Аутопоетички маштодром Игора Коларова као основ дијалога са дјетињством: поетика простора, поетика камуфлаже и поетика минимализма. *Детињство*, XLVI, 2 (2020): 133–145.
- Кљајић, Наташа. Поетика (од)необичене самоће у романима Игора Коларова. *Детињство*, XXXVIII, 3–4 (2012): 38–44.
- Милатовић, Вук. Однос теоријске и методичке интерпретације књижевног дела. *Методика наставе српској језика*. Београд: Учитељски факултет, 1995, 103–106.
- Опачић, Зорана. Усамљено дете као нови тип јунака у српским романима за децу (на примеру романа Игора Коларова). *Детињство*, XXXVII, 3–4 (2011): 12–20.
- Стевановић, Бранко. Коларов у свету чуда (разговор). *Савремени уџбеник* 7 (2007): 5–7.
- Arnhaјm, Rudolf. Kakva nam psihologija treba. *Prilog psihologiji umetnosti: sabrani eseji*. Beograd: SKC Beograd – Knjižara BookWar i Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2003, 316–320.
- Grelan, Hans. *Filozofija osećanja*. Beograd: Geopoetika, 2007.
- Marić Jurišin, Stanislava i Svetlana Kostović. „Vaspitljivost emocija”: prema „emocionalno pismenoј školi”. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XLI-2 (2016): 185–201.
- Pantić, Jelena. Emocionalna inteligencija u nastavi. *Norma* XIV/1 (2009): 77–87.
- Rosandić, Dragutin. *Metodika književnog odgoja i obrazovanja*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Stajner, Klod. *Školovanje srca: učenje emocionalne pismenosti*. Novi Sad: Psihopolis institut, 2007.

Snežana V. BOŽIĆ

## THE PROSE OF IGOR KOLAROV WITHIN A METHODOLOGICAL KEY: THE EMPHATIC-ETHICAL ASPECTS OF RECEPTION

### Summary

This paper introduces the selected poetic features of Igor Kolarov's prose (ergodicity, luddism, intertextuality, unobtrusive didacticism, high informativeness, deep emotionality, philosophicalness, artism, key procedures for characterization of literary characters) into the methodological context and treats them as the starting points for a potential empathic-ethical approach, which implies emphasizing the (long-term) educational effect of the literary text, i.e. literature courses. In an effort to answer the general methodological question about the manner in which the aesthetic values of a literary work become a resource for its activities in character education, the author outlined the possible activities that teachers may use while working with texts by Igor Kolarov included in the literature selections, and showed how the deep understanding of the theory of narrative empathy (S. Keen), ethical criticism (M. Nussbaum), and numerous works of pedagogy and psychology pertaining to emotional literacy, is highly important for strengthening the teachers' scholarly and professional competences. The "narrative sentiment" and conceptual basis of Kolarov's work "invoke" and in the best possible way affirm such a methodical approach. This paper outlines the possibilities in which students can develop creativity, sympathetic imagination, critical thinking, and emotional literacy through reading and interpreting Igor Kolarov's prose. The didactic-methodical apparatus used for teaching the passages from Kolarov's novels included in literature courses was presented according to the selected approach. As a conclusion, the importance of literature (art) and education (classroom work with students) for spiritual and emotional growth, development and everyday mental processes was emphasized.

Keywords: methodology of teaching literature, children's literature, theory of narrative empathy, ethical approach, theoretical and emotional interpretation, emotionality, ergodicity, artism, humanism, altruism

## КРАТКЕ ФОРМЕ ИГОРА КОЛАРОВА

САЖЕТАК: Рад се бави анализом кратке форме у збиркама *Цейне ѓриче* и *СМС ѓриче* Игора Коларова, поступцима које писац примењује и начинима којима остварује комуникацију са читаоцима XXI века.

Циљ рада је да осветли и размотри кратку форму Игора Коларова, исказану кроз хибридизацију и жанровска преплитања остварена на иновативан и маштовит начин близак деци предшколског и млађег школског узраста.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Игор Коларов, кратка форма, прича, комуникација, читалац, игра

Игор Коларов припада постмодернистичкој поетици, како Зорана Опачић наводи у предговору *Анџолоџији књижевности за децу* (2018: 45). Ова поетика негује нове књижевне форме које је тешко жанровски одредити.

Кратка форма заступљена је у збиркама Игора Коларова: *Хионијине ѓриче* (2000), *Милица у врџу* (2001), *Приче о скоро свему* (2005; ново и измењено издање 2014), *Буренце* (2007; 2015), *СМС ѓриче* (2008; ново и измењено издање 2012; 2014), *Цейне ѓриче* (2010; ново и измењено издање 2016), *Русвај* (2011; 2014), *Приручник за ѓинџвине* (2012; двојезично издање на српском и енглеском језику 2014), *Клизаве ѓриче* (2013) и *Разговор око светиа за 8 минуџа* (2017).

Нове књижевне форме примерене су данашњем времену, технолошким изазовима и захтевима нових генерација које одрастају уз помоћ визуелних медија. 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).<sup>1</sup>

Сваки од ових писаца је оригиналан, иновативан и на специфичан начин остварује комуникацију са својим читаоцима, од којих првенствено захтева да промишљају и буду креативни.

Иако према мишљењу Петра Пијановића (2005: 34), „мале, односно кратке форме заправо чине прича и кратка прича”,<sup>2</sup> приче Игора

\* tamaragrujic77@gmail.com

<sup>1</sup> Корене мултимедијалности можемо тражити у часописима, јер су они први масовни комуникациони медиј који је користио мултимедију: текст, илустрацију, слике. Мултимедијалност налази своју примену скоро у свим областима друштвеног деловања.

<sup>2</sup> „У аналогiji – то је иста она врста коју Томашевски означава термином новела, под њом подразумевајући кратки прозни облик. Са нешто поједностављења, тај облик, то јест мала прозна врста, може се именовати термином прича” (Пијановић 2005: 34).

Коларова жанровски је тешко одредити, јер се „у погледу форме крећу од прича-минијатура до оних које структуром обухватају сиже романа” (Јашовић 2019: 76).<sup>3</sup> Стога говоримо о причи као основном жанру Коларовљевог стваралаштва за децу, те смо се определили за анализу приповедака у збиркама *Цейне њриче* и *СМС њриче*, будући да оне илуструју различите приповедне поступке овог писца, а пружају и могућност сагледавања поетике кратке форме Игора Коларова.

Коларовљеве кратке форме проистичу из модерног времена, дигиталног и медијског доба и писане су првенствено за читаоца XXI века. Аутор посеже за кратком формом зато што је малим читаоцима „новог доба” тешко да задрже пажњу и жељни су како „нових слика, тако и нових изазова и сензација под утицајем мас-медија и дигиталних технологија”. Таква форма у потпуности „представља својеврсну ‘поруку’ коју пошљалац упућује примаоцу” (Lešić 2008: 67) и то у периоду „док трају реклама” (Коларов 2005: 8).

Приче Игора Коларова

могу да се нађу и на дисплеју мобилних телефона, што само иде у прилог томе да је Коларов своје приче прилагодио веку у коме је живео, благодетима технолошких иновација и времену пуне експанзије визуелних медија (Ђурђевић 2017: 116).

Произишао из „Радовићеве поетике кратке приче” (Опачић 2018: 45), Игор Коларов се опредељује за кратку прозу

засновану на парадоксу, кратком епиграмском изразу („Да ли сте приметили да најбоље приче могу да се сместе у свега 2–3 реченице [...] Е па, приче које не могу да се препричају са двадесе-

так речи и нису баш неке”) и онеобичавању форме, као и на отварању текста према читаоцима интервенцијама (Опачић 2018: 45).

Концепт кратке приче Игора Коларова најбоље илуструје књига *Најкраће српске њриче за децу* (2009) коју је приредио, и његов запис о краткој причи:

Постоје тајне које могу да се сместе у само неколико реченица и мисли које су највеће само онда када се обуку у најмање одело, ту спада и кратка прича.

Почетак ове књиге јединствен је, јер отвара могућност да

деца или одрасли, сасвим свеједно дописују своје приче и тек се тад може рећи да почиње књига. Самом том причом неће постојати два иста примерка књиге.

<sup>3</sup> Разматрајући поетику кратког романа Игора Коларова, Валентина Хамовић уједно разматра и поетику кратке приче, јер су оба жанра проистекла из културе модерног, ујурбаног времена, а њихова „наглашена неконвенционалност” посматра се „као негирање, чак обесмишљавање свих структурних елемената класичних прозних облика, што је несумњиви одраз новог сензибилитета и депатетизованог приступа књижевној уметности која се бори да одржи своје место у ери трендова и једнократних забава” (Хамовић 2006: 57).

Игор Коларов је „романописац који не развија нарацију већ казује све у кратким резovima, већина поглавља у његовим романима су краћа од једне стране, али та краткоћа и брза монтажа стварају емотивну напетост и снажан лирски ефекат који се уздиже до дифузног осећања универзалне духовности” (Љуштановић 2012: 174).

Наташа Кљајић истиче да нараторски аспект дела Игора Коларова „подразумева фрагментарност савремене прозе на граници са кратком причом и максимумом” (Кљајић 2012: 38), док роман *Аџи и Ема* „представља слагалицу кратких наративних одсека (кратких прича), са присуством лајт-мотива и афоризама” (Кљајић 2017: 71).

Према мишљењу Јелене Вељковић Мекић, поетика кратке приче Игора Коларова имала је донекле свог утицаја на обликовање његових романа (Вељковић Мекић 2018: 117).

На тај начин сваки читалац може да искаже своју тајну, своју мисао и тиме књизи да свој лични печат.

У *Цейним причама* (2010) читаоцима је дата могућност да креирају сопствене и аутентичне приче („Седам стрела”, „Флоријана као славуј”, „Ловац на диносаурусе”, „Прича коју пише цела породица и остали”, „Не дирај зеку док учи француски језик”), да створе јунака према својој замисли („Густав, тај Густав”, „Нешто о Бобу”, „Швајцарски лав”, „Како ме је разочарао Бетмен”, „Супер-прича о Сандри”), да створе причу на основу илустрације („Петров шешир”), попуне тест („Прабабин тест”), напишу разгледницу („Бијанине разгледнице”), попуне споменар („Прича о мени сад и после”), или препричају свој омиљени филм („Време је за филм!”). Мали читаоци треба да одговоре где бежи пас Мистер Академик, о чему размишља, шта воли да једе и шта сања; да опишу маслачак, љубичицу, ружу, висibaбу; да одговоре шта је куглов, импресионизам; у којој земљи се налази Келн; који је главни град Португалије; где извире Дунав; ко је извео први лет авионом или како се зове место одакле авиони излећу... Поред кратких прича и провере знања из различитих области, писац саветује читаоце како да поступе у одређеној ситуацији, коју музику да слушају, коју књигу да прочитају, како да напишу своју причу, да истражују друге књиге и дођу до нових сазнања, али и да сами одлуче како би поступили у одређеној ситуацији. Сажетошћу и афористичном формом, маштовито, забавно и поучно, Коларов руши традиционални начин комуникације са младим читаоцима и обраћа им се непосредно, успостављајући са њима присан однос. Најчешће се служи императивом, не да би наредио читаоцу, већ да би показао колико је важна његова улога у ствара-

њу, у песничкој игри (*нацртај, ойиши, найиши, уйиши, дойиши, дойуни, хајде да одговоримо, хајде да истражујемо, да почнемо, укључи се, ради шта још ти падне на памет...*).<sup>4</sup> Писац користи императив да би подстакао малог читаоца да се укључи у свет књиге, у свет сазнања. Да императив није у функцији наредбе показује прича „Није лако бити Коки” (Коларов 2010: 5). Кокију није лако јер га „сви малтретирају”, а највише бака Ната:

Она му увек прикачи наочаре. Коки се буну, али не вреди. Мора да их носи. Јадни Коки. Нацртај испод неке смешне наочаре за сунце. Или за читање, свеједно.

Даље писац читаоцу даје могућност да сам одлучи да ли жели да настави игру коју му писац нуди: „Ако хоћеш, нацртај испод и један розе џемперић са цветићима. То је још смешније.” Дете треба да допише/доцрта причу, а на тај начин „песник иницира низ нових асоцијација и на мисаоном плану додатно ангажује рецепцију” (Јашовић 2014: 71). Спој текста и илустрације доприноси бољем разумевању поруке:

Ето, видиш. Није лако бити Коки. А он би само желео да га сви оставе на миру. И да, можда, смаже понекад неког дебељушкастог миша. Шта, нисам рекао да је Коки мачак? (Коларов 2010: 6).

На овај начин писац укључује читаоца у стваралачку игру, јер читалац не само да се забавља стварајући своју слику, него наглашава и поен-

<sup>4</sup> Према мишљењу Предрага Јашовића, императивно обраћање заступљено је и у *Причама о скоро свему* (2005), првој збирци Игора Коларова, и у функцији је читаочеве интервенције, јер без његовог посредовања прича не би била доведена до краја („Прочитај ме”, „Деки мистерија”, „Жиле стиже помоћ”) (Јашовић 2019: 76).

ту приче, будући да неочекивано долази до сазнања да је Коки мачак.<sup>5</sup>

У причи „Седам стрела” (Исто: 18) писац сугерише читаоцу да се „укључи у мозгалицу” и напише своје мишљење о седам линија, те линије постају тема приче, а читаоци треба да размишљају о њиховом смислу: „Чему служе ове линије? [...] не верујем да се ове линије тек тако налазе на овој страници”. Писац их упоређује са стрелама и нитима вуне „чиме се асоцијативно писање повезује са нечим што је као стрела усмерено ка другоме, али и са процесом стварања (нешто може да се иштрика)” (Петровић 2017: 83). На крају приче писац читаоцу даје потпуну слободу: „Ма, напиши шта хоћеш. Оне су као створене да се по њима шкраба...”. У поднаслову приче „Флоријана као славуј” (Коларов 2010: 15) писац се читаоцу обраћа императивом: „Допиши средину приче, поспреми своју собу, уради домаће задатке и гимнастику”. Оваквим поступком он уводи читаоца у различите едукативне, педагошке, психолошке и забавне садржаје, показујући му да одређене ствари мора да уради самостално и да за њих преузме одговорност.

Поред тога што читалац у *Цейним њричама* треба да створи своју причу, на основу пишчевог увода и упутства („Гилетов бицикл”, „Ручак”, „Ловац на диносаурусе”, „Како ме је разочарао Бетмен”), у појединим причама читалац треба да допише по једну реч и тиме провери своје знање из одређене области или пак измашта причу („Швајцарски лав”, „Луди, луди миш!”, „Гумица”, „Милетово тумбање”, „Ђолетове авантуре”). Оваква форма блиска је допуњалкама, које су нарочито интересантне деци

предшколског и нижег школског узраста, јер је „у њима удружен ефекат нарушеног очекивања и изазов да се тај ефекат неутрализује” (Радикић 2003: 58).

„Крезуба прича” (Коларов 2010: 55) у поднаслову доноси наредбу: „Допуни причу и кредит за мобилни телефон најбољег пријатеља”, а функција јој је да одагна страх од зубара:

Слободно уђи у крезубу причу. Ако се плашиш, ово је право место за тебе. У овој причи нема ниједног ужасног зуба. Ни вампирског, ни ајкулиног, ни тигровог, ни \_\_\_\_\_, ни зеленог, ни бабиног.

Читаочев задатак је да причу допише набрајајући најразличитије придеве, што представља одређен вид дечје игровне активности, тачније вербалне игре. Она је

деци блиска, допадљива, смешна, и у њој не виде и не траже никакво реално значење, никакав смисао, доли смисао вербалног играња (Josić 1975: 31).

Тежња писца да се дете ослободи страха предочена је кроз игру са извором страха; емоцији страха супротставља се духовитост саме садржине, низањем различитих појмова. Преокрет настаје када престаје наредба „допуни” и почиње нова: „опусти се”, „попиј \_\_\_\_\_”, „поједи \_\_\_\_\_”, и „ради шта год ти падне на памет”. „Пошто у овој причи нема зуба, самим тим нема ни зубара. Ако те заболи зуб, мораћеш да одеш у неку другу причу. Зато, води рачуна о здрављу својих зуба...”. Прича о зубу прекида се питањем: „Извини, колико има сати?”, а одговор се налази у визуелном елементу – илустрацији сата. На тај начин писац подстиче дечју креативност и пружа могућност да

<sup>5</sup> Више о причи „Није лако бити Коки” (Коларов 2010: 5) в. у: Јашовић 2019: 76–78.

се прича „чита и гледањем 'допише' и да се ње на полисемантичност тако 'продужи'" (Јашовић 2014: 68). Прича се завршава нонсенсом, тачније „затварањем”, јер је радно време истекло и време је за неке друге приче:

Мораћеш да пронађеш нешто друго за читање. Дођи сутра опет. То јест, ако у међувремену не пронађеш неку песму која дуже траје од ове приче...

Коларовљеве кратке приче за допуњавање представљају спој игре/забаве и поуке, у њима нема анаграмске замене слова и слогова, нити риме, као нпр. у Змајевим допуњалкама,<sup>6</sup> већ се читаоцу даје могућност слободног избора да без икаквог ограничења допуни реч која недостаје. Таквим стваралачким поступком, некада и експериментом, спајањем сликовног и вербалног, Коларов ствара права ремек-дела која се не могу решавати по задатом шаблону. „Наивна прича тражи и правог читаоца” (Пијановић 2005: 299), захтевајући одређено промишљање и домишљатост, што несумњиво представља вид забаве, али и учења.<sup>7</sup>

На оригиналан начин, илустрацијом и текстом, песник игру и забаву спаја са поуком, али и обавезује малог читаоца да истражује, зами-

<sup>6</sup> Змајеве допуњалке имају форму „стихова за допуњавање”, блиске су пословичном казивању, често је реч о ритмизованим пословичним исказима у којима је изостављена кључна реч. Змај овим допуњалкама упознаје дете са животним и моралним искуством народа. Оне шире дечје сазнање о природи, човеку, свету и животу уопште. Више в. у: Радикић 2003: 58–59; Грујић 2010: 53–55.

<sup>7</sup> Биљана Петровић наводи примере радионица са групом ученика трећег разреда у Дечјем одељењу Библиотеке града Београда, у којима су деца допуњавала *Цейне њриче* Игора Коларова и о њима разговарала. Прича „Ручак” (Коларов 2010: 24) подстакла је децу да износе мишљења о прилагљивости и социјалном понашању (Петровић 2017: 83).

шља, закључује, пита, будући да му је потребно предзнање из различитих области, али и спремност да пронађе одговор на постављено питање (у разговору са одраслима или у неким другим књигама и изворима). Да би превазишао све препреке и остварио циљеве, Коларов подсећа да је потребан смех, потребан је хумор, јер „смехом побеђујем тигрове. Ха, ха, ха, хи, хи, хи, хо, хо хо (то је мој смех)” („Прича о мени сад и после” – Коларов 2010: 17). Смехом се може одагнати сваки страх, баш као и звиждукањем дечје песмице, јер „данас само храбри људи звиждућу дечје песмице” („Ђолетове авантуре” – Исто: 57).

У причама „Исидора Тајфун”, „Мистер Академик”, „Флоријана као славуј”, „Ловац на диносаурусе”, „Седам стрела”, „Пет бака и мајмунче”, „Густав, тај Густав”, „Ох, ти чудни Максиме”, „Гилетов бицикл”, „Крезуба прича”, „Милетово тумбање”, „Ђолетове авантуре”, задатак који се налази у загради испод наслова песама и у којем читалац треба да допуни/допише причу, има интерактивну функцију и „омогућава читаоцу да уђе у причу” (Јашовић 2019: 78). На тај начин писац подстиче читаоца на књижевну комуникацију, која је у овом случају двосмеран процес и у функцији је његовог ангажовања као потенцијалне одбране од досаде.

Он постаје својеврсни коаутор, без обзира на то да ли је причу дописао, односно да ли је на постављена питања одговорио тачно. Он је пристао на игру читања и *сукреирања њриче*. На плану испуњавања мисије да причом пружи и неку поуку, то је већ пола завршеног посла. Уколико се читалац додатно ангажује да на постављена питања потражи одговор, намера да поучи остварена је до краја (Јашовић 2019: 78).

Оваквим поступком Коларов потврђује да „прве књиге морају бити књиге слободног духа” (Радовић 2008: 348), оне које подстичу дечју креативност, „не да суво и енциклопедијски инвентаришу свет, прошлост и садашњост, већ да проналазе и деци нуде КЉУЧЕВЕ за разумевање ствари, односа и појава” (Исто).

Када се прочита задатак у поднаслову: „Допуни и препешачи Сахару” („Исидора Тајфун” – Коларов 2010: 7) и закључи да тај поднаслов нема везе са пустињом већ са понашањем одважне девојчице Исидоре Тајфун, затим поднаслов: „Допуни причу и одслушај све Моцартове композиције” („Милетово тумбање” – Исто: 56), који нема везе са Моцартом већ са причом о дечаку Милету и његовом сну, или пак поднаслов: „Допуни причу и научи напамет три драме Вилијама Шекспира” („Ђолетове авантуре” – Исто: 57), који нема везе са енглеским писцем већ са авантурама дечака Ђолета, долази се до нонсенса којим је „остварена отежана рецепција, која је у функцији ангажованог, поучног читања, креативног писања и естетског потврђивања приповедне структуре” (Јашовић 2019: 78).

Оваквом комуникацијом са малим читаоцем, тј. његовим креативним ангажовањем да би одговорио постављеним задацима и питањима,

Коларов прави један нови приповедни жанр, односно један нови облик поучне приче. [...] Доказује да је креативно писање могуће увести и код млађих школских узраста. Његову збирку *Цейне њриче* могуће је као помоћно средство користити у настави, при овладавању градива различитих школских предмета (Исто: 79).

Ангажованим читањем, у виду разноврсних тзв. едукативних експеримената, Коларов у

збирци *Цейне њриче*, уз помоћ кратке форме, потврђује становиште Душана Радовића да „мање је важно ШТА је предмет слике и примера, а далеко важније КАКО да се нешто добро уочи и прецизно и правилно изрази” (Радовић 2008: 349). Са много маште и духа, Коларов примењује Радовићев концепт „првих књига”, које

у поступку и решењима, морају имати много малих и великих ЧУДА, много мамаца и провокација, много повода за спонтано активирање деце (Исто: 350),

а читање није пасиван процес, јер је „људска активност везана за покрет” (Исто: 377). И Коларов, попут Радовића, не жели да његов читалац седи и чита, већ га подстиче на ангажовано читање: „Хајде да истражујемо! Чепркај по књигама, уцбеницима, новинама, интернету [...] Све што откријеш је важно” („Јуче је јуче било данас” – Коларов 2010: 35).

Овакве књиге подстичу децу на промишљање, представљајући добар пут како у дигиталном добу, када је „једна од темељних цивилизацијских тековина снажно уздрмана” (Радикић 2009: 17), код детета развијати љубав према књизи и књижевности уопште.

Сем што Коларов усмерава читаоца на размишљање и истраживање, он га упућује и на различите технике усменог и писаног изражавања, учење нових речи и богаћење речника, али и на проширивање знања из различитих области. Збирком *Цейне њриче*, Коларов у потпуности примењује Радовићев принцип да је довољно

поетски обрадити 100–150 појмова блиских дечјем искуству и учинити их живим и покретним, да их забаве и охрабре да мисле (Радовић 2008: 351).



Коларов то потврђује и садржином и формом, али и одредницом „цепне” приче,<sup>8</sup> којом упућује читаоца на сажета популарна издања која ће увек имати при руци. Ако „цепне књиге” посматрамо са аспекта њиховог трајања, а њихова је старост „готово онолика [...] колико је и старост штампане књиге” (RKT 1992: 621), онда је ретро дизајн збирке *Цейне приче* оправдан.

У временима хипермодерним, Коларов се са својим јунацима враћа у архајско време прашњавих књига, напуштених позоришта и древних кућа (Кљајић 2012: 38),

у време господског живота (лепеза, рукавице, огрлице од бисера, шешир, грамофон, фотографски апарати, стари сатови, олдтајмери), црно-белих фотографија, писања писама и разгледница. Поред старинских предмета, приказане су и савремене играчке, што „одговара и схватању времена у коме је све битно и у коме је 'јуче било данас', некад и сад, старо и ново” (Петровић 2017: 82), али и универзалности „првих књига”, како у прошлости тако и у садашњости. Задатак таквих књига је да науче дете да мисли, уз „много радосних открића, неочекиване игре, необичних слика” (Радовић 2008: 348), а Игор Коларов је збирком *Цейне приче* у томе и успео.

Ангажовањем читаоца и његовим активним учешћем у креирању приче, отвореност кратке форме чини децу „активним актерима живота” (Исто: 377), који ће бити спремни да одговоре свим изазовима XXI века.

Кратке приче Игора Коларова можемо посматрати као хибридни жанр<sup>9</sup> који у себи обједињује естетско и поучно, жанр отворене форме који захтева

општу културу младог читаоца (односно, мотивише га да је стекне, који не може разумети приповедано у потпуности уколико није упознат са значајним писцима, сликарима, музичарима, глумцима) (Опачић 2018: 46).

Кратка приповетка Игора Коларова представља спој традиционалног и модерног, јер је песник показао да овај жанр може да одступи од конвенционалног и то у виду употребе језика, тематике, начина на који обрађује одређене теме, али и самог наративног поступка, увиђајући да деци „треба књига уз коју ће се мање осећати децом” (Ђурђевић 1988: 71). Наиме,

деца би да се што пре ишчупају из детињства, да се отргну из стања зависности и робовања, да им се ствари и појаве 'разјасне', да надвладају и при своје свет (Данојлић 2004: 66).

Оваквим жанром Игор Коларов показује да иде у корак са модерним временом које захтева што краћу и необичнију форму и да за нет генерације могу да се пишу чак и СМС приче.

Према мишљењу Попа Д. Ђурђевића, под утицајем савремених технологија, Коларов је СМС причу увео у српску литературу за децу, успостављајући добру комуникацију са најмлађим читаоцима, проналазећи „форму по њиховој мери, а чини се и заједнички језик” (Ђурђевић 2009: 61). Таква форма захтева сажетост у изразу и прожимање вербалног и визуелног језика, што је једно од главних обележја савременог

<sup>8</sup> Улога тзв. цепне књиге, као вида популарног издања „у ширењу утицаја књиге и писане речи уопште” (RKT 1992: 622), неизмерна је.

<sup>9</sup> Прекорачења и хибридне форме јесу нека од главних обележја књижевности за децу XXI века, „у мањој или већој мери скоро свако дело за младе поседује извесне елементе интермедјалности и примере жанровских преплитања” (Ђуричић 2019: 84).

начина комуникације. Језгровитост израза и жива, актуелна лексика потврђују да је „савремени наратив пријемчив савременом детету” (Столић – Муратовић Дробац 2017: 60), тачније „све-на-клик детету” (Кљајић 2012: 38) и да ту никако нема места за један шири дискурс.

„Значење једне приче схваћено као низ међусобно повезаних догађаја битно је условљено начином на који је та прича испричана” (Марчећ 2003: 16), јер

значење једне приче није условљено само њеним ’садржајем’, низом догађаја који чине њену фбуларну потку, већ и формом у којој је тај ’садржај’ предочен (Isto: 16).

Кратка форма Игора Коларова допадљива је савременом детету, уз њу оно може и да пита и да одговара, да сазнаје и промишља, али првенствено да се забави и од најранијег узраста стекне културу читања. У „Упутству за употребу књиге” Коларов малом читаоцу даје другарске савете који су од велике важности за његов развој и васпитање, али га и подстиче да без икаквог ограничења ради оно што воли:

Ова књига нема никаквог смисла ако пре и после ње не прочиташ брдо других књига: Душка Радовића, Попа. Д. Ђурђева, Бранка Стевановића, Градимира Стојковића, Владимира Андрића, Вилијема Шекспира, Достојевског, Сервантеса, Луиса Керола, Маркеса, Егзиперија... / Изгуби се док читаш. То је најбољи начин да откријеш нове пределе у својој глави. / Води рачуна о хигијени. Прљавим рукама не копај нос, не голицај медведа и не листај књигу. / После читања књиге, шчепај мобилни телефон и у њему напиши своју СМС причу. Пошаљи је самом себи и обрадуј се од срца што неко мисли на тебе. / Заборави на туђа правила. Ово је твоја књига – твоја правила. И тачка! (Коларов 2012: 5–7).

СМС приче имају дијалoшку форму, и састоје се од питања и одговора у виду неке духовите констатације која је блиска афоризму, скечу, па и вицу. Оваквим поступком писац

уводи у свој текст директан говор као доказ да је у питању ’неизмишљено’. У том смислу се сама чињеница што је приповедање организовано у облику директног говора доживљава као доказ аутентичности (Lotman 1976: 345).

Свака прича доноси одређену новост, у виду сензационалне вести, што омогућава лако и брзо преношење „од уха до уха, [...] од дисплеја до дисплеја” (Ђурђевић 2009: 61). Овим поступком писац жели читаоца да заинтересује за поруку и да код њега изазове комичан осећај. Актери у причама су дечаци и девојчице који на шалив начин говоре о својим проблемима, недоумицама, интересовањима:

Моки: Шта радиш?

Киза: Управо лажем тату да сам урадио домаће задатке.

Моки: И, да ли ти верује?

Киза: Не, али нема везе. Идем да пронађем бабу, она ће ми сигурно поверовати! („Убедљиви Киза” – Коларов 2012: 13),

или се само шале:

Ивана: Путујем сутра у Париз.

Чаки: Недостајаћеш ми. Да ли ћеш мислити на мене?

Ивана: Наравно, чим се вратим! („Тај далеки, лепи град” – Исто: 22).

У СМС причама наратија је сведена на минимум, док су „дијалог, сажетост и тежња ка прецизности” (Јашовић 2019: 81) преузети из комуникативне форме СМС поруке. *СМС приче*

поседују и визуелну димензију. Илустрације Тихомира Челановића маштовите су, у духу урбаног хумора, живе у симбиози са текстом, допуњују га и шаљиво преносе поруку, што овој књизи даје посебну драж.

У СМС причама Игора Коларова уочава се елиптичност израза, колоквијалност, употреба кратких говорних форми карактеристичних за усмену комуникацију (изреке, фразе, уобичајени говорни изрази). Служећи се различитим облицима усмене комуникације, Коларов показује да „усмени говор може веома дубоко да проникне у приповедно ткиво” (Lotman 1976: 147) и да, притом, постане основа за стварање дела писане књижевности, јер „прави уметник речи носи у себи примитивну али органску снагу живог приповедања” (Ejhenbaum 1972: 63).

Стварањем СМС приче, жанра који почива на комуникацијском чину, Коларов наставља хибридикацију кратке форме у српској књижевности за децу, нонсенсом, хумором и парадоксом „наивних и једноставних форми и слика” (Радовић 2008: 349).

Игор Коларов је писац медијског синкретизма, његове кратке форме су интерактивне, он „пише брзо монтирајући слике, догађаје и асоцијације, [...] улази у свет игре с језиком и у језику, у свет нонсенсног хумора” (Љуштановић 2012: 174), а све са циљем да дете научи да мисли. Коларов је својим „првим књигама”, својим кратким формама, то и потврдио.

#### ИЗВОРИ

- Коларов, Игор. *Приче о скоро свему*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.  
Коларов, Игор. *Најкраће српске приче за децу*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.

Коларов, Игор. *Цейне приче*. Илустровала Нела Таталовић. Нови Сад: Дневник, 2010.

Коларов, Игор. *СМС приче*. Илустровао Тихомир Челановић. Чачак: Пчелица, 2012.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Вељковић Мекић, Јелена. Ликови у романима за децу Игора Коларова. *Детињство*, XLIV, 1 (2018): 116–123.  
Грујић, Тамара. *Змајево писништво за децу и усмено-књижевна традиција*. Нови Сад, Змајеве дечје игре, 2010.  
Ђурђевић, Поп Душан. *Блудилник: поетски практикум за усмерењаке*. Београд: ИРО „Вук Караџић”, 1988, 71–72.  
Ђурђевић, Поп Душан. Књижевност за децу, паралиментарне форме и изазови „нове технолошке цивилизације”. *Детињство*, XXXV, 1–2 (2009): 58–62.  
Ђурђевић, Поп Душан. Апсурд или инфантилна логика. Поговор у: Игор Коларов. *Разговор око светиња за 8 минута, изабране приче*. Илустровао Пеђа Трајковић. Лазаревац: Библиотека „Димитрије Туцовић”, Међународни фестивал хумора за децу, 2017, 115–117.  
Ђуричић, Милутин. Хибридне форме у прози за децу Лидије Николић. *Детињство*, XLV, 2 (2019): 83–89.  
Јашовић, Предраг. Визуелизација као интертекстуална и жанровска прожимања у поезији Попа Д. Ђурђевића. *Детињство*, XL, 1 (2014): 66–73.  
Јашовић, Предраг. Однос естетског и поучног у причама Игора Коларова. *Детињство*, XLV, 2 (2019): 75–83.  
Кљајић, Наташа. Поетика (од)необичене самоће у романима Игора Коларова. *Детињство*, XXXVIII, 3–4 (2012): 38–45.  
Кљајић, Наташа. Роман *Ати и Ема* у корпусу лектире за пети разред основне школе. *Детињство*, XLIII, 3 (2017): 69–77.  
Љуштановић, Јован. Црвенкапа грицка вука. *Црвенкапа грицка вука. Сјудије и есеји о књижевности за децу*. Нови Сад: ДОО Дневник – Змајеве дечје игре, 2004, 40–50.

- Љуштановић, Јован. Српска књижевност за децу на крају XX и почетку XXI века – континуитети и промене. *Књижевност за децу у оцлегалу културе*. Нови Сад: Змајево дечје игре, 2012, 163–177.
- Опачић, Зорана. Два и по века српске књижевности за децу и младе. Предговор у: *Антологија књижевности за децу I*. Приредила Зорана Опачић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2018, 17–49.
- Петровић, Биљана. О невероватним, незамисливим и интерактивним *Цейним причама* Игора Коларова. *Детињство*, XLIII, 3 (2017): 78–84.
- Пијановић, Петар. *Наивна прича*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- Радикић, Василије. *Змајево песничтво за децу*. Нови Сад, Змајево дечје игре, 2003.
- Радикић, Василије. Књига и књижевност за децу у *иосиушенберговској ери*. *Детињство*, XXXV, 3 (2009): 17–20.
- Хамовић, Валентина. Скица за поетику кратког романа Игора Коларова. *Детињство*, XLIII, 3–4 (2006): 57–59.
- Столић, Даница, Весна Муратовић Дробац. Архаични, савремени и медијални дискурс: јединство хронотопа у савременој бајци *Дванаесто море (Свети Кие Сибин)* Игора Коларова. *Детињство*, XLIII, 3 (2017): 59–68.
- Ejhenbaum, Boris. Iluzija pripovedanja. U: *Poetika ruskog formalizma*. Preveo s ruskog Andrej Tarasjev. Izbor tekstova, predgovor i beleške Aleksandar Petrov. Beograd: Prosveta, 1970, 241–244.
- Jocić, Mirjana. O nekim morfo-semantičkim karakteristikama poezije za decu. *Detinjstvo*, I, 3 (1975): 24–31.
- Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd: Nolit, 1976.
- Marčetić, Adrijana. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga, 2003.
- RKT: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992.

Tamara R. GRUJIĆ

## SHORT FORMS OF IGOR KOLAROV

### Summary

The paper deals with the analysis of the short form in Igor Kolarov's *Pocket Stories (Džepne priče)* and *SMS Stories (SMS priče)* collection, the procedures the writer applies and the ways in which he communicates with the readers of the 21<sup>st</sup> century.

The aim of this paper is to illuminate and consider Igor Kolarov's short form expressed through hybridization and the interweaving of genres realized in an innovative and imaginative way close to preschool and younger school age children.

Keywords: Igor Kolarov, short form, story, communication, reader, game

# РЕЦЕПЦИЈА КОЛОДИЈЕВОГ ПИНОКИЈА У СРБИЈИ, ХРВАТСКОЈ, БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ И ЦРНОЈ ГОРИ

(тематски блок уредила Сања Роић)

Tri talijanske institucije, Univerzitet za strance u Peruđi, Nacionalna zaklada Carlo Collodi i znanstveno-istraživačka udruga *Uniser* iz grada Pistoje, pokrenule su 2001. godine međunarodni projekt *Pinocchio international* (voditelj je profesor Giovanni Capecchi s Univerziteta za strance u Peruđi) s ciljem da se istraži sveukupna recepcija Collodijevog *Pinokija* u svijetu. Pozivu na suradnju odazvalo se stotinjak suradnika iz cijeloga svijeta a cilj je objavljivanje Atlasa koji će rekonstruirati mjesto Pinokija u pojedinom geografskom, kulturnom i jezičnom kontekstu. Ovaj međunarodni i interkulturalni projekt u kojem sudjeluju istraživači sa svih kontinenata obuhvatio je, između ostalih, Srbiju, Crnu Goru, Bosnu i Hercegovinu i Hrvatsku te su sudionice u projektu predložile redakciji *Detinjstva* da čitaocima podastre rezultate naših istraživanja. Naša četiri rada istražila su i obradila mjesto Collodijevog remek-djela u nacionalnom, kulturnom i jezičnom kontekstu svake zemlje, imajući pritom u vidu da su dijelile i razdoblja zajedničke prošlosti, zbog čega se prisutnost te jedinstvene knjige na njho-

vim prostorima nerijetko prepletala. Collodijev *Pinocchio* (*Pinokio*) čitan je tako i u originalu a potom i u brojnim prijevodima i izdanjima, pa i na stranim jezicima, prerađivan je i adaptiran za kazališne i muzičke interpretacije i prikazivan na filmu u raznim razdobljima i u različitim kontekstima.

Projekt *Pinocchio International* dobio je potporu Instituta Talijanske enciklopedije Treccani, Ministarstva vanjskih poslova i Međunarodne kooperacije Republike Italije. Prema posljednjim informacijama, do sada su prispjeli prilozi iz sedamdeset dvije zemlje a očekuje ih se još desetak, tako da će radovi biti objedinjeni i objavljeni najkasnije početkom 2024. godine.

Radovi koje čitate napisani su posebno za časopis *Detinjstvo*. Razumije se da su naši radovi namijenjeni čitaocima u Italiji i drugim zemljama svijeta morali biti napisani na talijanskom jeziku a i da su rezultati naših istraživanja za tu svrhu drugačije utemeljeni i strukturirani.

*Sanja Roić*

## ПРВИХ СТО ГОДИНА ПИНОКИЈА У СРБИЈИ: ПРЕОБРАЖАЈИ И ЗАДАЦИ ДРВЕНОГ ЛУТКА НА ПОЗОРИШНОЈ СЦЕНИ И У КЊИЖЕВНИМ ПРЕВОДИМА

САЖЕТАК: У овом раду најпре ћемо аналитички сагледати у којој се мери лик Пинокија осамосталио на позоришној сцени, односно колики је искорак направио из изворне приче Карла Колодија и какву је нову педагошку и едукативну улогу у том осамосталовању добио. До те тачке Пинокио је стигао за пуних сто година свог постојања на српском језику, колико је прошло од 1922. и првог превода *Пинокијевих ђустоловина*, који је приредио Михаило Добрић и који даље у раду анализирамо у односу на његове особености, будући да је реч о својеврсном преводу-адаптацији. Из свих превода на српски језик, издавајемо и онај Вере Бакотић-Мијушковић, због његове доследности и брижљиво припремљених издања која су својим дидактичким оквирима усмеравала децу и младе ка читању као чину који утиче на формирање личности и подстиче на сазнавање и истраживање. Овај рад, на крају, доводи до закључка о све важнијој улози Пинокија у свету дечје књижевности и позоришта.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Пинокио у Србији, позориште, књижевност, улога и задаци дрвеног лутка

### 1. Увод

Када је Карло Лоренцини (Carlo Lorenzini), познатији као Карло Колоди (Carlo Collodi), године 1883. објавио роман *Пинокијеве ђустоло-*

*вине. Прича о једном дрвеном лутку (Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino)* који је претходно, под краћим насловом – *Прича о једном дрвеном лутку* – од 1881. до 1883. излазио у часопису *Дечји лист* (*Giornale per i bambini*), увео је на дечју књижевну сцену лик без премца чија ће појава успети да повеже различите културе у читавом свету, што у сфери стваралаштва за децу нико пре Колодија није постигао. После *Библије* и *Малої ђринца*, књига о Пинокију најпревођенија је на свету. Марио Казари износи доста података (Casari 2022) о преводима Колодијевог ремек-дела, које укратко преносимо. *Пинокија* је први пут на енглески превела Мери Алис Мареј (Mary Alice Murrey), 1892. године. У периоду 1902–1913. уследили су преводи на француски, шпански, немачки, руски, а затим и на мање очекиване и подразумеване језике као што су јапански, литвански, кинески и хебрејски. До нагле популаризације долази након 1940, са истеком Бемпорадових<sup>1</sup> издавач-

\* danijelajanjic@filum.kg.ac.rs

<sup>1</sup> Фирентинска издавачка кућа основана је 1889, под пуним називом: R. Vemporad & Figlio, под којим је радила до 1938, када мења име у Marzocco. Прво издање *Пинокијевих*

ких права и појавом Дизнијевог (Walt Disney) анимираног филма. Пинокио постаје познат у читавој Европи и стиже у земље Јужне Америке, Африке и Азије.

Казари не наводи када су *Пинокијеве ђусиоловине* први пут преведене на српски језик. Пратећи његово истраживање, закључујемо да превод на српски свакако није међу првим преводима уопште, али је објављен пре поменуте популаризације, чиме је учињен важан корак у настојању да се српска читалачка публика<sup>2</sup> упозна са још неизмењеним ликом дрвеног лутка (неизмењеним, уколико занемаримо промене имена, о којима ћемо у раду говорити касније). Превод је угледао светлост дана давне 1922. године, под необичним насловом: *Нејослушни Бира: ђрича о једном несџашном луџку*. За њега је заслужан Михаило Добрић, а објавила га је београдска Књижарница С. Б. Цвијановића. Године 1940. *Пинокио* је публикован према немачкој преради Ота Барбаума (*sic!*),<sup>3</sup> у издању Геце Кона (Колоди 1940). Реч је о адаптацији, а име преводиоца није наведено. То је још једна верзија која је на српском језику присутна у форми романа. Примећујемо да је након Добрићеве адаптације уследила двадесетогодишња пауза, до 1942. када у издању Издавачко-просветне задруге (ИПРОЗ) излази превод Миливоја Предића. Затим пролазе још две деценије, до 1963. и превода Вере Бакотић-Мијушковић, за Младо поколење. Исти превод је за издавачку кућу Змај из Новог Сада приредио Андреј Чипкар, пропуштајући да наведе име преводиоца (Колоди 1995). Такође без имена преводиоца, Чигоја штампа објављује *Пинокија* 1998, потом за издавача Рашку школу роман преводи Андреја Мијач 1998, а ЈРЈ објављује још један на српском, 2002, без имена преводиоца. Тај пропуст ова издавачка кућа неће поно-

вити са преводом Јоване Нинковић из 2004. године. Превод Вере Бакотић-Мијушковић издали су и Завод за уџбенике и наставна средства (2005) и Пчелица из Чачка (2009). Потом Прима из Горњег Милановца објављује превод Радоша Мирчетића (2011). За сада последњи превод *Пинокија* дело је Кристине Гавриловски, за кућу ЗД+ (2016).<sup>4</sup> Поред превода са италијанског, објављен је и онај Весне Милић са енглеског, за Бели пут (Колоди 2007). То издање истиче се изузетним илустрацијама Роберта Иночентија (Roberto Innocenti), добитника Награде „Ханс Кристијан Андерсен” у области илустрација (2008). Као што видимо, враћајући се италијанском, превод Вере Бакотић-Мијушковић објављивала су три издавача, не без разлога, пошто је највернији оригиналу. Превод у издању Младог поколења уврштен је у лектуру за четврти разред основне школе.

Видимо да је од 1922, током сто година, *Пинокио* доживео подужи низ издања на српском језику, што сведочи о његовој непролазној популарности. По овом дрвеном лутку називани су вртићи, па чак и београдско професионално луткарско позориште „Пинокио”, основано

*џусиоловина*, са илустрацијама Енрика Мацантија (Enrico Mazzanti), објавио је 1883. издавач Libreria Editrice Felice Paggi, који је 1889. своју издавачку активност препустио Роберту Бемпораду.

<sup>2</sup> Подразумевамо ширу публику у односу на оне који су *Пинокија* могли да читају на неком од других језика, поред италијанског.

<sup>3</sup> Навод „Према преради Ота Барбаума” стоји одмах испод наслова *Пинокио*, на насловној страни књиге. Исправна транскрипција презимена аутора прераде је Бирбаум (Otto Julius Bierbaum). У Библиотеци Матице српске у Новом Саду налази се Бирбаумова прерада *Пинокијевих џусиоловина* на немачком, из 1905, под насловом *Zäpfel Kerns Abenteuer*.

<sup>4</sup> Наводимо прва издања превода са италијанског која су објавиле различите издавачке куће, као и издања без назначеног имена преводиоца: Колоди 1922; 1942; 1963; 1964; 1998а; 1998б; 2002; 2004; 2005; 2009; 2011; 2016.

1972, тачно пола века од првог превода на српски. Поред бројних сликовница, театарске представе тек су први корак у прихватању поука из приче о Пинокију, а није реткост ни да представљају први дечји сусрет са овим ликом који, већ традиционално, искорачује из Колодијеве приче и у позоришту, у разним адаптацијама, доживљава нове пустиловине. На основу садржаја представе *Пинокио* београдског луткарског позоришта и либрета истоимене балетске бајке Српског народног позоришта из Новог Сада видећемо колико Пинокио на сцени може да се *осамостали*, какве нове поуке носи и шта мале читаоце очекује када први пут узму овај роман у руке. Анализирајући најважније одлике превода Михаила Добрића и Верре Бакотић-Мијушковић указаћемо на тон и поуке са којима су се сусретали читаоци различитих генерација.

## 2. Позоришна представа *Пинокио* на сцени београдског луткарског позоришта и нова тананост тумачења (не)послушности

На репертоару луткарског позоришта „Пинокио” истоимена представа изведена је први пут 6. децембра 1982, према тексту Еве Борисове и у режији Живомира Јоковића, оснивача овог театра. Представа је још једном припремана и премијерно изведена, такође у Јоковићевој режији, 1. априла 2008, и тада је наведено и име Алексеја Толстоја (Алексей Николаевич Толстой), поред Еве Борисове, која је свој текст приредила полазећи од Толстојеве приче *Златни кључић*.<sup>5</sup> Надахнут Колодијевим романом, Толстој је своје дело написао уносећи значајне измене у односу на извор свога надахнућа, да-

јући тиме почетни подстицај за даље прераде. У „Предговору” је домишљато навео зашто дрвени лутак доживљава другачије пустиловине, дајући деци, а и одраслима, драгоцену имплицитну дозволу да, маштајући, креирају свог Пинокија:

Кад сам био мали – а то беше врло, врло давно – читао сам једну књижицу. Звала се „Пинокио или пустиловине једног дрвеног лутка” (дрвени се лутак на италијанском језику каже: буратино).

Често сам својим друговима – девојчицама и дечацима – причао о занимљивим Буратиновим доживљајима. Али како се књига изгубила, причао сам сваки пут мало друкчије и измишљао такве пустиловине каквих у књизи уопште није било.

Сада, после много, много година, сетих се свог старог друга Буратина и одлучих, девојчице и дечаци, да вам испричам необичну причу о овом дрвеном човечулку (Толстој 1945: 3).

Када је Јоковић за постављање на сцену пре-вео и адаптирао текст Борисове, настала је још једна прича о Пинокију<sup>6</sup> који са својим оцем Карлом живи у краљевству из којег би обојица радо побегла кад би то било могуће. Али краљ то не дозвољава те излаза привидно нема. Зли управник Краљевског позоришта, Карабас Барабас, отео је од Карла све позоришне лутке, те је Карло себи направио новог лутка, који, међутим, није баш послушан. Откривши уз помоћ миша да иза платна, на којем је нацртан камин,

<sup>5</sup> Подаци о премијерама Позоришта лутака „Пинокио” у Београду доступни су у *Архиви* на интернет страници позоришта (в. литературу на крају рада).

<sup>6</sup> Причу преносимо на основу сопственог искуства гледања представе 4. марта 2023. у београдском Позоришту лутака „Пинокио”.



постоје врата која воде ван краљевства, Пинокио одлучује да потражи кључ који их отвара. На свом путу среће се са Карловим старим луткама и сазнаје ко је Карабас Барабас. Прислушкујући разговор између краља и Карабаса, открива да је златни кључ на дну језера, где га је краљ сакрио. На путу ка језеру једва успева да побегне од њих, уз помоћ осталих лутака, а помаже му корњача која га претходно испитује колико је добар дечак и да ли је послушан. Када Пинокио призна да се и није баш најбоље понашао и да није послушао Карлов савет да не излази из куће, корњача га награђује за искреност и помаже му да из језера узме кључ. Пинокио њиме отвара врата и са Карлом и осталим луткама бежи из краљевства. Прва новина са којом се мала публика сусреће свакако је лик главног јунака, којем, када лаже, више не расте његов, већ дугачак нос, јер он сада, у ствари, не лаже па нема ни казне што се упустио у опасну пустоловину. Он постаје херој, једини који сме нешто да предузме. Храброст је његова најизраженија особина, уз емпатију према осталим луткама, уплашенијим и слабијим од њега. Његова срчаност и упорност покренуће лутке да се коначно одупру Карабасу Барабасу. Када Пинокио стигне до језера и корњаче, лепеги његових позитивних особина придодаје се неочекивана искреност, а награда је, ни мање, ни више, него златни кључ за тајна врата. Потпуни изостанак казне за непослушност можда и не би био необичан, али награда је вероватно највећа новина за дечју публику. Корњача не придаје значај једном поступку, знајући да је у питању непромишљена одлука, а не лутков карактер. Важно је и тумачење награде. Права награда није сâм кључ, већ оно што се налази иза врата, а то је – слобода. Храброст, упорност, емпатија и искреност воде, дакле, до слободе, а

на том путу могућа је и непослушност, и то свесна, јер величина тако исправне награде то дозвољава.

Поредећи ову представу са Колодијевим текстом намеће се питање да ли су неке вредности из романа *Пинокијеве џустоловине* застареле. На првом месту послушност, која на сцени београдског луткарског позоришта престаје да буде синоним за поштовање одраслих. Пинокио овде не срља из неприлике у неприлику, сви његови поступци од почетка су усмерени ка једном, племенитом циљу, каквом треба тежити, а то може само чист и неискварен карактер (Пинокио не мора чак ни да се учи разликовању добра од зла, он то већ интуитивно зна). Оваквом, слободном адаптацијом мотива из *Златног кључића* и изостављањем круцијалних мотива и догађаја из Колодијевог романа (заправо, већина Пинокијевих изворних пустоловина није пренета на сцену), омогућено је ново и тананије тумачење лика главног јунака. Слепа, бесциљна послушност није добра, уколико се нађе на путу нечем великом и важном. Основна разлика у односу на непослушност Колодијевог лутка лежи у почетној одлуци – Пинокио у представи одлучује да оде од куће са јасним циљем – да би пронашао златни кључ.

Ова представа не указује на пут који лутак прелази од лошег до доброг понашања, нити на сазревање као неугодан процес током којег доживљава потешкоће у сусрету са спољним светом, већ истиче подршку околине. Нагласак је на доношењу најбоље одлуке, на размишљању и вери у оне који нам се могу наћи у постизању циља, који притом другима не сме да нашкоди, већ и за њих треба да представља бољитак. У овој представи више је позитивних него негативних ликова, нема оне застрашујуће атмос-

фере по којој је Колоди остао упамћен међу млађим читаоцима, иако тренуци напетости не изостају. Пинокио, такође, више нема тешкоћа у комуникацији са позитивним и негативним ликовима, који су, услед његове наивности и некритичког сагледавања ситуација, у изворном делу њиме лако манипулисали.

Уочљиво је да је временом, у разним позоришним адаптацијама, стечена флексибилност Пинокијевог лика омогућила да се он педагошки прилагоди савременијим погледима на одрастање и морално сазревање.

Од бројних представа о Пинокију које се играју у српским позориштима, издвојићемо још једну, овај пут о веома актуелним темама, и кратко јој се посветити, како бисмо додатно указали на самосталност славног лика који је искорачио из оквира романа у којем је настао, лако се прилагодивши савременом друштвеном контексту. Реч је о представи *Пинокио* у изведби Академије 28, и режији Семира Гици-

ћа, која је 2018. овенчана титулом најбоље на Фестићу, позоришном фестивалу представа за децу и младе. У овој адаптацији Пинокио се у земљи Разбибрига суочава са искушењима која млађим генерацијама прете својом примамљивошћу и распрострањеношћу (игрице, друштвене мреже, нездрава храна, погрешни узор). Изузетност ове представе лежи у борби која се одвија у самој личности и отпору који треба пружити притиску друштва. Тема је веома подесна за гледаоце нешто старијег узраста, оне у осетљивом добу проналажења свог места међу вршњацима, где нема увек разумевања за оне који не прихватају трендове.

Богатство Пинокијевог искуства неисцрпан је извор надахнућа за позоришне писце и редитеље, а његова педагошка и едукативна улога све актуелизованија. Ово је омогућено и чињеницом да се развој Пинокијевог лика на српској позоришној сцени одвија од далеке 1953. године, од када је изведено тридесет премијера:<sup>7</sup>

Табела 1.

Назив представе	Датум премијере	Позориште
1. <i>Пинокио</i>	18. јануар 1953.	Позориште „Бошко Буха”, Београд
2. <i>Пинокио</i>	25. децембар 1959.	Народно позориште, Ужице
3. <i>Пинокио</i>	2. март 1960.	Позориште „Бошко Буха”, Београд
4. <i>Пинокио</i>	26. децембар 1961.	Мало позориште, <sup>8</sup> Београд
5. <i>Пинокио</i>	фебруар 1962. ( <i>sic!</i> )	Народно позориште, Пирот
6. <i>Пинокио</i>	27. април 1972.	Мало позориште, Београд
7. <i>Пинокио</i>	22. јануар 1978.	Народно позориште „Тоша Јовановић”, Зрењанин
8. <i>Пинокио</i>	21. март 1980.	Народно позориште, Кикинда
9. <i>Пинокио</i>	4. октобар 1980.	Позориште „Бошко Буха”, Београд

<sup>7</sup> Подаци до ставке 29 у Табели 1 преузети су са интернет странице *Театрoслова*, театрографске базе података Музеја позоришне уметности Србије у Београду. Податак о представи изведеној 9. априла 2023. у Позоришту „Бора Станковић” у Врању, изнет у ставци 30, наш је додатак.

<sup>8</sup> На интернет страници *Театрoслова* наведен је назив: Мало позориште „Душко Радовић” и за период пре 1984, током којег се ова установа звала Мало позориште.

10. <i>Пиноккио</i>	6. децембар 1982. <sup>9</sup>	Позориште лутака „Пиноккио”, Београд
11. <i>Пиноккио</i>	6. децембар 1983.	Позориште лутака, Ниш
12. <i>Пиноккио</i>	12. фебруар 1986.	Крушевачко позориште, Крушевац
13. <i>Несташни лушак</i>	28. мај 1989.	Мало позориште „Душко Радовић”, Београд
14. <i>Пиноккио</i>	10. март 1996.	Позориште „Пуж”, Београд
15. <i>Пиноккио</i>	15. август 1999.	Позориште „Бора Станковић”, Врање
16. <i>Пиноккио</i>	21. децембар 2002.	„Пан театар”, Београд
17. <i>Пиноккио</i>	30. април 2003.	„Театар класика”, Ниш
18. <i>Пиноккио</i>	17. октобар 2003.	Народно позориште, Кикинда
19. <i>Пиноккио</i>	3. новембар 2003.	Позориште „Бошко Буха”, Београд
20. <i>Пиноккио</i>	10. фебруар 2006.	Књажевско-српски театар, Крагујевац
21. <i>Пиноккио</i>	1. септембар 2007.	Народно позориште „Тоша Јовановић”, Зрењанин
22. <i>Пиноккио</i>	1. април 2008.	Позориште лутака „Пиноккио”, Београд
23. <i>Пиноккио</i>	21. април 2011.	Позориште младих, Нови Сад
24. <i>Пиноккио</i>	31. мај 2012.	Крушевачко позориште, Крушевац
25. <i>Пиноккио</i>	11. септембар 2012.	Мало позориште „Душко Радовић”, Београд
26. <i>Пиноккио</i>	25. јун 2013.	Позориште лутака, Ниш
27. <i>Пиноккио</i>	15. фебруар 2014.	Дечје позориште, Суботица
28. <i>Пиноккио</i>	28. април 2018.	Српско народно позориште, Нови Сад
29. <i>Пиноккио каквої још нисте видели</i>	9. октобар 2019.	Краљевачко позориште, Краљево
30. <i>Пиноккио</i>	9. април 2023.	Позориште „Бора Станковић”, Врање

Нису све представе о Пиноккију луткарске, али је релевантно то што се у луткарском позоришту увек говори о лику којег деца познају управо као лутку. Да би малишани доживели и проживели представу, Пиноккио мора да говори о ономе што њих занима или брине. Зато је актуелизовање лика неопходно и спада у основне задатке редитеља:

Луткарска режија је вештина и знање и познавање аудиторијума, где лутке и глумац-аниматор чине део у ланцу чаролија. Режија луткарске

представе се стално учи. Како се деца мењају, формирају свој свет фантазије, тако треба режија то да открије и да обликује своје умеће према деци. То је најлепши креативни рад који се може одабрати. Бити археолог у живим бићима и видети успех и темељ будућег одраслог детета (Хајдуковић 2009: 73).

Важан задатак имају и глумци-аниматори. Деца глумцу верују јер и сама у игри позајмљују луткама свој глас и емоције, тако да код њих, уколико је аниматор добро одабран и својим

<sup>9</sup> На интернет страници *Театрoслово* наведено је да је ова премијера одржана 6. децембра 1983, али у питању је техничка грешка пошто је представа изведена 6. децембра 1982. године.

гласом уме да се стопи са лутком<sup>10</sup> и оживи је, нема места скептичности:

Анимацијом показујемо да постоји један други свет, онај који код деце ствара од емотивности интелектуалност. Оваква анимација биће вреднована као надградња. [...]

Анимација лутака значи: анимирање-обликовање, дочаравање, измишљање, претпостављање могућег и немогућег. Стварати један свет (Исто: 73–74).

Једноставно речено, луткарство је „ходање стазом којом иду млади, будуће генерације различитих фантазија, емоција и визија” (Исто: 75), а нико не може тако лако и прилагодљиво да прати нове нараштаје и да са њима комуницира као што то може Пинокио. Наравно, због тога се посао редитеља и глумачког ансамбла додатно усложњава, јер свог Пинокија има свака генерација и сваки појединац, једнако као што се дешава и при читању *Малој принца*:

[...] већина гледалаца има о њима своју визију, која се само ретко поклапа са редитељском. И оба имају тако слојевите јунаке да једна сценска поставка сигурно не може да исцрпи сва богатства која су остављена читаоцу књиге (Мајарон 2014: 13).

Ипак, с друге стране, настојање да се радња књижевног текста што доследније пренесе на сцену било би погрешно. Због тога Крављанац, на пример, указује на излишну опширност текста Стевана Пешића по којем је *Пинокио* одигран 27. априла 1972. на сцени београдског Малог позоришта, у режији Маргарете Никулеску (Margareta Niculescu):

Трудећи се сувише да не изневери Колодија, Пешић је на неки начин изневерио себе. Пошту-

јући мање-више основну линију фабуле, Пешић је задржао све догађаје приче, па се његова концизност, као манир у дечијим сценским текстовима, претворила овде у своју супротност – у широко и мирно сценско приповедање, оптерећено текстом и сувишним подацима (Крављанац 1984: 130).

Имајући у виду овакав приказ једног текста за позориште, у принципу доследног радњи књижевног предлошка, и претходно поменуто слојевитост јунака, велики број представа о Колодијевом дрвеном лутку у потпуности је пожељан.

### 3. О балетској бајци *Пинокио* новосадског Српског народног позоришта и о важности снова

Међу причама о славном дрвеном лутку, балетска бајка *Пинокио* композитора Нодара Викторовича Чанбе представља прави спектакл. Први пут је изведена 28. априла 2018. на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду. Аутор либрета<sup>11</sup> Драган Јеринкић у основи и грубим цртама прати кључне Пинокијеве доживљаје, онако како их је Колоди осмислио (одлазак од куће, замена буквара за улазницу за позориште лутака, сусрет са Мачком и Лисцем, невоље због дуката, претварање дечака у магарце, спасавање из утробе кита, не ајкуле), али уз доста измена у детаљима и развоју наведених догађаја, док су највеће новине очигледне на

<sup>10</sup> „Редитељ нарочито мора да води рачуна о гласовним могућностима глумца, јер глас мора да буде ‘везан’ уз лутку [...]” (Stanković 1966: 74–75).

<sup>11</sup> Либрето (Јеринкић 2018) доступан је на сајту новосадског Српског народног позоришта (в. литературу на крају рада).

почетку и крају приче. Све почиње тако што столар Ђепето, тешући дрвеног лутка, слуша приче свог пријатеља, рибара Ђота, о морском краљевству. Савладани умором и вином, они тону у сан (опијеност вином сугерише опијеност сном). Ђепету у сан долази Плава вила и оживљава лутке међу којима је и Пинокио. Све невоље у које Пинокио упада одвијају се у Ђепетовом сну, који се завршава у тренутку када се његов сан преплете са Ђотовим приповедањем о морском краљевству. Након избављења из китове утробе, Пинокио и Ђепето завршавају на морском дну, у предивном разнобојном свету насељеном задивљујућим створењима попут медуза, шкољки и сирена. Пинокио одлучује да остане ту и постаје принц, а испоставља се да је Плава вила принцеза морског краљевства. Ђепето се буди усхићен лепотом сна, али сумњичав да ли се све то уопште догодило. У то га, упркос Ђотовом разуверавању, додатно убеђује чињеница да на столу нема дрвеног лутка којег је истесао.

Светлосни ефекти, обиље боја, музика и покрет наглашавају ониричку атмосферу. Снови су важни, јер чак и они највећи могу да се остваре. Када се сања, живот је попут бајке, магичан и пун изненађења. Пинокио у балетској представи не постаје добар дечак, то није довољно. Он постаје принц, а прича о откривеном краљевству за децу је попут утопије, али не зато што су деца незадовољна стварним светом већ зато што је њихова машта безгранична и што јој можда није довољно да Пинокио постане дечак. Мора се признати да је идентификација са непослушним лутком много лакша ако он за своје добро понашање и храброст на крају бива награђен претварајући се у принца једног бајковитог краљевства о којем се причају

најлепше приче. Онда и сан о добром понашању може да постане дечји сан, а можемо да закључимо и да је исправан живот попут бајке, јер, не заборавимо, на крају схватамо да проналазак морског краљевства и претварање у принца можда нису били сан, већ стварност. Специјални ефекти једне балетске бајке несумњиво јачају веру у исправност таквог сна и деца са ликом Пинокија могу много лакше да се поистовете.

Фантастична атмосфера бајке и ониричност представе, уз динамику покрета, развијају дечју пажњу и подстичу њихову мотивацију да лакше и брже препознају исправан пут и поступке који заслужују награду.

Пинокио на сцени, било да је у питању балет или позоришна представа, ступа у комуникацију са публиком, улази у њен простор и њено време те код гледалаца може да буде покретач размишљања о сновима и жељама, о потреби за критичким расуђивањем и налажењем места у друштву.

Пинокио у новом руху и у другим уметностима, међутим, не може и не треба да замени Колодијевог књижевног јунака, најпре стога што су са њим одрастале генерације писаца који ће касније своје текстове адаптирати по узору на њега. Тако је он увек присутан, са огромном лепезом особина из које ће после бити издвајане тек понеке и која сваком детету омогућава да пронађе ону особину коју ће најбоље разумети и проживети. Такође, књига читаоцу омогућава да насамом прати Пинокијеве пустиловине, уживљава се у њих интензитетом који њему одговара, застаје да размисли о деловима које одабере и које може прочитати колико год пута жели, што је за децу и младе посебно значајно. Књига може да се чита изнова, у разли-

читим животним добима и са новом зрелошћу, те је и средство поновног сусретања читаоца са самим собом, онаквим какав је некада био.

Стога погледајмо каква је била књига о Пинокију коју су српски читаоци имали пред собом у време првог превода Колодијевог романа у Србији, а потом и превода Вере Бакотић-Мијушковић који је, као најдоследнији оригиналу, уврштен у лектуру за основну школу.

#### 4. *Нејослушни Ђира*: први превод-адаптација *Пинокија* на српски језик

Када је 1922. године Књижарница С. Б. Цвијановића објавила превод *Пинокијевих џустиоловина* на српски, тек се по слици лисице, мачка и лутка дугог носа са букваром у руци, на корицама, дало наслутити о којем делу је реч, јер наслов *Нејослушни Ђира: ѝрича о једном несџашном луџку* није директно указивао на Колодијев роман. Одмах се намеће питање да ли у овом случају треба говорити о преводу или адаптацији. Издавач је текст одредио као неку врсту адаптације. Наиме, у књизи се наводи: „За нашу децу по италијанском удесио Михаило Добрић” (Колоди 1922: 1). Текст, међутим, прати оригинал и преноси догађаје без одступања од радње, изостављања појединих епизода, нарушавања структуре поглавља или избацивања одређених ликова. Јединственост ове верзије на српском првенствено је уочљива у извесним језичким

решењима, а потом и у емфатичности. Стога се *Нејослушни Ђира* може одредити као превод са извесним одступањима, чија је сврха била да садржај дела буде језички пријемчив за децу и младе, како би се превазишао осећај непознатог контекста. Најисправније би било да за ову верзију кажемо да је превод-адаптација. Наиме, Ђира је требало да буде налик на било које дете из окружења блиског читаоцима, а то се најуспешније могло постићи употребом личног имена које неће звучати егзотично већ познато, као да се говори о неком догађају који се одиграо у близини те треба пажљиво читати шта се све збило, јер поучно је знати са чиме се свако од нас може сусрести будемо ли попут „несташног лутка”.

Погледајмо, с једне стране, која је лична имена Добрић дао најпознатијим протагонистима, у односу на она заступљена у преводу Вере Бакотић-Мијушковић:

Табела 2.

Превод-адаптација М. Добрића	Превод В. Бакотић-Мијушковић
Ђира	Пинокио
Жика (мајстор Патлицан)	Антонио (мајстор Трешња)
Мика	Ђепето
цврчак	Цврчак
Ждероња	Манђафоко
Тодор (Тоша)	Арлекин
Марија	Пулчинела
Вила	Вила
Кудров (Медоро)	Кудров (Медоро)
Зеља (како се у први мах куне обраћају Пинокију)	Мелампо
Јездимир	Еуђенио
Жутко	Алидоро
Сарага (Бранко)	Фитиљ (Лучињоло)

Као што видимо, одступања код Добрића су знатна, али нису насумична. Све измене прилагођене су духу српског језика (нпр. широко распрострањено име Ђира), али повремено и врло сугестивне (нпр. имена Мика и Жика указују да су то обични људи из народа, личности које не уживају неки посебан углед и не разликују се од осталих ни по чему, то јест воде сасвим обичан живот, те ће за Мику [Ђепета] новонастале муке бити и те како тешке; Жутко пак асоцира на обичног, чупавог пса каквог деца могу срести било где на улици. Еквивалент Жутку данас би био Жућа, како често називамо пса светлије длаке). Овакво прилагођавање имена није, међутим, било нарочито успешно јер је у неким случајевима резултирало губљењем снажне симболике коју су она у оригиналу носила. Мислимо овде на Арлекина и Пулчинелу, маске из комедије дел арте, које Пинокио затиче на сцени у једној од њихових уобичајених препирки и кошкања. У Добрићевом преводу-адаптацији Арлекин и Пулчинела постају Тодор и Марија,<sup>12</sup> супружници који се свађају тако да на крају „Марија од Тоше извуче неколико десетина шамара” (Колоди 1922: 24).

Навели смо и протагонисте чија имена нису претрпела измене, а то су Цврчак и Вила. Појам *вила* не би ни могао да буде другачије преведен и ниједан други ефектнији појам не би могао да се одабере као замена, имајући у виду значајну улогу вила у српској традицији, бајкама и причама. Цврчак у Добрићевој верзији нема лично име, али се запажа да је преведен малим почетним словом, као и све остале животиње, чак и оне најважније (лисица, мачак, пуж, морски пас), са изузетком тридесет шестог поглавља где се Гавран, Ђук и Цврчак појављу-

ју штампани великим почетним словом. Мањкавост овакве преводиоачеве одлуке прилично је изразита. Животиње су окарактерисане као типични представници своје врсте, персонификована бића која су носиоци позитивних или негативних особина путем којих се саопштава одређена морална поука. Као такве, оне остварују дијалог са осталим протагонистима и са читаоцем. Писање њихових имена малим словом не указује на то каквог се карактера треба чувати или у какав се треба уздати, већ помало сугерише да је свака од поменутих животиња тек један припадник своје врсте и стога можда не баш верни представник осталих својих истоврсника. Уместо да сачува наглашеност, Добрић је овде у извесној мери разводнио ликове животиња.

Насупрот оваквом решењу, употребио је емфатичност тамо где у оригиналу није била толико изражена. Но, пренаглашеност се не може узети за грешку, имајућу у виду да је и сâм Колоди већ наметнуо прекоран приповедачки тон. Подсетимо се примера где „Марија од Тоше извуче неколико десетина шамара”. Наводимо у табели и неке друге примере, уз упоредни приказ решења Вере Бакотић-Мијушковић:

<sup>12</sup> Добрић је име Пулчинела схватио као женско. Пулчинела је мушки лик, тј. маска комедије дел арте. Обучен је у бело, са белом капом и црном маском која не прекрива лице у потпуности (уста остају откривена). Такође, Добрић је имена комедије дел арте заменио именима нашег пучког луткарског позоришта „Куку Тодоре”. Случајно схватање или можда намерно адаптирање имена Пулчинела као женског омогућило је да славна маска комедије дел арте у Добрићевом преводу-адаптацији постане Марија. Добрић је задржао идеју позоришта, али прилагођавајући је читаоцима који можда не поседују довољно знања о комедији дел арте, али су им ликови нашег пучког позоришта вероватно познати.

Табела 3.

Превод-адаптација М. Добрића	Превод В. Бакотић-Мијушковић
Сад ћу му ја наместити леђа! (Колоди 1922: 4).	Сад ћу га ја удесити! (Колоди 2005: 12).
На позорници беше Тодор и жена му Марија, који су се, као и обично, свађали, у којој свађи Марија извуче од Тоше неколико десетина шамара (Колоди 1922: 24).	На позорници су се налазили Арлекин и Пулчинела, који су се свађали и, по обичају, текшто нису почели једно друго да шамарају и ударају штапом (Колоди 2005: 45).
– Марш одатле! – викну му рибар љутито, држећи још непрестано убрашњављеног лутка (Колоди 1922: 92).	– Бежи одатле! – викну рибар претећи му и држећи лутка уваљаног у брашно (Колоди 2005: 135).
– Шта да му радим! – говорио је жваћући. Нека би бар моја несрећа послужила као поука свако непослушном детету, које неће да учи школу. Шта да му радим. Трпен спасен! – Јест, дакако! Трпен спасен! – викну господар, који у том тренутку уђе у стају. – Шта, да ти не мислиш, магарче мој лепи, да сам те ја купио само зато да те храним и појим? Ја сам тебе купио зато да ми радиш и да на теби новаца зарадим. Устај, дакле! (Колоди 1922: 119).	– Шта могу! – рече лутак настављајући да жваће. – Нека бар моја несрећа служи као поука свој непослушној деци која не воле да уче. Шта могу! ... Шта могу! – Како шта можеш! – повика газда који је у том тренутку улазио у стају. – Не мислиш, ваљда, лепо моје магаренце, да сам те купио само да једеш и да пијеш? Купио сам те да радиш и да ми доносиш добру зараду. Хајде, буди добар! (Колоди 2005: 165).

У прва три примера Добрић несумњиво појачава тон, док је у четвртном чак ближи Колодијевој реченици у којој се каже следеће: „Pazienza un corno!” (Collodi 1983: 77). Термин *un corno* може да се преведе као *враћа*, *никако*, *баш* и слично, јер има улогу појачивача израза. У том смислу можемо да кажемо да је Добрић одабрао веома добро решење користећи реч „дакако” и ироничан тон. Па чак и тамо где је у Добрићевој верзији емфатичност присутнија него у оригиналу може се рећи да је овакав преводилачки поступак прихватљив. Наиме, прати се дух језика на који се преводи и одржава утисак да се читаоцима обраћа старија особа која, сходно ситуацији, не бира речи, у бризи да

се деца не испрепадају – јер све што се Пинокију дешавало треба да им послужи као опомена.

Добрићев покушај да се Пинокио учини домаћим тако што ће се њему и осталим ликовима изменити имена није био најбоља одлука, јер читаоци нису одмах имали прилику да сазнају изворно име лутка и осталих протагониста, што ће у наредним преводима бити исправљено. Ипак, остале одлике Добрићеве верзије указују на успешно остварење које је, извесно, могло да буде веома корисно потоњим преводиоцима, с обзиром на то да Колодијев роман обилује колоквијалним изразима који захтевају вештог преводиоца.



## 5. Како на идеалан начин представити *Пинокија* млађој публици и увести је у чин читања

Од свих превода *Пинокија* на српски језик једино је код оног Вере Бакотић-Мијушковић у издању Младог поколења (прво из 1963, друго из 1964) напоменуто да је у питању лектира за четврти разред основне школе.<sup>13</sup> Касније, код Завода за уџбенике и наставна средства (2005) и Пчелице (2009) таквих податка нема али особеност ових издања, у односу на остале преводне, јесте у њиховом дидактичком оквиру, датом у виду пропратних текстова.

Као уводни део у роману о *Пинокију*, у издању Завода за уџбенике и наставна средства, објављено је *Писмо младом читаоцу* под насловом: „О срећном крају, о сигурности” Живорада Недељковића, који се и на насловној страни наводи као лице које књигу препоручује. Изузетна вредност овог текста лежи у исповедном (а не ауторитативном) тону обраћања и у теми која се тиче доба када се дете први пут среће са књигом као пријатељем и учитељем. *Писмо* је издељено на три главе, чиме аутор већ подучава младог читаоца о начину поделе текста. Наслови поглавља/глава његовог писма маштовити су, алудирајући на мотиве и догађаје из *Пинокија* (дугачак нос, сејање златника) и мамећи на читање:

1. *Како сам жудно читао Пинокија једне давне кишне јесени која је имала нос дуљачак као олука, а уместио златнике по свуда је сејала златно лишће, чешљајући се назубљеном кошавом;*
2. *Како сам научио да је све што постоји живо, и о томе да машта нема границе, и о томе да се не сме лајати;*
3. *Сећање ојетт оживљава и расте као што је и Пинокио, на крају приче, оставиши прави дечак, почео да расте.*

У првој глави, Недељковић описује како се као дете уживљавао у *Пинокије*вe пустиловине до те мере да су оне за њега представљале другу стварност, сасвим супротну оној мирној, јесењој атмосфери док мама спрема колаче, а он чита крај прозора. Читање је подстицало његову машту и лако му је било да се из кишног дана измести у нове просторе, пуне узбудљивих дешавања. Тај утисак није га напуштао ни касније, као што није заборављао ни све оно чему га је Пинокио научио. Поред пријатељства и незаборавних пустиловина, Пинокио му је понудио и важне поуке, о којима је реч у другој глави. Најважнија је она да у нашој машти све може да оживи. То и није тако нелогично, јер, на пример, Пинокио је од дрвета, а дрво је живо:

То је могуће, размислимо, и зато што је свако стабло живо – оно пије воду својим корењем, лишћем упија светлост, храни се соковима из тла. Кад стабло пресадимо у машту као што је учињено Карло Колоди, продужавамо му живот [...] (Недељковић 2005: 7).

Док ликови из књига живе у нашој машти, докле нам преносе и важне поуке. Као што поука да не треба лагати значи да ни Недељковић у свом писму не лаже, тако је сигурно истина и када, у трећем поглављу, каже да му је Пинокио био утеха у тренуцима туге, нарочито међу одраслима који за њега и његова размишљања нису увек имали времена. Утеха се крила у срећном завршетку књиге, пружајући му наду у срећан крај. Недељковић такав савет проширује едукативним подсећањем да треба учити из *Пинокијевог* искуства:

Неизрециво је важан срећан крај, увек у животу, увек, млади читаоче. Имај то на уму кад не-

<sup>13</sup> *Пинокио* тренутно није уврштен у комплете лектире за основну школу.

што почињеш, мисли на крај. Мисли, уроњен у сањарије, у непрегледне валове фантазија који су свуда околу нас. Само треба понешто померити у нашој стварности, понешто додати или одузети свету који буја попут прашуме и не мари много за снове. Снови се, међутим, увек изборе за светлост. Да није тако, света ни било не би. Пинокио има све оне дечије особине које у потаји цигљају. Ти се побрини да их на време одстраниш и замениш у себи оним добрим, примереним детету. Учи од Пинокија (Исто: 7–8).

Савет је поткрепљен признањем да су сви, па и писац, прошли пут сазревања: „Сви ми, тако, не постајемо људи самим чином рођења, већ онда кад сазримо и ЛОШЕМ кажемо: нећу...” (Исто: 8). На крају, аутор уверава читаоце да књиге дарују сигурност и позива их да своје снове о прочитаном поделе са осталима. Ретки су примери овако осмишљених обраћања деци на почетку књиге. Са разумевањем, без прекомерне строгости али са јасним саветима, она се подстичу на читање и, што је још важније, на размишљање о прочитаном.

Последње издање превода Вере Бакотић-Мијусковић, које је објавила Пчелица, пропраћено је „Белешком о писцу”, јасном, сведеном и усредсређеном на најважније податке о Колодијевом животу и стваралаштву, коначно изводећи писца из сенке његове креације, Пинокија. Тако се може прочитати и да је Роберто Бенињи (Roberto Benigni) снимео филм *Пинокио* (2002), као и да постоји „Пинокијев парк” у месту Колодију, где је и седиште Националне фондације Карло Колоди. Јасно и концизно истакнуте су основне поуке Пинокијевих пустволвина:

Будући да је реч о књизи која је намењена деци, Колоди у своју нарацију укључује и педагошке намере, позива на учење, рад и штедњу и

препоручује избегавање лошег друштва. Такође осуђује друштвено насиље и суровост у људским односима (Колоди 2009: 153).

Аутор „Белешке” није наведен, као ни аутор „Речника мање познатих речи”, пропратног дела овог издања.

## 6. Закључак

Живомир Јоковић, у разговору који је водио Радослав Лазић, одредио је лутку као „биће света”. Том мишљу дефинисао је уједно и Колодијевог дрвеног лутка који је, извесно, најбољи пример оличења дечјег света:

Лутка је за мене *биће светиа*, равноправно са свим оним што чини тај свет. Лутка, као *биће светиа*, замишљена у машти, остварује се на сцени са намером да гледаоцу, супротном бићу, нешто каже и поручи. У нашем случају лутка је намењена детету и његовој машти. [...] Она лебди у магновењу као *знак бића светиа*.

У идентификацији с лутком деца замишљају своје јунаке. Она их у машти виде и осећају с њима. Ми луткари на сцени игром управо оживљавамо тај свет дечије маште. На сцени наше лутке живе, крећу се и обраћају деци.

Деца, не само што гледају лутке, већ и контактирају с њима – разговарају, помажу им, боре се и побеђују с њима, пате уместо њих. Речју, дете се идентификује с лутком. Ту се затвара круг луткарства. Лутка на сцени више није машта, она постаје саговорник [...] (Крављанац 1997: 6).

Ниједна друга лутка није тако истински „биће света”, и то дечјег света, као Пинокио. Он у себи сажима карактерне црте са којима дете треба да се избори у својој интеракцији са окружењем. У томе му Пинокио, као прави саговор-

ник, помаже. Због тога што проговара из перспективе детета, слава Колодијевог јунака не јењава, успевајући да превазиђе јаз времена. И после пуних сто година код нас, увиђамо да је овај лик временом постајао све важнији. Његов разговор са децом, о вредностима које не треба занемарити и о искушењима са којима се деца суочавају током одрастања, све је интензивнији. Колоди је створио лутка који не познаје границе и културолошке разлике, не осећа промена времена и буди у деци снажно саосећање, ма којим генерацијама она припадала.

Од Добрићевог одомаћивања Пинокија, које је на сасвим особен и ефектан начин представило деци основне поуке Колодијевог романа, до брижљиво припремљених издања превода Вере Бакотић-Мијушковић из 2005. и 2009. и схватања *Пинокија* као идеалног посредника у овладавању вештином слојевитог читања једног дела, начињен је огроман помак и Пинокио је добио још један важан задатак – да учи децу томе колико је књижевност сама по себи корисна за формирање њихове личности. У позоришту му је, потом, додељен и задатак да са децом комуницира о њиховом времену и проблемима савременог друштва, а да оне универзалне вредности, којима Пинокио увек подучава кроз своје искуство, не буду заборављене. Српска читалачка и позоришна публика води са Колодијевим лутком непрекидан и све динамичнији дијалог.

## ИЗВОРИ

- Јеринкић, Драган. *Пинокио*, <[https://www.snp.org.rs/?page\\_id=17817&lang=lat](https://www.snp.org.rs/?page_id=17817&lang=lat)> 24. 1. 2023.
- Колоди, Карло. *Нејослушни Ти́ра: њрича о једном несташном лутку*. За нашу децу по италијанском уде-сио Михаило Добрић. Београд: С. Б. Цвијановић, 1922.

- Колоди, Карло. *Пинокио*. Према преради Ота Барбаума. Београд: Геца Кон, 1940.
- Колоди, Карло. *Пинокио*. Превео Миливој Предић. Београд: ИПРОЗ, 1942.
- Колоди, Карло. *Пинокио*. Превела Вера Бакотић-Мијушковић. Београд: Младо поколење, 1963.
- Колоди, Карло. *Пинокио*. Превела Вера Бакотић-Мијушковић. Београд: Младо поколење, 1964.
- Колоди, Карло. *Пинокио*. Приредио Андреј Чипкар. Нови Сад: Змај, 1995.
- Колоди, Карло. *Пинокио*. Београд: Чигоја штампа, 1998а.
- Колоди, Карло. *Пинокијеве аваншуре*. Превела Андреа Мијач. Београд: Рашка школа, 1998б.
- Колоди, Карло. *Пинокио*. Земун: ЈРЈ, 2002.
- Колоди, Карло, *Пинокио*. Превела Јована Нинковић. Земун: ЈРЈ, 2004.
- Колоди, Карло. *Пинокио*. Превела Вера Бакотић-Мијушковић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Колоди, Карло. *Пинокио*. Превела Весна Милић. Београд: Бели пут, 2007.
- Колоди, Карло. *Пинокио*. Превела Вера Бакотић-Мијушковић. Чачак: Пчелица, 2009.
- Колоди, Карло. *Пинокио*. Превео Радош Мирчетић. Горњи Милановац: Прима, 2011.
- Колоди, Карло. *Пинокио*. Превела Кристина Гаврилов-ски. Београд: ЗД+, 2016.
- Недељковић, Живорад. Писмо младом читаоцу. О срећном крају, о сигурности. У: Карло Колоди. *Пинокио*. Превела Вера Бакотић-Мијушковић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, 5–8.
- Толстој, Алексеј. *Златни кључић или Доживљаји Бура-тина*. Превео с руског Никола Николић. Београд: Нопок, 1945.

- Collodi, Carlo. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, <[https://www.fondazionecollodi.it/assets/it/le-avventure\\_di\\_pinocchio.pdf](https://www.fondazionecollodi.it/assets/it/le-avventure_di_pinocchio.pdf)> 4. 2. 2023.

## ЛИТЕРАТУРА

- Крављанац, Бранислав (ур.). *Позориште лутака Пинокио: Земун: 1972–1997*. Земун: Позориште лутака „Пинокио”, 1997.

Музеј позоришне уметности у Београду, *Театрослов*.  
<<http://teatroslov.mpus.org.rs/teatroslov.php?pretra-ga=predstave>> 4. 4. 2023.

Позориште лутака „Пинокио” у Београду. *Архива*,  
<<https://www.pinokio.rs/monografije-i-premijere>>  
9. 3. 2023.

Хајдуковић, Лука (прир.). *Позоришна луткарница Шангора Харџића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009.

Casari, Mario. *Pinocchio in tutte le lingue del mondo*,  
<<https://www.internazionale.it/essenziale/notizie/mario-casari/2022/09/02/pinocchio-lingue-del-mondo#:~:text=Alla%20popolarit%C3%A0%20italiana%20si%20C3%A8,a%20Londra%20nel%20192%2C%20poi>> 19. 1. 2023.

Kravljanac, Branislav. *Od igre do mišljenja. Zapisi o predstavama Malog pozorišta*. Bugojno – Šibenik – Novi Sad: Bijenale jugoslovenskog lutkarstva – Jugoslovenski festival djeteta – Slavija press, 1984.

Mažaron, Edi. *Vera u lutku*. Prevod sa slovenačkog Milan Mađarev. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2014.

Stanković, Srboљub. *Režija u pozorištu lutaka*. Branislav Dražić (redak.). *Uvod u lutkarstvo*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 1966.

Danijela M. JANJIĆ

## THE FIRST HUNDRED YEARS OF *PINOCCHIO* IN SERBIA: TRANSFORMATIONS AND TASKS OF THE WOODEN PUPPET ON THE THEATER STAGE AND IN LITERARY TRANSLATIONS

### Summary

In this paper, we will first analyze how much the character of Pinocchio became *independent* on the stage and how much he stepped out of the original story by Carlo Collodi and what new pedagogical and educational role he attained through that *independence*. Pinocchio reached that point during the full hundred years of its existence in the Serbian language, which is how much has passed since 1922 and the first translation of *The Adventures of Pinocchio*, which was edited by Mihailo Dobrić and which we will analyze further in the paper in relation to its peculiarities, since it is a kind of translation-adaptation. Of all the translations into the Serbian language, we will single out the translation by Vera Bakotić-Mijušković because of its consistency and because of the carefully prepared editions that, with their didactic frameworks, directed children and young people towards reading as an act that influences personality formation and encourages learning and research. This work, in the end, reaches the conclusion about the increasing importance of the role of Pinocchio in the world of children's literature and theater.

Keywords: *Pinocchio* in Serbia, plays, literature, role and tasks of the wooden puppet

Katja A. RADOŠ-PERKOVIĆ\*  
Sveučilište u Zagrebu  
Republika Hrvatska

Sanja Č. ROIĆ\*\*  
Sveučilište u Zagrebu  
Republika Hrvatska

Originalni naučni rad  
UDC 821.131.1.09 Collodi C.  
821.163.42.09  
Primljeno: 1. 4. 2023.  
Prihvaćeno: 17. 4. 2023.

## RECEPCIJA COLLODIJEVOG *PINOCCHIJA* NA PROSTORU DANAŠNJE REPUBLIKE HRVATSKE

**SAŽETAK:** Zbog geografskog položaja, povijesnih okolnosti i trajne prisutnosti Talijanske nacionalne zajednice na današnjem prostoru Republike Hrvatske intenzivni su bili doticaji i prožimanja talijanske kulture i civilizacije s matičnom kulturom. Stoga je i Collodijev roman *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino* (1883) u našim priobalnim gradovima bio čitan u originalu, a u njemačkoj adaptaciji vjerojatno i na sjevernim, kontinentalnim prostorima. Prvi prijevod *Pinokija* na hrvatski jezik objavljen je u Zagrebu 1943., potom jezično revidiran 1952., a nakon toga tiskan u nizu ponovljenih izdanja sve do 2004. godine. Od početka '90-ih u školskom je sustavu Republike Hrvatske Collodijev roman uvršten u osnovnoškolsku lektiru te je doživio sedam novih prijevoda i digitalizaciju. U radu donosimo pregled prijevoda te panoramu obrada i različitih edicija kao i kazališnih i glazbenih adaptacija na prostoru današnje Republike Hrvatske.

**KLJUČNE RIJEČI:** Carlo Collodi, *Pinocchio*, prijevod, recepcija, teatar, glazba, prostor današnje Republike Hrvatske

### Uvod

Novinar, pisac i prevoditelj Carlo Lorenzini (Firenca, 1826. – Firenca, 1890.) poznat je u svijetu pod umjetničkim imenom Carlo Collodi a ponajviše po svom remek-djelu, romanu *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino* (*Pinokijeve pustolovine: priča o drvenom lutku*), jednoj od naj-

prevođenijih knjiga u svijetu napisanih na talijanskom jeziku. Mjestance Collodi u Toskani bilo je zavičaj piščeve bake koja mu je u djetinjstvu pričala priče, a danas se u njegovoj blizini nalazi Policentrični park Collodi Pinocchio. Collodi nije bio autor samo knjiga za djecu, a priču o drvenom lutku objavio je u nastavcima, između 1881. i 1883., u listu *Giornale per bambini* (*Dječje novine*), dok je integralno izdanje tiskano 1883. s ilustracijama Enrica Mazzantija.<sup>1</sup> Klasik književnosti za djecu, Collodijev je *Pinocchio* ušao i u kanon talijanske književnosti, doživio brojne prijevode, ilustracije, adaptacije i ekranizacije, postavljen je na kazališne scene i ekraniziran diljem svijeta.

Recepcija Collodijevih knjiga na prostoru današnje Republike Hrvatske ima također svoju povijest: u razdoblju od 1883. do 1918. i sjeverne i južne pokrajine pripadale su Austrougarskom carstvu, s tim da je stanovništvo, osim domicilnog hrvatskog, u sjevernim krajevima u znatnoj mjeri poznavalo njemački jezik, dok je na obali, u Dalmaciji, službeni jezik i jezik obrazovanog građanstva bio talijanski. I u našoj obiteljskoj knjižskoj ostavštini pronašle smo, na primjer, prvo

\* krperkov@ffzg.hr

\*\* sroic@ffzg.hr; sanja.roic@gmail.com

<sup>1</sup> U ovom radu nećemo detaljnije analizirati ilustracije u pojedinim izdanjima.

izdanje Collodijeva *Il viaggio per l'Italia di Giannettino* (*Giannettinovo put po Italiji*) iz 1880.,<sup>2</sup> pa smo pretpostavile da su djeca u gradovima na istočnoj obali Jadrana mogla znati za drvenog lutka iz 1883., jer su o njegovim pustolovinama mogla čitati u originalu. Slijedom ove pretpostavke, u sjevernim krajevima Hrvatske, posebno u imućnijim obiteljima, isto su tako djeca vjerojatno čitala preradu Collodijevog romana na njemačkom jeziku (Bierbaum 1905). U katalogu Znanstvene knjižnice u Puli našle smo navod, nažalost izgubljenog, primjerka izdanja *Pinocchio* iz 1904., kao i dobro očuvan primjerak *Gannettina* iz 1897. godine. Kako je grad Zadar od 1921. pripao Italiji, u Znanstvenoj knjižnici u Zadru pronašle smo jedno originalno izdanje *Pinochija* iz 1929. i još tri knjige (Collodi 1884; 1885; 1890) a u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu, uz originalnog *Pinochija* (Lorenzini 1942) još i *Minuzzola* (Lorenzini 1924) te preradu („za našu decu po italijanskomu udesio“) Mihaila Dobrića *Neposlušni Čira. Priča o jednom nestašnom lutku* (Lorenzini 1922).<sup>3</sup> Osvjedočile smo se da knjige za djecu u prošlim vremenima nisu, nažalost, nalazile mjesto u javnim bibliotekama, nego su, kad je bilo moguće, najčešće ostale u onim privatnim, gdje su se također rijetko sačuvale. Vjerojatno je i u široj regiji bila čitana spomenuta Dobrićeva adaptacija.

### *Pinocchio* u prijevodima

Prvi prijevod Collodijevog glasovitog romana na hrvatski tiskan je 1943. godine pod naslovom *Pustolovine Pinokija: pripoviest o jednome lutku* a prevodilac je bio Dalmatinac, učitelj Vjekoslav Kaleb, rođen u Tisnom kraj Šibenika. To su izdanje obilježila kruta pravopisna pravila toga vremena, zbog čega je knjiga u poslijeratnom vremenu, nakon 1945., bila neupotrebljiva. Na samom

početku knjige Kaleb je naveo popis „osoba“ s njihovim originalnim talijanskim imenima, značenjem i ulogom u romanu te uputom kako ih treba čitati: „Pinocchio (čitaj Pinòkio), drvena lutka; Gepetto (č. Đepeto), njegov Otac, Ciliegia (č. Čilièđa, znači Trešnja), drvodjelac: Mangiafòco (č. Mandafoko, znači Žderivatra), ravnatelj kazališta lutaka“ itd. (Collodi 1943).

Kaleb je 1943. pristupio partizanskom pokretu a nakon rata djelovao je kao kulturni radnik i pisac u Zagrebu. U novom izdanju, revidiranom prema novim ortografskim pravilima i s brojnim ispravcima, knjiga je izašla u Zagrebu 1952., sada pod naslovom *Pinocchio*, što joj je tada omogućilo recepciju i u drugim republikama, ne samo u Hrvatskoj.

Usporedna analiza dvije prijevodne verzije pokazuje kako je Kaleb revidirao ranija prijevodna rješenja: primjerice, ime lika Fata (1943) preinačio je u Vila (1952), vrsta talijanske punjene tjestenine *tortellino bolognese* prevedena je isprva kao „bolonjska bubičica“ (1943: 221), potom nešto bolje, ali opet približno, „bolonjski rezanac“ (1952: 193), originalni talijanski slatkiš *mandorlato* pojednostavljen je i preoblikovan u dalmatin-

<sup>2</sup> Namijenjena djeci i mladima, knjiga govori o putovanju izmišljenoga lika Giannettina (Ivice) po sjevernoj Italiji, i napisana je kao doprinos upoznavanju i promidžbi talijanskih geografskih ljepota, da bi ubrzo postala nastavni radni materijal u osnovnim školama.

<sup>3</sup> U katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu u razdoblju između dva rata nalazimo i englesku verziju *Pinokija* (Lorenzini 1939). Na kataloškim listićima Collodi je najčešće katalogiziran pod vlastitim imenom: Carlo Lorenzini. NSK posjeduje i njemački prijevod (Collodi 1941) te srpski prijevod prerade *Pinokija* iz pera Otta Bierbauma (Barbaum [sic!] 1940) štampan ćirilicom u Beogradu, ali ne i Bierbaumovu originalnu preradu pod naslovom *Zäpfel Kerns Abenteuer* iz 1905. godine. Zanimljiva prerada Collodijevog romana iz pera Alekseja Tolstoja izlazi u Zagrebu 1941. (Tolstoj 1941) a 1948. i 1964. pod naslovom *Zlatni ključić* u prijevodu Nikole Nikolića (Tolstoj 1948; 1964).

ske 'pržene bajame' itd. Većinu izvornih frazema Kaleb je preveo doslovce, što ne odgovara značenju, na primjer: *siamo contenti come pasque* ('sretni smo kao malo dijete') u njegovom je prijevodu „zadovoljni smo kao na Uskrs” (1943: 95), što nije izmijenjeno u poslijeratnom izdanju (1952: 84), ili *il pesce-cane dorme come un ghiro* ('morski pas čvrsto spava' ili 'spava kao top') kod Kaleba je „morski pas spava kao puh” (1943: 224 i 1952: 196). Prva inačica prijevoda izraza *non ho un soldo solo* – „nemam ni banice” (1943: 236), promjenom države i monetarnog sustava postala je „nemam ni pare” (1952: 204). Zanimljivo je da vjerski obilježeni pojmovi kao „Uskrs”, „blaženi sveti Antun” ili „sedam smrtnih grijeha” nisu izostavljeni niti izmijenjeni u izdanju iz 1952. koje je ilustrirao Talijan Beppe (Giuseppe) Porcheddu,<sup>4</sup> a urednik edicije bio je Grigor Vitez. No, unatoč nepreciznostima (nedostatni su bili i tadašnji rječnici i mogućnosti provjere pojedinih regionalnih, toskanskih leksema), prijevod je bio živahan i uvjerljiv, tako da je sve do 2004. doživio preko deset izdanja, a nalazimo ga i u drugim bibliotekama u regiji.

Podsjećamo da u Istri i na Kvarneru djeluje Talijanska nacionalna zajednica s izdavačkom kućom Edit u Rijeci, koja objavljuje dnevne novine i druge publikacije na talijanskom jeziku, pa je stoga 1956. u tom gradu, kada još nisu bile dostupne knjige iz Italije, tiskan *Pinocchio* u originalnom talijanskom izdanju (Collodi 1956), a ilustracije je izradio samouki slikar, Riječanin Vlado Potočnjak.

Pored Kalebovog prijevoda, Collodijev je roman tiskan i u Sarajevu 1984., a prevela ga je Karmen Milačić, zagrebačka predavačica talijanskog jezika, prevoditeljica i kritičarka, opremivši knjigu predgovorom, bilješkom o autoru i metodičkim uputama.

U Italiji je proslava stote obljetnice Collodijevog *Pinocchija* trajala pune tri godine, od 1981. do 1983., a te je godine u zagrebačkom časopisu za svjetsku književnost *Književna smotra* objavljen rad Pinokiju za rođendan. Zagrebački časopis za estetski odgoj, dječje stvaralaštvo i društvene probleme mladih *Umjetnost i dijete* posvetio je Pinocchijevoj obljetnici jedan tematski broj 1983. godine<sup>5</sup> sa sedam vrijednih priloga, među kojima valja istaknuti bibliografiju *Pinocchio na tlu Jugoslavije* koju je pripremila Antonija Posilović, zatim radove Ane Kulušić, *Carlo Collodi i njegov Pinocchio*, Ljudevita Bauera *Pinocchio – neprolazni šarm stogodišnjaka*, pregled ilustracija *Pinocchio u ilustracijama*, prilog Marija Čečuka *Pinocchio na sceni zagrebačkog kazališta lutaka*, a objavljena je i Collodijeva posljednja priča *Bakine priče – medvjed, vile i vještice* u prijevodu Ane Kulušić.

Od sredine '90-ih godina slijede brojni novi prijevodi Collodijevog romana. Prvi novi prijevod nakon Kalebovog objavila je 1996. zagrebačka prevoditeljica i kritičarka Ljerka Car Matutinović pod naslovom *Pinokio: neobični doživljaji jednog lutka*, a knjiga je izašla u još pet izdanja kod različitih nakladnika. U to je vrijeme i Kalebov prijevod doživio još tri nova izdanja, a 1999. je objavljen još jedan, Anne-Marije Maričić, naslovljen *Pinocchio: čudnovati doživljaji jednog lutka*. Brojni su prijevodi u novom mileniju: 2001. dva: *Pinokio: pustolovine jednog lutka* Andree Mirilović i *Pinokio: čudnovati doživljaji jednog lutka* Snježane Knežević. Pisac, pjesnik i renomirani prevoditelj Luko Paljetak, poznat po svojim knjigama stiho-

<sup>4</sup> Beppe Porcheddu (1898. – 1947.) bio je glasoviti ilustrator knjiga, crtač stripova, slikar i scenograf, a njegove ilustracije za talijanskog *Pinocchija* (izdanje 1942) smatraju se remek-djelom. Na odabir njegovih ilustracija za zagrebačko izdanje *Pinocchija* 1952. sigurno je utjecala i činjenica da je bio antifašist.

<sup>5</sup> Glavna urednica časopisa bila je Danica Nola.

va za djecu, objavio je nadahnut prijevod pod naslovom *Pinokio: pustolovine jednog lutka* koji smatramo najboljim hrvatskim prijevodom (Collodi 2002). Iduće godine, prijevod s metodičkim vodičem za čitanje objavila je Lana Bitenc kod izdavača Školska knjiga. Naime, '90-ih je Collodijev roman uvršten u lektiru za drugi razred osnovne škole, što je potaknulo brojne nove prijevode i nova izdanja, a i dva najtiražnija dnevna lista u Hrvatskoj, *Večernji* i *Jutarnji list*, tiskali su knjigu u jeftinim izdanjima dostupnim na kioscima: *Večernji list* Kalebov prijevod iz 2004. a *Jutarnji* prijevod Snježane Knežević iz 2009. godine.

S namjerom da učini dostupnima knjige na popisu lektire, Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske pokrenulo je 2009. godine projekt *eLektire* i povjerilo ga Hrvatskoj akademskoj i istraživačkoj mreži CARNet. Realizaciju je preuzeo izdavač Bulaja naklada iz Zagreba, a direktor Zvonimir Bulaja ne odabire nijedan postojeći prijevod *Pinocchija*, već 2012. digitalizira novi, vlastiti, za koji je stručna analiza pokazala da je vrlo loše kvalitete (Radoš-Perković i Husić 2016; Radoš-Perković 2021). Nakon elektroničke verzije opada interes za tiskana izdanja, no zagrebačka Školska knjiga objavljuje revidiran prijevod Lane Bitenc 2017., a i Bulaja 2018. kod zagrebačkog izdavača V.B.Z. objavljuje svoj pod naslovom *Pinocchiove pustolovine: priča o jednom lutku*. Najrecentnije izdanje Collodijevog romana je ponovljeno izdanje *Pinokio* u prijevodu Snježane Knežević (Collodi 2022).

### ***Pinocchio* u preradama**

Collodijev roman svjetsku slavu uvelike duguje Disneyjevom animiranom filmu iz 1940., koji je prikazao samo dio izvornoga djela i postao mode-

lom za kasnije prerade i brojna izdanja u obliku slikovnica. Prva Disney slikovnica o Pinocchiju objavljena je 1952. u zabavniku „Petko“ zagrebačkog dnevnog lista *Vjesnik*, na stihove Ratka Zvrka.<sup>6</sup> Godine 1960. zagrebački izdavač Mladost izdaje slikovnicu-igračku *Pinokio* u adaptaciji Grigora Viteza, a nakladnik Naša Djeca imat će još nekoliko izdanja skraćene verzije romana (1982, 1987). U Hrvatskoj su slikovnice s Disneyjevim ilustracijama prisutne od 1995. (naklada Egmont), a zanimljivo je da gotovo svako sljedeće izdanje nudi nov prijevod (N. Vukojević, D. Čavić, S. Kukić Katalinić, M. Šestović, T. Novak, K. Serdarević). Drugi trend koji smo uočile jest objavljivanje engleskih preradbi romana, što se u traduktološkom smislu može smatrati adaptacijom adaptacije. Često je to slučaj sa slikovnicama ili izdanjima koja sadrže više od jedne priče za djecu, kao primjerice ciklus *Zlatna zrnca dječje književnosti* (urednik Stjepan Hranjec za nakladnika Zrinski iz Čakovca), koji nudi skraćene verzije tri čuvena romana: *Heidi* Johanne Spyri, *Guliverova putovanja* Jonathana Swifta i *Pinokija* Carla Collodija. Osim spomenute, u hrvatskoj ponudi bilježimo i prijevode s engleskoga i dva *spin-offa* romana. Prvi je *Pinokio u Africi* Eugenija Cherubinija, izvorno napisan na talijanskom i preveden daleke 1911. u Sjedinjenim Američkim Državama (preveo ga je talijanski emigrant Angelo Patri), s ilustracijama Charlesa Copelanda, danas dostupan gotovo isključivo u spomenutom američkom izdanju, pa je i kod nas također preveden s engleskoga. Drugi *spin-off* je *Pinocchio Head to Toe* autorice Stelle Gurney, pod produkcijskim okriljem Disneya. Iz primjera koje smo navele razvidno je da je Pinocchio kao lik postao javno dobro, uzdi-

<sup>6</sup> Podsjećamo da je Zvrko 1960. preveo s talijanskog Rodarijevog *Čipolina*.



gao se na razinu svjetske baštine kojom se raspolaže i koju se prepravlja i oblikuje prema vlastitim potrebama i nahođenjima. Koliko je takav pristup već uobičajen i prihvaćen najbolje svjedoče adaptacije romana za scenu koje smo pronašle u hrvatskim kazalištima.

### *Pinocchio* na hrvatskim pozornicama

Prve predstave na temu *Pinocchija* bilježimo u kazalištu lutaka u Zadru 1953. i 1960. godine, u dvije različite adaptacije, i otad će poznati drveni lutak biti redovito prisutan u hrvatskim dječjim kazalištima.<sup>7</sup> Prvo zagrebačko uprizorenje bilježimo 1966. u Zagrebačkom kazalištu mladih, u režiji Joška Juvančića. U predstavi su zajedno glumili profesionalni glumci i amateri, polaznici dramske radionice i bila je na repertoaru do 1970. godine. Do 1991. i nakon osamostaljenja gotovo su sva hrvatska dječja i kazališta lutaka u nekom razdoblju imala na repertoaru predstavu na temu *Pinocchija*.<sup>8</sup> Valja istaknuti djelatnost lutkara i redatelja Ivice Tolića u Splitu koji je izradio lutke za predstavu još 1968. (kazalište lutaka *Pionir*), da bi zatim u istome kazalištu 1988. bio i redatelj, kostimograf i scenograf u novoj verziji iste adaptacije. Zagrebačko kazalište lutaka bilježi 1974. vrijednu suradnju s pjesnikom, lutkarom i prevoditeljem Božom Kukoljom. Njegova će adaptacija ostati na repertoaru preko deset godina, sve do 1985., a 1981. je gostovala u Sovjetskom Savezu. Najuspješnija produkcija *Pinokija* u Rijeci jest ona iz 1994. godine. Predstavu režira Edi Majaron, a autorica adaptacije je Magdalena Lupi. Predstava će biti obnovljena 2004. i 2010. i gostovat će u Iranu, Italiji, Poljskoj, Sloveniji i Albaniji. Ljubaznošću uprave, ova nam je dramatisacija postala dostupna pa se možemo kratko osvrnuti na naj-

važnije odmake od romana. Tekst prati temeljne događaje u romanu, ali posve izostavlja lik Mordokose vile i daje više dramskoga prostora likovima Zrikavca i kazališnoga upravitelja Mangiafoca. Dodaje se prizor u kojem ova dva lika, nakon pustolovine s morskim psom, pozivaju *Pinokija*<sup>9</sup> da im se pridruži i glumi s njima u kazalištu. Tako u završnom prizoru *Pinocchio* ne doživljava očekivanu preobrazbu u dječaka, nego naprotiv, nastavlja svoje postojanje kao lutak zaposlen u kazalištu, što je očigledna počast adaptatorice lutkarskoj profesiji. Još jedan zanimljiv eksperiment s tekstom romana uprizoruje se u Narodnom kazalištu u Varaždinu 1997. u režiji Dubravka Torjanca.<sup>10</sup> Redatelj je ujedno autor adaptacije osmišljene kao monodrama. Glumica Mirjana Sinožić sama, uz pomoć lutka i tehnikom trbuhozborstva, kreira na sceni dijalog između Geppetta i *Pinocchija*. Teme koje obrađuju su nastanak lutka, njegova glad (uz motiv kruške iz romana dodana je i banana), laži koje produljuju nos, lijepo ponašanje, važnost škole, s dodatkom elemenata poput potrebe lutka da piški, da se odjene (u čemu mu pomaže dijete iz publike), poput plesa i završnoga drvodjelačkog zadatka da izradi nogu stola. Za-

<sup>7</sup> Svi podaci o kazališnim predstavama do 1990. dostupni su u izdanjima *Repertoar hrvatskih kazališta 1840/1860/1980* i *Repertoar hrvatskih kazališta 1990* (ur. Hećimović 1990; 2002). Za podatke od 1990. nadalje obratile smo se izravno kazališnim kućama.

<sup>8</sup> Nismo pronašle da je predstava igrala u kazalištu u Puli, no ono je dugo bilo zatvoreno i postoji mogućnost da je bila dijelom ponude u Pionirskom domu, ali za to nemamo potvrde.

<sup>9</sup> Ime lika pojavljuje se u hrvatskim prijevodima i adaptacijama romana najčešće u fonetskoj prilagodbi izvornika, no ima i primjera kad se zadržava izvorna grafija. Nismo pronašle nijedan primjer prijevoda imena protagonista na temelju etimološke poveznice sa stablom pinije, sredozemnog bora *Pinus pinea*.

<sup>10</sup> Zahvaljujemo Dubravku Torjancu na podacima i na ustupljenom tekstu adaptacije.

država se temeljni motiv romana da se lutak na koncu pretvara u dječaka, ali ne uz pomoć čarolije nego zahvaljujući tome što se uzorno ponašao.

Gradsko kazalište Virovitica postavlja 2001. na scenu autorski tekst temeljen na novom romanu o Pinocchiju pod naslovom *E, moj Pinokio!* Dražena Ferencine, koji je ujedno redatelj predstave.<sup>11</sup> Radi se o reinterpetaciji temeljnih Colodijevih motiva i transpoziciji priče u stvarnost s početka našega tisućljeća. Lik Geppetta je konceptualni umjetnik a Pinokio je lutak nastao slučajno i, kao u romanu, samo želi postati dječak. Lisac i Mačak su pretvoreni u korumpirane političare, Mangiafoco je neuspješan upravitelj kazališta, vila nam se predstavlja kao Pinokijeva neman na majka i pjevačica u noćnom klubu umjetničkog imena vila Godzila, bez ikakvih nadnaravnih moći niti izvorne funkcije da usmjerava, savjetuje i pomaže. Pinokija prati Skakavac i zajedno traže pomoć i način kako da se lutak pretvori u dječaka. Najokrutniji i gotovo proročanski jest prikaz škole u ovoj adaptaciji, škole u kojoj nema đaka, nego profesor stoji sam pred kompjutorom na kojem prati svoje učenike na daljinu, pa čak i užinu fizički izvlači iz „ponude” kompjutora. Zadržava se motiv morske nemani u čijoj se utrobi susreću Geppetto i Pinokio, a dodaje se ekološka poruka kada neman odlučuje skončati nasukavanjem na obalu, jer je more toliko zagađeno da se ne može više prehraniti. Pinokio u raspletu postaje dječak, ali bez tuđe intervencije i objašnjenja. Ova adaptacija je vrlo zanimljiva i sadrži brojne aspekte koje vrijedi detaljnije analizirati u zasebnom radu. Predstava je osvojila nekoliko nagrada u Hrvatskoj i doživjela još dvije različite produkcije u Dječjem kazalištu Dubrava 2004. i u splitskom Kazalištu mladih 2009. godine.

Lik Pinocchija privukao je još jednoga poznatog hrvatskog dramatičara da napiše kazališnu adaptaciju romana. Na pozornici Zagrebačkog kazališta lutaka uprizaruje se 2008. nova verzija predstave autora Mire Gavran.<sup>12</sup> Njegovo je čitanje izvornika prilično vjerno i zadržava sve najpoznatije lutkove pustolovine, poput nastanka samog lutka, Mangiafocova kazališta, prijekare s Liscem i Mačkom, epizode psa čuvara i kokošinca, Zemlje igračaka, Morskoga psa i završne preobrazbe u dječaka. Međutim, Gavran uvodi i neke neobične preinake, kao što su likovi golubice i papagaja, koji će u svojim dramaturškim funkcijama zamijeniti Modrokosu vilu i Zrikavca, te ciklira likove Lisca i Mačka, koji su čak prisiljeni vratiti Pinocchiju ukradene novčiće, i uvodi hijene u prizoru s kokošinjem. Režiju ove predstave potpisuje Georgij Paro a izvođena je sve do 2012. godine.

Posljednje uprizorenje priče o Pinocchiju koje bilježimo u Hrvatskoj, uz brojna druga koja su u međuvremenu bila na repertoarima u Vinkovcima, Osijeku, Velikoj Gorici, Zadru i drugim gradovima, praizvedeno je u Zagrebu, u Kazalištu lutaka, 12. listopada 2018., u režiji Zorana Mužića, s lutkama Ane Sekulić, na tekst koji je za predstavu adaptirala Petra Mrduljaš. Predstava je u sezoni 2022/23. još uvijek na repertoaru.<sup>13</sup> I ova adaptacija prati osnovni tijek izvorne radnje romana, ali ga u procesu prevođenja i dramaturške obrade aktualizira i mjestimično preinačuje. Primjerice, u Mangiafocovom kazalištu ne susrećemo više Arlecchina i Pulcinellu, likove iz komedi-

<sup>11</sup> Zahvaljujemo upravi Gradskog kazališta Virovitica što nam je ljubazno ustupila tekst adaptacije.

<sup>12</sup> Zahvaljujemo upravi Zagrebačkog kazališta lutaka što nam je ljubazno ustupila tekst adaptacije.

<sup>13</sup> Zahvaljujemo autorici adaptacije Petri Mrduljaš što nam je ljubazno ustupila kazališni tekst.

je *dell'arte*, uglavnom nepoznate mlađoj publici, nego dva lika glumaca nemarkiranih imena. Epizoda se modificira tako da je Pinocchio, kao lutka, zanimljiv glumcima, ali samo kao relikv iz prošlosti, muzejski primjerak kojemu nije mjesto u suvremenom teatru. Prizor s Liscem i Mačkom osuvremenjen je dodatkom ekonomske formule o „ulaganju” novca u rupu u zemlji, kako bi se umnožio. Njihova se uloga u predstavi pojačava tako što će oni lutka usmjeriti prema Otoku užitaka (izvornoj Zemlji igračaka), ali ta se epizoda iz romana ne prikazuje u dramatisaciji. Na putu prema otoku, lutku bez izravnoga povoda (osim što sluša pjesmu koja predstavlja njegov unutarnji glas) narastu magareće uši, nakon čega spoznaje da je prevaren. Prizor na moru temelji se više na motivima splavi i Velikoga kita iz Disneyjeva animiranog filma, negoli na izvornoj epizodi s Morskim psom, Tunom i drugim likovima. Slijedi razrješenje radnje u kojemu Pinocchiju magareće uši otpadaju same od sebe, bez motivacije, a transformacija u dječaka prikazuje se tako što lutkar odbacuje lutku i odijeva se u odjeću kojom predstavlja novonastaloga dječaka. Podrobnija analiza adaptacije bit će predmetom drugoga rada, ali možemo zaključiti da nedostaje logičke veze među događajima i da temeljna poruka o sazrijevanju kroz iskustvo i preuzimanje odgovornosti nije jasno prenesena. Među adaptacijama koje su češće bile uprizorene u hrvatskim kazalištima, valja spomenuti i onu Jadranke Bargh iz 2011. za kazalište u Velikoj Gorici, u režiji Marija Kovača, prikazanu i 2015. u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku (koprodukcija s Gradskim kazalištem Joza Ivakić u Vinkovcima), u režiji Damira Mađarića, čiji tekst nismo uspjele pribaviti.

Među kazališnim obradama na temu Pinocchija, ističemo jedinstven primjer (vjerojatno ne sa-

mo u hrvatskoj kazališnoj praksi) predstave odigrane u istome mjesecu na talijanskom i na hrvatskom jeziku, u Rijeci.<sup>14</sup> Radi se o autorskom tekstu glumice Elvije Nacinovich, prvakinje Talijanske drame Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci, pod naslovom *E se invece di Pinocchio? (A kad bi umjesto Pinocchija?)*, opisanom kao mjuzikl za djecu i odrasle, s originalnom glazbom Bruna Nacinovicha. Kada je riječ o glazbenim interpretacijama Collodijeva romana, zagrebačka diskografska kuća Jugoton izdala je 1958. u nizu „Jugoton vam priča” ploču (trideset tri okretaja) *Pinokio* na kojoj su se mogli čuti glasovi poznatih kazališnih glumaca, između ostalih Pere Kvrđića, Josipa Marottija, Mate Ergovića, Emila Glada, Branka Bonaćija i drugih, u režiji Borisa Slanine i uz muziku Borisa Papandopula i Matije Bravničara, a tekst je prilagodila Palma Katalinić. U splitskom Dječjem kazalištu Titovi mornari postavljen je 1961. balet u tri čina *Pinocchio* kompozitora Bruna Bjelinskog, u režiji i koreografiji Lene Atamanske-Pavasović. Orkestrom je ravnao maestro Nikola Ercegović. Još jedna koreografija pod naslovom *Pinokio* izvedena je 2012. u Dječjem kazalištu Dubrava u Zagrebu, u suradnji s plesnim ateljeom Naiva, na glazbu Damira Šimunovića. Glazbeni broj naslovljen *Pinocchio Song* pojavljuje se u mjuziklu skladatelja Ive Lesića *Pravi prijatelj*, snimljenom za diskografsku kuću Croatia Records 2016. godine. Skladatelj je ujedno i autor tekstova, redatelj i producent predstave.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Predstava je praizvedena na talijanskom jeziku 15. siječnja 2015., dok je hrvatski prijevod Danijela Načinovića uprizoren 7. veljače 2015., obje na sceni Zajc na Sušaku, <<https://arhiva.hnk-zajc.hr/Default2aa1.html?art=11839&sec=10049>> 15. 3. 2023.

<sup>15</sup> Predstavu je proizvelo privatno lutkarsko kazalište Produkcija Z iz Splitske, specijalizirano za dječje mjuzikle s kojima gostuje u školama i kazalištima diljem Hrvatske, <<http://www.produkcijaz.hr/#00-HOME>> 15. 3. 2023.

## Zaključak

Collodijeva djela na izvornom talijanskom jeziku prisutna su na teritoriju današnje Republike Hrvatske još od najranijih izdanja. Prvi prijevod Vjekoslava Kaleba objavljen 1943. doživio je pre-rađeno izdanje 1952., a nakon toga brojne kasnije edicije. Prisutna su bila na teritoriju današnje Republike Hrvatske i beogradska izdanja iz 1922. i 1940., kao i njemački i engleski, a potom i slovenski, mađarski i albanski prijevodi. Zahvaljujući prisutnosti Talijanske nacionalne zajednice u Rijeci i Istri, Collodijev je *Pinocchio* objavljen 1956. u Rijeci na originalnom, talijanskom jeziku. Nakon 1992. *Pinokio* postaje lektirna knjiga u drugom razredu osnovne škole, pa se broj prijevoda i izdanja znatno povećava, a dobra ideja da prijevod *Pinokija* bude digitaliziran i postane dostupan kao *eLektira* nije, nažalost, postigla svoju svrhu zbog nekvalitetnog prijevoda koji je ponuđen učenicima. Česte su prerade u vidu slikovnica u različitim izdanjima, osobito nakon Disneyevog crtanog filma iz 1940. godine. Brojne, raznolike i maštovite su dramske (među kojima i jedna na izvornom talijanskom jeziku u Rijeci) i muzičke adaptacije *Pinokija* od '50-ih godina sve do aktualne kazališne sezone 2022/23.

## IZVORI

- Bierbaum, Otto Julius. *Zäpfel Kerns Abenteuer*. Köln: H. Schaffstein, 1905.  
 Collodi, Carlo. *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*. Firenze: Felice Paggi, 1880.  
 Collodi, Carlo. *La grammatica di Giannettino*. Firenze: Felice Paggi, 1884.  
 Collodi, Carlo. *L'Abbacco di Giannettino*. Firenze: Felice Paggi, 1885.  
 Collodi, Carlo. *Storie allegre*. Firenze: Bemporad, 1890.  
 Collodi, Carlo. *Minuzzolo*. Milano: A. Barion, 1924.

- Collodi, Charles. *The Adventures of Pinocchio*. London & Glasgow: Collins, 1939.  
 Collodi, Carlo. *Pripoviest o Pinokiju*. Zagreb: Matica hrvatska, 1943.  
 Collodi, Carlo. *Pustolovine Pinokija: pripoviest o jednome lutku*. Zagreb: Matica hrvatska, 1943.  
 Collodi Carlo. *Pinocchio*. Zagreb: Mladost, 1952.  
 Collodi, Carlo. *Pinocchio. Storia di un burattino*. Pescia: Fondazione nazionale Carlo Collodi, 1983.  
 Collodi, Carlo. *Pinokio*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1984.  
 Collodi, Carlo. *Pinokio. Pustolovine jednog lutka*. Zagreb: ABC, 2002.  
 Tolstoj, Aleksej. *Buratinove pustolovine*. Zagreb: Tiskara Grafika, 1941.  
 Tolstoj, Aleksej. *Zlatni ključić*. Zagreb: Novo pokoljenje, 1948.  
 Tolstoj, Aleksej. *Zlatni ključić*. Zagreb: Mladost, 1964.  
 Колоди, Карло. *Нейслушни Фура. Прича о једном несташном лушку*. Прерадио Михаило Добрић. Београд: С. Б. Цвијановић, 1922.  
 Колоди, Карло. *Пинокио*. Према преради Ота Бербаума [sic!]. Београд: Геца Кон, 1940.

## LITERATURA

- Andraka, Marija. Pinokio u hrvatskim prijevodima; strategije prenošenja kulturnoga konteksta. *Libri & Liberi*, I, 8 (2019): 55–75.  
 Hećimović, Branko (ur.). *Repertoar hrvatskih kazališta 1 1840/1860/1980*. Zagreb: Globus, 1990.  
 Hećimović, Branko, Vladimir Obelić (ur.). *Repertoar hrvatskih kazališta. II Abecedni popis i kazala*. Zagreb: Globus, 1990.  
 Hećimović, Branko (ur.). *Repertoar hrvatskih kazališta III 1981–1990*. Zagreb: AGM i HAZU, 2002.  
 Kulušić, Ana (ur.). „Pinocchio” – stota obljetnica. *Umjetnost i dijete*, XV, 3 (1983): 5–27.  
 Radoš-Perković Katja, Snježana Husić. Traduzioni gratuite del sito eLektire: quattro classici della letteratura italiana in versioni croate destinate all'uso didattico. Scotti, Rita et al. (ur.). *Studi filologici e interculturali tra tradizione e plurilinguismo*. Roma: Aracne, 2016, 149–162.

Radoš-Perković, Katja. Kreativnost, dozvoljeno i nedozvoljeno u prevođenju dječje književnosti na primjeru Pinocchija. Medved, Nataša et. al. (ur.). *Književno prevođenje i svjetska književnost*. Zagreb: DHKP, 2021, 127–145.

Roić, Sanja. Pinocchiju za rođendan. *Književna smotra*, XV, 50 (1983): 121–123.

Roić, Sanja. O drvenom lutku, od knjige do filma. *Detinjstvo*, XIV, 2 (2014): 42–47.

Katja A. RADOŠ-PERKOVIĆ  
Sanja Č. ROIĆ

## RECEPTION OF COLLODI'S PINOCCHIO ON THE TERRITORY OF TODAY'S REPUBLIC OF CROATIA

### Summary

Due to its geographic position, historical circumstances, and a permanent presence of the Italian national

community on the territory of modern Croatia, there have always been an intensive exchange and interrelations between the Italian and Croatian culture and society. This is one of the reasons why Collodi's novel *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino* (1883) has been mostly read in Italian along the Croatian coastline, and probably in German in the northern continental regions. The first Croatian translation of the novel appeared in 1943, and was thoroughly refurbished and reedited in 1952. It was the only translation available until 1991. Since the '90s, the novel has been included into the primary school curriculum for the second grade as an obligatory reading which resulted in seven new translations. One of those also became available online, in a digitalized version. The paper offers a critical overview of the said translations and a plethora of adaptations of the novel, both as simplified picture books as well as musical and theatrical interpretations of the story, staged in Croatia.

Keywords: Carlo Collodi, *Pinocchio*, reception, adaptation, theatre, music, territory of today's Republic of Croatia

Зорана Ж. КОВАЧЕВИЋ\*  
Универзитет у Бањој Луци  
Филолошки факултет  
Република Српска  
Босна и Херцеговина

Ања Ђ. ПРАВУЉАЦ\*\*  
Универзитет у Бањој Луци  
Филолошки факултет  
Република Српска  
Босна и Херцеговина

Оригинални научни рад  
UDC 821.131.1-93.09 Collodi C.  
82-93.09(497.6)  
Примљено: 3. 4. 2023.  
Прихваћено: 7. 4. 2023.

## ПРЕВОД ДЈЕЛА ПИНОКИО И РЕЦЕПЦИЈА ЊЕГОВОГ ЛИКА У БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ

САЖЕТАК: У раду се истражује успјех превода дјела *Пинокио* и рецепција његовог лика у Босни и Херцеговини. Истраживање се првобитно бави традуктолошком анализом јединог објављеног превода Колодијевог романа у Босни и Херцеговини из 1957. године, преводитељке Разије Сарајлић, са посебним освртом на језичке и културолошке проблеме самог процеса превођења. Поред анализе превода, у раду се истражује и рецепција лика Пинокија у Босни и Херцеговини, разматрајући многобројна издања романа, али и скраћене или илустроване верзије приче, као и цртане филмове и позоришне представе са Пинокијем као протагонистом. Циљ наведеног истраживања јесте испитивање присуства *Пинокија* у Босни и Херцеговини те указивање на евентуалну потребу за објављивањем новог превода у босанскохерцеговачкој књижевној средини.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Пинокио, Разија Сарајлић, традуктолошка анализа, фразеологизми, лична имена, културноспецифични изрази

### Увод

Чувени роман *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* италијанског књижевника Карла Колодија (Carlo Collodi)<sup>1</sup> најприје је у наставцима излазио у часопису *Il giornale per i bambi-*

*ni*, од јула 1881. до јануара 1883. године, да би већ у фебруару 1883. свјетлост дана угледао под окриљем фирентинског издавача Пађија (Paggi), пропраћен илустрацијама Енрика Мацантија (Enrico Mazzanti). Дјело је отворило ново поглавље у историји дјечје књижевности и направило велики заокрет на пољу наративне структуре и језика (Pizzoli 1998: 167). Као што истиче Ђулио Ферони (Feroni 2005: 263), успјех *Пинокија* био је константан током свог времена које нас дијели од његовог првог појављивања, тако да је мала дрвена лутка добила готово самосталан живот, независно од текста који ју је изњедрио. Након објављивања и више него

\* zorana.kovacevic@flf.unibl.org

\*\* anja.pravuljac@flf.unibl.org

<sup>1</sup> Поријеклом из Фиренце, Карло Колоди (1826–1890), под псеудоним Карло Лоренцини (Carlo Lorenzini), учествовао је у ратовима за уједињење Италије, био државни службеник, напоредо се интензивно бавећи публицистиком и књижевношћу. Седамдесетих година XIX вијека почео је да се интересује за дјечју књижевност. Године 1875. објавио је превод збирке *I racconti delle Fate* (*Вилине бајке*) с француског. Бавио се писањем књига са педагошким и моралним интенцијама, намијењених за школску употребу. Роман *Le avventure di Pinocchio* написао је у поодмаклим годинама, у позној фази свога рада.

успјешне рецепције у Италији, почели су се низати преводи у иностранству, почевши од енглеског 1892. године.

Успјех Колодијевог дјела имао је одјека и на тлу бивше Југославије: 1942. у Београду излази превод Миливоја Предића, 1943. загребачки Вјекослава Калеба, а 1951. словеначки Алберта Широка и Антона Бајца. Једини босанско-херцеговачки превод романа појавио се 1957. у Сарајеву, из пера Разије Сарајлић (1926–1993), истакнуте преводитељке са италијанског и француског језика, добитнице годишње награде Удружења књижевних преводаца Босне и Херцеговине 1971. и 1977, те награде истога удружења за животно дјело 1986. године.<sup>2</sup> Допринос који је Разија Сарајлић дала ширењу италијанске културе и књижевности у Босни и Херцеговини, али и у бившој Југославији, огледа се у великом броју превода како литературе за дјецу тако и дјела истакнутих италијанских аутора, попут Ђованија Верге (Giovanni Verga) и Елсе Моранте (Elsa Morante). Иако се након искуства са романом *Le avventure di Pinocchio* првенствено фокусирао на превођење дјечје књижевности са италијанског, Разија Сарајлић такође се опробала у превођењу на италијански, приближивши на тај начин читаоцима италијанског говорног подручја дјелић културе и књижевности бивше Југославије.<sup>3</sup>

Превод Колодијевог дјела, насловљен *Пинокио*, објавила је сарајевска Народна просвјета, која ће убрзо након тога бити припојена познатом издавачу „Веселину Маслеша”, такође из Сарајева.<sup>4</sup> *Пинокио* је изашао у склопу престижне дјечје библиотеке „Ластавица”, покренуте 1954. године, захваљујући књижевнику Ахмету Хромацићу, њеном идеатору и уреднику. Босанскохерцеговачки превод појавио се у моменту када југословенско-италијанске књижев-

не и културне везе јачају, између осталог захваљујући и богатој преводачкој дјелатности. У раздобљу од 1946. до 1955. преведено је преко седамдесет италијанских књижевних дјела:

То су писци из готово свих периода, од најстаријих до савремених. Томе треба додати педесетак новела, прозних одломака и пјесама објављених у часописима и листовима, четрдесетак чланака у вези с талијанском књижевношћу и неколико поговора о појединим писцима у књигама (Ћале 1962: 247).

Ако се посматра у ширем контексту, превод излази у оквиру треће фазе превода и рецепције *Пинокија* у свијету, која обухвата период од 1940. до почетка осамдесетих година прошлог вијека.<sup>5</sup> С обзиром на то да је доживио велики број издања и да је објављиван код више издавача,<sup>6</sup> превод Разије Сарајлић данас је најзасту-

<sup>2</sup> У покушају да сазнамо нешто више о животу и раду преводитељке Колодијевог романа наишле смо на само један извор који садржи корисне информације. Ријеч је о *Лексикону чланова Удружења књижевних преводаца Босне и Херцеговине*, чија је уредница била Разија Сарајлић.

<sup>3</sup> Ријеч је о преводима романа *Крилаши караван* (*Carovana alata*) Стевана Булајића и *Окамењени вукови* (*I lupi di pietra*) Ахмета Хромацића. Оба се данас могу пронаћи у италијанским библиотекама. За више детаља о раду Разије Сарајлић упућујемо на *Лексикон чланова Удружења књижевних преводаца Босне и Херцеговине* (1989: 29).

<sup>4</sup> Основана педесетих година прошлог вијека у Сарајеву, издавачка кућа названа је по Веселину Маслеша, књижевнику, новинару и перспективном младом интелектуалцу југословенског комунистичког покрета између два свјетска рата. Данас овај издавач носи име Sarajevo Publishing.

<sup>5</sup> За више детаља о „путовању” *Пинокија* по свијету упућујемо на рад Марија Казарија (Mario Casari) *Pinocchio in altre lingue* (<<https://www.newitalianbooks.it/it/pinocchio-in-altre-lingue/>>).

<sup>6</sup> Народна просвјета (1957), „Веселин Маслеша” (1960, 1964, 1965, 1967, 1975, 1987, 1990), Свјетлост (1964, 1967, 1980, 1984, 1987, 1989, 1998, 2003, 2011, 2015), Босанска ријеч (2003, 2008, 2015), Sarajevo Publishing (1997).

пљенији у библиотекама широм Босне и Херцеговине. Такође, босанскохерцеговачким читаоцима доступни су и други преводи објављени на тлу бивше Југославије.<sup>7</sup>

### Традуктолошка анализа

Анализа босанскохерцеговачког превода *Пинокија* усмјерена је на сагледавање језичких и културолошких проблема приликом преноса полазног текста у долазну средину, са посебним освртом на стратегије и методе које се примјењују у процесу превођења књижевности за дјецу. Према томе, анализа посматра преводилачка рјешења језичких проблема: идиоматских израза, фразеологизама, поређења, личних имена, али и оних културолошких, попут општих културноспецифичних израза те израза из домена гастрономије.

Преношење идиоматских израза неријетко представља један од највећих изазова са којима се суочава преводилац, првенствено због чињенице да су овакви изрази показатељ културолошког и историјског контекста у коме су настали. Осим што је у процесу превођења веома важно препознати идиоматске изразе, како би се декодификовало њихово значење и избјегло дословно превођење, пред преводиоца се поставља задатак да их адекватно прилагоди језику примаоца. Због своје прагматичне и семантичке комплексности, идиоматске конструкције немају увијек еквивалент у другим језицима, те стога нека од преводилачких рјешења ових израза представљају стимулативан и занимљив материјал за традуктолошку анализу. Према мишљењу критичара, идиоми имају важну улогу у Колодијевом роману: поред тога што се ради о изразима који засигурно доприносе карак-

теристичној физиономији текста, те га чине живахним и бриљантним (Pizzoli 1998: 173), сматра се да су управо захваљујући Колодију неки од фразеологизама који се појављују у дјелу постали саставни дио стандардног италијанског језика, посебно они поријеклом из Тоскане, регије из које потиче књижевник.

Када је у питању преношење фразеолошких конструкција, Разија Сарајлић у неким ситуацијама проналази адекватно рјешење. Тако, на примјер, *essere sulle spine* преводи као *бити на иџлама*,<sup>8</sup> *nuovo di zecca* као *нов новцаи* и *volere un bene dell'anima* као *завољети свом гушом*. Међутим, у другим ситуацијама, она често прибјегава дословном превођењу,<sup>9</sup> иако на располагању има оптималнија рјешења. У тренутку када Ли-

<sup>7</sup> Увидом у електронске каталоге Босне и Херцеговине (<<https://rs.cobiss.net/> и <https://bh.cobiss.net/>>) дошле смо до података о присуству следећих издања превода Колодијевог романа: Вјекослав Калеб, *Пинокио: чудновати доживљају једној лушка* (Младост, 1985. и Мозаик књига, 2004); Љерка Цар-Матутиновић, *Пинокио: необични доживљаји једној лушка* (Босанска ријеч, 2008); Сњежана Кнежевић, *Пинокио: чудновати доживљаји једној лушка* (Знање, 2009); Луко Паљетак, *Пинокио: џусџоловине једној лушка* (АСВ naklada, 2002); Лана Битенц, *Pinocchio* (Школска књига, 2003); Лана Битенц, *Пинокио* (Sarajevo Publishing, 2020); Андреа Мириловић, *Пинокио: џусџоловине једној лушка* (Загребачка стварност, 2001); Јована Нинковић, *Пинокио* (ЈРЈ, 2004, 2006, 2010); Вера Бакотић-Мијусковић, *Пинокио* (Младо поколење, 1964; Daily Press, 2005); Иван Краљевић, *Пинокио* (Grafx, 1999).

<sup>8</sup> За анализу су кориштена следећа издања оригиналног романа и превода: Collodi, Carlo. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Pescia: Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983; те Kolodi, Karlo. *Pinokio*. Prevod Razija Sarajlić. Sarajevo: Veselin Masleša, 1987.

<sup>9</sup> Канадски лингвисти Винеј (Jean-Paul Vinay) и Дарбелне (Jean Darbelnet) први таксативно распоређују преводилачке методе и технике те у својој студији разликују двије методе – директног и индиректног превода. Технике дословног превода, калка и посуђенице, односно технике задржавања оригиналног облика израза и у преводу, припадају методи директног превода (1995: 30–40).



сица и Мачак покушавају да преваре Пинокија, саопштавају му: „I tuoi cinque zecchini, dall'oggi al domani sarebbero diventati duemila” (Collodi 1983: 23) < „Твојих пет златника *од данас до сутра* би се претворило у двије хиљаде” (Kolodi 1987: 36). Дакле, преводитељка се определијелила да *dall'oggi al domani* преведе дословно – *од данас до сутра*. С обзиром на то да се *од данас до сутра* користи искључиво уз глагол живјети (*живјети од данас до сутра*), *ипреко ноћи* би сигурно било боље рјешење јер упућује на радњу која се дешава у кратком временском року и изненада – управо онако како је требало да се деси са Пинокијевим богатством. Још једна недоследност тиче се такође дословног преводјења идиоматског израза *in ten che si dice amen*, за који Разија Сарајлић проналази рјешење које није у употреби у долазном језику – *иприје нећо би се рекло амин*. *In ten che si dice amen* упућује на радњу која се десила брзински, у трену, тако да би дефинитивно бољи одабир био *ашрен ока* или у *шрен ока*.

Сљедећа група примјера односи се на стилске особености романа. Поред вјерног преносења значења, један од важних задатака преводиоца јесте да писца оригиналног текста што више приближи читаоцу превода тако што ће пренијети његов јединствени стилски израз. На значај овог аспекта указао је још у XV вијеку Леонардо Бруни (Leonardo Bruni), хуманиста, књижевник и политичар, подвлачећи да преводац треба што вјерније да опонаша пишчев стил. Роман *Пинокио* одликује се изразитом наративном снагом којој, осим гипког језика, доприносе живахан ритам приповиједања и комуникативни набој. Ауторова константна тежња да држи пажњу читалаца и да избјегне реченице које одишу безличношћу огледа се такође и на пољу фразеологије. У неким случајевима

управо ће фразеологизми допринијети комичним и драматичним ситуацијама којима роман обилује. Међутим, преводитељка у више наврата није успјела да пренесе стил писања и специфичности које га творе упркос једном од императива преводјења, на тај начин лишивши читаоца стилских обиљежја романа. Тако, на примјер, у реченици: „Erano giunti più che a mezza strada quando la Volpe, fermandosi di punto in bianco, disse al burattino” (Collodi 1983: 23), фразеолошка конструкција *di punto in bianco*, која значи *изненада, без најаве*, потпуно неочекивано, преведена је прилогом *наило*: „Прешли су више од пола пута кад Лисица, *наило* се заустављајући, рече лутку” (Kolodi 1987: 35). Овај је одабир упитан јер је могуће пронаћи много ефектније рјешење, као, на примјер, фразеологизам *засџаге као укојана*. Слична је ситуација и са фразеолошком конструкцијом *darsela a gambe*. У четвртог поглављу, када Ђепета одводе у затвор, Пинокио се без размишљања даје у бијег. Да би нагласио драматичност ситуације, Колоди користи фразеолошки израз *darsela a gambe*: „quel monello di Pinocchio, rimasto libero dalle grinfie del carabiniere, se la dava a gambe giù attraverso ai campi” (Collodi 1983: 8). Колодијева преводитељка се одлучује да *darsela a gambe* преведе као: *шрцао је свом снајом ипреко њоља*, иако је могла да пронађе еквивалентан идиоматски израз који би сигурно био ефектнији. С обзиром на то да је у овом случају акценат на Пинокијевог хитрој реакцији, боље рјешење би било *иобјеже љавом без обзира* или *гаче њешама вјешра*.

За традуктолошку анализу Колодијевог стила значајна је и ауторова употреба стилских фигура, нарочито када говоримо о поређењима. За трансфер ове стилске фигуре са једног језика на други преводитељка користи разли-

чите преводилачке технике. У највећем броју случајева, примјећује се употреба дословног превода, односно примјена истих стилских средстава као у оригиналу (*libero come un uccello* < слободан као птица, *lesto come un lampo* < као муња брз, *rosso come un peperone* < зацрвени као паприка, *candida come la neve* < бијела као снијег, *bevuto come una spugna* < напио као каква спужва), јер се ради о поређењима која као устаљени изрази постоје у оба језика.<sup>10</sup> Занимљиво је примјетити да одређени број поређења, која као фраземи постоје у оба језика, у долазном језику данас имају одређени ниво патинираности, док су у вријеме објаве превода и даље били учестали, те су изостављени из новијих рјечника фразеологизама, али су присутни у оним старијим.<sup>11</sup> Међутим, у преводу се бљежи приближно исти број поређења која као фраземи постоје само у полазном језику, а и они бивају пренесени у долазни језик техником дословног превода. На тај начин, изрази у преводу губе своје значење и смисао, док особености Колодијеве поетике остају непренесене у долазни језик. Неки од примјера ових израза су: *correre come un barbero* < трчи као какав барберски коњ, *immobile come un pezzo di ghiaccio* < непомичан као комад леда, *come una molla scattata* < као одапето перо, *come una palla di fucile* < као пушчано зрно, *scapperebbero via come il vento* < одлетјели као вјетар. За превођење наведених израза, умјесто дословног превода, могла је да буде искориштена техника еквиваленције, једна од техника метода индиректног превода, односно могао је да буде употријебљен еквивалентан постојећи израз у долазном језику: *correre come un barbero* < трчати као без главе / трчати као мува без главе / трчати као зец / трчати као пушком погођен; *come una palla di fucile* < као из пушке; *scapperebbero via come il*

*vento* < дали петама вјетра. Такође, могу се примјетити и случајеви у којима преводитељка преноси постојеће поређење-фразеологизам неким другим језичким средством долазног језика (*contenti come pasque* < усхићени смо од радости, *rosse come il fuoco* < ватреноцрвеним словима) или га у потпуности изоставља (*piangere come un vitellino* < плакао). У преводу се такође јављају и примјери дословног превођења поређења која у долазном језику немају вриједност фразема, али чији је пренос функционалан јер се ни у полазном језику не ради о устаљеним изразима: *come un cane da caccia* < као какав ловачки пас, *rivoltarsi come una vipera* < извијати се као каква змија, *come un salcio piangente* < ко жалосна врба.

Неопходно је скренути пажњу и на изазове приликом преноса личних имена. Наиме, питање превођења личних имена у књижевности за дјецу доста је јасно: она се преводе или адаптирају у долазном језику да би се олакшала рецепција књижевног текста за најмлађе читаоце (Lathey 2016: 44). Ипак, колико год се ово правило чинило лако примјењиво, потребно је обратити пажњу на то да процес преноса личних имена прође без претјеривања, како би се полазна култура поштовала (Yamazaki 2002) или да би се избјегле могуће појаве акултурације или присвајања полазног текста, што, нажалост, у *Пинокијевом* случају није ријетка појава (Casari 2020). Босанскохерцеговачка преводитељка не користи у свим случајевима исте

<sup>10</sup> За истраживање наведених израза консултовани су: Матешихев *Фразеолошки рјечник хрватскога или српскога језика* (1982); Оташевићев *Фразеолошки речник српског језика* (2012); *Vocabolario Treccani online*.

<sup>11</sup> Један од таквих примјера је израз *мирно као уље* > *tranquillo come un olio*, присутан код Матешиха (1982), а изостављен код Оташевића (2012).

технике за пренос личних имена у долазни текст, што се неријетко виђа у преводима књижевности за дјецу (Nord 2003: 183). Преводитељкина примарна техника јесте транскрипција, средство које успјешно функционише само у неким случајевима (*Geppetto* < Ђепето, *Medoro* < Медоро, *Melampo* < Мелампо, *Eugenio* < Еуђенио, *Giangio* < Ђанђо), док у другима ипак не преноси описни елемент личног имена (*Mangiafoco* < Манђафоко, *Lucignolo* < Лучињоло). Само у случају два имена преводитељка при првом појављивању превод допуњава додатним описом у загради: *maestro Ciliegia* < мајстор Чиљеђа (Трешњић), *Polendina* < Полендина (Пурица). Поред наведеног недостатка, проблем представљају и случајеви у којима аутор употребљава велико слово за обиљежавање назива животиња те на тај начин претвара описно именовање у лично име. Поменута карактеристика оригиналног текста у преводу се губи усљед недоследности и неуједначености преводилачког процеса. Наиме, у босанскохерцеговачком преводу *Пинокија*, називи животиња су у неким случајевима преведени користећи велико слово, а у неким мало: *Grillo* < Цврчак; *Gatto* < Мачак; *Can-barbone* < кудров; *Gorilla* < горила; *Gazza ladra* < сврака крадљивица; *Papragallo* < папагај, Папига; *Colombo* < Голуб, голуб; *Granchio* < рак, Рак; *Serpente* < змијурина, змија, Змија.

Један од важних аспеката превођења књижевног дјела јесте преношење културолошких елемената. Већ дуже времена превођење се више не посматра као искључиво језички, већ и културни трансфер: дакле, преводилац је посредник, одговоран не само за преношење рјечи са једног језика на други, већ и за успјешну комуникацију између полазне и долазне културе. Бруно Озимо (Osimo 1998: 28–29) и Пјеран-

ђела Дијадори (Diadori 2012: 131) преводиоца посматрају као мост између два свијета и двије културе. Такође, Умберто Еко (Umberto Eco) у свом познатом дјелу *Казати и њихово исшвар* (*Dire quasi la stessa cosa*) подвлачи да се „превод не односи само на прелаз из једног у други језик већ је рјеч о преласку из једне у другу културу или из једне у другу енциклопедију”, те да „преводилац не сме да се руководи чисто језичким правилима, већ мора да узме у обзир и културне елементе, у најширем могућем смислу те речи” (2011: 199). Преношење културолошких елемената често преводиоца ставља пред дилему у којој мјери задржати специфичности оригиналног текста. Одабир стратегије подوماћивања (*domestication*), односно неутралисања елемената оригиналног текста или потуђивања (*foreignization*), задржавања особености прототекста,<sup>12</sup> зависи од низа фактора као што су, између осталог, однос између двије културе, функција текста у долазној култури или прималац превода.

Приликом превођења културноспецифичних израза у књижевности за дјецу општа је тежња да се у потпуности избјегава задржавање страних реалија, да се оне објасне и замијене појмом долазне културе (Vlahov – Florin 2020: IV). Разлог за то лежи у чињеници да, приликом читања неког књижевног дјела, дјетету треба бити олакшано разумијевање текста те је, према томе, и приликом превода неопходно избјежавати све ситуације гдје би најмлађи читаоци могли наићи на појмове које не разумију

<sup>12</sup> Наведене појмове у теорију превођења уводи Лоренс Венути (Lawrence Venuti), који под подوماћивањем (*domestication*) подразумева замјену оригиналне културолошке особине домаћом, док потуђивање (*foreignization*) представља задржавање културолошких референци полазне културе и у долазном тексту (1995).

или се са њима сусрећу по први пут. Ипак, наша је позиција да се овом процесу треба приступити позорно јер претјерано подوماћивање може довести до потцјењивања најмлађих читалаца. Такође, треба имати на уму да су управо дјеца често отворенија и радозналија према новом и другачијем, што може да допринесе богаћењу њиховог знања и љубави према страним културама. Када говоримо о преводу општих културноспецифичних израза из *Пинокија*, преводитељка претежно користи подوماћивање за пренос оригиналних израза у долазни језик: (*soldo* < динар, *palio* < трка, *carabiniere* < полицајац, жандар, *osteria* < крчма, *Commendatore* < савјетник). У преводу се такође јављају и мање бројни случајеви у којима су културолошки изрази полазне средине задржани у њиховом оригиналном облику (*lira* < лира, *Arlecchino e Pulcinella* < Арлекин и Пулчинела), као и случајеви у којима су ови изрази изостављени (*Giannettino, Minuzzolo, Thouar, Vaccini* < Ø).

Посебно занимљиву улогу у оквиру анализе превођења културолошких елемената Колодијевог романа играју изрази који се односе на храну. Један од најпогоднијих одломака за анализу традуктолошких рјешења из домена гастрономије односи се Пинокијево маштарење о стварима које ће моћи себи да приушти када постане богат:

Vorrei avere un bel palazzo, mille cavallini di legno e mille scuderie, per potermi baloccare, una cantina di rosoli e di alchermes, e una libreria tutta piena di canditi, di torte, di panattoni, di mandorlati e di cialdoni colla panna (Collodi 1983: 39).

Приликом неких од преводачких избора из цитираног пасуса, Разија Сарајлић даје пред-

ност читаоцу долазног текста, прибјегавајући притом рјешењима која нису најадекватнија. Тако *panattoni*, традиционални италијански божихни колачи, постају *хљейчићи*. У недостатку еквивалента, преводитељка је могла пронаћи ријеч ближу италијанском изворнику, као на примјер *слашки хљоб*. Слична ситуација је и код ријечи *mandorlati*, која је у преводу замијењена *иђрженим багемима*. С обзиром на то да се ради о слаткишу са комадима тостираних бадема, адекватније рјешење могло би бити *колач од бадема* или *слашкиш од бадема*. Као еквивалент слаткишу *cialdoni colla panna* (танки хрскави бисквит округлог облика, пуњен шлагом) Разија Сарајлић проналази више него упитно рјешење – *колачи са кајмаком*. У XXXV поглављу ријеч *panna montata* преведена је еквивалентним изразом *шучено врхње*. Дакле, поставља се питање зашто је у преводу ријеч *panna* замијењена кајмаком, који се у босанскохерцеговачкој традицији не користи за прављење колача. Боље рјешење, у складу са преводитељкином намјером да подوماћи текст, било би *обланге са шлајом*.

### Закључна разматрања

Истраживање о преводу дјела *Пинокио* и рецепцији његовог лика у Босни и Херцеговини доводи до закључка да је, све од појаве првог југословенског превода па до данас, лик Колодијевог лутка био константно присутан у босанскохерцеговачком културном миљеу. У корист томе свједочи и чињеница да су, поред интегралних издања Колодијевог романа, у Босни и Херцеговини објављене и бројне књиге и сликовнице намијењене дјецима предшколског или

школског узраста.<sup>13</sup> Такође, остварена су и два аудиовизуелна текста са Пинокијем као протагонистом – аудиокњига *Пинокио* (Сарајево, Библиотека за слијепа и слабовида лица, 1999, 2010) те цртани филм *Најљепше бајке свијета* (Тузла, Босанска ријеч ТВТ, 1995) – што је нарочито значајно ако се има на уму скроман обим босанскохерцеговачке кинематографске и аудиовизуелне продукције.

С друге стране, босанскохерцеговачка позоришна традиција је доста богата те се у њој можда и најбоље огледа популарност Пинокија на овој територији. Наиме, прва позоришна продукција у којој је Пинокио главни лик датира из 1953, односно четири године прије појаве првог превода Колодијевог романа у Босни и Херцеговини. Ријеч је о представи за дјецу насловљеној *Пинокио*, у режији Боре Григоровића и са Драгутином Добричанином као аутором текста. Продукцију представе потписује тадашње Пионирско позориште у Сарајеву, које десетак година послје мијења назив у Позориште за младе, а од 1977. године у Позориште младих, име под којим постоји и данас.<sup>14</sup> У сљедећих седамдесет година, све важније босанскохерцеговачке позоришне куће постављају на своје луткарске или дјечје сцене представе са Пинокијем у главној улози.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Неке од књига и сликовница објављених последњих година јесу: *Пинокио*. Сарајево: Шахинпашић, 2004; *Пинокио*. Сарајево: Босанска ријеч, 2008; *Пинокио*. Сарајево: Муbook, 2014; *Пинокио*. Сарајево: Шахинпашић, 2015; *Пинокио*. Бања Лука: Графид, 2019; *Моја велика књига бајки*. Сарајево: Malik books, 2019.

<sup>14</sup> За више података о сарајевском Позоришту младих консултовати веб-страницу: [pozoristemladih.ba](http://pozoristemladih.ba).

<sup>15</sup> Неке од позоришних представа са Пинокијем у главној улози јесу: *Пинокио*, режија Страхиња Родић, аутор текста Драгутин Добричанин, Дјечје позориште, Бања Лука, 1963; *Пинокио*, аутор музике Бруно Бјелински, Пионирско позориште, Сарајево, 1964; *Пинокио*, режија и текст Дубравко Би-

Поред чињенице да је *Пинокио* остварио значајан успјех на територији Босне и Херцеговине због своје поправно-образовне природе, истицањем врлине рада те бриге за породицу и заједницу, за успјешну рецепцију *Пинокија* у Босни и Херцеговини засигурно је заслужан и превод Разије Сарајлић, чији квалитет потврђују и бројна реиздања током година. Ипак, с обзиром на одређене мањкавости превода примијећене у току овог истраживања, попут дословно преведених поређења, недоследности у преводу личних имена, или изостављања читавих пасуса оригиналног текста у преводу,<sup>16</sup> као и због саме чињенице да се ове године обиљежава седамдесет шести рођендан постојећег превода, наш је став да постоји реална потреба

бановић, Позориште младих, Сарајево, 1982; *Пинокио*, режија Мухамед Хамица Наметак, Босанско народно позориште, Зеница, 2006; *Пинокио*, режија и текст Славчо Маленов, Дјечје позориште Републике Српске, Бања Лука, 2007; *Pinoschio*, режија Јарослав Антониук, Позориште лутака, Мостар, 2010; *Пинокио у невољи*, режија Белма Лизде Курт, аутор текста Алеш Курт, Апарат театар, Сарајево, 2010; *Пинокио*, режија Недим Малкочевевић, Едис Жилић и Елвис Јахић, драматизација Томислав Крстић, Драмски студио Народног позоришта Тузла, 2012; *Пинокио*, Босанско народно позориште, Зеница, 2022.

<sup>16</sup> Одређен број пасуса оригиналног текста у потпуности је изостављен из превода Разије Сарајлић. Изостављени пасуси требало би да се налазе на сљедећим страницама превода: Kolodi 1987: 18, 23, 49, 114, док се у оригиналном тексту налазе на страницама: Collodi 1983: 7, 12, 34, 85. Наша је претпоставка да су наведени пасуси изостављени због утиска да су излишни, с обзиром на то да је у наведеним дијеловима превода оригинални текст сажет. Наиме, ради се о мјестима у причи у којима Пинокио нашироко и детаљно препричава своје доживљаје Ђепету или Вили, објашњавајући им како се нашао у одређеној проблематичној ситуацији, док су у преводу ова мјеста укратко описана уз сажимања попут: „И почео је да прича”, „Пинокио поче да прича све по реду”, „И поче да му прича”. Такође, прво издање босанскохерцеговачког превода из 1957. не разликује се од издања коришћеног за ово истраживање, те су наведени пасуси изостављени и у првом издању превода.

за новим и савременијим преводом Колодијевог романа у Босни и Херцеговини. Та потреба постоји и ради прилагођавања превода новим генерацијама како би ово дјело могло бити у потпуности схваћено, нарочито ако се узме у обзир то да је *Пиноккио* у Федерацији Босне и Херцеговине и даље обавезна лектира у четвртом разреду основне школе, док је у Републици Српској прије неколико година изостављен са списка обавезне лектире, али се и даље може додати по жељи, као додатна лектира у четвртом или петом разреду основне школе.

## ИЗВОРИ

- Collodi, Carlo. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Pescia: Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983.
- Kolodi, Karlo. *Pinokio*. Prevod Razija Sarajlić. Sarajevo: Veselin Masleša, 1987.

## ЛИТЕРАТУРА

- Оташевић, Ђорђе. *Фразеолошки речник српског језика*. Нови Сад: Прометеј, 2012.
- Casari, Mario. *Pinocchio in altre lingue*, <<https://www.newitalianbooks.it/it/pinocchio-in-altre-lingue>> 19. 3. 2023.
- Čale, Frano. Talijanska književnost i jezik u Jugoslaviji od 1946. do 1955. *Filologija*, 3 (1962): 247–258.
- Diadori, Pierangela. *Tradurre: una prospettiva interculturale*. Roma: Carocci, 2018.
- Eko, Umberto. *Kazati gotovo istu stvar*. Beograd: Paideia, 2011.
- Feroni, Đulio. *Istorija italijanske književnosti, II*. Beograd – Podgorica: JP Službeni list SCG – CID, 2005.
- Lathey, Gilian. *Translating Children's Literature*. London: Routledge, 2016.

- Matešić, Josip. *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
- Nord, Christiane. Proper Names in Translation for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point. *Meta*, 48, I–II (2003): 182–196.
- Osimo, Bruno. *Manuale del traduttore*. Milano: Editore Ulrico Hoepli, 1998.
- Pizzoli, Lucilla. Sul contributo di Pinocchio alla fraseologia italiana. *Studi Linguistici Italiani*, II (1998): 167–209.
- Sarajlić, Razija. *Leksikon članova Udruženja književnih prevodilaca Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Udruženje književnih prevodilaca Bosne i Hercegovine, 1989.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.
- Vinay, Jean-Paul, Jean Darbelnet. *Comparative Stylistics of French and English: A methodology for translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995.
- Vlahov, Sergej, Sider Florin. *La traduzione dei realia. Come gestire le parole culturospecifiche in traduzione*. Milano: Bruno Osimo, 2020, e-book.
- Vocabolario Treccani online*, <<https://www.treccani.it>> 10. 2. 2023.
- Yamazaki, Akiko. Why Change Names? On the Translation of Children's Books. *Children's Literature in Education*, 33, I (2002): 53–62.

Zorana Ž. KOVAČEVIĆ  
Anja Đ. PRAVULJAC

TRANSLATION AND RECEPTION  
OF *PINOCCHIO* IN BOSNIA  
AND HERZEGOVINA

## Summary

This paper investigates the success of the translation and reception of *Pinocchio* in Bosnia and Herzegovina. The research initially deals with the translation analysis of the only published translation of Collodi's novel in Bosnia and Herzegovina by the translator Razija Sarajlić

(1957), with particular reference to the linguistic and cultural problems of the translation process itself. In addition to the translation analysis, the paper also investigates the reception of the character of Pinocchio in Bosnia and Herzegovina, considering numerous editions of the novel, as well as shortened or illustrated versions of the story, along with cartoons and theatre

plays with Pinocchio as the main protagonist. The research aims to examine the presence of Pinocchio in Bosnia and Herzegovina and to point out the possible need for a new translation of the story.

Keywords: Pinocchio, Razija Sarajlić, translation analysis, phraseology, proper names, culture-specific expressions

## PINOKIJEVE PUSTOLOVINE U CRNOJ GORI

**SAŽETAK:** Cilj ovog rada je da pruži opšti osvrt na recepciju priče o Pinokiju u Crnoj Gori. U tu svrhu analizirani su mjesto i uloga originalnog djela Karla Kolodija u savremenom crnogorskom vaspitno-obrazovnom sistemu, te njegova recepcija kod ključnih činilaca tog sistema – struke, đaka, roditelja. Osim toga, dat je osvrt na postojeće prevode objavljene u izdanjima crnogorskih izdavača, pri čemu je pažnja usmjerena na otkrivanje eventualnog uticaja izdavačke politike na prevodilački pristup i na kvalitet prevoda, sagledan u odnosu na kontekst u kome se prevod koristi. Rezultati istraživanja pokazali su da se, uprkos sporadičnom problematizovanju pojedinih njenih epizoda, priča o Pinokiju u svom integralnom obliku već gotovo dvije decenije nalazi na spisku lektire preporučene đacima prvog ciklusa osnovnoškolskog obrazovanja. Uzimajući u obzir jezički, vremenski i kulturni kontekst, rezultati su takođe ukazali na potrebu za jednim novim prevodom ovog klasika dječje književnosti na crnogorski jezik. U cilju upotpunjavanja slike o recepciji pomenutog djela, rad pruža i jedan uopšten osvrt na njegove teatarske adaptacije u Crnoj Gori.

**KLJUČNE RIJEČI:** *Pinokio*, Crna Gora, lektira, prevod, recepcija, crnogorski izdavači

### Uvod

Tokom vremena, počev od publikovanja prvih prevoda (1922, 1942, 1943, 1952),<sup>1</sup> pa do današnjih dana, priča o pustolovinama najpoznatijeg drvenog lutka doživjela je veliki uspjeh u Crnoj

Gori. Osim što danas čini sastavni dio odrastanja, vaspitanja i obrazovanja najmlađih, *Pinokio* živi i u crnogorskom jeziku i u jezičkim pejzažima.<sup>2</sup> Dok roman italijanskog pisca Karla Kolodija (Car-

\* dejap@ucg.ac.me

<sup>1</sup> Prvi prevod *Pinokija* na neki od jezika koji su u određenom istorijskom periodu nosili zajednički naziv srpsko-hrvatski, a za koje se u savremenoj lingvistici sve češće koristi akronim BCMS (bosanski, hrvatski, crnogorski, srpski jezik), objavljen je 1922. godine u izdanju S. B. Cvijanovića, u Beogradu. Riječ je o prevodu Mihaila Dobrića, pod naslovom: *Neposlušni Ćira: priča o jednom nestašnom lutku: sa 40 slika*. Ovo izdanje nije registrovano u elektronskom katalogu crnogorskih biblioteka (<<https://cg.cobiss.net/>>), ali se može pronaći u fondu crnogorske Nacionalne biblioteke „Đurđe Crnojević“ na Cetinju. To, međutim, nije slučaj sa prevodom Milivoja Predića iz 1942. godine (Izdavačko-prosvetna zadruga – IPROZ, Beograd). Spomenuto izdanje ne nalazimo u elektronskom katalogu, kao ni u fondu Nacionalne biblioteke. Najstariji prevod na koji nailazimo pretraživanjem elektronskog kataloga crnogorskih biblioteka jeste prevod na hrvatski Vjekoslava Kaleba, u izdanju Matice hrvatske (1943) – *Pustolovine Pinokija: pripoviest o jednome lutku: sa 73 crteža izvornog izdanja*. Ovaj prevod, koji se, prema informacijama iz elektronskog kataloga, u jednom primjerku čuva u JU Narodna biblioteka Budve, i to za čitanje u čitaonici, pisan je po hrvatskom korijenskom pravopisu, a 1952. prilagodila ga je i objavila zagrebačka izdavačka kuća Mladost. U elektronskom bibliotečkom katalogu Crne Gore, međutim, ne postoji upis primjerka iz 1952, ali su dostupna kasnija izdanja, iz 1972, 1978. i 1983, pod naslovom: *Pinokio: čudnovati doživljaji jednog lutka*.

<sup>2</sup> Prema definiciji koju daju Landri i Buri (Landry and Bourhis, 1997), pojam *jezički pejzaž* (*linguistic landscape*) podrazu-



lo Collodi), pod originalnim naslovom *Le Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*,<sup>3</sup> u Crnoj Gori čini sastavni dio lektire za đake prvog ciklusa osnovnoškolskog obrazovanja, a vanvremenska priča o odrastanju i sazrijevanju doživljava svoje savremene teatarske adaptacije, samo ime Pinokio u crnogorskoj kolektivnoj svijesti nosi određenu dvojnu simboliku. Na jednoj strani, kao simbol djeteta i dječje nevinosti, ovo se ime pojavljuje u nazivima raznih crnogorskih preduzeća (privatne predškolske ustanove, dječje igraonice, prodavnice dječje opreme i garderobe i sl.), dok se, s druge strane, u jezičkoj upotrebi, prevashodno u političkom diskursu, koristi kao antonomazija sa negativnim konotacijama, označavajući osobu sklonu lažima.

Ovim radom nastojaćemo da pružimo opšti osvrt na recepciju Pinokijevih pustolovina u savremenoj Crnoj Gori, prvenstveno kroz analizu mjesta, uloge i odjeka ovog djela u crnogorskom vaspitno-obrazovnom sistemu. Osim toga, ukazaćemo i na rezultate istraživanja koje se zasnivalo na kvalitativnoj analizi crnogorskih izdanja prevoda integralnog Kolodijevog romana.

### ***Pinokio* u crnogorskom vaspitno-obrazovnom sistemu**

Sumnje u podesnost bajke u estetskom i opštem vaspitanju djeteta, koje su pratile ovaj žanr u raznim epohama, kako objašnjava Novo Vuković (1996: 171), dvadesetih godina XX vijeka oživljavaju „u veoma oštrom vidu”. Iako je, kako ističe Dijana Vučković (2010: 221–222), bajka u tom periodu bila gotovo prognana iz školskih programa, uz obrazloženje da negativno i štetno utiče na psihu djeteta, ona se krajem prošlog vijeka ipak vraća u nastavne programe i, prema ri-

ječima ove autorke, doživljava svojevrsnu renesansu (Isto: 222).

U crnogorskim programima iz 1984. i 1998. godine, na spisku školske lektire za uzrast između sedam i deset godina, Dušanka Popović (2022: 67) uočava posebnu zastupljenost narodnih bajki i fantastičnih priča. Ista autorka dalje nalazi kako u nastavnim programima s početka XXI vijeka (2005, 2010, 2017), uz izvjesne redukcije, bajka i fantastična priča i dalje opstaju, a *Pinokio* se po prvi put pojavljuje kao cjelovito djelo.

Aktuelni program za nastavni predmet Crnogorski-srpski, bosanski, hrvatski jezik i književnost Zavoda za školstvo Crne Gore (Program 2017),<sup>4</sup> od opširnijih književnih djela za „čitanje u nastavcima” đacima drugog razreda osnovne škole preporučuje *Pipi Dugu Čarapu* autorke Astrid Lindgren i *Pinokija* Karla Kolodija. Kako se u Programu obrazlaže, spisak predloženih kraćih i dužih tekstova sastavljen je na osnovu „kriterijuma estetske vrijednosti i tematske, strukturne i stilske primjerenosti uzrastu učenika i njihovom kulturnom i životnom iskustvu”. Sa tog spiska, koji nije ograničavajući, predviđeno je da nastavnik bira tekstove prema svojim profesionalnim kriterijumima, a svakako u cilju ostvarenja zada-

mijeva upotrebu jezika vidljivu na natpisima istaknutim u javnom prostoru na određenoj teritoriji („visibility and salience of languages on public and commercial signs in a given territory or region”).

<sup>3</sup> Klasik književnosti za djecu *Le Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (u doslovnom prevodu: *Pinokijeve pustolovine. Priča o jednom lutku*) djelo je italijanskog pisca Karla Lorenzina (Carlo Lorenzini) poznatijeg pod umjetničkim prezimeom Kolodi (Collodi). Integralno djelo prvi put je objavljeno 1883. u Firenci.

<sup>4</sup> Predmetni program Crnogorski-srpski, bosanski, hrvatski jezik i književnost za I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII i IX razred osnovne škole. Predmetni program. Crna Gora, Zavod za školstvo, Podgorica, 2017, <<https://www.gov.me/cyr/dokumenta/bf3401d9-435d-4122-8df0-325c06ca9c14>> 23. 1. 2023.

tih ciljeva i ishoda predmeta (Program 2017: 22). Takođe se naglašava, budući da učenici u ovom uzrastu ne mogu sami pratiti djela predložena za čitanje u nastavcima, ta im djela predstavlja nastavnik, kome u tome mogu pomoći roditelji „čitanjem u porodici, tokom kojeg oni čitaju djeci i sa djecom” (Isto: 127).

Tri su činjenice iz gore navedenog teksta koje će nam poslužiti kao polazište za našu analizu recepcije Pinokijevih pustolovina u Crnoj Gori:

1. *Pinokio* se nalazi na spisku predložene lektire za drugi razred osnovne škole i čita se kao cjelovito djelo, dakle kao prevod integralnog, originalnog Kolodijevog romana – ne kao adaptacija;
2. Preporučuje se za čitanje, ali nije obavezno;
3. Čitanje u školi dopunjava se *čitanjem u porodici*.

Dakle, tek počev od 2005. godine, originalni, integralni roman pojavljuje se na spisku lektire u crnogorskim osnovnim školama. Prije tog perioda, kako Dušanka Popović ističe, djeca su priču o Pinokiju najčešće recipirala kroz slikovnice primjerene uzrastu (Popović 2022: 67). Tome svako treba dodati i svjetski poznati animirani film *Pinokio* u Diznijevoj produkciji, iz 1940, koji je uticao i na formiranje Pinokijevog vizuelnog identiteta u kolektivnoj svijesti, a na osnovu koga su, uostalom, vrlo često izrađivane pomenute slikovnice i skraćene verzije priče. U svakom slučaju, u pitanju su bile adaptacije djela fokusirane prevashodno na njegov pedagoški karakter, a u nekim segmentima prilično udaljene od originala. „Originalni” *Pinokio*, zapravo, prilično je daleko od simpatičnog vragolana i dobrodušnog navika iz Diznijeve verzije. Oholost, razmaženost i vrlo često iritirajuća egocentričnost „pravom” *Pinokiju* nijesu strane osobine, a cijeli ton original-

ne priče nije ni približan onome koji vlada u Diznijevom filmu. Skraćene, adaptirane varijante priče karakteriše prije svega težnja ka ublažavanju ili potpunom uklanjanju ili modifikovanju scena koje bi se mogle okarakterisati nasilnim ili „teškim” i koje bi svojom atmosferom kod djeteta mogle probuditi strah i veću nelagodu. Pomislimo, primjera radi, na scenu iz originalnog djela, u kojoj *Pinokio* impulsivno, drvenim maljem gađa i ubija Cvrčka koji govori na samom početku priče (IV poglavlje), ili na scenu u kojoj *Pinokijeva* stopala izgore u plamenu, kada zaspi pored ognjišta pokušavajući da se ogrije (VI poglavlje), ili pak na različite detalje nasilja iz epizoda u kojima se s drvenim lutkom verbalno i/ili fizički obračunavaju različiti likovi koje sreće na svom putu stasavanja u „pravog dječaka”.

Činjenica da se originalno djelo, nastalo krajem prethodnog vijeka, čita današnjim sedmogođšnjacima navodi nas da se zapitamo o kvalitetu dostupnih prevoda, tj. o tome koliko oni adekvatno prenose „estetsku vrijednost i tematsku, strukturnu i stilsku primjerenost romana uzrastu učenika”, što su, kao što smo ranije vidjeli, glavni kriterijumi svrstavanja baš ovog djela na tek dvočlani spisak lektire predložene za čitanje u nastavcima. Budući pak da je riječ o prevodu klasične književnosti za djecu, nameće se i neizostavno pitanje kada je uopšte prevođenje tog književnog žanra posrijedi: da li je i u kojoj mjeri, iz etičkih ili pedagoških razloga, upotrebom tehnika „proširenja”, „skraćenja” ili „pročišćenja” izvornog teksta, u prevodu integralnog djela izmijenjen originalni tekst.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> O ovim segmentima prevođenja književnosti za djecu između ostalih govore i Ženet (Genette 1997), Klingberg (Klingberg 1986), Kanacouli (Kanatsoouli 2018). Ženet na sljedeći način definiše termin „pročišćenja” originalnog teksta: „Pročišćenje [...] predstavlja redukciju teksta u moralizirajuće i poučne

Konačno, budući da aktuelni crnogorski program osnovnoškolskog obrazovanja predviđa da kroz avanturu upoznavanja sa poučnom pričom o zgodama i nezdgodama drvenog lutka djecu prate nastavnici/nastavnice i roditelji/staratelji/starateljke, kada se govori o recepciji ovog djela u savremenoj Crnoj Gori, neophodno je osvrnuti se na sva tri činioca.

Istražujući u tom smjeru, nailazimo na zanimljive podatke koji otkrivaju prilično oprečne stavove i doživljaje.

Činjenica da posljednje dvije decenije *Pinokio* ima svoje stabilno mjesto na spisku preporučene lektire za osnovce dovoljno govori o stavu kreatora obrazovne strategije u oblasti maternjeg jezika i književnosti prema samom djelu. U prilog tom pozitivnom doživljaju govore i rezultati dva istraživanja sprovedena u nikšićkim i podgoričkim osnovnim školama u rasponu od 2010. do 2022. godine. U svom radu „Čitanje u nastavcima u prvom ciklusu devetogodišnje osnovne škole – izbor i interpretacija teksta” Dijana Vučković (2010) prezentuje dio rezultata istraživanja koje je realizovala u tri osnovne škole u Nikšiću,<sup>6</sup> na uzorku od trideset jednog ispitanika – nastavnika i nastavnica, a koje je imalo za cilj da utvrdi njihovo viđenje izbora tekstova preporučenih za čitanje u nastavcima u prva tri razreda osnovne škole. Polazeći od činjenice da, kao što smo ranije istakli, preporučeni duži tekstovi za čitanje nisu i obavezni, već nastavnici i nastavnice imaju slobodu da neke od njih ne interpretiraju, Dijana Vučković otkriva da se *Pinokio*, za razliku, recimo, od romana *Pipi Duga Čarapa*, uvijek čita. Štoviše, njeno istraživanje pokazuje da velika većina ispitanika (83%) smatra da je ovo djelo najprikladnije djeci datog uzrasta. Po mišljenju ispitanika, priča o drvenom lutku, koji se, u želji da postane pravi dječak, „odvikava od ljenčarenja, la-

ganja, bježanja iz škole itd. i shvata potrebu da svijet odraslih poštuje i prihvati bez rezerve [...], može biti pravi vaspitni uzor djeci” (Vučković 2010: 228). Do gotovo identičnih zaključaka dolazi i Dušanka Popović (2022) u istraživanju čiji rezultati, kako sama autorka napominje, još uvijek nijesu objavljeni, ali se na njih poziva u svom radu „Nova čitanja jednog lutka – Pinokio u svjetlu digitalnog doba i savremenih kulturoloških gibanja”. Naime, autorka otkriva da, uprkos činjenici da djelo nije obavezno za čitanje, nastavnici i nastavnice podgoričkih osnovnih škola „redovno planiraju njegovu realizaciju jer ga djeca rado slušaju/čitaju i – vole!” (Popović 2022: 68).

Međutim, čitanje integralne verzije *Pinokija*, iako preporučeno od strane Zavoda za školstvo i, čini se (makar prema dosadašnjim, premda ograničenim, istraživanjima), blagonaklono prihvaćeno među nastavnim osobljem, početkom 2015. pokreće polemiku u crnogorskoj javnosti. Naime, *čitanjem u porodici* pojedini roditelji po prvi put nailaze na određene epizode i detalje iz originalnog romana, te dovode u pitanje adekvatnost prevoda, čije pojedine djelove nalaze neprihvatljivim za djecu navedenog uzrasta. Ovako o tome izvještava crnogorski dnevni list *Vijesti*:

Roditelji đaka drugog razreda osnovne škole ogorčeni su sadržajem lektire *Pinokio*, u kojoj se pominju mrtvački sanduci i nožine. Više roditelja potvrdilo je *Vijestima* da mnogi nastavnici i ne čitaju djeci 53. stranicu djela Karla Kolodija, a da neki čitanje prepuštaju roditeljima. „Čekam mrtvački san-

svrhe [...] Uklanja se [...] ne samo sve ono što bi moglo da izazove dosadu kod mladih čitalaca ili da premaši njihove intelektualne sposobnosti, već posebno sve ono što bi moglo da 'šokira', 'uznemiri' ili 'poremeti' njihovu nevinost” (1997: 234–235) – prevod autorke članka.

<sup>6</sup> Nikšić je, prema broju stanovnika, drugi po veličini crnogorski grad, odmah poslije Podgorice.

duk koji će me odnijeti odavde... Izvukli su dvije duge nožine naoštrene kao britve i cafff ... dva put ga udariše posred krsta”, samo su neke od rečenica koje roditelji smatraju zastrašujućim i neprimjerenim uzrastu djece (*Vijesti*, 20. januar 2015).<sup>7</sup>

Na žalbe određenog broja roditelja reagovali su iz crnogorske izdavačke kuće Nova knjiga, navodeći da je riječ o knjizi izdatoj 2007. godine (prevod: Marko Lukić), uz objašnjenje da ona predstavlja u potpunosti preveden original. Predstavnik ove izdavačke kuće tom prilikom takođe najavljuje da će izraditi i novo, skraćeno izdanje iz kog će biti uklonjen sporni sadržaj (*sic!*). S druge strane, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva (ZUNS) objašnjava da se štampa ono što struka na Savjetu za opšte obrazovanje odobri, te najavljuje publikovanje svih lektira u svom izdanju (Isto).

Analizirajući pomenutom prilikom najavljene prevode i izdanja, primijetili smo da su sve verzije ostale integralne, s tim što je Nova knjiga, kao što je bilo nagoviješteno, 2016. objavila novi prevod koji „sporni sadržaj” ipak ne „uklanja”, ali ga u nekim epizodama modifikuje. O tome će nešto više riječi biti u narednom poglavlju.

Budući da nastavni programi za maternji jezik i književnost ostaju nepromijenjeni, zaštitnik ljudskih prava i sloboda reagovao je krajem 2020. obraćanjem Ministarstvu prosvjete Crne Gore, s preporukom da sprovede detaljnu analizu i procjenu literarnih djela koja se obrađuju, a da Zavod za školstvo utvrdi koliko su roditelji i đaci zadovoljni izborom lektira. U obrazloženju preporuke, između ostalog, podsjeća se kako su u odnosu na neprihvatljivost određenih djela kako u nižim, tako i u starijim razredima osnovne škole roditelji više puta reagovali zahtijevajući da se određena djela isključe iz lektire, smatrajući ih

neprihvatljivim jer kod djece izazivaju strah i uznemirenost. Kao jedan od primjera navodi se spominjanje mrtvačkog sanduka u „dijelu lektire za II razred *Pinokio* [...]”.<sup>8</sup>

U svijetu i u vremenu u kome su djeca izložena najrazličitijim sadržajima, bilo uz nadzor ili bez nadzora odraslih (tu se prvenstveno misli na video-sadržaje različitog formata kojima veliki broj djece ima gotovo konstantan pristup i putem mobilnih telefona), zaista zvuči nevjerojatno da se pojedini roditelji i zaštitnik ljudskih prava brinu da bi pomen mrtvačkog sanduka prilikom čitanja/slušanja mogao izazvati negativne posljedice po psihu djeteta, do te mjere da bi se moglo zahtijevati uklanjanje jednog klasika dječje književnosti sa spiska djela preporučenih za čitanje. Tu se, čini se, ponovo vraćamo na spor u vezi sa bajkom i fantastičnom pričom, o kome smo govorili na početku ovog poglavlja, a koji, očigledno, teško da ikada može biti konačno riješen.

U svakom slučaju, aktuelni nastavni program, i nakon tri godine od posljednjih preporuka zaštitnika za ljudska prava, zadržava *Pinokija* na spisku preporučene lektire. Ipak, kao što smo ranije napomenuli, spomenuta polemika možda je uticala na objavljivanje jednog novog prevoda, koji se (za razliku od ostalih u izdanju crnogorskih izdavačkih kuća) prilično koristi tehnikama „modifikacije”, pa i „pročišćavanja” originalnog teksta, što se, po našem mišljenju, negativno odražava na njegov kvalitet. Ovim se svakako potvrđuje koliko, kako navodi Meni Kanacouli (2018: 147–148), odrasli – izdavači i roditelji – mogu uticati na ishod prevoda jednog književnog djela.

<sup>7</sup> <<https://www.vijesti.me/vijesti/drustvo/199402/roditelji-ogorчени-zbog-pinokija-sporna-53-strana>>

<sup>8</sup> <[https://www.ombudsman.co.me/docs/1608628166\\_16122020-preporuka-mpzs.pdf](https://www.ombudsman.co.me/docs/1608628166_16122020-preporuka-mpzs.pdf)>

## Crnogorska izdanja prevoda integralne verzije *Pinokija*

Crnogorski bibliotečki fond u svojoj elektronskoj verziji<sup>9</sup> prikazuje četrdeset devet izdanja prevoda integralnog djela, koja su objavile hrvatske, srpske, bosanske i crnogorske izdavačke kuće. Najstarije datira iz 1943. godine (prevod Vjekoslava Kaleba u izdanju Matice hrvatske), dok je najnovije 2018. objavilo Obodsko slovo, koristeći prevod Razije Sarajlić, prvi put objavljen 1957. u izdanju sarajevske Narodne prosvjete.

Kada je riječ o crnogorskim prevodima integralnog djela, nailazimo na ukupno devet izdanja – šest crnogorskih izdavača objavilo je prevode četiri različita prevodioca. Ta izdanja datiraju od 1979. do 2018. godine, s tim što se sva, osim prvog, publikuju upravo nakon 2005, kada *Pinokio* ulazi u nastavni program crnogorskih osnovnih škola.

U elektronskom katalogu crnogorskih biblioteka, prevod Razije Sarajlić pojavljuje se u osam različitih crnogorskih izdanja, uključujući prvo (Titograd: Republički zavod za unapređivanje školstva, 1979) i posljednje (Podgorica: Obodsko slovo, 2018). Među publikacijama koje koriste prevod spomenute prevoditeljke, posebno ističemo izdanje ZUNS-a (2015), kao do sada najkompletnije crnogorsko izdanje *Pinokija*, eksplicitno namijenjeno đacima osnovne škole i opremljeno svim bitnim elementima parateksta. Ovo izdanje je, zapravo, jedino upotpunjeno ilustracijama u boji i predgovorom, gdje se direktno, u drugom licu, najmlađim čitaocima obraća Svetlana Kalezić Radonjić, profesorica Književnosti za djecu i mlade na Filološkom fakultetu Univerziteta Crne Gore. Pojašnjavajući sadržaj knjige, ona djeci upućuje niz podsticaja za razmišljanje i niz pitanja, koja mogu pomoći u razumijevanju, odnosno pre-

nošenju glavnih poruka priče. Od paratekstualnih elemenata, veoma korisnim smatramo i glosar manje poznatih riječi koji se nalazi kako na kraju knjige, tako i pojedinačno, na marginama stranica. Koliko god da u izdanjima djela lijepo književnosti napomene bilo kakvog tipa narušavaju doživljaj čitanja, u konkretnom slučaju smatramo ih neophodnim iz više razloga: ovo izdanje posvećeno je djeci, prevashodno kao lektira; prevod je starijeg datuma i nije izvorno crnogorski, pa sadrži riječi i izraze manje poznate ciljnom čitaocu, a kako je originalno djelo nastalo krajem prethodnog vijeka objašnjenje je potrebno dati i za pojedine pojmove.

Osim spomenutih izdanja, izdavačka kuća Daily Press, u ediciji „Biblioteka za djecu i mlade”, objavljuje 2005. srpski prevod Vere Bakotić-Mijušković, prvi put objavljen 1963. u izdanju beogradskog Mladog pokolenja. To je i jedino izdanje *Pinokija* koje crnogorske izdavačke kuće publikuju na ekavici.

Konačno, izdavačka kuća Nova knjiga objavljuje dva različita prevoda u relativno kratkom vremenskom rasponu: 2007, odnosno 2016. godine. Prvi, s potpisom Marka Lukića, u veoma velikoj mjeri podudara se sa prevodom Razije Sarajlić. Drugi pak potpisuje Jakša Jovović, a njegova detaljnija analiza pokazuje pribjegavanje različitim prevodilačkim tehnikama modifikacije izvornika, vjerovatno po zahtjevu izdavača – o tome je bilo riječi u prethodnom poglavlju. Zanimljivo je da ilustracija na koricama oba prevoda u izdanju Narodne knjige ostaje ista (Slika 1), dok je noviji obogaćen crno-bijelim ilustracijama Čarlsa Fokarda (Charles Folkard), koje realistično dočaravaju likove, scene i ambijent originalnog romana. Ono što upada u oči jesu ilustracije pojedinih sce-

<sup>9</sup> <<https://cg.cobiss.net/>>

na opisanih u romanu, a koje bi se mogle okarakterisati nasilnim ili „uznemirujućim” za najmlađe čitaoce (Slika 2). Zanimljivo je što se one koriste baš u izdanju nastalom sa ciljem ublažavanja „spornih” scena iz originala.

Detaljniji rezultati analize spomenuta dva prevoda biće predstavljeni u okviru rada koji će biti publikovan u monografskom izdanju, kao rezultat

projekta *Pinocchio International*. Ovom prilikom, radi ilustracije do sada rečenog u vezi sa polemikom oko (prevoda) integralnog djela, u Tabeli 1 prikazaćemo izvode iz originalnog teksta, koji se spominju kao neki od „spornih” segmenata originalne priče i njihove prevode u dva spomenuta izdanja Narodne knjige. (Italikom su istaknuti određeni dijelovi originalnog teksta i njihov prevod.)



Slika 1. Ilustracija na koricama izdanja Nove knjige (2007, 2016)



Slika 2. Neke od ilustracija iz izdanja Narodne knjige (2016)

Tabela 1. Izvod iz originala i prevod u dva različita izdanja Narodne knjige (2007, 2016)

Originalni tekst	Prevod – Nova knjiga 2007. <sup>10</sup>	Prevod – Nova knjiga 2016.
<p>E cavati fuori due coltellacci lunghi lunghi e affilati come rasoi, zaff e zaff..., gli affibbiarono due colpi nel mezzo alle reni. [...]</p> <p>– Ho capito – disse allora un di loro – bisogna impiccarlo! Impicchiamolo!</p> <p>– Impicchiamolo! – ripeté l'altro.</p> <p>[...] Poi si posero là, seduti sull'erba, aspettando che il burattino facesse l'ultimo sgambetto [...]</p> <p>(XIV, 27).</p>	<p>Izvukli su dvije duge nožine, naoštrene kao britve, i caff... dvaput ga udariše posred krsta. [...]</p> <p>– Sjetio sam se, – reče tada jedan od njih – treba ga objesiti! Objesimo ga!</p> <p>– Objesimo ga! – ponovi drugi [...]</p> <p>... čekali su da se zakoprca posljednji put... [...]</p> <p>(53).</p>	<p>Izvukoše dva dugačka oštra noža, i udariše ga njima dvaput po leđima. [...]</p> <p>– Sad shvatam, reče jedan od njih ovom drugom – „ne preostaje nam ništa osim da ga objesimo”</p> <p>– „Objesimo ga”, ponovi drugi... [...]</p> <p>Zadovoljni obavljenim poslom, sjedoše na travu čekajući da Pinokio ispusti dušu</p> <p>(60).</p>
<p>A questo punto, la porta della camera si spalancò, ed entrarono dentro quattro conigli neri come l'inchiostro, che portavano sulle spalle una piccola bara da morto.</p> <p>– Che cosa volete da me? – gridò Pinocchio, rizzandosi tutto impaurito a sedere sul letto.</p> <p>– Siamo venuti a prenderti – rispose il coniglio più grosso.</p> <p>– A prendermi?... Ma io non sono ancora morto!</p> <p>– Ancora no: ma ti restano pochi minuti di vita, avendo tu ricusato di bere la medicina, che ti avrebbe guarito della febbre!</p> <p>(XVII, 63, 64).</p>	<p>Tada se vrata širom otvoriše i u sobu uđoše četiri kunića, crna kao mastilo, noseći na ramenima mali mrtvački sanduk.</p> <p>– Šta hoćete od mene? – povika Pinokio i uspravi se, prestrašen na krevetu.</p> <p>– Došli smo po tebe, reče najdeblji kunić.</p> <p>– Po mene?... Pa još nijesam umro!</p> <p>– Još nijesi, ali ti ostaje svega nekoliko trenutaka jer si odbio da popiješ lijek koji te je mogao izliječiti od groznice!</p> <p>(61).</p>	<p>U tom trenutku, vrata sobe se otvoriše i uđoše četiri zeca, crna kao mastilo, noseći na ramenima mali crni mrtvački kovčeg.</p> <p>„Šta hoćete od mene?”, upita Pinokio.</p> <p>„Došli smo po tebe”, reče najveći zec.</p> <p>„Po mene? Ali ja još nijesam mrtav!”</p> <p>„Ne, nijesi još mrtav, ali ćeš biti za par minuta pošto si odbio da uzmeš lijek od koga bi ozdravio”</p> <p>(69).</p>

<sup>10</sup> Napominjemo da je prevod navedenih segmenata teksta gotovo identičan sa prevodom Razije Sarajlić koji objavljuju Tobogan, ZUNS i Obodsko slovo.

Preskačući dublju analizu kvaliteta oba prevoda i koncentrišući se samo na pristup prevođenju navedenih segmenata, možemo primijetiti da je prevod prvog segmenta teksta, u izdanju iz 2016, modifikovan u nastojanju da se ublaži scena: *due coltellacci lunghi, lunghi*, umjesto *dvije duge nožine*, postaju *dva dugačka noža*. A onomatopeja iz originala, koja služi da pojača doživljaj i sliku predstavi i drugim čulima, u modifikovanom prevodu izostaje. Takođe, primjetno je izostavljanje trećeg ponavljanja imperativa *objesimo ga*, dok dva zlikovca, umjesto da čekaju da se Pinokio, onako obješen o hrast, *zakoprca posljednji put*, u verziji prevoda iz 2016. čekaju da on *ispusti dušu*.

Što se tiče spornog mrtvačkog sanduka, on se u originalu spominje u dvije epizode: u XV poglavlju u kome se na prozoru jedne brvnare pojavljuje Djevojčica modre kose koja za sebe kaže da je mrtva i da čeka mrtvački sanduk da je odnese, i u XVII poglavlju u kontekstu predstavljenom u Tabeli 1. U obje verzije prevoda *mrtvački sanduk/kovčeg* opstaje zajedno sa prilično vjerno prenesenim scenama u kojima se pojavljuje. Primjetno je jedino da u verziji iz 2016, u sceni iz poglavlja XVII, atmosferu donekle ublažava izostavljane slikovitog opisa Pinokijevog iznenadnog straha, koji je preveden u izdanju iz 2007: *... i uspravi se, prestrašen na krevetu*. Primjećujemo, takođe, da u prevodu iz 2016, iz nepoznatih razloga, kovčeg dobija i epitet *crni*, koji u originalu ne postoji (v. Tabelu 1).

### **Pinokio u crnogorskom pozorištu za djecu**

Priča o drvenom lutku doživjela je u Crnoj Gori i nekoliko teatarskih adaptacija. Većina njih nastala je u produkciji Crnogorskog gradskog pozorišta Podgorica. To je i očekivano ako se uzme u

obzir da ovo pozorište, kako konstatuje Maja Mrđenović (2019: 89–90), već više od šezdeset godina od svog osnivanja (1951) predstavlja jedino pozorište za djecu i mlade u Crnoj Gori. U publikaciji posvećenoj šezdesetogodišnjici pozorišta nailazimo na opšte informacije o tri predstave. Prva je premijerno izvedena u oktobru 1953. i nije bila direktno inspirisana Kolodijevom, već Tolstojevom<sup>11</sup> verzijom njegovog drvenog lutka. Riječ je o predstavi *Zlatni ključić ili Pinokio* u režiji Vasilija Šćučkina, osnivača Pionirskog pozorišta, koje će kasnije prerasti u današnje Gradsko pozorište u Podgorici.<sup>12</sup> U publikaciji se ne navodi ime autora ili autorke dramskog teksta, niti se daju informacije o scenskoj adaptaciji. Predstava je izvedena dvanaest puta. I druga po redu scenska postavka bila je inspirisana Tolstojevom obradom priče o Pinokiju. Njen naslov je *Zlatni ključić* (dramaturg Ljubomir Đurković, režiser Dragan Blagojević), a premijera je održana u martu 1985. godine. Izvedena je ukupno jedanaest puta, a u aprilu 1985. snimljena je i za TV CG. Posljednja adaptacija *Pinokija* nastala je 2013. u okviru Dramske scene za djecu i mlade Gradskog pozorišta. O njoj nalazimo nešto više informacija, pa ćemo joj se detaljnije posvetiti.

Osim spomenutih, nailazimo na još jednu adaptaciju koja datira iz druge polovine XX vijeka. Riječ je o predstavi *Pinokio. Savremena bajka u 5 činova s prologom* u produkciji Narodnog pozorišta Zetski dom na Cetinju.<sup>13</sup> Predstava je

<sup>11</sup> Djelo *Zlatni ključić; Avantage Buratina* Aleksej Nikolajevič Tolstoj (Алексей Николаевич Толстой) napisao je nadahnut originalnom pričom, koju je, kako sam kaže, u djetinjstvu čitao i prepričavao svojim drugovima i drugaricama. A kako je knjigu bio izgubio, svaki put bi, prepričavajući, izmišljao i dodavao pustolovine kakvih u originalu nije bilo. Na kraju je odlučio da sam napiše knjigu o drvenom čovječuljku.

<sup>12</sup> Vidi: Vukčević, 2011: 9.

<sup>13</sup> <<https://zetskidom.me/show-item/pinokio/>>



inspirisana Kolodijevom pričom, postavljena prema dramskom tekstu Dragutina Dobričanina, u režiji Konstantina Atanasijevića, i premijerno izvedena 9. oktobra 1958. godine

Vratimo se najmlađoj predstavi *Pinokio* – ono iz 2013. godine, koja, kako sama rediteljka Snežana Tršić kaže, predstavlja kombinaciju Diznijeve adaptacije i Kolodijevog romana:

Svi se sećamo Diznijeve verzije koja je pojednostavljena jer je pravljena za decu i crtani film. Zajedno sa dramaturgom Jelenom Mijović upustila sam se u rad na romanu gde smo pronašli mnogo materijala i odabrali ono što nam je najinteresantnije. Odlučili smo da ispričamo neku našu priču u odnosu na Kolodijevog *Pinokija* [...]. Poslužili smo se nekim sredstvima transponovanja klasične priče iz 19. veka u sadašnje vreme zadržavši kvalitete i priču romana.<sup>14</sup>

Ova predstava preuzima, akcentuje i u savremeni, kako globalni tako i lokalni kontekst vješto smješta Kolodijevu kritiku i satirični prikaz poremećenog sistema vrijednosti italijanskog društva iz vremena nastanka romana. Klimave stubove savremenog društva autorski tim predstave prikazuje kroz školu u štrajku; lutkarsko pozorište koje prestaje da postoji, a na njegovom mjestu niče „Burger carstvo”, te sutkinju koja se, ne uspijevajući da preživi od svoje profesije, u popodnevnim satima posvećuje unosnom biznisu vođenja sopstvenog salona ljepote, druži se sa kriminalcima Lisicom i Mačkom, dok Pinokija i Đepeta ne dužne šalje u zatvor.

U predstavi se ne spominju i ne prikazuju „mrtvački sanduci” i „nožine” iz originalnog romana, o kojima je u ovom radu ranije bilo riječi. Lisica i Mačak, kao glavni negativci, žele da zarade na neobičnosti drvenog lutka obećavajući mu slavu i život u bogatstvu bez učenja i bilo kakvog

truda i napora, kao i zvijezdu na „Bulevaru Budala”. Kada steknu njegovo povjerenje, tjeraju ga da igra i pjeva na istom tom bulevaru, kako bi od prolaznika izmamio milostinju. Ne vješaju ga o hrast, već vezuju za banderu kako im ne bi pobjegao sa „radnog mjesta”. Osim već spomenutih likova, predstava zadržava i mnoge druge likove iz originalnog romana (Cvrle, Plava vila, Fitoljko, Tunj, Policajac, Vlasnik cirkusa, Kočijaš magarećih zaprega), zajedno sa ključnim epizodama izvorne priče u kojima ovi likovi učestvuju.

Dramaturškinja Jelena Mijović istakla je da joj se prilikom kreiranja teksta nije nametalo pitanje o tome ko je Pinokio danas, već kakvo je vrijeme i svijet u kome će on danas započeti život i „kako ga naučiti da su ljubav, dobrota, znanje i hrabrost najveće vrijednosti, kad vas stvarnost na svakom koraku demantuje” (Mijović 2017: 21).

Predstava je osvojila dječju publiku što je rezultiralo i prvom nagradom Dječjeg žirija na XXI Kotorskom festivalu pozorišta za djecu i nagradom koju Grad Kotor dodjeljuje na istom festivalu.

Sve ovo potvrđuje *Pinokijevu* univerzalnost i vječitu aktuelnost. Pustolovine drvenog lutka metafora su odrastanja i sazrijevanja, procesa pred kojim različito vrijeme i različite društveno-istorijske okolnosti nameću različite izazove.

## Zaključak

U ovom radu nastojali smo da se osvrnemo na različite aspekte prisustva i recepcije *Pinokija* u savremenoj Crnoj Gori. Posebnu pažnju posvetili smo mjestu, ulozi i odjeku ove fantastične priče u crnogorskom obrazovnom sistemu. Došli smo

<sup>14</sup> KODEX.me, 6. mart 2013, <<https://kodex.me/clanak/12036/prva-premijera-gradskog-pozorista-pinokio>>

do zaključka da, u posljednjih gotovo dvadeset godina, priča o drvenom lutku zauzima stabilno mjesto na spisku lektire koja se preporučuje za čitanje/slušanje đacima prvog ciklusa osnovnoškolskog obrazovanja. Njena uloga u tom pogledu svakako nije samo vaspitnog karaktera, već služi i da crnogorske mlađe osnovce zainteresuje za svijet lijepe književnosti, uvodeći ih postepeno u magiju čitanja. Uprkos činjenici da je u posljednjih nekoliko godina, u par navrata, bilo pokušaja problematizovanja efekta koji ovo djelo u svom integralnom obliku može ostvariti na najmlađe čitaoce ili slušaocce, pustolovine najpoznatijeg lutka, čini se, ipak predstavljaju jednu od omiljenih priča crnogorskih mališana različitih generacija.

Budući da je riječ o djelu koje se svrstava u klasične književnosti za djecu, ne samo zbog univerzalnih poruka koje prenosi, već i zbog svoje književno-umjetničke vrijednosti, koja se očitava u svim slojevima njegove strukture, neminovno se postavilo i pitanje (adekvatnosti) postojećih prevoda, dostupnih u izdanjima crnogorskih izdavača. U tom pogledu, zapazili smo da je prednost data prevodu Razije Sarajlić, prvi put objavljenom prije više od šezdeset godina. Razlozi za to mogu biti višestruki i varirati od onih praktične, finansijske prirode do onih estetskih u koje ubrajamo jezik i stil ciljnog teksta, ali i adekvatnost u odnosu na njegov cilj i svrhu. U svakom slučaju, riječ je o prevodu nastalom u jednom drugačijem vremenskom, prevodilačkom i jezičkom kontekstu. Izuzev jednog izdanja prevoda na srpski jezik, koji potpisuje Vera Bakotić-Mijušković (Daily press), preostalih osam crnogorskih izdanja publikovano je većinom u prevodu Razije Sarajlić (ukupno šest različitih izdanja istog prevoda), dok je od dva prevoda objavljena u izdanju Narodne knjige, prvi (Marko Lukić, 2007) veoma blizak prevodu spo-

menute prevoditeljke, tako da bi se gotovo mogao okarakterisati njegovom revizijom, a drugi (Jakaša Jovović, 2016) predstavlja potpuno nov prevod<sup>15</sup> i to sa uočljivim modifikacijama izvornika. U radu se nijesmo bavili detaljnijom analizom kvaliteta pojedinačnih prevoda, iako se na tom polju otvaraju zanimljiva pitanja, posebno u pogledu strategija prenošenja kulturno-specifičnih pojmova i elemenata humora, kao i prevazilaženja prevodilačkih problema uzrokovanih vremenskom distancom između izvornika i ciljnog teksta. U radu smo se samo dotakli pitanja pristupa prevodjenju „mračnih” scena i onih sa elementima nasilja, a u svjetlu spomenute polemike o primjerenosti čitanja pojedinih epizoda originalnog djela uzrastu kome je namijenjeno kroz preporuke za lektiru.

Kako bismo dopunili sliku o recepciji *Pinokija* u Crnoj Gori, ovlaš smo se dotakli i teatarskih adaptacija zasnovanih na priči o drvenom lutku, a na koje smo naišli pretraživanjem relevantne literature. Pri tome, nešto više pažnje smo posvetili posljednjoj predstavi, nastaloj 2013. godine u produkciji za sada jedinog crnogorskog pozorišta za djecu – Gradskog pozorišta Podgorica, a u okviru Dramske scene za djecu i mlade. Aspekt teatarskih adaptacija svakako zavređuje jednu temeljitiju obradu, koja bi mogla biti predmetom zasebnog naučnog rada.

<sup>15</sup> Pod *novim prevodom* podrazumijevamo prevod književnog djela koje je već prevedeno na isti jezik, ali najčešće u nekom drugom ili drugačijem vremenskom i/ili društveno-političkom kontekstu. Termin koristimo kao ekvivalent za termin *retranslation*, koji prestavlja predmet *retraduktoloških studija* (*Retranslation studies*). Ove studije se, uopšteno rečeno, bave razlozima nastanka i analizom novih prevoda književnih djela. Među mnogobrojne autore i autorke koji se u oblasti translatologije bave i ovom temom svrstavaju se Antoni Pim (Pym 1998), Loren Venuti (Venuti 2004), Uti Paloposki (Paloposki 2004), Kari Koskinen (Koskinen 2010) i drugi.

Na kraju, dodaćemo još i da se integralna verzija *Pinokija* obrađuje u okviru predmeta Književnost za djecu i mlade na Studijskim programima za crnogorski i za srpski jezik južnoslovenske književnosti Filološkog fakulteta Univerziteta Crne Gore, dok ga nastavni plan Studijskog programa za italijanski jezik i književnost istog fakulteta neopravdano izostavlja. Zapravo, cijeneći značaj ovog djela i položaj koji mu pripada u svjetskoj književnosti, a posebno imajući u vidu onaj njegov sloj u kome književnik i novinar Karlo Kolodi daje satiričan i gorak pogled na italijansko društvo u prvim decenijama nakon ujedinjenja, smatramo da bi se *Pinokiju* morala posvetiti dužna pažnja i osigurati mjesto u katalogu predmeta koji obrađuje italijansku književnost XIX vijeka.

Kao uopšteni zaključak koji proističe iz rezultata istraživanja predstavljenog u ovom radu, pojavljuje se potreba za jednim novim, savremenim prevodom na crnogorski jezik – prevodom koji će sadržati sve elemente parateksta, važne za što potpuniju recepciju izvornika, i koji će, u cilju očuvanja estetske vrijednosti originala, poštovati glas autora a, posebno u pogledu premošćivanja vremenske distance, kombinacijom prevodilačkih tehnika i jezičkih sredstava, uspjeti da pronađe odgovarajuću ravnotežu između dva krajnje suprotstavljena pristupa prevodilačkom postupku, te da ponudi verziju prevoda na adekvatan način uklopljenu u kontekst savremenog trenutka.

#### IZVORI

Collodi, Carlo. *Le Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Testo tratto dall'Edizione Critica edita dalla Fondazione Nazionale Carlo Collodi in occasione del Centenario di Pinocchio (1983), a cura di Ornella Ca-

stellani Pollidori con il patrocinio dell'Accademia della Crusca. Pescia: Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983.

Kolodi, Karlo. *Pinokio*. Prevod: Razija Sarajlić. Titograd: Republički zavod za unapređivanje školstva, 1979.

Kolodi, Karlo. *Pinokio*. Prevod: Vera Bakotić-Mijušković. Podgorica: Daily Press, 2005.

Kolodi, Karlo. *Pinokio*. Prevod: Marko Lukić. Podgorica: Narodna knjiga, 2007.

Kolodi, Karlo. *Pinokio*. Prevod: Razija Sarajlić. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2015.

Kolodi, Karlo. *Pinokio*. Prevod: Jakša Jovović. Podgorica: Narodna knjiga, 2016.

Kolodi, Karlo. *Pinokio*. Prevod: Razija Sarajlić. Podgorica: Obodsko slovo, 2018.

#### INTERNET IZVORI

<<https://cg.cobiss.net/>> 28. 3. 2023.

<<https://www.vijesti.me/vijesti/drustvo/199402/roditeljigorceni-zbog-pinokija-sporna-53-strana>> 8. 3. 2023.

<[https://www.ombudsman.co.me/docs/1608628166\\_16122020-preporuka-mpzs.pdf](https://www.ombudsman.co.me/docs/1608628166_16122020-preporuka-mpzs.pdf)> 3. 3. 2023.

<<https://zetskidom.me/show-item/pinokio/>> 31. 3. 2023.

<<https://kodex.me/clanak/12036/prva-premijera-gradskog-pozorista-pinokio>> 13. 3. 2023.

#### LITERATURA

Crnogorski-srpski, bosanski, hrvatski jezik i književnost. Predmetni program za I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII i IX razred osnovne škole. Podgorica: Crna Gora Zavod za školstvo, 2017, <<https://www.gov.me/cyr/dokumenta/bf3401d9-435d-4122-8df0-325c06ca9c14>> 27. 3. 2023.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska, 1997.

Kanatsouli, Meni. *Introduction to the Theory and Critique of Children's Literature*. Thessaloniki: University Studio Press, 2018.

Klingberg, Göte. *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Lund: CWK Gleerup, 1986.

- Landry, Richard, Richard Bourhis. Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study. *Journal of language and social psychology*, 16(1) (1997): 23–49. <<https://doi.org/10.1177%2F0261927X970161002>> 23. 3. 2022.
- Mijović, Jelena. Riječ pisca. Rosanda Mučalica (ur.). *Uzlet 2012–2017*. Podgorica: Gradsko pozorište Podgorica, 2011, 21.
- Mrđenović, Maja. *Pola porcije u pola cijene. Pozorište za djecu i mlade u Crnoj Gori*. Kotor: Biblioteka Ćuk, 2019.
- Mučalica, Rosanda (ur.). *Uzlet 2012–2017*. Podgorica: Gradsko pozorište Podgorica, 2011
- Popović, Dušanka. Nova čitanja jednog lutka – Pinokio u svjetlu savremenih kulturoloških gibanja i digitalnog doba. *Književnost za decu u nauci i nastavi*. Zbornik radova sa naučnog skupa, Jagodina, 14–15. maj 2021. Fakultet pedagoških nauka Univerziteta u Krajujevcu, Jagodina, 2022, 65–68.
- Paloposki, Outi & Kaisa Koskinen. Thousand and One Translations. Retranslation Revisited. Gyde Hansen, Kristen Malkjaer & Daniel Gile (eds). *Claims, Changes and Challenges*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 2004, 27–38.
- Paloposki, Outi & Kaisa Koskinen. Reprocessing texts. The fine line between retranslating and revising. *Across languages and Cultures*, 11, 1 (2010): 29–49.
- Pym, Anthony. *Method in Translation history*. Manchester: St. Jerome, 1998.
- Stjepanović, Boro (ur.). *60 godina Gradskog pozorišta Podgorica. Pionirsko, Dječje, Gradsko, Vaše pozorište*. Podgorica: Gradsko pozorište Podgorica, 2011.
- Venuti, Lawrence. Retranslations: The creation of value. Katherine M. Faull (ed.). *Translation and Culture*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, 25–38.
- Vučković, Dijana. Čitanje u nastavcima u prvom ciklusu osnovne škole – izbor i interpretacija teksta. Julijana Vučo i Biljana Milatović (ur.). *Zbornik sa skupa Autonomija učenika i nastavnika u učenju i nastavi jezika i književnosti*, 1–2. oktobar 2009. Nikšić: Filozofski fakultet, 2010, 217–233.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Nikšić: Unireks, 1996.
- Vukčević, Nikola. Gradsko pozorište – kuda i kako dalje?. Boro Stjepanović (ur.). *60 godina Gradskog pozorišta Podgorica. Pionirsko, Dječje, Gradsko, Vaše pozorište*. Podgorica: Gradsko pozorište Podgorica, 2011, 9–12.

Deja P. PILETIĆ

## THE ADVENTURES OF PINOCCHIO IN MONTENEGRO

### Summary

The aim of this paper is to provide a general overview of the reception of the story of Pinocchio in Montenegro. For this purpose, the place and the role of Carlo Collodi's original work in the Montenegrin educational system were analyzed, as well as its reception by the key actors of that system – the teachers, students, parents. In addition, an overview of the existing translations published by the Montenegrin publishers is given, whereby the attention is focused on discovering the possible influence of the publishing policy on the translation approach and on the quality of the translation, viewed in relation to the context in which it is used as a final product. The results of the research showed that, despite the sporadic problematization of some of its parts, the story of Pinocchio in its integral form has been on the list of recommended reading for students of the first cycle of primary school education for almost two decades. Taking into account the linguistic, temporal, and cultural context, the results also indicated the need for a new translation of this classic of children's literature into the Montenegrin language.

Keywords: Pinocchio, Montenegro, reading, translation, reception, Montenegrin publishers

# НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Олга М. СТОЈАНОВИЋ ФРЕШЕТ\*

Универзитет Лудвиг Максимилијан из Минхена  
Савезна Република Немачка

Оригинални научни рад  
UDC 821.112.2-93.09 Mitgutsch A.  
821.112.2-93.09 Schoeder B.  
Примљено: 27. 6. 2023.  
Прихваћено: 30. 6. 2023.

## СЛИКЕ ВРВИЛИЦЕ И СЛИКЕ ИЗ СНОВА: АЛИ МИТГУЧ И БИНЕТЕ ШРЕДЕР

**САЖЕТАК:** У реду се домаћој стручној јавности представљају два канонска немачка аутора дечје књижевности, Али Митгуч и Бинете Шредер. Митгуч важи за родоначелника жанра сликовнице-тражилице (*Wimmelbuch*), специфичне врсте сликовнице без речи. Представљене су основне карактеристике овог жанра и Митгучевог приступа илустрацији. Бинете Шредер вишеструко је награђивана ауторка и илустраторка за децу, позната по својим вишеслојним, надреалистички инспирисаним илустрацијама и причама. У овом прилогу анализирају се њена дела *Lupinchen*, *Laura* и обрада Краљевића Жайца браће Грим.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** илустратори за децу, сликовнице, тражилице, немачка дечја књижевност, Али Митгуч, Бинете Шредер

Случај је хтео да су нас 2022. године заувек напустила два канонска аутора немачке сликовнице за децу, два почасна грађанина града Минхена, Али Митгуч (Ali Mitgutsch) и Бинете

Шредер (Binette Schroeder). Овим прилогом желимо да се подсетимо њиховог доприноса дечјој књижевности али и да их представимо српској књижевној јавности у којој су они још увек релативно непознати. Али Митгуч (1935–2022) познат је као оснивач новог жанра сликовница за децу, на немачком названог *Wimmelbuch*, са којима је достигао милионске тираже и одушевљавао генерације читалаца. Илустраторка и ауторка Бинете Шредер (1939–2022), са друге стране, награђивана је за префињене илустрације и необичне приче за децу. Иако су обоје писали текстове за своје књиге (Митгуч је, поред сликовница без речи, писао и илустровао класичне сликовнице), њихов допринос дечјој књижевности заснива се пре свега на иновацији илустровања и ликовног обликовања књиге.

\* olga.stojanovic@slavistik.uni-muenchen.de

## Али Митгуч и проналажење „демократске перспективе”

Али Митгуч рођен је у Минхену 1935. као Алфред Митгуч. После завршетка студија графика и дужих путовања по Европи, педесетих година почео је да пише и црта књиге за децу. Његове прве књиге – *Пејевов шешир* (*Pepe's Hut*, 1959) и *Нико проналази блајо* (*Nico findet einen Schatz*, 1961) биле су номиноване за престижну Немачку награду за књигу за младе (*Deutscher Jugendbuchpreis*), али коначан пробој доживљава 1968. године с првом сликовницом без икаквог текста. Сликоница *Около наоколо њо трагу* (*Rundherum in meiner Stadt*, Mitgutsch 2022b) освојила је те године Немачку награду за књигу за младе а Митгуч је њоме засновао жанр *Wimmelbuch*-а (од глагола *wimmeln* у значењу: врвети, гомилати се, бити препун нечега, кипети)<sup>1</sup> којем је остао веран до краја живота. У наредним деценијама објавио је преко седамдесет тражилица на различите теме: *На води* (Mitgutsch 2022a), *У њланинама* (Mitgutsch 2022c), *На селу* (Mitgutsch 2022d) итд. које су му донеле огроман успех код публике и критике. Поред тражилица, писао је и класичне сликовнице пропраћене текстом а од 2007. године посветио се изради диорама. Носилац је бројних награда за дечју књигу као и највиших одликовања Републике Нема-

чке (*Verdienstkreuz am Bande der BR Deutschland*, 2018), а тиражи његових сликовница не смањују се ни после неколико деценија. Тражилице су постале битан жанр дечје књижевности и ван граница Немачке, доживљавајући разне трансформације и достижући милионске тираже, примерице у серији *Where's Wally* Мартина Хендфорда (Handford 2007). Данас постоје издавачке куће које објављују искључиво тражилице (*Wimmelbuchverlag* у Берлину), а велик број илустратора специјализован је за овај жанр.

Основа сликовнице типа *Wimmelbuch* јесте плурицентричан приказ јавног простора модер-



Илустрација 1. Слика њијацие (Mitgutsch 2023: 9–10)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> На енглеском се среће *wimmelbook* (упр. Rémi 2011). Називи *тражилица* и *скривалица* на српском више одговарају новијим типовима *Wimmelbuch*-а у којима често постоји задатак да се у мноштву нацртаних предмета нађе нека одређена, скривена ствар. У Митгучевим сликовницама нема таквог задатка па би им више одговарало име *врвилица* или слично. У овом раду за његове сликовнице употребљава се израз *тражилица*.

<sup>2</sup> За све Митгучеве илустрације у овом раду ауторска права има издавачка кућа Равензбургер (Ravensburger Verlag) из Равензбурга, Немачка.

не свакодневице, као тематског оквира у којем је постављен велик број људских и животињских фигура и разних предмета. Сlike обухватају дупле странице, обично великог формата, на којима поред ликовног приказа нема никаквог вербалног елемента аукторијалне инстанце. Публикација поседује једино паратекст у виду имена аутора и наслова на предњој корици књиге и евентуално издавачког коментара на задњој.

Теме слика су лако препознатљива и свима приступачна места на којима се по правилу окупља велик број људи (парк, зоолошки врт, градилиште, трг, железничка станица, аеродром, градски базен) тако да читалац може лакоћом да их препозна из сопственог искуства. Људи су код Митгуча приказани увек у некој активности – они шетају, разговарају, једу, пију, купују, смеју се, пливају, спавају. На већини слика има више деце него одраслих и она се баве дечјим активностима: међусобно се зачикавају, санкају се, пењу се, играју се, праве нешто, раде забрањене ствари, плачу, бекеле се и слично.

Карактеристика графичког обликовања Митгучеве сликовнице јесте недостатак линеарне перспективе: све фигуре су, независно од удаљености од посматрача, исте величине и чини се да је позиција посматрача благо издигнута од гла.<sup>3</sup> По Митгучу, то је

перспектива јахача, из које посматрач гледа фигуре благо издигнут, као да седи на коњу. То перспективу чини благо нагнутом. А сви ликови на мојим сликама су исте величине, без обзира на то да ли стоје напред или назад. [...] Назвао сам то 'демократском перспективом' јер на слици нико није боље или лошије третиран (Mitgutsch 2011: 25).<sup>4</sup>

Деформишући природну перспективу, Митгуч визуелним средством укида хијерархију ближих/већих наспрам даљих/ситнијих објеката на слици.<sup>5</sup>

Приказани ареал обично је подељен у мање целине – стазама у парку или зоолошком врту, улицама у граду, двориштима на сеоском газдинству, које цртежу дају динамику и покрет и усмеравају поглед читаоца. За разлику од каснијих аутора тражилица, Митгуч читаоцу не поставља задатак да нађе неки одређен предмет или фигуру. Он ни на који експлицитан начин не преузима аукторијалну улогу и не хијерархизује приказане објекте на битне (тражене) и ометајуће. Он нуди само цртеж пун фигура у акцији, кроз који се читаочева пажња може кретати потпуно самостално.

У којој мери су Митгучеве слике реалистичне? На њима нема елемената фантастике, а често се препознају делови града Минхена и типичан баварски пејзаж. И поред тога, локални колорит не прелази у документарно бележење<sup>6</sup> науштрб препознатљивости тема и мотива, што широкој публици омогућава лако идентификовање са приказаним. Сlike су испуњене децом у игри, у уживању на снегу, на базену, у зоолошком врту, па чак и као незваним гостима на градилишту, и на њима, и поред малих незгода

<sup>3</sup> „Ако погледамо техничку страну, Митгуч преферира хибридно тачку гледања: пола птичију пола фронталну перспективу” (Galling – Wiebe 2022: 84).

<sup>4</sup> Овај начин приказивања преузели су од Митгуча и каснији аутори тражилица иако је било и уметничких поигравања перспективом (нпр. Lehmann 2011).

<sup>5</sup> Као пандани *Wimmelbuch*-у у историји уметности наводе се Хијеронимус Бош и Питер Бројгел Старији, посебно Бројгелова слика *Деце у ире* из 1560. године (Rémi 2011: 119). Сличан приступ имају, међутим, и наивни сликари, код нас на пример Зузана Халупова из Ковачице.

<sup>6</sup> Данас постоје и тражилице са темом неког града, нпр. бројне тражилице посвећене Минхену (уп. Reimann 2011).



Илустрација 2. Деца на снегу (Mitgutsch 2022b: 13–14)

– изгубљеног балона, нестрпљивих родитеља, испалог сладоледа – влада весела живост. Касних 60-их, када су аутори Хертлинг, Нестлингерова, Јанош (Peter Härtling, Christine Nöstlinger, Janosch) у немачку дечју књижевност уводили социјално-критичке теме, Митгуч је био критикован због аполитичности и приказивања идиличног света. Он је одговарао да не приказује идилу него свет који може постати идил, <sup>7</sup> свет у којем свака прича има срећан крај:

Када на мојој слици преко крова улази провалник, онда испод мора стајати дете које га је приметило и које већ држи телефон у руци. А на слици на којој полицајац жури децу која су ходала по забрањеном травњаку, мора се налазити и кора банане на коју ће се он оклизнути (Riehl 2010).

Митгучева сликовница разлаже традиционалну нарацију у мноштво микроприча, тематски повезаних једино топографијом сцене. На цртежу парка, читаочев поглед лута од групе деце

која возе бицикле преко малишана који храни лабудове до деце на тобоганима и језерца у којем се прскају воденим пиштољима. Слика тренутка завршава се на тој отвореној страници, а већ следећа приказује неки други ареал са новим микропричама.<sup>8</sup> Свака појединачна сцена представља залеђен тренутак једне приче чији почетак и наставак сваки читалац може да замишља како хоће:

Желим да моје књиге подстакну на измишљање наставака. Читалац их може гледати сам али заправо су замишљене тако да се гледају удвоје и да се заједнички замишља могући наставак (Mitgutsch 2011: 25).

Принцип мини-прича Митгуч је применио чак и у своје две едукативне књиге (Mitgutsch 1975; Mitgutsch 1977a), сматрајући да графички коректан цртеж једрењака или кола не привлачи дечју пажњу колико људи који су на њему: „Морнар који шири једро, бродски кувар, официр који урла, бродар који жури на тоалет и заробљеник у ланцима буде дечју машту” (Mitgutsch 1977b: 55).

<sup>7</sup> „Ich will ... keine heile Welt zeigen, aber eine heilbare” (Митгуч у: Riehl 2010).

<sup>8</sup> Код другог канонског немачког писца *Wimmelbuch*-а, минхенске ауторке Ротраут Сузане Бернер (Rotraut Susanne Berner), нарација добија временску димензију тако што се исте фигуре срећу на свакој страници књиге, у новој етапи радње. Иста места и исти главни ликови понављају се у различитим годишњим добима и у осталим књигама серије *Wimmlingen*, тако да читалац може да прати њихов живот у току једне целе године. Уп. Berner 2011 и остале четири књиге из те серије.





Илустрација 3. Део слике бродга (Mitgutsch 2022а: 13)

Наведене карактеристике Митгучевих тражилица одређују перцепцију сликовнице и укупан доживљај „читања” слика, омогућавајући разнолике приступе књизи. За разлику од класичних сликовница, за тражилице је тешко одредити узрасну групу којој су намењене јер дозвољавају различите видове рецепције, и радо их читају и деца од годину и по, и она у средњем школском узрасту.<sup>9</sup> Она су у тражилицама суочена са задацима различитих типова и сложености; са једне стране визуелно-перцептивно обухватање великог плурицентричног цртежа и издвајање мањих целина све до појединачних детаља, преко интерпретативних задатака

– препознавања објеката, препознавања радње коју изводи приказана фигура, до замишљања могућих узрока и последица те радње, односно логичког закључивања и психолошког мотивисања фигура на слици. Како аукторијална инстанца не нуди никаква објашњења, читалац може, према ступњу свог развоја и сопственим искуствима, да сцене схвати и интерпретира како му одговара. Када се гледа са другом особом, књига обично подстиче и вербални израз, било именовањем предмета (код млађег узраста), било коментарисањем радње и могућег наставка сцене (код старије деце). Ове слике представљају идеалне подстицаје за језичко изражавање јер, за разлику од класичне сликовнице која укључује нарацију,

дете не постављају у позицију слушаоца приче коју чита родитељ него конструишу равноправан однос у заједничком гледању прича и активирају дете у интерпретацији слика. За дете је то, заправо, прва нарација коју и без знања слова може да „чита”, па је мотивисано за дуже и пажљивије бављење оваквом књигом.<sup>10</sup> Тражилица стога важи за вишеструко корисно едукативно средство јер подстиче „перцепцију и стр-

<sup>9</sup> Емпиријско истраживање рецепције тражилица, спроведено 2009. међу родитељима са немачког говорног подручја, приказано је у: Rémi 2011.

<sup>10</sup> У Rémi 2011, на основу спроведеног истраживања, дељније се описују предности читања тражилица.

пљење, пажњу и концентрацију, херменеутичку компетенцију, језик и комуникативне способности” (Rémi 2011: 129) па се често користи у настави нижих разреда основне школе, у настави страних језика, у педијатрији – за дијагностиковање различитих когнитивних и језичких поремећаја, као и у логопедској терапији.<sup>11</sup>

### Надреални пејзажи Бинете Шредер

Рођена у Хамбургу 1939. и одрасла у Баварској, Бинете Шредер дошла је у додир са уметношћу преко мајке, позоришне костимографкиње, и деде, са којим је одлазила да посматра репродукције Боша и Бројгела. Студије цртања, примењене графике, фотографије и литографије у Базелу одредиле су њен однос према ликовном изразу, а то су – највиши уметнички и технички стандарди, познавање историје уметности и тражење сопственог израза независно од актуалних трендова. Са оваквим ставом није имала среће у тражењу издавача, док није срела Димитрија Шиђанског (Dimitri Sidjanski). „Са оловнотешким кофером и мапама, на сајму књига, наишла сам на човека са брковима, српским акцентом и продорно плавим очима”, сећа се ауторка (Jakobs 2022).<sup>12</sup> Шиђански, оснивач циришке издавачке куће NordSüd, штампао је њену прву илустровану књигу *Lupinchen* (1969, Schroeder 2019a). С том књигом Шредерова је већ на почетку свог радног пута постала позната и ван граница немачког говорног подручја,<sup>13</sup> а „Лупиница”<sup>14</sup> у Француској важи за класик модерне дечје књижевности (Doonan 2006).

*Lupinchen* је прича о лутки Лупиници и њеном пријатељу, птици Роберту. У чежњи за авантурама, Лупиница креће на пут са човеко-

ликим јајетом по имену Хампти Дампти (Humpty Dumpty)<sup>15</sup> и живом папирном кутијом, господином Отклопи-и-заклопи (Klappaufundzu). У низу драматичних епизода, они доживљавају разне незгоде и успевају да се на крају врате кући. Већ у овој првој књизи сабрани су сви мотиви текстуалне и ликовне уметности Бинете Шредер: необични ликови, жеља за путовањем, фантастика и магија, примат слике над текстом, широки, празни пејзажи са само неколико појединости, тако да се добија утисак позоришне бине, надреалистички елементи, игре речима, хумор и меланхолија, интертекстуалност. Препознатљив је ауторкин типичан ликовни израз сцене са позадинским елементима налик кулисама, театрално светло које баца дуге сенке, доминантна боја појединачне слике као израз осећања и пажљиво одабрани детаљи: „Желим заправо да поведем децу у светове у којима влада мистериозна атмосфера и сија необична светлост” (Schroeder 2008: 8). „Сценска светлост ствара сценску чаролију, не у смислу

<sup>11</sup> Издавач Герстенберг (Gerstenberg) и сам нуди наставне материјале на бази тражилица (<<https://www.gerstenberg-verlag.de/blog/schule/unterrichtsmaterial-1-4/wimmelbuecher-im-unterricht/>>).

<sup>12</sup> „Он је био луђи од свих његових писаца и илустратора заједно!”, каже Шредерова у сећању на Шиђанског (Schroeder 2008: 7). Потомак београдске породице, Шиђански је под псеудонимом Миша Дамјан написао и преко двадесет књига за децу и одрасле.

<sup>13</sup> Књига је добила Prix Loisirs Jeunes у Паризу, Сребрну медаљу на International Book Art Exhibition у Лајпцигу и Златну јабуку на Бијеналу илустрације у Братислави.

<sup>14</sup> *Lupinchen* је на немачком деминутив за назив биљке *Lupine*. Француски превод наслова књиге гласи *Fluer-de-Lupin* а енглески *Flora's Magic House*. На српском се та биљка зове лупина или вучика.

<sup>15</sup> Интертекстуална позајмица из енглеске дечје народне песме али и из *Алисе с оне стране огледала* Лиуса Керола. Имагинарни свет Шредерове сродан је у много аспеката с Кероловим (уп. Morrow 2007: 32).

хокус-покуса него у смислу зачаравања које је само срце поезије” (Raescke 2004: 23).

Фигура Хампти Дамптија појављује се много година касније у другој значајној причи, *Лаури* (1999; Schroeder 2019b), ауторкиној најзагонетнијој књизи. Девојчица Лаура прискаче у помоћ свом новом пријатељу, јајоликом створењу Хампти Дамптију (за кога зна из књига), а кога ноћу прогоне необична чудовишта (*Gewitterschmettervögel* – олујнолептирасте птице, ауторкина игра речима). Визуелно најтамнија ауторкина књига цртана је пастелним кредама на црном картону тако да су фигуре скоро прозирне и делују нестварно и ломљиво. Књига је необична по својој медијалности, по односу слике и текста: текст је сведен на неколико реченица а врхунац радње – ноћна борба са птицама, и расплет, испрличани су само у сликама: „У *Лаури* сам хтела да видим колико се радикално текст може скратити” (Schroeder 2008: 9). И овде су слике основни медијум исказивања симболичне поруке приче, несвесних и имагинарних страхова: „То нису реални пејзажи него слике емоционалних стања, сатканих од префињене палете и магичног поигравања светлом и сенкама” (Raabe 2019: 321). Симболична борба против ноћних мора завршава се пуцањем јајета и рађањем новог живота: из јајета излази велика, чудновата птица која, као и у *Лујиници*, постаје девојчицин нови пријатељ.



Илустрација 4. Чајанка у карџонској кућији из сликовнице *Lupinchen* (Schroeder 2019a: 71)<sup>16</sup>



Илустрација 5. *Лаура* и *Хампти Дампти* у борби против ноћних створења (Schroeder 2019b: 233)

<sup>16</sup> Ауторска права за књиге Б. Шредер и слике у овом раду има издавач NordSüd из Цириха, Швајцарска.



Илустрација 6. *Претшварања жабе у принца*  
(Schroeder 2019d: 200–203)

Мотив метаморфозе централан је и у *Краљевиху Жайцу*, бајци браће Грим коју је Бинете Шредер илустровала 1989. године (*Der Froschkönig oder Der eiserne Heinrich*, Schroeder 2019d). Шредерова не иступа као илустратор него као интерпретатор оригиналног текста, насупрот

традицији прилагођавања бајке претпостављеном хоризонту очекивања дечјег читаоца и педагошки оријентисаног уредништва. После темељног упознавања са текстом и постојећим илустративним решењима,<sup>17</sup> она задржава свој препознатљив рукопис – сценичан приказ, усредсређеност на фигуре, уклањање било каквог декора, доминантну боју као израз осећања. Композициона иновација огледа се у коришћењу серијалних слика у оквиру истог табла за приказивање временске димензије радње; то је техника позната у стриповима или на филму, коју између осталог видимо у централној сцени приче, претварању жабе у принца. Ауторка се не задовољава уобичајеним приказом почетног или завршног стања метаморфозе него у серији од осам одсека у оквиру једног табла (Илустрација 6) приказује фазе постепеног, физичког претварања животиње у човека – процес који се обично одвија у машти дечињег читаоца. Тај процес је „напоран, болан и елементаран” (Thiele 1992: 30), утопљен у нијансе зелене боје, која постепено боји и принцезин лик.

Принцеза исто тако доживљава метаморфозу: унутрашњи развој од детета подређеног очевој вољи до самосвесне девојке, чије су етапе приказане како променом боја тако и симболичним детаљима – одбачена и заборављена лутка, и посебно ноћна сцена са брачном постељом која замењује уобичајену слику кочија (Илустраци-

<sup>17</sup> Процес који је описала у *Извештају из ашљеа* (Schroeder 1989).



Илустрација 7. Ноћна сцена (Schroeder 2019d: 204–205)



Илустрација 8. Крокодил у кафићу у Паризу (Schroeder 2019c: 170–171)

крокодил (1975, Schroeder 2019c) на текст Петера Никла (Peter Nickl), у којем се илустраторка ослања на стил *bel-le époque* у веселој причи о крокодилу кицошу (Илустрација 8).

У низу бројних награда које је Бинете Шредер добила издвајају се Специјална немачка награда за књигу за младе за укупно дело (Sonderpreis zum Deutschen Jugendliteraturpreis, 1997) и Велика награда Академије за књижевност деце и омладине (2004). У Образложењу жирија Награде за књигу за младе наводи се да је признање додељено уметници „чије се ликовно дело у протеклих тридесет година одликује константно високим уметничким квалитетом и мноштвом иновативних идеја” (Hohmeister 1997: 16). Међународна библиотека за младе у Минхену (Internationale Jugendbibliothek) изложила је 2005. трајну поставку њених илустрација под називом „Binette-Schroeder-Kabinett”, у чијем уређивању је учествовала и ауторка. Ту се чувају и оригиналне скице и илустрације свих њених књига, као и аутографи, фотографије и радни материјал.

\*

ја 7). Модерност ове интерпретације не искључује из бајке еротски аспект, као ни елементе страха, страве, гађења или очаја.

Наспрам озбиљности симболичних слика стоје, као пандан, приче пуне хумора, ироније и лудизма, на пример кратка прича *Крокодил*,

Уметнички допринос Алија Митгуча и Бинете Шредер немачкој и светској дечјој књижевности заснива се на иновацији у третирању илустрације у дечјој књизи. У оба случаја приступ је радикалан: код Митгуча радикално укидање вербалног елемента и проналажење новог модуса сликовног приповедања а код Бинете Шредер бескомпромисна перфекција у обликовању слике као примарног медијума поетског исказа.

ИЗВОРИ

- Berner, Rotraut Susanne. *Winter-Wimmelbuch*. Hildesheim: Gerstenberg, 2003.
- Handford, Martin. *Where's Wally?*. London: Walker books, 2007.
- Lehmann, Bernd. *Von oben nach unten. Wimmelbuch*. Berlin: Wimmelbuchverlag, 2011.
- Mitgutsch, Ali. *Rund ums Rad*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 1975.
- Mitgutsch, Ali. *Rund ums Schiff*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 1977a.
- Mitgutsch, Ali. *Komm mit ans Wasser*. Ravensburg: Ravensburger Verlag 2022a.
- Mitgutsch, Ali. *Rundherum in meiner Stadt*. Ravensburg: Ravensburger Verlag 2022b.
- Mitgutsch, Ali. *Hier in den Bergen*. Ravensburg: Ravensburger Verlag 2022c.
- Mitgutsch, Ali. *Auf dem Lande*. Ravensburg: Ravensburger Verlag 2022d.
- Mitgutsch, Ali. *Unsere große Stadt*. Ravensburg: Ravensburger Verlag 2023.
- Reimann, Annegret. *München*. Berlin: Wimmelbuchverlag, 2011.
- Schroeder, Binette. *Lupinchen*. Schroeder, Binette. *Bilderbuch-Brunnen*. Zürich: NordSüd, 2019a, 61–90.
- Schroeder, Binette. *Laura*. Schroeder, Binette. *Bilderbuch-Brunnen*. Zürich: NordSüd, 2019b, 211–242.
- Schroeder, Binette. *Krokodil, Krokodil*. Schroeder, Binette. *Bilderbuch-Brunnen*. Zürich: NordSüd, 2019c, 155–182.
- Schroeder, Binette. *Der Froschkönig oder Der eiserne Heinrich*. Schroeder, Binette. *Bilderbuch-Brunnen*. Zürich: NordSüd, 2019d, 183–209.

ЛИТЕРАТУРА

- Doonan, Jane. Binette Schroeder. Zipes, Jack (ed.). *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*. Online Publication (2006), 25. 5. 2023.
- Galling, Ines, Katje Wiebe. The whole world on one page – wimmelbooks. An international perspective. *Bookbird* 60/4 (2022): 84–88.
- Hohmeister, Elisabeth. Jurybegründung zum Sonderpreis. *JuLit* Jg. 23, Nr. 4 (1997): 16.

- Jakobs, Anna Lea. Aufbruch in eine andere Welt. *Süddeutsche Zeitung* (2022), <<https://www.sueddeutsche.de/muenchen/landkreismuenchen/graefelfing-literaturkinderbuecher-binette-schroeder-1.5512921?reduced=true>> 25. 5. 2023
- Mitgutsch, Ali. Rund um Rad und Schiff. *Kultur und Technik* 1 (1977b): 55–57.
- Mitgutsch, Ali. Ich lebte in der Fantasie. *Der freitag* 51/52 (2011): 24–25.
- Morrow, Robin. 'Surreal' picturebook: Binette Schroeder and Anthony Browne. *Bookbird* 45/3 (2007): 31–38.
- Raabe, Christiane. Kinder wollen in Bilderbüchern dem Fremden und Unheimlichen begegnen. Zu Binette Schroeders Illustrationskunst. Binette Schroeder. *Bilderbuch-Brunnen*. Zürich: NordSüd, 2019, 318–322.
- Raecke, Renate. „Verdichtete Wirklichkeitszeichen“. Binette Schroeders Interpretation klassischer Stoffe. Linsmann, Maria (ed.). *Binette Schroeder: Traumfiguren*. Troisdorf: Museum Burg Wissem, 2004, 12–23.
- Riehl, Katharina. Im Gespräch: Ali Mitgutsch: „Ich spare nichts aus“. *Süddeutsche Zeitung* (2010), <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/im-gespraech-ali-mitgutsch-ich-spare-nichts-aus-1.989286>> 20. 5. 2023.
- Schroeder, Binette. Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich. Ein Werkstattbericht. *IJB-Report* 4 (1989): 3–17.
- Schroeder, Binette. Illustration beyond the ordinary. *Bookbird* 46/4 (2008): 5–14.
- Thiele, Jens. *Die Illustratorin als Märchenerzählerin. Binette Schroeder erzählt den 'Froschkönig' neu*. Oldenburg: BIS 1992.

Olga M. STOJANOVIĆ FRÉCHETTE

WIMMELNDE BILDER UND TRAUMBILDER:  
ALI MITGUTSCH UND BINETTE SCHROEDER

Zusammenfassung

Im Beitrag werden zwei wichtige deutsche Kinderbuchautoren und – illustratoren vorgestellt, Ali Mitgutsch und Binette Schroeder. Mitgutsch gilt als Begrün-

der des Genres Wimmelbuch, in dem mittels besonderer Perspektive und Figurenanordnung dicht bemalte Erzählbilder der belebten öffentlichen Schauplätze entstehen. Indem die auktoriale Instanz sich zurückhält, kann der Leser/Beobachter die unzähligen Details des Wimmelbildes selbständig entdecken und interpretieren. Wimmelbücher werden auch in der Lese- und Sprachförderung, in der Logopädie und Fremdsprachdidaktik eingesetzt. Binette Schroeder zeichnet dagegen in ihren selbst geschriebenen und illustrierten Geschichten wie *Lupinchen* (1968) oder *Laura* (1999) ungewöhnliche, sur-

real anmutende Landschaften, die die Gemütszustände ihrer Figuren widerspiegeln. Ihr feinsinniger Humor, eine leichte Melancholie und das Primat des Visuellen über dem Text prägen ihre Bilderbücher, die heute in der Internationalen Bibliothek im Binette-Schroeder-Kabinett ausgestellt sind. Beide Künstler haben auf eine radikale Weise das Kinderbilderbuch erneuert und haben einen festen Platz in der Kunst der Kinderbuchillustration.

Stichworte: Ali Mitgutsch, Binette Schroeder, Wimmelbuch, Kinderbuchillustration

## МЕТАФОРА У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ ПРЕДЗМАЈЕВСКОГ ПЕРИОДА – СТИЛИСТИЧКИ И МЕТОДИЧКИ АСПЕКТ

**САЖЕТАК:** Иако представља почетак историје српске поезије за децу, предзмајевско песништво до данас није добило системски опис стилског репертоара, а ни су озбиљније сагледане ни могућности његовог укључења у васпитно-образовну праксу. Стога је циљ овог текста да: 1) пружи детаљан опис дистрибуције метафоре у песништву за децу предзмајевског периода, 2) укаже на идеолошке аспекте њене употребе, 3) оцрта потенцијалне методичке импликације спроведене анализе. Овакав опис представљао би поуздану референтну тачку за проматрање промена у употреби метафоре у канонском низу српске поезије за децу. С друге стране, представљена анализа могла би да отвори пут за даља промишљања актуализације предзмајевских стихова у предшколском и школском контексту.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** поезија за децу, предзмајевски период, стилистика, идеологија, методика развоја говора, методика наставе српског језика и књижевности

У српској поезији за децу, најчешће се као преломне виде три тачке: појава песама за децу Јована Јовановића Змаја, објављивање поема Александра Вуча и штампање првих песама Душана Радовића (нарочито његове збирке *Поштована децо*; уп. Пијановић 2014: 15; Опачић 2014: 724). На рубу такве периодизације, предзмајевски период посматра се различито, а два кључна проблема представљају непрецизно одређење времена у којем траје и одређења *деције*

поезије. Коначан консензус у критици до данас није постигнут, па треба поменути да ћемо под предзмајевским периодом подразумевати песме за децу настале између 1765. и 1880. године – између *Мелодије к њролећу* Захарије Орфелина, која се сматра првом српском песмом за децу (в. за то Опачић 2011: 12), и покретања Змајевог листа *Невен*, путем којег је овај песник извршио пресудан утицај на српску дечју поезију (уп. Вукомановић Растегорац 2016: 6–7). Под дечјом поезијом наведеног периода подразумевамо књиге песама, циклусе и појединачне песме: 1) који су у проматраном раздобљу посматрани као поезија за децу, а таквим се могу сматрати и данас, 2) који се из данашње перспективе могу сматрати поезијом за децу чак и ако то у време њиховог настанка није посебно експлицирано, и 3) који можда данас „не могу представљати дечју лектуру”, али су то очевидно били или су могли то да буду у проматраном периоду.<sup>1</sup>

\* vukomanovicv@yahoo.com

<sup>1</sup> У вези с примерима под 1) и 2) углавном нема већег разлике међу критичарима; она су изразитија у (не)прихватању оних песама које би се могле сврстати у трећу групу. У великој мери проблем се може свести на то да ли песме које тематизују смрт треба сматрати делом дечје књижев-



У новије време настао је већи број текстова који се баве одређеним стилским поступцима у поезији за децу, најчешће у луку од првих збирки Душана Радовића до савременог песништва (уп. нпр. Грујић 2021; Кебара 2012, 2020; Максимовић 2010; Милановић 2008; Мићић 2008; Симић и Јовановић Симић 2014; Спасић 2012, 2021, 2022; Стамболић 2021; Чутура 2010; в. и књигу текстова Ковачевић 2022). Систематичнији поглед на употребу одређеног стилског средства могао би можда да пружи и одговор на питање какве су природе ограничења која се у поезији за децу постављају с обзиром на узрасне разлике имплицитног читаоца и аутора. У вези с тим, на наредним страницама анализираћемо употребу метафоре у предзмајевској поезији за децу и младе, и то: 1) дистрибуцију метафоре у песништву за децу предзмајевског периода и 2) идеолошке аспекте њене употребе.<sup>2</sup>

Такође, независно од тога што усвајање *војма* метафоре није прописано програмом за прва четири разреда основне школе (НПСЈ), јасно је да ниједна читанка не може да заобиђе ово стилско средство (уп. Јанићијевић 2016: 108–111), а извесно је и то да деца већ у предшколском периоду „дешифрирују” метафоричне преносе (в. Мићић 2020: 31–79). Испитивање Емилије Лазаревић и Јелене Стевановић (2018:

ности. Из данашње перспективе, могло би се чинити оправданим да се из корпуса од стране поједине песме Ј. Сундечића, Ђ. Рајковића и П. Деспотовића које говоре о смрти („Гробљ”; „На майчиномъ гробу”, „Родитељи у гробу”; „Завет на гробу”). Ми пак верујемо да то не треба чинити већ стога што су сами аутори експлицирали коме су своје стихове наменили: сачинитељ *Низа градоц(ј)еној бисера* песме посвећује „милој србској дѣчици”; на насловној страни *Невена* стоји да су то „песме за децу”; Ђ. Рајковић пише да је свој *Јед и мед* саставио „за србску младеж и њне пријатељ”. Прецизан списак песама анализираних у овом раду налази се у одељку „Извори”.

58) показало је да су деца међу метафорама најразумљивије оне у којима конкретна именица метафорички замењује апстрактну (*глава* ← *йамей*; *ласша* ← *йролеће*); нешто мање разумљиве биле су оне где конкретна именица метафорички посредује другу конкретну именицу (*бисер* ← *зуб*; *језеро* ← *око*), а као најтеже за разумевање показале су се метафоре у којима је једну апстрактну именицу метафорички заменила друга апстрактна именица (*мрак* ← *ройство*). Такође, поменуто истраживање указало је на важност дететовог искуства са предметима, бићима и појавама који се путем метафоре откривају.<sup>3</sup> Имајући све то у виду, на крају рада осврнућемо се и на: 3) потенцијалне методичке импликације пружене анализе.

Метафора је једна од најфреквентнијих фигура у поетском језику уопште, па не чуди и њено знатно присуство у анализираној поезији.<sup>4</sup> Доста су честе, ако не и најчешће, метафоре ко-

<sup>2</sup> Предзмајевска поезија за децу обично се узима као прототип дидактичне поезије за децу – она „показује, пре свега, потребу писаца да децу васпитају и подуче моралним вредностима, а тек онда бригу о естетској мери песме или дечјој природи” (Опачић 2011: 21). Може се претпоставити да у стварању такве дидактичности, која неминовно у себе укључује идеологичност текста, учествују и одређени поступци стилизације (Сарленд 2013; поводом предзмајевске поезије: Вукомановић Растегорац 2017).

<sup>3</sup> На овај фактор у разумевању пренесеног значења речи упућује и Ђурђа Солеша Гријак (2009: 130) када говори о дечјем одгонетању загонетака. Успешност у овом погледу зависи, према овој ауторки, од степена сазнајног и говорног развоја, као и од претходног искуства детета са загонеткама.

<sup>4</sup> О природи метафоре као језичког механизма и стилске фигуре исписано је мноштво релевантних научних текстова – в. нпр. класични зборник на ову тему *Метифора, фигура и значење* (Којен 1986); такође и: Гортан-Премк 2004: 85–109; Драгићевић 2007: 147–160; Ковачевић 2015: 17–32. У овом раду, метафора се разуме као „употреба једног означитеља уместо другог на принципу одабира (парадигматског), а на основу неке сличности са другим означеним” (Katnić Bakaršić 2001: 113).

је треба да представе одређени религијски мар-кирани појам. Уп.:

Бог → врело правде, извор доброта, крепост, на-да, ограда, причина дивота, штит: Он [= Бог] је извор од доброта, / Он је врело сваке прав-де, / И причина свих дивота! – ПД 38, Тебе [= Бога] сву мою наду, / Ограду, крѣпость, штитъ – ЈСд 17;

Богородица → звезда наше среће, извор живота: Ты [= Богородица] с' живота изворъ само! / Наше среће звѣзда сама – ЈСд 25;

хришћанство → бич који прогони демоне, кључ који отвара рај, млат који обара пакао: Христі-янство ключъ є оный, / Кой човѣку рай отвара; / Бичъ, демоне кой прогони, / И млатъ, па-ка' кой обара – ЈСд 23;

јеванђеље → спасни лек: И спаснимъ лѣкомъ [→јеванђељем, хришћанским учењем] / Исцѣ-ли іошъ – ЈСд 36;

рај → божја житница, вечни двор, горњи град, царство: У божју си пре времена / Житницу [→ рај] се преселио – ПД 20, И гди душа твоя чиста / Вечный себи избра дворъ [→ рај] – ЋР 6, Сава и сада, / У горнѣмъ граду [→ рају], / Предъ Бога пада, / Подиже гласъ – ЈСд 37, Ти ћеш нама царство [→ рај] дати – ПД 25.

Појмови који алтернирају са религијским потичу из сфере предмета (*бич, кључ, лек, шѣишѣ* и сл.), имена места (*їрад, житїница*), неживе природе (*врело, извор*) или небеских тела (*звезда*), а њима ваља придодати оне којима се исказују апстракције, попут врлина (*доброша, нага, срећа*). Мисао о хришћанству тако се концептуализује уз помоћ вредносно позитивних појмова, а они пак имплицитно деле простор егзистенције на више равни. Пре свега, остварена је подела између овог и будућег, загробног живота, при чему је потоњи означен као важнији (трајање у њему је трајање у *їорњем* гра-

ду, у двору који је *вечан* итд.). Па опет, оба про-стора су дуалистички репрезентована. Унутар овог живота могућа је егзистенција која није хришћанска и она која то јесте. Прихватање хришћанских постулата кроз прихватање јеван-ђеља јесте узимање *сиасної лека* – тако се про-стор вере уобличује преко представа спаса и здравља, док се имплицитно формира и онај други, у којем се за благу вест не зна и тај је простор место болести. Религијски ентитети се кроз метафоризацију поистовећују са *извором, житїницом* или *звездом* – унутар таквих мета-форичких именована сугерише се њихова на-сушност у живљењу, јер – једноставније речено – без воде, хране и светлости нема ни живота. Однос између два простора није статичан: упо-треба *оїраге* и *шѣишѣ*, те *бича* и *млатѣ* указује на сталну борбу између ових светова, при чему се свет ван хришћанства претежније види као онај који напада и од којег је потребна одбра-на, а понекад и употреба силе. Занимљиво је да порозност границе између ова два света прати и порозност граница између *їорњег* и *доњег* гра-да. Хришћани припадају овом свету, али ако је њихова вера *бич који їроїони демоне* то значи да су и демони овде, те да од њих прети опасност; хришћанска вера је, такође, као део овог света, *кључ за рај*: врата и раздвајају и спајају ова два града. Испоставља се, наиме, да је у оваквој концептуализацији живљења јача граница из-међу добра и зла него између живота и смрти. Земаљски живот у хришћанству и загробно тра-јање у рају ближи су једно другом него земаљ-ски живот у хришћанству и земаљски живот изван њега.

Историјске прилике битно одређују роман-тичарски дух у српској поезији, па и дечја пое-зија овде у себи носи патриотски и ослободи-лачки набој (уп. и Вукомановић Растегорац

2017). У стиховима метафоричку транспозицију добијају појмови *домовине* и *отаџбине*, односно различити називи борца за слободу и типична оружја. Уп.:

домовина, отаџбина → мила мати, најсветлија звезда: Домовино драга / Наша мила мати – СП 66, Ой на небу на високомъ / Една звезда [→ отаџбина] лепо сја, / Ой на небу на широкомъ / Сја звезда најсветлија! – ЋР 8;

српство → бокор цвећа од најлепшег пролећа, круна пуна бисеровог камена: Шта је Српство? Бокор цвећа / Од најлепшег премалећа – МП1 64, Шта је Српство? светла круна / Бисерова кама пуна – МП1 64;

борац, јунак, хајдук → лав, љут змај, сив соко, стена: Љути змаји и лавови [→ јунаци] – МП2 368, Певају га, спомињу га / Да је био соко сив [→ борац, јунак]! – СП 67, А стена [→ хајдук] ћути – и поглед болан / На груд'ма мајке мило одмара – ЈГ 182;

пушка → гром: Но не носте грома свога, / Пуцали су громи [→ пушке] тамо – СлП 28;

сабља → отровна змија: Сабљи нам ковној, змији отровној, / Душмана дај!... – ЈГ 183.

Домовина се у овим песмама поистовећује са члановима породице (*мајка*, *сестра*)<sup>5</sup> и небеским телима (*звезда*), јунаци са становницима животињског света (*лав*, *соко*), митолошким појмовима (*змај*) или елементима неживе природе (*сћена*). Пушка се означава именом природне појаве (*гром*), а сабља именом животиње која је отровна (*змија*). Концептуализација домовине/отаџбине, премда се чини сасвим јасном, вишеслојна је. Пре свега, антропоморфизација отаџбине омогућава приснији однос са њом – она је из сфере једне апстракције или друштвеним уговором остварене заједнице и томе сл. „преведена” у блиско људско биће, и то не било које, него спочетка баш оно са којим

се има најприснији однос који човек у начелу може имати. Мајка је она која доноси на свет, која безусловно воли и која јесте или треба да буде безусловно вољена – да нема ње, ни нашег постојања не би било. Сестра је пак најближе биће женског рода после мајке: док се, рецимо, однос према ма којој другој жени може релативизовати или мењати, сестра је она која је самим чином рођења усвојена као блиска. Премда је поистовећење са женским члановима породице донекле, вероватно, условљено женским родом именице која се метафорички означава, та црта *женскости* уграђује још неке (стереотипне) конотације у однос појединца према отаџбини: будући да припада слабијем полу, отаџбина не само да рађа своје поданике, попут мајке, већ као мајка (и сестра) очекује од свог сина (и брата) да је узме у заштиту онда кад она буде нападнута. У вези с тим је онда и приказивање јунака у борби, који, насупрот антропоморфизованој отаџбини, бивају метафором зооморфизовани,<sup>6</sup> а та се врста преображаја обезбеђује по линији моћи, снаге и храбрости, при чему се прелази граница реалног и залази у митолошко не би ли се хиперболично

<sup>5</sup> Ови се примери, дакако, могу подвести и под персонификацију (прозопопеју) – они се налазе у простору интерсекције метафоре и ње. О њиховом односу в. Ковачевић 2015: 27.

<sup>6</sup> Именовање јунака као *лава*, *сокола* или сл. Даринка Гортан-Премк сврстала би у метафоричне асоцијације засноване на семама колективне експресије. Експресивност оваквих метафора – које су у поезији постале устаљене и данас би важиле за клише – потиче „с једне стране, од експресивности семе из полазног семантичког садржаја и, с друге стране, од тога што је полазни појам у лексичкој хијерархији нижега ранга; појам човека највиши је лексички ранг; све метафоре које полазе од лексема које именују човека или његове делове експресивно су немаркиране, а све метафоре које полазе од ствари, биљака и животиња и завршавају се на именовању човека експресивне су” (Гортан-Премк 2004: 108).

појачале позитивне особености борца. Хиперболизација се одвија и када се представља јунаково оружје: тако пуцањ из пушке постаје гром. Метафора се остварује, дакако, најпре на акустичком нивоу, али у позадини доноси и конотације смртоносности, па чак и праведности (будући да гром долази *odозго*, са места по обичају резервисаног за бога). Не треба заборавити да је домовина виђена и као *звезда* која, осим *свeтлости* у *мраку*, подразумева небеску, узвишену вредност отаџбине – вредност светлог идеала за који се вреди борити, па и погинути. Идеја српства, на којој отаџбина почива, репрезентована је као лепа и вредна (са евентуалном алузијом на монархију/империју – *круна*). Због свега наведеног, не чуди да је верност симболичкој мајци изнад љубави за конкретну мајку, а из тога проистиче још једна метафоричка визија јунака као стене. У стиховима где је та метафора употребљена, хајдук се опрашта од мајке и одлази у борбу. Његова „стеновитост“ подразумева снагу и истрајност, али у исто време и потиснуту осећајност, донекле маргинализовану људскост реакције. На овој равни метафоризације супротстављени су тако конкретност појединачног живота и вредност заједнице, конкретност породице и међуљудских односа симболичкој репрезентацији идеје.

Засебну тематску скупину чине метафорична именовања елемената флоре и фауне, појмова који припадају неживој природи или означавају атмосферске појаве и годишња доба:

ружа → мало љубимче: Ружо, љубимче мало, не вени – / Никад не вени!... – ЈГ 171;

зрак → бела свила, злато: Аој, бела свило [→ зраци], / А де си нам била? – ЈГ 167, Данак се златом [→ зрацима, светлошћу] разлио!... – ЈГ 175;

роса → бисер: Сјајна роса на шареном цвећу! / Ој, бисеру [→ росо], на цветној челенци! – ЈГ 174;

снег → меко перје: Из облака на земљицу / Пада перје меко [→ снег] – Г 186;

камен → постеља: А постеља камен ови – БР 20; гај → рај: И ми, друзи, сада гди смо, / Какви ово овде рај [→ гај]? – ЛМ 77;

гора → кућа, мајка, слободни стан: Кућа моја чарна гора – БР 20, Па како мајка, горица лепа, / Да вам не цени јато умилно!!! – ЈГ 172, Здрава нек је – гора наша, / Наш „слободни“ стан! – ЈГ 183;

пролеће → рајско чедо: Јер пролеће – рајско чедо – / Оно ми је цар! – ЈГ 164;

пролећни дан → поносни брале: Крај поносног брала – пролетњега дана – / Са радошћу сиљном / Прима вам се сјај – ЈГ 160.

У овим метафорама поново ће бити присутни појмови који именују чланове породице (*брале, сејка, чедо*), имена места (*кућа, стан*) и неживе природе (*бисер, злато, постојеља, свила*). Биће, међутим, укључени и религијски маркирани појам *рај*. Донекле слично као у случају отаџбине, употреба имена чланова породице указује на интимизацију односа са природом, која је, макар на метафоричном нивоу, почољена. Та је интимизација праћена и употребом хипокористика (*љубимче, чедо*), а посебно наглашена кроз метафоричку метаморфозу природних ентитета: камен у исказу лирског ја постаје постеља, а снег меко перје – и у једном и у другом случају нема говора о, примерице, грубости првог или хладноћи другог. Простор природе истодобно је простор и сигурности (*кућа*), и слободе (*слободни стан*), простор у којем је живот виђен као рајски. Управо у томе и јесте једнодимензионалност слике овакве егзистенције: она приказује пролеће, а друга годишња доба тек по изузетку; она доноси репрезен-

тацију простора природе, али не и простора у којем би се још могло обитавати. Кад је реч о природи, овде нема чак ни скице неке могуће комплексности простора, па ни контраста каква је присутан кроз репрезентације религијски маркираних појмова.

У групу најпродуктивнијих појмова који добијају метафорска именована спадају они који означавају људско биће, а истакнуто место заузима метафоричко представљање детета. Та репрезентација требало би да нам говори нешто о томе како аутор види и самог имплицитног читаоца, а из слике онога што се подразумева под дететом може се посредно читати и шта дете *шреба* да буде.

дете → бисерче, дика, душица, златно зрно, јарко сунце, лепи цвет, малено лане, нежно јанче, храна: А у круни што се сија, / Бисерче сам једно и ја! – МП 64, да надгледам своју дику [→ дете] – ЈСб 162, Пружи ми душице [→ дете] / Злаћане ручице – ЈСб 2, Златно зрно, чедо моје драго – ПД 52, Устај, устај Жарко / Моје сунце јарко – ЈСб 2, Моје дџте / Лџпый цвџте – ЈСд 50, То малено лане моје [→ дете] – ЈСб 165, Нџжно јанче [→ дете] – ЈСд 51, Пољуби ме моја храна [→ дете] – АП 57;

девојчица → голуб, љиљан: Једна [девојчица је] голуб, друга [девојчица је] љиљан / У дечијем колу – МП2 108;

брат → соко, суво злато: моја браћа све од ско-ра, / Али сами соколови – БР 20, О мој добри брато / Моје суво злато – Г 57;

кћи → бела зора, бисерово зрно, зумбул, игра, кита цвећа, срце: Ох! отвори плаво око / Зоро бџла [→ кћери]! – ЈСб 151, Јер је мала Вида / Зрно бисерово – ЈСб 154, А што си ми увенуо / Зумбул цвџте [→ кћери]! – ЈСб 151, Ког' ћу посад миловати, / Игро моја [→ кћери]! – ЈСб 152, Што си с' тако накитила, / Кито цвџћа [→ кћери]! – ЈСб 152, Да отвориш мало очи, / Очи моје [→ кћери]! – ЈСб 151, А ти не-

ћеш, већ се срдеш, / Срце моје [→ кћери]! – ЈСб 151;

девојка → слатка јагода, снага: Набери, слатка јагоро [→ девојко]!... – ЈГ 178, Устани, снаго [→ девојко], устани!... – ЈГ 175;

драга → бела вила: И девојче још нашао / Белу вилу у облику – БР 51.

Дете, кћер/девојчица/девојка/драга и брат представљени су употребом имена за део тела (*очи, срце*), преко флоралне (*зумбул, јагода, љиљан, цвети*) и фауналне метафорике (*голуб, јанче, лане, соко*)<sup>7</sup>, до елемената неживе природе (*бисерче, бисерово зрно, златно, златно зрно*) и имена небеског тела (*сунце*), као и именом дела дана (*бела зора*), али и апстрактним именицама попут *дика, душица, игра, снага*; присутно је, коначно, њихово именовање као *хране*. На рубу ће се наћи и укључење митске *беле виле*. Несумњиво је да је у појединим таквим именованима наглашена вредност људског бића *за другог*, за онога који именује, док је у осталим случајевима реч о његовим квалитетима *по себи*, премда се ове две равни унутар именовања често преплићу. Примера ради, када се дете именује као *срце*, онда је ту реч о имплицитном упоређењу са срцем онога који метафору изговара – дете је виђено као нешто од чега зависи живот тог другог, што је хипербола која треба да укаже на његов значај за онога који метафору изговара. (Слично је са метафорама које укључују именовање људског бића као *душице, снаге* или *дике*.) Опет, унутар именовања детета као *срца* повратно се подразумева хијерархија у којој осећајност човека – метонимијски означена срцем – заузима најбитније место у његовој егзистенцији. Са друге стране пак сто-

<sup>7</sup> Присуство флоралне и фауналне метафорике карактеристика је и Змајевог песништва за децу (уп. Радкић 2003).

ји метафора детета као игре. Премда се и та може разумети тако као да је дете игра(чка) за онога који метафору изговара, пре ће бити да је у детету игра виђена као суштина његовог постојања, или макар као његова специфичност. Тако је и у коришћењу именице *зрно* у синтагматским спојевима (*бисерово зрно, златно зрно*) метафора грађена по особини *маленкости*. Ту се, међутим, уплиће и концептуализација детета као бића које је *незрело, недорасло*, бића које тек треба да постане *биљка*. Употреба епитета унутар синтагматски остварених метафора додаће још неке нијансе виђењу детета: оно је *лепо* (као цвет – *зумбул* и *љилан*) и *нежно* (као *јанче*), *чисто* (као *бела зора*) и *свећло* (као *јарко сунце*). Тако се на позадини оваквих именована оцртава идеализована и понешто сладуњава слика детета, у којој нема много простора за разумевање дечјих мана и несавршености, једнако као што нема места ни за његову аутономију у односу на одраслог.

Метафорична именована служе и у сликовитом представљању апстрактних ентитета – особина, осећања и сл. Ове су метафоре најчешће реализоване као двочлане генитивне синтагме у којима први члан реферише на конкретни појам, док је други апстрактнији. Уп.:

- извор среће: Нек' ти љубко 'место јада / Изворъ среће струи чистъ – ЂР 5;
- море радости: Та радости садъ се море / Теб' отвори – ЂР 5;
- роса благости: Благости твоє росомъ / Ороси срце моє – ЈСд 17;
- цвет младости: Цветъ младости то су моћна крила – ЂР 13;
- угаљ страсти: Угаљ страсти / Плотске сласти / Ти си угасила – ПД 23;
- печат вере: Печатъ вѣре што носишъ на челу – ЈСд 91;

- пруд мира: Счекао те мира прудъ – ЂР 7;
- хлади тишине: Кадъ се стисну изнадъ мене / Лади твои [тишине] уокругъ – ЂР 2;
- холујина напасти: Бедем то је, кад напасти / Холујина дува – МП2 1;
- семе милина, ~ освете, ~ мржње и злобе, ~ стална добра: Анђо божиј са висина / Носи семе свих милина – ПД 25; сѣме / Освете, мржњѣ, злобе / Истргни крѣпкимъ зоромъ – ЈСд 18, Стална добра сеймо семе – ЂР 5;
- стаза правде, ~ спасења, ~ истине и правде: Направи моє стопе / На стазу правде твоє – ЈСд 17, И на стазу спасења / Моє стопе направи! – ЈСд 20, Треба стазомъ истине / И правде обрнутъ – ЈСд 66;
- пут живота, ~ жића: Отргох се – у даљину, / На „живота” пут... – ЈГ 163, Сметня свака, коя на путь / Испречи се жића твога – ЂР 15.

Конкретни појмови по правилу су везани за свет живе (*семе, цвечи*) и неживе природе (*вал, извор, море*), а њима се придружују они који означавају предмете (*бич, љечачи*), као и именице *јуш*, односно *стаза*. Други члан споја означава претежно врлину или ману, позитивно или негативно осећање (*блајоси, вера* и *мир, радоси* и *срећа*, а наспрам њих стоје *мржња, освети* и *страси*), као и одређену моралну вредност (*истица, правда*); веома ретко се други члан споја може видети као релативно неутралан (*живош, шишина*, а њима се може, евентуално, додати и *младоси*, која се у различитим контекстима различито вреднује). У центру свих метафора је представа живота као пута/стазе којим се иде. Та се метафора укршта се дуалистичком визијом света, где са једне стране стоје врлине и идеали, а са друге мане и греси. Овакво укрштање ставља акценат на могућност избора да се крене једним или другим путем, при чему оцртавање ових путева постаје могуће тек уз акцентовање оних врлина које се сма-

трају битним. Дакако, нису све оне дате унутар ових метафора, али се метафоричким спојевима промовишу унутар текста.

Занимљиве су, коначно, оне метафоре које имају аутопоетичку вредност, а које у крајњој линији (треба да) формирају поглед имплицитног читаоца на вредност књижевности.

НЊКОЛИКО ЦВЋТИЋА [→ песама] ИЗЪ ТУ-  
ЋЕГЪ ПЕРИВОЯ – ЈСд 70, НЊКОЛИКО НА-  
ЧЕЛНЫ ЗРНЦА' [→ песама] – ЈСд 91, У књи-  
жици нашао је / Разговорна друга – ВМЈ 34, А  
још више књигу моју – / Она ми је мио гост –  
Г 130.

У овим исказима, дакле, с једне стране стоје појмови који припадају биљном свету, а са друге књига добија антропоморфизовани лик, који је позитивно вредносно одређен (*мио їосїї, разїоворни груї*).

У вези с метафором у предзмајевској поезији могу се дати још две напомене. Прва се тиче тога да је у целини, структурно гледано, најприсутнија метафора *in absentia*, која обухвата близу трећине забележених примера. Упола је мање генитивних и копулативних метафора; апозитивне су изразито ретке, док се хифенска јавља само у два случаја.<sup>8</sup> Друга напомена тиче се конвенционалности/инвентивности метафоре (по угледу на разлику конвенционалног и инвентивног поређења дату у Јовановић Симић 2011: 14). Када бисмо покушали да на сличан начин разврстамо метафоре наведене у претходним параграфима, ретко коју од њих могли бисмо сврстати у другу групу, у групу инвентивних. То не значи да унутар предзмајевског песничтва не постоје инвентивније метафоре, али су оне ванредно ретке (уп. нпр.: крај совре облачићи / То су јата ђаволова – МКА 47).

Да сумирамо: у поезији за децу предзмајевског периода метафора је присутна, али су степен и начин њеног присуства специфични. Ограничења у дистрибуцији метафора су, на првом месту, тематске природе – у њиховом образовању учествују појмови који означавају делове тела и чланове породице, биљни, животињски свет и неживу природу; под утицајем историјских прилика у њих су укључене лексика која се везује за борбу за национално ослобођење и религиозно маркирана лексика. Ограничења се очитују, осим у наведеном, и у конвенционалности употребљених средстава: коришћене лексеме или одређени стилски образац често се понављају и отуда је ефекат стилизације слаб. Кад је реч о идеолошким аспектима текста, чини се да се идеализована слика детета, коју аутори пос(р)едују, умногоме може имплицитно читати и из њиховог метафоричког говора. Тај говор, међутим, тихо преноси и одређену слику света: овде је она битно одређена хришћанским погледом на егзистенцију, који је у дуализму добра и зла доживео своје упрошћење, као и историјским приликама, које су учиниле да унутар предзмајевске поезије поменута тема националног ослобођења заузме важно место, формирајући собом и у великој мери узорни, епски модел јунака. Потоње се може сматрати и трагом романтичарског утицаја, који је несумњиво допринео да унутар ових стихова простор живљења буде простор природе, а овај пак представљен као претежно једнодимензионално идиличан.

Укрштање резултата психолингвистичких истраживања, које смо поменули на почетку

<sup>8</sup> Више о класификацији метафоре в. у Ковачевић 2015: 17–32.

рада, са налазима који се тичу употреба метафоре у предзмајевској поезији показују нам и њен методички потенцијал, али и битна ограничења у погледу тог потенцијала. Наиме, методичке могућности у вези са предзмајевском поезијом заснивају се на искуственој утемељености употребљених метафора и на њиховој конвенционалности, као и на (евентуалној) снажнијој присутности у свакодневном говору. Другим речима, све оне метафоре које у изворном домену имају конкретне појмове, без обзира на то да ли им је циљни домен апстрактан (*звезда* ← *ошацибина*, *мајици* ← *домовина*) или конкретан (*соко* ← *јунак*, *злато* ← *зрак*; *јерје* ← *снеј*; *роса* ← *бисер*), могле би се у начелу увести кроз предзмајевско песништво у (пред)школски рад са децом, уз поштовање развојних карактеристика узраста и пажљиво осмишљено методичко вођење. Такође, процес њиховог разумевања свакако би био олакшан уколико би и изворни и циљни домен метафоре били експлицитно изречени (као што је најтранспарентније случај у примерима копулативних или апозитивних метафора), а томе би допринео и прозирнији контекст у којем се метафоре јављају. Са друге стране, потешкоће у погледу методичког упошљавања предзмајевског песништва нису мале. Проблеме ствара мноштво метафора *in absentia*, а њима се придружује и очигледно присуство архаизама на лексичком и (песничких) инверзија на синтаксичком плану. Иако је једна од могућности у таквим случајевима амортизација сложености језичког израза кроз лексичка, синтаксичка и тематско-мотивска прилагођавања, чини се да актуализација предзмајевске поезије у (пред)школском контексту нема много смисла ако је потребно прилагођавати текст на свим поменутих нивоима и ако се под притиском

адаптације дух изворних стихова губи. Ту врсту проблема ваља посматрати као додатни изазов: на њега би се могло одговорити строгом селекцијом песничких текстова, у којој би се издвојило оно што је најчитљивије и што би, кроз адекватну усмену локализацију текста и(ли) писану методичку апаратуру, најмлађима приближило један више него важан аспект наше културе и нашег идентитета – саме почетке српске поезије за децу и младе.

#### ИЗВОРИ

- АП: Поповић, Алекса. Дечко и тата. Дете и мајка. Стеван Поповић (ур.). *Венац њесаме*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872.
- БР: Радичевић, Бранко. Ајдук, Молитва, Путник и тата, Путник на уранку, Ране, Циц! У: Бранко Радичевић, *Песме*. Беч: Јерменски манастир, 1847.
- Г: Голуб – непознати аутори. Добра сеја. Ђачко коло. Пуштање змаја. Песма на почетку школе. Држи ред! На игралишту. Снег. Јован Благојевић (ур.). *Голуб*, год. 1, бр. 4, 6, 9, 10, 11, 12. Сомбор: Књижара Миливоја Каракашевића, 1879.
- ЂР: Райковић, Ђорђе. Басне, Искрице, Надписи, Производи у стиховима. Песме. (циклуси), у: Ђ. Райковић, *Едџ и медџ*, У Новомџ Саду: У Печатњи д-ра Данила Медаковића, 1858.
- ЈГ: Грчић, Јован. Пролеће (циклус). Јован Грчић Миленко, *Песме*. Беч: Тискарна Л. Соммера и друга, 1869.
- ЈСб: Суботић, Јован. Видосава (циклус). Пјесме за малу дџчицу (циклус), Србин (песма). Ј. Суботић, *Дџла Јована Суботића. Књиџа I. Пјесне лирске*. У: Карловци: У митрополитско-гимназијалној Типографији, 1858.
- ЈСд: Сундечић, Ј. *Низџ граџоцџноћџ бисера или Духовне и моралне џџсме за дџџу*. Задар: Књиџопечатња Бр. Баттара, 1856.
- ЛМ: Милованов, Лука. Мојој дјџци на мајалес, На књиџицу за новољетни дар. Лука Милованов, *Оџиџи на-*



- сшавлења к Србској сличноречности и слојомјерју или прородији*. Беч: Штампарија Јерменскога манастира, 1833.
- ЉН: Ненадовић, Любомир П. Гавранъ и лисица. Две жабе. Езопъ и магарацъ. Еленъ. Еленъ и лоза. Кобацъ и кукавица. Корњача. Лафъ, магарацъ и лисица. Лафъ и зець. Лафъ и лисица. Лафъ и мишь. Лисица и петао. Петао и диамантъ. Растъ и трске. Туђе перъ. Чврчакъ и мрави. Любомир П. Ненадовић, *Песме*. Земун: Издао и печатао I. К. Сопромъ, 1860.
- МКА: Абердар, Милан Кујунџић. Бачки јади. Милан Кујунџић Абердар. *Први јек*. Београд: Државна штампарија, 1868.
- МП: Поповић, Мита. Срећа. Српство. Стеван Поповић (ур.). *Венац њесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872.
- МП2: Поповић, Мита. Голуб. Другарице. Мали Степа. Јован Благојевић (ур.). *Голуб*, год. 1, бр. 1, 2 и 7. Сомбор: Књижара Миливоја Каракашевића, 1879.
- ПД: Деспотовић, Петар. *Невен или Песме за децу*. Сомбор: Штампарија А. Вагнера и другара, 1865.
- СлП: Слике и прилике – непознати аутори. Владислав, Ој облаци. С. Поповић (ур.). *Слике и прилике*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872.
- СП: Поповић, Стеван. Волим. Домовина. Јунак. Крадљивац и псето. Мрав. Рајко и рибица. Тица. Четири годишња времена. Шта је звезда. Стеван Поповић (ур.). *Венац њесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872.
- Гортан-Премк, Даринка. *Полисѐмија и орѐанизација лексичкој сисѐма у срѐскомѐ језику*. Београд: ЗУНС, 2004.
- Грујић, Тамара. Визуелизација у поеми Вукова азбука Душана Радовића. *Дѐтињсѐтво*, XLVII, 1 (2021): 111–119.
- Драгићевић, Рајна. *Лексиколоѐија срѐској језика*. Београд: ЗЗУ, 2007.
- Јанићевић, Валерија. *Теорија књижевносѐи и у разредној насѐава*. Београд: УФ, 2016.
- Јовановић Симић, Јелена. О песничком поређењу. *Узданица*, VIII, 1 (2011): 7–21.
- Кебара, Марина. Језичке антиномије у дечјем стваралаштву и стваралаштву за децу – психолингвистички приступ. Виолета Јовановић и Тиодор Росић (ур.). *Књижевносѐи за децу и омладину – наука и насѐава*. Јагодина: Педагошки факултет, 2011, 119–138.
- Кебара, Марина. Језичко-семантичке аномалије као стилски поступак у књижевности за децу Љубивоја Ршумовића. Илијана Чутура и Маја Димитријевић (ур.). *Књижевносѐи за децу у науци и насѐава*. Јагодина: Педагошки факултет, 2020, 141–155.
- Ковачевић, Милош. *Сѐилисѐиѐика и ѐрамаѐиѐика сѐилских фиѐура*. Крагујевац: Кантакузин, 2015.
- Ковачевић, Милош. *Сѐилска ѐкања у књижевносѐи оѐрасѐања*. Београд: Јасен, 2022.
- Лазаревић, Емилија, Јелена Стевановић. Развијеност и разумевање метафоре код деце предшколског узраста. *Иновације у насѐава*, XXXI, 3 (2018), 49–60.
- Максимовић, Јелена. Тмезички каламбур у антономазијским именима ликова књижевности за децу. Виолета Јовановић и Тиодор Росић (ур.). *Савремена књижевносѐи за децу у науци и насѐава*. Јагодина: Педагошки факултет, 2012, 149–159.
- Милановић, Александар. Радовићев језик и Радовић о језику. Александар Јовановић и Драган Хамовић (ур.). *Душан Радовић и развој модерне срѐске књижевносѐи*. Београд: УФ, 2008, 209–222.
- Мићић, Вишња. Методички приступ књижевном делу Владимира Андрића – проучавање песничких поступака. Тиодор Росић (ур.). *Књижевносѐи за децу у науци и насѐава*. Јагодина: Педагошки факултет, 2008, 426–436.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вукомановић Растегорац, Владимир. *Језик и сѐил ѐезије за децу ѐредзмајевској ѐериода*. Докторска дисертација, 2016.
- Вукомановић Растегорац, Владимир. Како је поезија покушала да подучава децу: један могући увод у идеологију текста – стилистички и методички аспект. *Зборник Маѐице срѐске за књижевносѐи и језик*, LXV, 3 (2017): 961–978.
- Вукомановић Растегорац, Владимир. Лексика као огледало времена у контексту предзмајевске поезије за децу. *Дѐтињсѐтво*, XLIII, 1 (2017): 69–79.

- Мићић, Вишња. *Дете чишалац и хронологија чишања*. Београд: УФ, 2020.
- НПСЈ: *Наставни програми српског језика за основну школу*. Београд: Просветни гласник, 2017–2020.
- Опачић, Зорана. *Наивна свесћ и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011.
- Опачић, Зорана. Сливница (лексикографска одредница). Петар Пијановић (ур.). *Лексикон образовних термина*. Београд: УФ, 2014, 724–725.
- Пијановић, Петар. *Изазови граничне књижевности*. Београд: УФ, 2014.
- Радикић, Василије. *Змајево песничтво за децу*. Нови Сад: ЗДИ, 2003.
- Сарленд, Чарлс. Невиних нема: идеологија, политика и књижевност за децу. Питер Хант (ур.). *Тумачење књижевности за децу*. Београд: УФ, 2013, 61–86.
- Симић, Радоје, Јелена Јовановић Симић. Григор Витез – дечји песник. Виолета Јовановић и Тиодор Росић (ур.). *Књижевност за децу у науци и настави*. Јагодина: Педагошки факултет, 2014, 73–86.
- Спасић, Јелена. Језичке игре у *Пољшарцу* Душана Радовића. *Детињство*, XLVIII, 4 (2022): 51–62.
- Спасић Јелена. Језичко-мисаоне игре у Змајевом *Невену*. Илијана Чутура и Маја Димитријевић (ур.). *Књижевност за децу у науци и настави*. Јагодина: Факултет педагошких наука, 2020, 157–172.
- Спасић, Јелена. Кенинг у књижевности за децу. Виолета Јовановић и Тиодор Росић (ур.). *Књижевност за децу и омладину – наука и настава*. Јагодина: Педагошки факултет, 2012, 139–160.
- Стамболић, Исидора Ана. Трагови травестије у збирци песама *Дај ми крила један круг* Владимира Андрића. *Детињство*, XLVII, 1 (2021): 120–125.
- Чутура, Илијана. О неким особеностима параномазије у савременој прозној књижевности за децу. Виолета Јовановић и Тиодор Росић (ур.). *Савремена књижевност за децу у науци и настави*. Јагодина: Педагошки факултет, 2010, 91–102.
- Katnić Bakaršić, Marina. *Lingvistička stilistika*. Budapest: Open Society Institute, 1999.
- Kojen, Leon (prir.). *Metafora, figure i značenje*. Beograd: Prosveta, 1986.
- Soleša Grijak, Đurđa. Značaj i uloga metafora u kognitivnom razvoju predškolske dece. *Pedagogija*, LXIV, 1 (2009): 124–131.

Vladimir M. VUKOMANOVIĆ RASTEGORAC

METAPHOR IN THE CHILDREN'S POETRY  
FROM THE PERIOD BEFORE JOVAN  
JOVANOVIĆ ZMAJ – STYLISTIC AND  
METHODICAL ASPECT

Summary

Although it represents the historical beginning of children's poetry in Serbia, poetry from the period before Jovan Jovanović Zmaj to this day has not had a systemic description of its stylistic repertoire. In addition, the possibilities of its inclusion in the educational practice have not been seriously considered. Therefore, the aim of this text was threefold: firstly, to give a detailed description of distribution of metaphor in the poetry for children from the period before Jovan Jovanović Zmaj, secondly, to point out the ideological aspects of its use, and, thirdly, to outline the methodical implications of the conducted analysis. The analysis showed firstly, that metaphors in the poetry before Jovan Jovanović Zmaj were significantly limited in its themes and predominantly conventional, secondly, that the metaphorical speech was markedly determined by Christian framework, historical situation and Romanticism, and, thirdly, that the methodical possibilities related to the poetry from the period before Jovan Jovanović Zmaj are based on the experiential grounding of metaphors and their conventionality, and that a stringent selection of its verses is necessary if they are to be included in the (pre)school context.

Keywords: children's poetry, poetry from the period before Jovan Jovanović Zmaj, stylistics, ideology, methodology of speech development, methodology of teaching Serbian language and literature

# ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Научна критика  
UDC 82-93.09(049.32)  
821.163.41-93.09(049.32)  
Примљено: 28. 5. 2023.  
Прихваћено: 4. 6. 2023.

ДЕЧЈИ ЛИК И МУКЕ  
ОДРАСТАЊА У СРПСКОЈ  
КЊИЖЕВНОСТИ XX ВЕКА  
(Валентина Хамовић: *Моментии наивностии*.  
*Огледи о деџињсџиву и одрасџању у  
срџској књижевностии*, Учитељски  
факултет, Београд, 2022)

Након књига *Два џесника џревраџника* (2008), *Неџрекидно деџињсџиво* (2015) и *Поетџи-ка чистџоџ даха* (2018), Валентина Хамовић је, у издању београдског Учитељског факултета, објавила своју четврту по реду научну монографију, под звучним и помало загонетним насловом: *Моментии наивностии* (2022). Док се на страницама свог академског првенца бавила поетичким и књижевноисторијским самеравањем Душка Радовића и Васка Попе, допринесећи тиме бољем разумевању сложених еволутивних токова српског послератног модернизма, а у *Поетџици чистџоџ даха* посветила не само интерпретацији стваралаштва Милована

Данојлића већ и расветљавању концепта наивне песме и наивне приче, ауторка је новом монографијом, проблемски усмереном ка сагледавању поезије и прозе за децу у контексту општијих токова књижевног развоја, наставила да изучава литерарне појмове којима је истраживачки већ приступала пишући *Неџрекидно деџињсџиво*. Реч је, како поднаслов нове књиге открива, о скупу огледа тематски фокусираних на питања о одрастању у српској књижевности XX века, којима ауторка – тумачећи како прозна тако и поетска дела, и интерпретативно се усредсређујући на уметнички моделоване феномене наивне свести и инфантилних доживљаја – настоји да опише како се у нашој модерној традицији обликовала слика детета. Стога је важно споменути да радови сабрани у *Моментиима наивностии* у извесном смислу происходе из предавања Валентине Хамовић на курсу Слика детета у српској књижевности XX века, који је на Учитељском факултету у Београду одржаван од 2014. до 2018. године.

Иако нову књигу сачињавају текстови који су раније били самостално објављени у научним зборницима и стручној периодици, ауторки је пошло за руком да спајањем и проблемским груписањем радова уобличи монографију која одише духом логички устројене и органске целине. Утиску о њеној унутрашњој компактности посебно доприноси, с једне стране, уводна реч,

у којој Валентина Хамовић на врло пажљив и поступан начин образлаже своја водећа интерпретативна гледишта, упућује на значењску слојевитост испитиваних литерарних појава и предочава истраживачку концепцију књиге, а са друге и завршни оглед, на чијим је страницама – писаним у духу херменеутичке синтезе – упућен један широко заснован и књижевно-историјски прегледан поглед на промене у разумевању детињства инициране сменом различитих стваралачких парадигми.

Једно од ауторкиних основних полазишта при тумачењу поетски и прозно обликованих феномена детињства и одрастања јесте свест о недељивости поетичких поступака и стилско-тематских преокупација унутар тек условно раздвојених корпуса књижевности за децу и књижевности за одрасле. Управо одатле и проистиче њено истраживачко опредељење да развојне путање обеју литерарних сфера, запажајући и интерпретирајући њихова иманентна својства, сагледава као паралелне токове ширих књижевних кретања. Прожета дубоким интелектуалним интересовањем за прапочетке као језгра изворне пуноће из којих је изникло и порасло све што постоји, Валентина Хамовић у детињству препознаје „трезор у коме се акумулира читав арсенал базичних облика мишљења и понашања” (7–8), односно архетипски слојевито искуство где се човеково вечито извориште дотиче са сном о сопственој целовитости. Култура нам, додаје ауторка, говори да је „снажан осећај детињства утиснут не само у искуство појединца већ и читаве људске заједнице” (8). Не видећи, дакле, у дечјем добу само почетни период сазревања појединца него нешто симболички знатно богатије: једно „нехронолошко, идеално и заштитено стање” (9), Валентина Хамовић прихвата мисао Бенедета Крочеа

(Benedetto Croce) о инфантилном искуству као збиру момената наивности који се непрестано враћају у животу духа. Детињство је стога у интерпретативној и филозофској визури ауторке појам који се раслојава у више значењских равни: оно се обзнањује као узрасно и духовно стање, али се и пројављује као некаква исконска пулсација, која допире из дубоких слојева свести, обележава живот одраслог човека и његовој егзистенцији даје митске димензије.

Схватајући најранији узрасни период као својеврсну антрополошку категорију, Валентина Хамовић је истраживачку пажњу посветила тумачењу књижевности минулог столећа, због тога што су тек писци и песници XX века своје поетичке парадигме на аутентичан начин обогатили инфантилним искуством и дечјим погледом на свет. Наиме, након класицистичког доба, у којем се детету, будући не-разумном и не-зрелом бићу, није посвећивала нарочита пажња, и после епохе просвећености, када се у свет детињства гледало ригорозним оком педагошких интереса, наступила је ера романтичарске афирмације детињства као златног периода неспутане маште и осећајности, и детета као симбола онога што је у човеку не само природно и нагонско већ и потиснуто и запостављено. Међутим, почетак XX века и појава разноликих авангардних струјања представљају – како се наводи у уводној речи – први тренутак у којем је свест о важности инфантилних доживљаја дефинитивно уграђена у саме корене уметничког стварања. Снажна жеља за откривањем почела и праузрока ствари подстакла је ауторку да и приликом интерпретирања књижевних дела неодступно трага за дубоким основама и првобитним истинама литерарних светова. Отуда се чини да у њеном истраживачком духу трепере искре авангардне осећајности, чија је једна од

основних компоненти била управо чежња за повратком *невином* и *наивном*.

Тумачећи положај детета у породичном, школском, друштвеном и ратном контексту, Валентина Хамовић запажа да се код читавог низа домаћих аутора – који се протеже од Јована Дучића, Исидоре Секулић, преко Бранимира Ћосића, Бранка Ћопића, Драгослава Михаиловића, Милована Данојлића и Мирослава Антића, па све до нашег савременика Владимира Кеџмановића – детињство веома често књижевноуметнички моделује као некакво последње уточиште, односно бекство од разорног осећања одсуства смисла код одраслог човека. Пратећи како су се наречени мотиви мењали кроз време и смене епоха, ауторка српску књижевност XX века сагледава као велико платно на којем се поступно уобличавала једна мозаички сложена, симболички богата и веома динамична слика детета. У том смислу *Моментии наивности* Валентине Хамовић могли би се читати, уважавајући све разлике у приступу изучаваним појавама, као својеврсни књижевнонаучни пандан монографији *Представа о детињству у српској култури* Жарка Требјешанина.

При херменеутичкој анализи приповедних текстова, пажњу Валентине Хамовић понајвише заокупљају тренуци у којима се перспектива одраслог додирује или укршта са дечјим погледом на свет. На тим семантички увек осетљивим местима прелаза из једног гледишта у друго, где до изражаја долази оно што је похрањено у сећању човека и сабрано у дечјој души, ауторка настоји да, пажљиво се опходећи према нијансама значења, проникне у смисао наречених промена и изнађе језгрене тачке књижевног дела. У часу када пронађе жижу у којој се сустичу главни токови значења, Валентина Хамовић не сужава свој истраживачки фокус,

већ тежи да, расветљавајући различите семантичке слојеве дела и ширећи свој интерпретативни хоризонт, допринесе разумевању целокупне поетике појединачног аутора, али и да упути поглед у тајновити свет пишчеве стваралачке психологије.

Њену књижевнокритичку пажњу нарочито привлаче лиминалне тачке и граничне ситуације у искуству човека, односно моменти различитих сепарација и иницијација које појединац током живота проживљава, јер је реч о местима где се на непосреднији начин испољава не само права природа него и коначна истина једног бића. Отуда није случајно што управо мотиви удавања од куће и родитељског окриља, и уласка у нове просторе са жељом да се како физички тако и симболички пронађе нови дом, представљају наративне моменте којима се – тумачећи „Буре” Исидоре Секулић, „Лилику” Драгослава Михаиловића или *Тој је био врео* Владимира Кеџмановића – ауторка посветила с посебним жаром. Наднесена над смислом трауматичних догађаја који у појединцу побуђују бол, али и подстичу динамику сазревања, Валентина Хамовић показује не само истанчан интерпретативни осећај за психолошке финесе, већ и вештину да у неколико башларовски интонираних херменеутичких захвата симболички уопшти конкретне књижевне мотиве и сагледа их у најширем обзорју њиховог потенцијалног архетипског значења.

Оно што би ваљало нагласити као изузетну вредност монографије *Моментии наивности* јесте прозачна лепота језика којим је писана и природан, готово приповедачки ритам којим ауторка излаже своја критичка запажања. Испољавајући осећање за меру и склад, односно за поступност у грађењу целина и низању поената, а лишена оне у савременој критици толико

присутне теоријске претензиозности, Валентина Хамовић се метајезиком користи таман колико је потребно да би био од помоћи у тумачењу, водећи све време рачуна о томе да сенке научне апаратуре не помраче видике чистих интерпретативних мисли.

У првом сегменту књиге Валентина Хамовић се, тумачећи причу „Мој отац” Јована Дучића, „Буре” Исидоре Секулић и роман *Покошено њоље* Бранимира Ћосића, бавила нарративним техникама којима су поменути ствараоци на уметнички уверљив начин дочаравали токове наивне свести, али још више питањем шта се све одиграва у крхком дечјем бићу при сусрету са темељним егзистенцијалним проблемима: смрћу, ратом, самоћом. Огледом „Потрага за идентитетом у приповеци ’Мој отац’ Јована Дучића” пишчева поетика осветљена је из новог угла, јер је за предмет интерпретативне анализе одабран текст из корпуса који је у досадашњој књижевнокритичкој рецепцији био са више разлога скрајнут. Најпре зато тога што је реч о приповеци, дакле жанру којем Дучић нимало није био склон, а затим и због тога што ово приповедно остварење припада раној стваралачкој фази, које се аутор касније у целини одрекао. Разлоге за настанак приче ауторка је најпре потражила у песничковој биографији, да би потом у тематско-мотивском склопу дела истражила сва она места која сведоче о Дучићевој потреби да преиспита и утемељи властити идентитет. Отуда се у интерпретативној визури Валентине Хамовић приповетка „Моја отац” раскрива као уметнички моделован покушај писца да властиту личност спозна путем наратива. Тумачећи пак лик осетљивог и усамљеног детета које се суочило са највећим и најтежим егзистенцијалним тајнама, ауторка је у тексту посвећеном приповеци „Буре” Исидоре Секулић анализи-

рала поступке обликовања инфантилног јунака у корелацији са мотивима простора и времена. У девојчицином градацијском измештању из хронолошког времена и конвенционалног простора Валентина Хамовић препознаје чежњу младог бића да напусти опустеле просторе куће и доспе у област која ће јој осигурати осећање пуноће и целовитости. Буре се стога указује као замена за материнско крило, али и као склониште које распирује страст за сањарењем и маштањем.

Друга деоница књиге сабира огледе на чијим су страницама из једне готово психоаналитичке тачке гледишта испитивани кључни моменти у одрастању појединаца који су се исувише рано сусрели не само са емоционално тешким већ често и трауматичним садржајима спољашњег света. Полазећи од претпоставке да су *Месеци, дете и душа* мотиви који се у Ћопићевој *Баши сљезове боје* међусобно дозивају и заједнички творе архетипски дубоку подлогу психичког развоја јунака, Валентина Хамовић у рађању идеје о *докучивању месеца* препознаје жељу *занесених дечака* да небеског путника присвоје као свог природног савезника, али и чежњу *добрих старца* да се симболички дотакну онога што је још у најранијем детињству било изгубљено. Као што се у претходном огледу запитала у каквом односу стоје *Месеци, дете и душа*, ауторка је у наредном есеју, концентрисаном око природе главне јунакиње приповетке „Лилика” Драгослава Михаиловића, застала код питања на који се начин појмови *љубави, ероса и идентитета* преламају у наивној свести детета чији је природан ток одрастања нарушен читавим наплавинама негативног искуства. И у Лиликином сазревању, слично као и код јунакиње приче „Буре”, несвесно повлачење од куће није ништа друго до знак жеље ра-

њивог и неукорењеног бића да ступи у стваран или измаштан простор који ће му донети осећање сигурности и пуноће. Истакавши да се главна новина романа *Той је био врео* Владимира Кеџмановића у односу на традиционални ратни роман огледа у поступку измештања главне позорнице догађаја са војних попришта у породични амбијент, Валентина Хамовић запажа да је за овакву промену перспективе од кључног значаја било обликовање фигуре једнаестогодишњег дечака „за кога је свет већ у самом старту постао дезинтегрисан и неразумљив” (132). Пратећи јунаков брз и трновит развој од почетног напуштања дома до коначне сепарације, Кеџмановић није само изградио портрет немоћног детета доспелог у немогућу ситуацију, већ је и, како сматра ауторка, дечју занемелост и отупелост приказао као метафору једног страшног историјског доба.

У трећу целину монографије *Моменти наивности* уврштени су огледи посвећени двама песницима чије је стваралаштво на темељан начин обележено дечјим погледом на свет: Мирославу Антићу и Мошу Одаловићу. Пратећи путању којом се одвијало уметничко сазревање аутора *Плавој чујерка*, Валентина Хамовић је веома луцидно приметила да је поступно богаћење поетских слика метафизичким конотацијама коинцидирало са песниковим све изразитијем окретањем ка дечјем архетипу и песмама за децу. Етеризам и плаветнило који извиру из Антићеве поезије нису само чиниоци лирског амбијента, већ и визуелни оквир једног метафизичког стања и темељ на којем почива „астрална слика детињства човека и света” (157). Збирком *Добро јушро, Велика Хочо* Мошо Одаловић се, запазиће ауторка, потврдио као исконски наивни песник „из кога проговарају бескрајно чисти, изворни, суштаствено витали-

стички дечји пориви” (160), али и као стваралац трајно одан идеји да поетски поступци морају бити „у хармонији са ритмовима природе и васељене” (167).

Четврти и уједно завршни сегмент књиге отвара се текстом о настанку и поетичким околностима *Полиџикиној* подлистка за децу, чији је *spiritus movens* био Брана Цветковић, а окончава књижевноисторијски веома драгоценим огледом о поезици инфантилизма у модерној српској књижевности. Реч је, наиме, о једном од најзначајнијих уметничких процеса унутар XX века, који је отпочео у авангардно доба, када се „наметнула потреба за поновним рађањем и проналажењем првобитне једноставности, првобитне истине и првобитне невиности” (184). Сагледавајући поезију минулог столећа у великом луку што се протеже од Александра Вуча, Коче Поповића, Ђорђа Костића, Милана Дединца, Станислава Винавера и Растка Петровића, а преко Васка Попе води све до Матије Бећковића, Бранислава Петровића и Рајка Петрова Нога, Валентина Хамовић је описала ток поступног сазревања свести о сложености дечјег искуства и откривања његовог не само књижевноимагинацијског богатства већ и филозофско-епистемолошког потенцијала. Након што је детињство у међуратном периоду, захваљујући поетички иновативној мисли бројних авангардних стваралаца, почело да се схвата као засебна естетска категорија и својеврсно „ембрионално језгро поезије” (187), инфантилно мишљење се у послератном периоду потврдило као стални и готово незаобилазни чинилац модерног песничког искуства. Детињство отуда није само ступило у „савремени стваралачки видокруг” (197) него је и – закључиће ауторка у финалној деоници своје монографије – постало „залог изразитих песничких про-

дора, са позиције коју доживљавамо као основну, обновљено митотворну” (197).

Ширином историјског и интерпретативног захвата, књига *Моменти наивности* Валентине Хамовић је, како видимо, на херменеутички поуздан начин расветлила природу естетских феномена детињства, наивне свести и инфан-

тилног мишљења, пружила нове увиде у поетичке светове неких од наших најбољих писаца XX века и тиме дала значајан допринос странијем разумевању модерне српске књижевности.

Немања З. КАРОВИЋ\*

---

\* nemanja.karovic@uf.bg.ac.rs



Научна критика  
UDC 821.163.41.09 Radović D.  
Примљено: 19. 5. 2023.  
Прихваћено: 5. 6. 2023.

## БИТИ ДУШКО РАДОВИЋ – И ГОТОВО!

(Зорица Хаџић [прир.]: *100 година Душка Радовића*, Београд, Mascom ЕС, 2022)

У предговору књизи *На острву писаћеј столица* (прир. Матија Бећковић и Мирослав Максимовић, Београд: Mascom ЕС, 2010), Бећковић је записао жељу Душка Радовића: да на једном месту види све што је написао. Знајући његову шаролику књижевну делатност, била би то, како каже Бећковић „кабаста сваштара” и била би то, не једна, већ неколико књига:

Спојио би се пар с непаром: приче и рекламе, песме и најаве, скичеви и сонгови, афоризми и интервјуи. Спомињао је врсту слога, илустрације, па чак би се некој искрици, реченици или паролу могло наћи места и на маргини. Само да све буде на једном месту, да се књига може читати где год се отвори, без редоследа и с временом на време, према расположењу. Обраћао се са овом идејом и једном угледном издавачу и био разочаран што је одбијен (Вековић 2010: 11).

Иако није наглашено, јасно је да се у тој Радовићевој жељи није радило о некаквој самољубивој потреби, већ напросто о могућности да се из једне такве књиге дознаје „цео Радовић”, шаролик и свестран. Остваривање такве замисли није нимало једноставан посао, као што ни

бити Душко Радовић није лако. У тој сложености, рекли бисмо, већ се налази једна његова врлина.

Жељену, али неостварену целину у форми књиге, на сву срећу, надомешћују сви они који су верни пишчевом делу и који љубављу (и свакако знањем) чине да се вредност тог дела не запостави.<sup>1</sup> Символичком јубилеја насловљена, књига *100 година Душка Радовића* чини се да је настајала као да јој је сâм Радовић диктирао садржај, па нема сумње да она личи на самог писца. Та обимна и ведрата књига спојила је његове различите литерарне и ванлитерарне радове, али је посебност остала у нечему што је изван тога. У књизи се, наиме, открива Душко Радовић у једном другачијем, новом светлу, светлу (не)обичног човека, а тек потом и књижевника. Захваљујући епистоларној грађи, расветљавају се или сазнају непознате појединости из приватног и јавног живота које нису само читалачки интересантне, већ и документарно вредне. Када се посложе једна крај друге, те појединости исписују чудесну биографију чији се делови крију у писмима адресаната, подједнако колико и у писмима адресата (Душка Радовића, главом и пером). Нема сумње да би у својој „сваштари” Радовић нашао места да објави свата дописивања.

Згодно је подсетити се његових речи:

Још једном вам скрећемо пажњу на књиге, бавите се мало књигама, немате појма чега све има у књигама. Изненадићете се. У књигама се могу наћи нека стара заборављена писма. Затим неке старе и занимљиве фотографије. У књигама, даље, има пресованог цвећа, спомена на неке далеке тајне (34).

<sup>1</sup> Ти марљиви зналци најбоље знају да, поред задовољства које доноси, посао захтева много труда и преданости.

И завршава, онако радовићевски: „Ко буде имао среће – може у књигама пронаћи давно скривени новац” (Исто).

Радовић као да је слутио да ће и сам имати књигу о себи, онакву какву је описао. Баш таква је књига којом је, како доликује и заслужује, прослављен век Душка Радовића – догађај који је означен као важан многима: свету, српској књижевности, Београду, онима који га читајући воле, онима који му се враћају срцем, са ведрином или без ње (чешће ово друго, јер знају да ће је међу редовима писца засигурно пронаћи). У књизи се, чак, нашло и оно што је Радовић поменуо у својој последњој реченици.

Ова је књига књижевна лична карта Душка Радовића. Тако почиње и прво поглавље: „Ја Душан Радовић, овакав какав сам, рођен тамо где сам рођен и васпитаван како сам васпитаван” (37). Одмах након формалности, Радовић открива своју велику особину, а то је скромност: „Никада нисам размишљао о томе да ли сам велики или мали писац, већ искључиво – да ли сам искрен, да ли су то што говорим моје мисли и моје речи. Боље је правити добру и лепу дугмад него лоше бродове.” Чини се да је, осим скромности у причању о себи, открио да речи чува и да их другима даје онда када они имају шта да кажу. Тако је већ на самом почетку учињено да о Радовићу говоре управо ти други који су, апсурдно, своје речи давали, односно писали њему. Дакле, књигу отварају сећања Матије Бећковића који је био најбољи пријатељ Душка Радовића и та чињеница заправо пружа један од најнепосреднијих увида у то какав је заиста био аутор дела *Поштована дево, Смешне приче, Причам ти причу*. Записана сећања на махове су фрагментарна, тако да објашњавају поједине догађаје у пишчевом животу, осветљавају непознате или мање познате

детаље или служе као својеврсни коментари. Речи Матије Бећковића у том смислу један су од ретких „сведока” који ће у писаном облику остати до краја оно што су и сада – живе драгоцености као најприличнији пратилац Радовићевог живота и дела. Уосталом, Душко Радовић припадао је оном реду људи који су веровали у пријатељство, па је примером свога то и доказао. Зато је Бећковић добио не малу и нипошто безазлену улогу: он је наратор ове књиге, важан колико и Андрићев фра-Петар *Проклетој авлији*. Бећковићева сећања забележена су на основу разговора које је са њим водила Зорица Хацић.

Да Милош Радовић није великодушно и свесрдно отворио породичну архиву, велики део онога што читамо (али не само читамо, већ гледамо и проналазимо) не би нам био доступан. Кажемо велики део, због тога што се већина садржаја у књизи објављује по први пут.

Какав се то Радовић открива? Служећи се његовим настојањем да се буде јасан и концизан, дознајемо много тога о непознатом Душку Радовићу чија се вредност не проналази само у тој чињеници, већ много више у томе шта се иза тог одређења крије.

Писма, којима је испуњена већина страница ове књиге, откривају писца, на фотографијама вечито намргођеног и крутог лица, којег бисмо, да га не познајемо, с правом одредили као намћора и мргуда, мало склони да верујемо да је био све супротно – онај чије се име изговара са радошћу и топлином. У то смо уверени онда када имамо пред собом овакву књигу. Зорица Хацић је амбициозан подухват приређивања поставила као задатак али и циљ: ишчитала је обимну грађу, тражећи непознатог Радовића. Захваљујући њеном исцрпном раду, ми данас читамо и сазнајемо много о таквом Радовићу,

кроз бројне животне улоге и трагове који о томе сведоче: писма, разгледнице, (не)повољне текстове, полемике...

Обимну преписку отвара најстарије сачувано писмо, писмо његове тетке, Јелице Стефановић, за коју је Радовић био нарочито везан. Времену детињства припадају и писма школског друга из суботичких година, и прва писма љубави. Хронолошки гледано, ту је и једино сачувано писмо оца, Угљеше Радовића, затим она која је Душко слао својим родитељима, као и преписка са осамнаест година млађим братом Браном. Кругу блиских људи својим су се писмима придружили и брат од стрица, Зоран Радовић, и Бобе Тасић, колега са којим је једно време радио. Иако у тим редовима има интимне историје, погрешно бисмо помислили да је она овде једина и најизраженија. Лична природа разоткрива се и на другима местима.

Писма која се слободно могу одредити као најлепша јесу управо она која је Душко писао свом Толету, својој жени Гроздани. Док у нестрпљивости ишчекује долазак из породилишта, он пише у својству (нове животне улоге) оца и супруга, из позиције човека коме нове околности доносе неснађеност, ужурбаност и нестрпљење. Изнад свега неописиву радост, у овим писмима осведочену. Радовић пише о свакодневним стварима које га заокупљају, то су заправо дуже изјаве љубави његовим највољенијим. И не само у години када је добио сина, већ и касније, када је и сина и супругу остављао у Београду, одсутан разним поводима, боравећи у европским градовима. Бећковић је једном приликом рекао да је у разгледницама које је Радовић слао својим ближњима више поезије него што их је у многим књигама песама познатих песника (*Дуја*, 25. август 1984). Иако интимна, писма нису нимало патетична. У име

љубави, надимцима и тепањем ословљава Душко своју супругу, готово никада не бежећи од основног израза љубави у виду скромног „Волим те” којим завршава своја обраћања. Но, његова генијалност видљива је нарочито онда када све најлепше што осећа изражава метафорама, нити баналним, нити сувише претенциозним у херметичности: „Драга моја, ево ме са тобом, у далеком руднику” (писмо XXXII, 25. јул 1968). Нарочито су топле разгледнице које шаље сину Милошу, тада петогодишњаку, или телеграм пред полазак у школу, као и месец дана касније послато писмо ђаку прваку: „Лако, идемо даље. Пишем ти из земље у којој је живео и писао велики писац Андерсен, тата” (писмо XII, 7. октобар 1962). Поред топлине, важна њихова одлика јесте духовитост. Куцајући на писаћој машини, Радовић ствара невероватне цртеже, поиграва се, ослањајући се на своју довитљивост. Описи предела и градова кратки су и сликовити, примерени узрасту примаоца. Та, „цивилна” писма, по топлини, само су увод у оно што ће уследити. Писма сину војнику, не више ђаку, по природи су озбиљнија, али не и мање емотивна. То је, према речима Зорице Хаџић, „пут кроз живот”. „Марширамо” кроз четрдесет и два писма, тј. Путоказа, слата готово читавих годину дана током војне службе, отпућена младом човеку који у том тренутку, према Радовићевом мишљењу, већ јесте „присебнији и мудрији него што си морао бити”, али ипак неко ко ће се из војске вратити другачији, бољи, спремнији за живот. У томе, осим војске, треба да му помогну и очева писма. Да књига којим случајем садржи само писма сину војнику – било би довољно да се каже како је изврсна. Колико је љубави и поезије у речима: „Не дај се, драги мој Милоше, не попуштај себи, уживај мало и у томе да се одричеш и трпиш,

за све то бићеш награђен већим поверењем у себе и своје могућности!" (177).

Радовић је скромно желео да га памте по борби против досаде и глупости, и баш зато је успео да остане упамћен по нечему много већем. Зорица Хацић у наслову свог поговора, у којем интерпункцијски знак одређује не само тон реченице већ и јачину изреченог: „Бити лаф – и готово!" једном речју даје могући одговор на то како бисмо га могли памтити. А како бити лаф? У писму супрузи, јуна 1957, Радовић каже да не зна, али верује да Гроздана зна и да ће то морати да каже њиховом сину. И она је то сигурно и чинила, али је и Радовић, отац, у томе учествовао – можда не причом, али свакако примером, с правом тражећи од сина да са ставом лафа, попут њега самог, пролази кроз живот.

Породична епистоларна грађа није се једина нашла у овој књизи. Требало је открити и друга лица Душка Радовића. Преписка која се тичала књижевног рада вођена је са бројним угледним именима из света књижевности, филма, телевизије, позоришта, радија. Списак тих имена подужи је, па су и предмети и разлози међусобног дописивања различити. Управо у тој разуђености налази се њихова примарна драгоценост. Једно од најраније датираних писама припада Џејмсу Крису (James Krüss), чувеном немачком писцу, заслужном за штампање Радовићевих књига на том језику. Постоји и неколицина дописника које везује исти повод јављања, а то је позив упућен Душку Радовићу на сарадњу: Григор Витез га позива да сарађује са *Дјечијим календаром* и часописом *Прикази*; Драган Кулићан, уредник сарајевске *Веселе свеске*; Јован Дунђин, књижевник, један од иницијатора Змајевих дечјих игара и члан уредништва *Детињства*; и на крају, Ахмет Хромацић

чије је писмо интересантно јер открива мање познату околност у животу и раду Душана Радовића. Хромацић је у договору са Бранком Ђопићем и неколицином других писаца изнео идеју о штампању једне необичне књиге у којој би савремени писци за децу били заступљени својим сећањима. Без Душка Радовића, који је замољен да напише краћу аутобиографију, ова се књига напросто није могла замислити.

Део књиге чине писма чланова Загребачке школе цртаног филма (Златка Гргића, Душана Вукотића, Златка Боурека, Боривоја Довниковића) која је према сценаријима Душка Радовића радила неколико краћих анимираних филмова. Ту је и преписка са књижевником Слободаном Стојановићем, управником библиотеке у Пожаревцу, уметничким директором Савременог позоришта, уредником Телевизије Београд, Радовићевим пријатељем.

У домен, такорећи, пословно-пријатељске преписке спадају и писма Милована Данојлића, Драгана Бабића, Драгољуба Милосављевића (сарађивао са Радовићем на ТВ серији *Лаку ноћ, децо*), Зука Џумхура, Стевана Пешића, Меше Селимовића, Петера Урбана, Никше Стипчевића – поводом *Анџологије српске поезије за децу* у издању Српске књижевне задруге коју је Душко Радовић саставио, Момчила Тешића. Свака од тих епистоларних прича крије тек позадину онога у чему је Радовић узимао учешћа и имао важну улогу. Део књиге чине и писма Живану Милисавцу која су се тичала објављивања Радовићеве књиге у едицији „Српска књижевност у сто књига“ чији је избор начинио Милован Данојлић, што је сам Радовић подржао. Ту су и „песничке“ преписке са Добрицом Ерићем и Рајком Петровим Ногом.

Међу дописницима нашли су се Чарлс Си-мић, Бата Михаиловић, Арсен Дедић, Бранко

Ђопић, Владимир Миларић. Последња два имена везује и једна занимљивост. Наиме, када је Миларић тражио од Ђопића да напише нешто о Радовићевој поезији за децу, Ђопић му је у писму одговорио како није у стању да то испуни јер то захтева студиозан приступ и анализу. Он, према сопственом уверењу, није дорастао ономе што се од њега тражи, али је уверен да је Радовић „пјесник који је први кренуо даље од Змаја [...]” (404). О утицају који је Змај оставио на Душка Радовића говори чињеница да је Радовићев *Полећарац* био, заправо, оно што је век раније у књижевности и књижевној периодици био *Невен* Јована Јовановића Змаја. Разуме се, њихов уређивачки посао није једино на чему би могла да се темељи њихова везаност.

Поглавље „Штошта” доноси отворена писма, полемике, осврте, где се упознаје још једно лице Душка Радовића, оно које није могло да трпи лаж и које је на њу морало да одговори – оштро, јасно, онако како је и било неопходно. То је онај Радовић „за велике”, а не само писац за децу каквог знамо. У оквиру поглавља први пут су прештампани његови интервјуи, као и негативан приказ буквара *Први корак* који су приредили Жика Марковић и Мира Алечковић (Завод за уџбенике, Београд 1972). Међу полемикама, поједине се издвајају својим обимом, а, рекли бисмо, и оштрином. Једна од њих јесте чувена полемика Душка Радовића и Јовице Аћина вођена у *Дути* 1979. године, која је започела Аћиновом реакцијом на Радовићев осврт на песме Алека Вукадиновића и Јура Каштелана. Негативна критика проистекла је из Радовићевог неразумевања стихова поменутих песника што му тадашњи уредник *Књижевне речи* није могао прећутати. То полемисање у неколико текстова објављено је у целини у овој монографији. Објављена је тако и полемика, за-

право отворено писмо Душана Радовића упућено Драгану Јерemiћу, поводом текста Чедомира Мирковића „Наше деце и омладинске литературе”. Још је оштрија и „отворенија” полемика између Радовића и Мире Алечковић, а најспецифичнија је она коју је Радовић имао са Густавом Кркљецом – и то сонетима. Премда се ти текстови, у деловима или у целиности, могу пронаћи у периодици, важније је рећи да, обједињени у овој књизи, пружају могућност ширег сагледавања пишчевог критичког тумачења које би морало да постоји у свести оних који се баве овим делом Радовићеве књижевне делатности. Оштрини његове речи могла би да се додају и писма Вери Белогрић са којом је радио на емисији и касније представи *На слово, на слово*. Разуме се, било је и оних који су своје оштре речи чували за Радовића, незадовољни његовим радом у чувеном Студију Б. Иако је несумњиво било више оних који су били за Душка Радовића, нашла се и неколицина оних који су били *прошив*. У поглављу насловљеном према Селимовићевом „За и против Вука”, Радовић се нашао на мети слушалаца који су оспоравали његово свакодневно обраћање Београду.

Када већ говоримо о Студију Б, не можемо изоставити Драгана Марковића, његовог директора који је Радовића довео у „Београђанку” и који је заслужан за *буђења са Душком Радовићем*, о чему говори њихова преписка.

Примао је Радовић и посве неуобичајена писма. Обраћали су му се професори, неретко и ученици, са (не)обичним захтевима: позивима на гостовања, такмичења, тражећи аутограм, мелодије из *Калејана Цона Пилфокса*. У ред сличних могла би се сврстати писма деце, сама по себи посебна с обзиром на то ко је адресант. Такве су, рецимо, разгледнице кћерки Матије

Бећковића, писма деце Бране Црнчевића... Дечја посла, рекли бисмо, али када се зна да у једном писму Оље Бећковић има речи и о просидби, онда ствари престају бити сасвим неозбиљне.

Душко Радовић стварао је и писао – маштом, јасно и једноставно, рекли бисмо испред свога времена, и онај ко том маниру, као одразу непретенциозности, буде пронашао замерке откриће, заправо, своје неразумевање суштине писца. У отклањању те хипотетичке ситуације могла би да послужи ова књига. Издавачка кућа Mascom успела је да изнесе амбициозан подухват објављивања ове капиталне монографије. За визуелни идентитет књиге, који, између осталог, открива идентитет Душка Радовића, заслужни су Борис Миљковић и Славимир Стојановић. Визуелна страна чини да књига заиста буде радовићевска, да личи на свог аутора и тако постане аутентична. Захваљујући томе, чини се да се лакше и боље разуме њен садржај. Душко Радовић, на пример, неретко је на основу разгледница смишљао свој текст, често иронично, а увек духовито. Када их имамо пред собом, осећамо апсолутну драж читања. Не сме се, на крају, изоставити ни чињеница да се поједини прилози сада по први пут публикују. То су драгоцене породичне фотографије, портрети појединих чланова породице Радовић, рукописна књига коју је Душко уз помоћ својих пријатеља написао своје, осамнаест година млађем брату Брани, машинописи Радовићевих песама, мала уметничка дела, као резултат поигравања на писаћој машини (свемирска ракета начињена помоћу цифре 1, солитер који је начинио син Душка Радовића, Милош), цртежи и скице, игре речима, одломци из Радовићевих књига, неретко илустровани, цртежи *ТВ куварице* које су потписивали Душан Радовић и

Душан Петричић, популарне рубрике часописа *ТВ Новости*.<sup>2</sup> Сав овај материјал, врхунским графичким решењима и дизајном у потпуности прати композицију књиге. Можда би се, задовољан тиме, Радовић послужио истим речима којима је описао свој живот: „Кад се све сабере и одузме, прошао сам сјајно [...]. Немам никаквих рекламација” (488).

Захваљујући овој књизи, различита лица Душка Радовића нису више непозната широј читатељској јавности. Зато ово јесте књига Душка Радовића, али је истовремено и књига о њему. Такву је и заслужио.

Чини се исправним заокружити овај текст речима самог Радовића. Посве смо сигурни да није имао намеру да истакне своју посебност, покаже уображеност или пак надобудност, изрекавши у стиховима оно што се испоставило као истина и што описује његових првих стотину година: „Уз то име, одувек и довек / стоји неки изузетан човек”.

Читањем (и слављењем) тих *100 година*, уверени смо да је био у праву.

Јована Л. ВОЈВОДИЋ\*

#### ЛИТЕРАТУРА

Radović, Dušan. *Na ostrvu pisačeg stola*. Matija Bećković i Miroslav Maksimović (prir.). Beograd: Mascom EC, 2010.

<sup>2</sup> Штампан је чак и текст у ком Душко Радовић позива познате личности да сарађују на дечјем *Сйоменару*, књизи коју би он припремио и приредио за штампу. На списку потенцијалних сарадника, између осталих, нашли су се: Андрић, Крлежа, Вељко Петровић, Црњански, Десанка Максимовић, Давичо, Попа, Раичковић, Ђопић, Милена Дравић, Љубиша Самарцић, Вељко Булајић, Мића Орловић, Лубарда, Оља Ивањицки. Књига, нажалост, никада није објављена.

\* jovana.vojvodic@ff.uns.ac.rs

Научна критика  
UDC 821.163.41-93.09 Maticki M.(049.32)  
82-93.09(049.32)

Примљено: 17. 1. 2023.  
Прихваћено: 1. 2. 2023.

## МОНОГРАФИЈА О ИГРИ

(Милутин Ђуричковић: *Жудња за иџром: књижевно дело Миленка Матицког за децу и младе*, Алма – Институт за децу књижевност, Београд, 2022)

Пред нама је монографија *Жудња за иџром* (225 страна) о делу Миленка Матицког, једног од продуктивнијих домаћих стваралаца за децу и младе који је, чини се, данас помало и заборављен. Научна студија Милутина Ђуричковића приређена је за штампање на основу одбрањене докторске дисертације и сада је пред нама у облику књиге, као штиво које ће бити незаобилазно не само у изучавању поетике Миленка Матицког, већ и при креирању ширих поетичких и стилских опсервација о корпусу који одређујемо као књижевност за децу.

Монографија је опремљена целокупном научном апаратуром и подељена на осам поглавља: „Увод”, „Општи осврт на живот и дело Миленка Матицког”, „Поетски светови”, „Језик и стил”, „Поетика кратке приче”, „У просторима романа”, „Остали видови стваралаштва”, „Закључак” као и додатке „Општа литература” и „Регистар имена”. Свако од поглавља дели се на потпоглавља, што доприноси опширном и прецизном опису свих зацртаних проблема.

Поред увода, у коме се образлаже тема монографије и претпоставља њена сврсисходност у праксису књижевне херменеутике, значајно

је, управо са научног аспекта, то што Ђуричковић у поглављу о биографистици промишља и експлицитну и имплицитну поетику Миленка Матицког:

Елементи његове експлицитне поетике налазе се у појединим критичким написима, интервјуима и белешкама, док се имплицитна поетика назире кроз густе слојеве поезије и прозе (приче и романи). Елементи његове поетике, међутим, прилично су прикривени и затворени, те се као такви опиру откривању и ширем проблемском елаборирању (29).

Према овом експлициту, поред јасно диференцираних извора експлицитне и имплицитне поетике, закључујемо да их аутор студије одређује и као аутопоетичке исказе који, као део интегралне поетике Миленка Матицког, могу пружити и биографистичке могућности интерпретације.

Ђуричковић сматра да се Матицки на почетку свог књижевног стваралаштва угледао на Змаја и, како каже, Змајеве „епигоне” (8) Гвида Тартаљу и Миру Алечковић, али га то није спутало „да створи прилично аутономан и јединствен лирски опус” (8). Говорећи о прози Матицког, Ђуричковић сачињава кратку, прецизну синтезу прозног стваралаштва како би његово дело ситуирао у књижевни контекст жанровско-поетичких преокупација његове актуелности:

За разлику од поезије, проза за децу и младе шездесетих и седамдесетих година прошлога века имала је неуједначен и неравномеран развој. И поред тога, међутим, она је стремилa комплексној анализи и тумачењу озбиљних питања, друштвених проблема и психолошких недоумица, незаобилазних пратилаца у свету стварности код деце и младих. Ово се, пре свега, односи на при-

че Б. В. Радичевића, М. Ратковића, Б. Црнчевића, М. Вујачића, Ј. Јоргачевић [...]. Одговорно и ауторитативно, писци приступају описивању, критиковању и разматрању свега што заокупља пажњу младих на овај или онај начин. То показује проза Д. Лукића (*Небодер Ц 17*), И. Ивањија (*Кенјур, хеликоптер и груји*), М. Газиводе (*Разговор уз оџањ*) и др. Развој српске прозе за децу имао је свакако своје успоне и падове, али без неких наглих коперниканских заокрета, експеримената и поетичко-стилских издвајања (11).

Међутим, нешто даље аутор истиче:

У целини посматрано, највећи допринос и уметничке домете шездесетих и седамдесетих година у романима и краткој причи постигли су водећи писци и класици, као што су: Б. Ђопић, Б. В. Радичевић, Г. Олујић и С. Раичковић. Када је пак реч о последњим деценијама прошлог века, онда се то може рећи за Г. Стојковића, С. Станишића, М. Витезовића, Д. Лакићевића, Т. Росића и, наравно, Миленка Матицког (11).

Ђуричковић, као што видимо, истиче да Миленко Матицки спада у оне књижевнике за децу који су дали „највећи допринос” (11) развоју књижевности за децу, што га сврстава у ред значајних писаца овог књижевног корпуса као што су С. Станишић, М. Витезовић, Д. Лакићевић, Т. Росић. Утемељење свом ставу Ђуричковић је могао наћи и код Тихомира Петровића који наглашава да је Матицки „традиционални писац, незнатно дистанциран од стваралаца властите генерације”, али је „иза његовог дела остало више стихова него поезије” (2001: 423). Можда због те вредносне дистанце од своје генерације, коју је Петровић уочио, у другој историји књижевности за децу, оној Миомира Миљинковића, концептуално другачијој јер кроз дијахронију показује поетичке смене анализом

реперних аутора, он Матицког истиче као аутора који је „дао допринос књижевности за младе у другој половини XX века” (Миљинковић 2014: 17), али на томе остаје.

У *Брисању лава*, најисцрпнијој поетичкој студији о превирањима у поетици књижевности за децу у XX веку из пера Јована Љуштановића, Матицки као аутор није могао да пронађе своје место. Својим књижевним постигнућима није успео да домаши естетичке критеријуме од којих је Љуштановић у својој анализи кренуо. Његово дело није могло да издржи вредносну апаратуру којом је Љуштановић приступао његовим вршњацима и претходницима – нити је био један од водећих аутора, нити пак представник неког превратничког поетичког правца.

Зато је било неопходно Матицког посматрати засебно и изградити методолошку апаратуру и блаже естетичке критеријуме које је његово дело могло отрпети. Посматрано у том смислу, можемо рећи да је научна студија Миљутина Ђуричковића уједно и својеврсна поетичка рехабилитација овог писца, где Ђуричковић на научним основама доказује значај дела овог писца, али као сапутника истакнутих књижевника свога времена.

У поглављу које се бави поетичким круговима као особеностима стваралаштва Миленка Матицког, Ђуричковић налази да је његов песнички израз на трагу Душана Радовића и његовог поимања стваралаштва за децу, али и на трагу теоретичара Радомира Животића и Висариона Г. Бјелинског. Он у његовом изразу препознаје тематско богатство, мотивску разноврсност и оригинално песничко умеће (Животић); цивилизован језик, реску метафору, хумор и демократизацију односа између литературе и детета (Радовић); образован ум, живу песничку фантазију, дубоко надахнуће, познавање дејче



особености, сликовито и занимљиво писање и развијену способност посматрања (Бјелински).

Сматрајући да су тематске и мотивске окоснице поетике Миленка Матицког *круї њородице, иїра, хумор и љубав*, Ђуричковић у оквиру лирике као жанра типолошки разликује породичне, хумористичке, љубавне и описне песме, налазећи да је дескрипција један од основних стваралачких поступака лирске обраде различитих тематика („Јануар”, „Вече у парку”, „Бела ноћ”, „Ноћ у бостану”, „Водени цвет” и „Дуга”).

Тематски циклус стихова о природи, који се провлачи у мањој или већој мери готово у свим песничким књигама Миленка Матицког, показује начин духовне кореспонденције лирског субјекта са природом и њеним конститутивним елементима (70).

У поглављу о песниковом језику и стилу, Ђуричковић износи прецизну опсервацију о значењу језика у књижевном делу намењеном најмлађој публици, сматрајући да је потребно језик усмеравати према узрасту рецепције: „Да би се постигла та блискост и приступачност неопходно је језик прилагодити детињим интелектуалним и сазнајним могућностима” (77). Не залазећи у подручје педагогије и психологије у вези са питањем да ли треба говорити о дечјим интелектуалним или когнитивним могућностима, значајно да то што аутор закључује да су „стилске особености његових песама умногоме усаглашене са модерним песничким исказом какав у савременој српској поезији увелико негују Радовић, Лукић, Данојлић” (77), а то показује на примеру низа песама: „Дечак на зиду”, „Јесен”, „Доживљај”, „Сензација” и других. Међутим, истичући различите стихове, стиче се утисак да је Матицки бољи у стиху не-

го у песми у целини, што не сведочи о његовој песничкој инфериорности већ осредњости.

Анализирајући кратку, односно наивну причу Ђуричковић препознаје фрагментарност у приповедном ткиву, што је поетичка карактеристика српске модерне књижевности у целини (Петровић 1999: 17). Одређујући причу као жанр, њене карактеристике своди на дужину и епске одлике овог жанра, лик, простор и збивање, руководећи се феноменолошком теоријом Волфганга Кајзера (Wolfgang Kayser). Код Матицког је наратор често у корелацији са аутором, што значи да његова прича неретко фундаира сиже на ауторовом биографизму.

Наглашено ја-приповедање је сложена објективизирана партитура, раскошна визија стварности и осмишљавање емпиријских слика које осветљавају, пре свега, игру и хумор, машту и пародију, као и друге алузивно-интертекстуалне односе („Војник и девојчица” – 99).

Приповедање у првом лицу доприноси динамички и тензичности исприповедане садржине.

Ђуричковић истиче да је Матицки у

кратким причама стекао завидно стваралачко умеће и литерарно искуство у развијању фабуларних токова, прозних сижеа, структуралних и садржинских слојева, као и дијалога, описа, и других креативних сегмената нарације, које ће временом артистички надоградити у већим епским захватима и романима (100).

То нам говори да су жанрови у његовом делу практично само елементи у служби једног прожимајућег стваралачког поступка, тематски и мотивски често јединственог. Семантизација неочекиваних обрта омогућава аутору да у приповедном поступку свему да логичну заокруженост и след догађајности. Ђуричковић открива

галерију ликова који се предочавају као саставни композицијски елементи у представљеном свету исприповеданих целина.

У шестом поглављу, аутор монографије интерпретира романе. Простор романа афирмише се као кохерентна структура у којој доминира конкретизација времена и простора; ликови често говоре шатровачки; посебан акценат је на авантуризму. Матицки не поставља пред читаоца „велика психолошка изненађења” (144), већ фабулу развија ширећи је дескриптивно новим сликама и новим приповедним идејама. Честе су у његовим романима „психомотивне драме” (146); Матицки је третирао веома озбиљне теме: смрт, криминалитет, слободу, сексуалност, развод и старост, са тенденцијом да младог читаоца не удаљава од реалности живота. То је практично представљало својеврсну натуралистичку поетику и виђење књижевности за децу. Томе доприноси његово приказивање одрастања ђачке популације. Језичке варијанте аргоа и сленга доприносе „најизразитије модернизацији романа” за децу (148), што је, поред аутобиографских елемената, уједно и једна од основних поетичких одлика Матицког. Он у роман уводи приповедање у трећем и другом лицу, развија колективну свест актера, а притом се, као приповедни елементи поетике, јављају авантуристички изазови.

Ђуричковић закључује: „У формално-структуралном, језичко-стилском, идејно-тематском и другим аспектима омладинска тетралогја Миленка Матицког по много чему је јединствена и специфична” (171), а чине је романи: *Журка*, *Пустоловина са Гардоша*, *Ватрено кришћење* и *Свирка*.

Сматрамо да је највећи допринос ове монографије у томе што је осветлила стваралаштво још једног писца из корпуса савремене књижев-

ности за децу. Миленко Матицки не сврстава се у ред великих књижевника, али је врло значајан као пратилац и учесник у оном делу литерарног корпуса за децу који је у прози доносио новитете у изразу и стваралачки однос према форми романа. Са методолошког аспекта, ова научна студија занимљива је због своје тежње ка исцрпности, што је природа сваке монографске методе, а што је, са друге стране, од самог почетка осуђено на неуспех. Студија је писана са намером да књижевно-уметничко дело посматра као јединство текста и контекста и то је у доброј мери и постигнуто. Ђуричковић се још једном потврдио као врло информисан научник у области књижевности за децу, јасно показујући да разуме стилска кретања и превирања у области књижевности за децу, али да у вредновању и тумачењу књижевних чињеница има меру. То га чини једним од значајних културних и научних прегалаца на оном пољу које одређујемо као науку о књижевности за децу.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Животић, Радомир. Традиционално и модерно у књижевности за децу деведесетих. *Детињство*, XVII, 3–4 (1991).
- Љуштановић, Јован, *Брисање лава (поетика модерној и српској поезији за децу од 1951. до 1971. године)*. Нови Сад: Дневник, 2009.
- Милинковић, Миомир. *Историја српске књижевности за децу и младе*. Београд: Bookland, 2014.
- Петровић, Тихомир. Три песника за децу (Миленко Матицки, Стојанка Грозданов Давидовић, Слободан Станишић). *Помак*, 10 (1999): 32.
- Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Врање: Учитељски факултет, 2001.

Предраг М. ЈАШОВИЋ\*

\* pjasovic@gmail.com

Научна критика  
UDC 821.163.41-2.09 Đuričković M.(049.32)  
Примљено: 18. 1. 2023.  
Прихваћено: 17. 5. 2023.

## СЛОЈЕВИТА ДРАМАТУРГИЈА

(Милутин Ђуричковић: *Мали чаробњаци*.

*Драмски текстови за децу српских  
писаца са Косова и Метохије*.

Приштина – Косовска Митровица,  
Панорама-Јединство, 2022)

У односу на друге жанровске структуре, драмских текстова за децу има убедљиво најмање, упркос чињеници да највише подсећају на дечју игру, на њихово имитирање ситуација и понашања одраслих, на замишљање разних околности и сл. Та премиса показује и потврђује једну битну претпоставку која каже да је за децу најтеже писати, а посебно је тешко написати драмски текст који највише остаје у сферама игровости. Без сачуване инфантилне лепоте дечје душе и евокације детињства, не може се ни писати за децу.

Играјући се, деца често и сама осмишљавају своју игру драмским поступком, поделом улога, бирањем реквизита и сл. Али, не треба заборавити да имитирање није само пуко преликавање стварности, већ и несвесно уношење личних поимања и виђења свих непосредних животних околности (Šanan – Fransis 1992: 16).

Слободном имитацијом дечја игра улога подсећа највише на условно позориште у коме театролог Мејерхолд види слободно позориште, наспрам натуралистичког театра строгих правила при подражавању стварности:

Захваљујући условним техничким методама, руши се компликована позоришна машина, поставке су сведене на такву једноставност да глумац може изаћи на трг да игра, независно о декору и опреми (Mejerholjd 1976: 89).

Потом, целокупни свет књижевности за децу чини уметнички корпус којим се стварносни свет детињства стално актуализује, што доприноси свеколиком њеном развоју, естетско-уметничком богаћењу и могућностима које стварају разнолике аспекте њеног тумачења.

Књига драмских текстова за децу *Мали чаробњаци* садржи текстове српских писаца са Косова и Метохије. Прва је такве врсте код нас, па представља праву драгоценост, чинећи велики искорак у расветљавању књижевног стваралаштва писаца за децу и младе на једном конкретном локалитету. Међутим, локалност се огледа само у чињеници да су писци са Косова, све остало има универзални контекст и књигу би могла читати деца и млади са свих меридијана, како се то обично каже. И одрасли, свакако!

Приређивач ове невелике, али значајне књиге, др Милутин Ђуричковић, искусан антологичар и врстан познавалац књижевности, није се држао типолошке класификације одабраних драмских текстова, већ их је поређао хронолошки, не према години издања, већ према годинама рођења аутора.

Текстови су тематски разнолики, а заједничко им је то да су бирани они садржаји који су пријемчиви дечјој природи и потреби деце за игром, разбистригом, веселим и ведрим садржајима.

Књига *Мали чаробњаци* започиње радио-драмом *Свемоћући чекић* Данила Николића, где уочавамо да све може напречац „оживети”, а персонификовање стаје на пиједестал стварно-

сног света. Јунаци су најобичније алатке из једног сандука, које проговарају о својим „карактерима”, жељама, могућностима, показујући у живом и ритмичном дијалогу особине које поприлично подсећају на људске. То је класично књижевно место, које, подразумева се, рачуна на антропоморфизацију каква се приписује дечјем погледу на свет.

Мали позоришни комад, како Радмила Тодић Вулићевић жанровски одређује свој драмски текст за децу *Велика изложба паса*, обрађује тему блиску деци свих узраста. Ова драма садржи богатство светова који су, с правом, подељени у три групе: свет деце, свет кућних љубимаца, паса, и свет одраслих. Чини се да је дечја љубав према животињама неизмерна. Упадљиво је контрастирање између оних који су ту да оставе утисак, да добију награду и сл., с једне стране, и свет оних који искрено воле псе, не само оне спремне и дотеране за изложбу, већ и залутале, изгубљене и повређене, с друге. Многи формално сажети текстови (почев од пословица) подразумевају семантичку ширину, богатство значењских слојева и могућности за разнолике интерпретативне захвате.

Песник Мошо Одаловић представљен је преобликованом песмом *Вешар ми однео панталоне*, што је најбољи показатељ да се сваки текст за децу, па чак и песме, захваљујући својој „фабулативности”, „нарацији”, присуству ликова, па и дијалога, може драмски обликовати. Препознајући дечју потребу за игром, Одаловић је своје стихове заоденуо драмским уметничким поступцима, дајући им додатне елементе сценичности и авантуризма.

Неки драмски текстови у вези су са животним околностима и различитим ситуацијама из којих деца путем књижевности упознају живот у свим његовим појавностима. Пре свега, ми-

сли се на драмски комад Слободана Вукановића *Чаробњак*, намењен деци предшколског узраста. Јунаци су дечак, девојчица и њихова васпитачица. Најтеже је писати за овај узраст, пре свега зато што деца још не познају технику читања, па се васпитач појављује као посредник. Писац добро познаје дечју психологију, откривајући да малишани и у тако раном добу разликују добро од злог, те желе да се приклоне свету чаробне доброте.

Поједини текстови писани су наменски, за извођење на позорници, било у позоришту, било у школи. Зорица Михајловић, ауторка драмског комада *Крсна слава*, дугогодишња је просветна радница. Њем комад написан је аутентичним говором.

Заступљени текстови у књизи *Мали чаробњаци* углавном су краћи, са једном сценом, или монодрамског типа, други су пак дужи, са неколико појава, и погоднији за извођење на сцени. Сонгови у неким текстовима упућују на савременији драмски израз, али присутан је и стиховани пролог, као нпр. у тексту *Смеши нам се љубав* Јасмине Радовановић. Иначе, тематизација љубави присутна је и код Милорада Радуновића, у његовом кратком комаду *Преврни јасћук*.

О догодовштинама и несташлацима сазнајемо из једночинке Ане Никвул *Марина међу часовима*. Враголаст однос према одраслима препознајемо и у сленгу школараца, који је делимично прихватила и једна мама.

Драмски комад *Две новогодишње јелке* Радмиле Кнежевић, ауторке која је целокупан до садашњи књижевни опус посветила писању драмских текстова за децу и младе, обухвата осам сцена и са неколико ефектних кратких песама одвија се „примопредаја” две године, односно две новогодишње јелке.

Бојан Стојчетовић написао је драму у једанаест слика и са неколико сонгова, актуализујући особеним поступком свет књижевног јунака који је веома популаран широм света, па и код нас. Овај драмски текст, насловљен: *Хари Пошерић*, користи патроним карактеристичан за наш језик.

Монодрама *Моја најдража књиџа* Радосава Стојановића „исповест” је девојчице која се у породичном кругу јада о ситуацији у школи. Њену искреност разумео је само њен дека који се сећа сличних околности из времена свога школовања.

У кратком драмском тексту *Нико неће да се иџра*, сачињеном од једне убедљиве сцене, одвија се мала „драма” дечака који нема с киме да се дружи и игра. Тачније, заузетост његових укућана чини да он крене до свог „друга”, пензионера који има довољно времена за све, па и за „Не љути се човече”. Дечја усамљеност у савременом свету, посебно у урбаним срединама, у игроказу Милутина Ђуричковића представљена је на ведар и шаљив начин, али и уз опомену онима који за игру са дететом немају времена. А игра је, зна се, најважнији део детињства и одрастања.

Књига садржи опширан и зналачки образложен „Предговор” на једанаест страница, а на

крају се налазе биографије заступљених писаца са фотографијама, као и списак коришћених извора и литературе.

Сви приређени драмски текстови у књизи *Мали чаробњаџи* могу се читати, а најпогоднији су за извођење на приредбама, пригодним свечаностима, у школи и у позоришту. Такође, књига ће бити од користи онима који проучавају драмску књижевност уопште, као и ону за децу и младе. Свакако, биће значајна и изучаваоцима који се посебно интересују за књижевност стваралаштво српских аутора са Косова и Метохије.

#### ЛИТЕРАТУРА

Ђуричковић, Милутин. *Мали чаробњаџи. Драмски текстови за децу српских џисаџа са Косова и Метохије*. Приштина – Косовска Митровица: Панорама-Јединство, 2022.

Šanan, G., H. Fransis. *Igračke i igre dece sveta*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1992.

Mejerholjd, Vsevolod E. *O pozorištu*. Beograd: Nolit, 1976.

Даница В. СТОЛИЋ\*

\* danicastolic@gmail.com

Приказ  
UDC 821.163.41-93-31.09 Nešić I.(049.32)  
Примљено: 2. 2. 2023.  
Прихваћено: 20. 3. 2023.

## МИШ БЕЛИ СРЕЋУ ДЕЛИ

(Ивана Нешић: *Зеленбабини дарови*.

Део 3, *Новчић судбине*, Београд,  
Креативни центар, 2022)

Појава романа *Зеленбабини дарови* Иване Нешић (2013) представља један од значајнијих датума у историји наше савремене књижевности за децу. Ово остварење, вољено од критике и публике, добило је бројне награде и нашло се у избору лектире за пети разред, а убрзо је изродило и наставак, *Тајну немушћој језика* (2014). Док *Дарови* представљају технички исполиран роман чија је структура базирана на бајковном обрасцу, *Тајна* је унеколико разбокоренија, врца од шашавог хумора и зачудности, успешно ширећи ауторкин митски свет; међутим, без обзира на несумњиве квалитете, други део Микиних авантура никада није био вољен ни прихваћен као први, иако то због својих квалитета заслужује. То је вероватно један од разлога због којих смо толико дуго морали да чекамо на трећу књигу о Мики, која се појавила тек 2022, под насловом *Зеленбабини дарови*. Део 3, *Новчић судбине*, заједно са реиздањима прве две књиге. У новом издању, *Тајна немушћој језика* носи наслов одабран тако да се слаже са насловом треће књиге: *Зеленбабини дарови*. Део 2, *Тајна немушћој језика*. Ово накнадно опредељење за форму трилогије, као и промена илустратора (Тихомира Челановића заменио је Добросав Боб Живковић) као да говори о

ребрендингу чији је циљ да се сви романи ставе под зелени кишобран највољенијег. У питању је, ипак, маркетиншки потез; *Новчић судбине*, као што је то случај и са *Немушћим језиком*, може се читати самостално, и доноси драстично другачију визију у односу на своје претходнике.

На самом почетку романа, дечак Мика – кога сада налазимо на прагу пубертета – одлази са својим пријатељима на вашар. Пажњу им привлачи „миш Мика“ који „срећу дели“ за само један динар; како су потрошили новац, другари не успевају да задовоље своју радозналост, и принуђени су да се врате кући без коверта који би им мали бели глодар одабрао. Мика (дечак), међутим, налази закопан динар код своје старе куће, и враћа се, само да би добио поруку: „Помози ономе ко ти у наредним данима затражи помоћ, иначе неће ваљати“. Она представља увод у повратак маљутка Пахука, у *Зеленбабиним даровима* једва епизодног лика, из света који им је Мика подарио, и у коме има „хране кол’ко волиш, ништа не морамо да радимо по цео дан, нико нас не јури, ништа се не мења“. Пахукова мотивација није – како би читалац на основу његовог незадовољства светом маљутака могао помислити – некакав маљутачки сплин, већ крајње себична жеља да му се врати одломљени рог. Његова тобожња лежерност, суочена са Микиним одбијањем, брзо се претвара у кињење, а затим и у отворену уцену: „Бићу ја ту негде, па ћу повремено да навратим да видим шта си решио. А ти буди друг и с времена на време ми остави нешто за јело.“ У складу са природом маљутака, ови доласци доносе малер, тако да је дечака Брацу „грана коју је ађутант докачио погодила [...] право у око“. Суочен са непријатном будућношћу у којој га прате серије несрећних догађаја, Мика

одабира да помогне Пахуку, и то неискоришћеном жељом која му је преостала након што је у *Немушћом језику* изрекао прве две. Ову жељу, нажалост, Змијски Цар не може да испуни, и Мика мора да се упусти у мисију помагања Пахуку на много тежи начин.

На часу физичког на реци, где наставник Мику и другу децу из његовог разреда учи пливању, добијамо следећу алузију на претходне романе. Овога пута то је појава русалки, које желе да отму наставника и увуку га у вировете:

Толико је прошло откако су се Паун и он љуто замерили Водењаку, краљу свих вода, који је био познат по томе што не прашта лако. [...] Сад, Водењак јесте дао обећање да неће наудити ни Мики, ни Пауну, ни Завиши, али ништа није рекао о, на пример, наставнику физичког.

На крају се испоставља да је у питању неспоразум, да су русалке наставника хтеле узети невезано за Мику, и да је то што се он „затекао баш овде и баш сада [...] само судбина”. Ово представља ехо Пахукове изјаве: „Сви знају да је твоја судбина да помажеш маљуцима” и њених бројних варијација, којима се користи како би Мику учинио пријемчивијим за уцену. Убацивањем ликова из прошлих књига, реминисценцијама на делове њиховог заплета и позивањем на чудне путеве судбине, ауторка покушава да нову причу о Мики интегрише у претходне како би она, као трећи део, достојно заокружила трилогију. Иако тематски релевантна и доследно спроведена, ова стратегија повремено делује извештачено и непоштено, што посебно долази до изражаја у каснијим поглављима, где је тешко поверовати да би Мика и његови саборци трпели незахвалног и иритантног Пахука, ма каква их апстрактна „суд-

бина” нагонила на то. На трагу овог трилогијског замаха налази се и окупљање дружине. Наиме, Змијски Цар није у могућности да испуни Микину жељу, и зато га упућује на свет вила, које ће моћи да му помогну; Мики у помоћ притичу стари знанци Паун и Гујица, којима се придружује девојчица Светлана. На тај начин, Ивана Нешић по први пут уводи мотив (нетипичне) дечје дружине, која укључује све важније млађе ликове из прве две књиге. Они ће решење Пахуковог проблема морати да потраже у другом свету: земљи вила и тодораца, у коју путују уз помоћ Змијског Цара.

Вилингора и Тодоргора с правом би се могле назвати једним од најуспешнијих хронотопа Иване Нешић, поред Зеленбабине пећине, духовног света и царства змија. У краљевству вила, иако је вечита ноћ, видимо како су

звезде блистале на небу, а месец сијао попут бледог фењера. Кржљаво дрвеће [...] заменила су горостасна стабла од самог светлуцавог сребра, са лишћем од нечега што је морало бити суво злато;

тим пределом доминира Вилингора на чијем је врху Месец, који представља извор светлости. Као супротност јавља се Тодоргора, „земља непрегледних зелених пашњака [...] плавог неба и памучастих облака који су га красили”, али и коњских мушица. Две горе грађене су по начелу бинарних опозиција, а у симболичком правцу представљају – полове. Ово је додатно потцртано тиме што Светлана постаје једна од вила, док Мику прихвата заједница тодораца. На тај начин, они се стављају на супротстављене стране, а првобитни мотив потраге – исцељење Пахуковог сломљеног рога – бива замењен много сложенијим конфликтом вила и тодораца који је потребно решити. Да би разрешила

древни спор и помогла да се поврати мир, дружина мора да посети свезнајућег Усуда. Опис путовања до овог фолклорног лика изузетно је успео, а концепт према коме „стварност можда може да се замисли као велики црни лук” у чијем се срцу налази Усудова соба представља изузетно успелу космологију која реконтекстуализује *Зеленбабине дарове* и *Новчић судбине* и интегрише их у шири наратив.

Централно место у сусрету с Усудом представља његов разговор с Миком, у коме се експлицитно претреса један од централних мотива романа – судбина. На Микино питање да ли је све што се десило заиста било судбина добијамо одговор: „Судбина ти очигледно јесте била таква, чим се све тако одиграло”, али не са знајемо да ли се нешто могло променити, нити како би Микин „живот изгледао да се све другачије одиграло”. Као максима живљења истиче се мисао: „Кад осетиш да те авантура зове – крени. Кад у срцу знаш да је исправно некоме помоћи – помози му”, која у први мах делује незадовољавајуће, као, уосталом, и друге Усудове софистичке поруке. Његову жељу да помогне боље истиче новчић који даје дружини како би им помогао да разреше проблем, што ублажава увид да питање судбине суштински није разрешено. Овакво ауторско решење може деловати као јефтин трик, али оно то није, пошто Ивана Нешић с успехом избегава замку доношења недвосмислених пресуда о суштински неразрешивим питањима и уместо тога промишља савет какав би један Усуд стварно могао да смисли.

У поглављу „Песма” дат је опис коначно разрешења сукоба вила и тодораца; у снажном и тензијом набијеном натпевавању које обликује примесема еротског, долази до синтезе

супротности, која исцељује оштро подељену земљу:

Граница између Вилингоре и Тодоргоре више није била оштра као да је повучена лењиром, већ је почела да се расплињује. [...] Небо је из ноћно тамне прелазило у дневно плаветнило постепено и природно и било је јасно да ће уместо вечитог мрака и вечитог дана обе горе утонути у сутон... Или ће то бити прво свитање у небројено много година?

Овај тренутак симболички одражава и Микино и Светланино одрастање и представља својеврстан обред прелаза. Изолован са тодорцима, Мика за собом оставља дечју природу и прихвата њихов момачки начин живљења, који му по први пут пружа прилику да испољи свој маскулинитет и *élan vital*. Имплицира се да је и Светлана прошла кроз сличан процес. Њихово раздвајање може се протумачити као одлазак из заједнице ради иницијације, а по повратку у заједницу они стичу свој нови друштвени статус. На тај начин, Ивана Нешић роман заокружује јасном сликом Микине новостечене зрелости. Она се огледа у жељи Змијском Цару „да код куће забораве да су бринули за нас све ово време. Да нас не испитују где смо били и шта смо радили”, која представља порив за еманципацијом од породице, као и у повратку на место где је пронашао новчић којим је добио пророчанство од белог миша. Мика тамо закопава Усудов новчић након што је овај испунио своју улогу, и одлази „не окрећући се, у живот који неће диктирати нико и ништа сем његове савести и разума”. Процес сазревања заокружује се стицањем потпуне агенности.

Милош Д. МИХАИЛОВИЋ\*

\* m.m.zeon@gmail.com



Приказ  
UDC 821.163.41-93-31.09 Zulović O.(049.32)  
Примљено: 3. 6. 2023.  
Прихваћено: 12. 6. 2023.

## ПАНДИН КОЛУТ УНАПРЕД (Olivera Zulović: *Priručnik za solidan život*, LOM, Beograd, 2022)

Оливера Зуловић, последња добитница Награде *Полишкиној забавника* за најбоље дело намењено младима, у листу лауреата уписала се својим романом првенцем *Приручник за солидан животи*. Интригантан наслов ауторка позајмљује са корица сребрнкасте свеске своје јунакиње Љубице Бергам која, по узору на важне мисли детектоване у прочитаној литератури, своје спознаје и савете за будућност записује након што јој животне околности потврде њихову тачност и значај. У протекле три године жири ове престижне награде одликовао је дела у којима деца предтинејџерског узраста бивају на специфичан начин суочена са озбиљним проблемима (развод, насиље и смрт). Девојчица Жеља из романа *Црна ишчица*, дечак Михајло из *Таракана*, и, напоследку, двојац Љуба и Љубица из *Приручника за солидан животи* нису трагачи за авантуром која ће резултирати спасавањем света, већ актери у неравноправној борби против околности на које углавном не могу утицати, а од чијег расплитања зависи уређење њиховог микрокосмоса. Александра Јовановић, Милка Кнежевић Ивашковић и Оливера Зуловић не потврђују се овим делима као ауторке *selfhelp* литературе за децу и младе, већ се установљавају као књижевнице које ликовима у тешким животним околностима помажу да израсту у јунаке, науче најважније о

себи и да онда, када се испостави да класичан срећан крај не постоји, пронађу мање захтевне циљеве чији ће исходи зависити од њих самих.

Посвећен „несавршеним родитељима”, *Приручник за солидан животи* као мизансцен користи уобичајену ситуацију партнерског разлижења, с тим што је сведок распада брачног живота плод њихове некадашње љубави, дванаестогодишњи Љуба. *Приручник* је роман једног гласа ком се у одређеном тренутку придружује други – перспектива девојчице Љубице која постаје Љубина другарица. Роман је састављен од сто педесет два поглавља у којима о својим страховима, идејама и жељама оба детета проговарају из перспективе свезнајућег приповедача који осим поступака бележи и њихове мисли и осећања. Поглавља су крокији догађаја важних деци, често представљени једном реченицом или кратким током мисли који сукцесивно води до поенте. Краткоћа романа нипошто није хендикеп, будући да економичност доприноси ефектности реченог, што подсећа на дело *Животи на врашима фрижидера* Алис Квиперс (Alice Kuipers) у ком је однос мајке и кћерке представљен порукама остављеним на вратима фрижидера. Оливера Зуловић у роман уграђује интересантан код, називајући сићушну, ушушкану улицу где Љуба станује и „која дише као мали град за себе“ (11) – Улицом црвене харинге. Именујући улицу идиомом заснованим на логичкој грешци, ауторка већ у првим редовима читаоце позива на опрез када је у питању бајковити приказ кућа и радњи. Као што је паралогизам „црвена харинга” књижевно средство које води читаоце ка погрешном закључку, тако се и становници улице у окуларима дечјег двогледа откривају као силеције и преваранти. С друге стране, име улице може се посматрати као двоструки код који се рефлек-

тује на Љубу и Љубицу – док страхују од смрти, односно развода родитеља, што су несреће на које они сами не могу имати утицаја, пред њиховим очима одвијају се епизоде насиља чијем окончању њихови поступци могу довести.

Поглавља посвећена Љуби подсећају на руски филм *Без љубави (Нелюбовь, 2017)*, с том разликом што у фокусу нису родитељи који иступају из брачне заједнице, већ син који на себи својствен начин сведочи о немогућности оца и мајке да се сложе и око најмањег детаља. Љуба чак у једном тренутку открива Љубици како би највише волео да побегне од куће и тиме натера родитеље да полуде од бриге за њим, што је заплет на ком почива радња поменутог филма Андреја Звјагинцева, а то његова другарица најоштрије осуђује: „Важно је да не повредиш оне који те воле. Нарочито не нестајањем” (52). Љубине мисли о родитељима проницљива су опажања детета које успева да проникне у суштину чак и када не разуме ситуацију. Примера ради, он одлучује да након повреде не позове маму јер се она у таквим ситуацијама не сналази добро, „зато што не подноси грешке” (20), а за рођендан јој поклања цртеж жене која лети јер мама све стиже, иако касни на своју прославу. Због непријатне тишине током вожње аутомобилом, мама гледа у страну и „некад јој недостаје ваздух, па мора дубоко да уздахне” (40), а кад јој Љуба говори нешто важно обрве јој се извију у шпиц, с тим што „мама увек мора још нешто важно да прочита или да напише, па Љубино нешто важно мора да сачека” (64). У његовим речима могуће је ишчитати да су мама и баба у тихом сукобу јер им Љуба прећуткује изјаве оне друге и често их поставља у опозицију, нарочито када су у питању свакидашња питања, попут кувања – баба соли и шећери слободним стилем, а мама је штреберка. На-

кон развода, мама се посвећује рецептима с интернета и Љуба сведочи да јој је „све успело. Та та се не рачуна” (82). Са оцем се Љуба слаже готово истоветно као с мајком, с тим што имају заједничку повезницу у виду музике и свирања. Дечак не даје предност ни једном ни другом – ако говори о маминим истањеним живцима и посвећености послу, открива и очеву неспособност успостављања приоритета како би стигао на Љубин концерт.

С друге стране, Љубица наводи како би „сви ма морало да буде дозвољено да измишљају родитеље. Деца нису крива ако су им родитељи погрешни људи” (113) и у складу с тим њен отац је цењени лекар, шармантни архитекта или нешто што јој прође кроз мисли док повремено отвара кофер са успоменама. Из спорадичних исказа да је „негде прочитала” тврдњу чија јој се истинитост открива у одређеној ситуацији, може се рећи да је занимају књиге и да је схватајући њихову важност дошла на идеју да и сама пише приручник који би био водич до солидног живота. Љубица је свесна да је савршеност тешко остварив идеал, те је њен замах скромнији и *солидно* постаје сасвим прихватљиво. Из одговора на лексиконска питања која током упознавања дечак и девојчица размењују, могуће је сагледати њихове највеће страхове и жеље. Љуба би, примера ради, волео да буде Наруто ког се сви плаше, што је одраз његове немоћи да се супротстави насилном дечаку Кленди који малтретира Џафера, друга из разреда. Овој ситуацији посвећено је више поглавља током којих се смењују Љубин бес, Љубичино одбијање да схвати како је Кленда већи од ње за два конфекцијска броја, када одлучи да му се супротстави, Љубина краткотрајна мржња према другарици која је учинила оно за шта он није имао храбрости и, напоследку, Љуб-

бино јавно стајање на Џаферову страну. Љубица би волела да добије Нобелову награду за откриће лека који стаје на пут најтежој болести. Њена мама се „не размеће родитељством” (123), пуштајући Љубицу да буде одрасла, чиме је припрема за блиски тренутак свог пораза пред болешћу у вези са којом „медицина опасно забушава” (123). „Све може да ишчезне док си рекао кекс. Друга чарапа, топла вода из бојлера, бајс из подрума. Мама. Нарочито она” (133), те Љубица грчевито покушава да применом прочитаних савета из књига предупреди ову неумитност. „Морамо чинити добра дела да би нас Бог приметио” (126), порука је коју у свој приручник уписује осамнаест пута, а прилику за компензацију с Богом девојчица проналази у спречавању породичног насиља.

„Зграда прекопута улаза број 4 у Улици црвене харинге имала је четири спрата, али кад имате двоглед, то нису само спратови већ шест различитих прича” (57). Љубица и Љуба свакодневно одлазе у светларник, како би посматрали породице које се, несвесне увеличавајућег стакла, приказују у својој несавршености. Млади брачни пар из нежног прелази у свађалачко расположење, у најмањем а најнасељенијем стану ради само старија жена која из радне униформе искорачује у улогу домаћице, а у стану трочлане породице<sup>1</sup> жена свакодневно трпи насиље. Љубица девојчицу назива Звездицом, због њене златне косе, жену Милом а мужа силецију Булијем. Када први пут заједно постану сведоци Булијевог острвљавања на Милу која по-

стаје плен разгаламљеног и размаханог мужа, Љубица и Љуба одлучују да сами предузму нешто. Двапут послато писмо полицију није уверило како би требало да се позабави овим случајем, као што ни Љубичине вишеструке молитве нису одвратиле Бога од њене мајке, те Були не завршава „у затвору за силеције, где се једе само паштета и виршле и пије кока-кола зиро” (99). Идеја правде довољно је јака да они сами Булијеве нападе зауставе свакодневним звоњем на врата, што је вероватно знак подршке која је крхкој жени била потребна како би се спаковала и са Звездицом напустила стан: „Маме су генијалне. Успева им да оно што сањају буде јаче од онога што виде” (124).

Кратки првенац Оливере Зуловић вишеслојно је дело које не обећава да ће бити лако, али показује да је могуће дати све од себе да не буде тешко (158), онда када ствари крену низбрдо. „Кад год те нападну лоше мисли, сети се панде како прави колут унапред” (83), један је од Љубичиних савета из *Приручника*, али онај неизречени о проналаску неког с ким ћеш делити добро и лоше остаје да лебди над овим делом као његова најважнија порука. *Приручник за солидан животи* не омеђава проблем и његово решење у виду срећног завршетка, већ проблем и прихватање немогућности да се он реши, али уз скицирање малих корака или колутова унапред које чак и највеће туге носе са собом.

Маријана С. ЈЕЛИСАВЧИЋ\*

<sup>1</sup> Овај стан је у неким поглављима на четвртом спрату, а у неким на првом.

\* marijanamajche@gmail.com

