Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука у Јагодини

Посебна издања
НАУЧНИ СКУПОВИ
Књига 18

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ У НАУЦИ И НАСТАВИ

ЗБОРНИК РАДОВА СА НАУЧНОГ СКУПА
(Јагодина, 11–12. април 2014)

Јагодина 2014.

НАУЧНИ СКУП

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ У НАУЦИ И НАСТАВИ

Посебна издања, књ. 18

Издавач
Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу
Милана Мијалковића 14, Јагодина

Одржавање скупа и објављивање овог Зборника подржало је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

За издавача
Проф. др Виолета Јовановић

Уредници
Проф. др Виолета Јовановић, проф. др Тиодор Росић

Рецензенти
Проф. др Милош Ковачевић, проф. др Марина Јањић, проф. др Виолета Јовановић
проф др Зона Мркаљ, проф. др Тиодор Росић, доц. др Илијана Чутура

Лектура и коректура
Мср Маја Димитријевић, доц. др Снежана Марковић, мр Бранко Илић,
мср Марија Ђорђевић, мср Нина Марковић, Јелена Спасић

Превод на енглески језик
Мср Дијана Андрејић, мр Вера Савић

Технички уредник
Радомир Ивановић

Штампа
„NAIS PRINT“ doo, Ниш

Тираж: 300

На насловној страни
??????????????????????????????????????

Програмски одбор
Проф. др Виолета Јовановић (Факултет педагошких наука у Јагодини),
доц. др Илијана Чутура (Факултет педагошких наука у Јагодини),
проф. др Милош Ковачевић (Филолошки факултет у Београду),
проф. др Тиодор Росић (Факултет педагошких наука у Јагодини),
проф. др Миланка Бабић (Филозофски факултет на Палама)

ISBN 978–86–7604–118–3

ПРЕДГОВОР

У зборнику *Књижевност за децу у науци и настави* штампани су радови са научног скупа одржаног 11. и 12. априла 2014. године на Факултету педагошких наука у Јагодини. Скуп је организован и реализован уз подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, традиционалан је, бијеналан и посвећен је наставном и научном изучавању књижевности са језичког, књижевно-теоријског, методичког и методолошког аспекта.

Скуп је радио у пленуму и у четири секције. Изложено је педесет и три научна и стручна рада, а скупу је присуствовало преко шездесет наставника и истраживача са девет универзитета и института из Републике Србије, Републике Српске, Црне Горе и Македоније. Од приспелих радова, у овом зборнику објављено је четрдесет седам радова.

Радови су распоређени у пет целина. На почетку су дати реферати са пленума, а потом излагања са секција у оквиру тема: Језичко-стилске одлике савремене књижевности за децу, Актуелне тенденције у прози за децу, Савремена методичка тумачења књижевности за децу и Душан Радовић као прозни и драмски писац.

У радовима се разматрају актуелни проблеми у проучавању и настави српског језика, српске књижевности и књижевности за децу. Књижевност за децу се жанровско-типолошки одређује, приступа се изучавању доминантних језичких, тематско-мотивских и стилских одлика савремене књижевности за децу, анализи појединих значајних дела за децу и тумачењу прозног и драмског стваралаштва Душана Радовића, у складу са темама секција. У интерпретацијама аутора потврђена је међуусловљеност књижевне методологије и методике, као и аутономија методике у њеној теоријско-методолошкој изграђености.

Истраживан језички материјал и доминантне одлике књижевности за децу казују о напуштању позитивизма и устаљених форми у тумачењу књижевних дела, а зарад што релевантнијег научног и наставног тумачења.

Објављени радови говоре о иманентном тумачењу језичког нивоа песничког текста за децу, али и о томе да савремене теоријско-методичке интерпретације укључују новије методолошке парадигме феноменологије, формализма, нове критике, структурализма, постструктурализма, семиотике и деконструкције. Наспрам позитивистичког проучавања књижевности, у изучавању књижевности за децу даје се предност новом систему научних појмова и синхроном проучавању књижевног дела.

Виолета Јовановић, Тиодор Росић

САДРЖАЈ

Виолета Јовановић, Тиодор Росић, ПРЕДГОВОР 3

I

Љиљана Ж. Пешикан-Љуштановић, ПРОСТОР У ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ – НАЦРТ ТИПОЛОГИЈЕ НА ПРИМЕРИМА ИЗ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ 11

Миомир Милинковић, САВРЕМЕНИ СРПСКИ РОМАН ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ 35

Зона В. Мркаљ, ОДЛОМАК КАО САМОСВОЈНИ ТЕКСТ У НАСТАВНОЈ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ КЊИЖЕВНОУМЕТНИЧКОГ ДЕЛА 49

Срето Танасић, О ИСКАЗИВАЊУ МОМЕНАТА ИЗНЕНАДНОСТИ У ПРОЗИ ЗА ДЈЕЦУ БРАНКА ЋОПИЋА 61

II ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ САВРЕМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Радоје Д. Симић, Јелена Р. Јовановић Симић, ГРИГОР ВИТЕЗ – ДЕЧЈИ ПЕСНИК 73

Милош М. Ковачевић, О „ДОСЕТКАМА И НАИВНОСТИМА ИЗ ДЕЧИЈЕГ СВЕТА“ ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА 87

Марина В. Кебара, ЈЕЗИЧКА ИГРА У ДЕЧЈЕМ ДИСКУРСУ КАО ПРЕЦЕДЕНТ ПОЕТСКЕ УПОТРЕБЕ РЕЧИ 109

Илијана Р. Чутура, СЕМАНТИКА И СТИЛИСТИКА ГЛАГОЛА У ЋОПИЋЕВИМ АУТОРСКИМ ДИДАСКАЛИЈАМА 127

Јелена Љ. Спасић, ТОПОТЕЗИЈА У САВРЕМЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ 143

III АКТУЕЛНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У ПРОЗИ ЗА ДЕЦУ

Тихомир Петровић, СТИЛСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ КЊИЖЕВНИХ ДЕЛА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ 159

Драгољуб Ж. Перић, АСПЕКТУАЛИЗАЦИЈА СРПСКОГ РОМАНА ТЗВ. ЕПСКЕ ФАНТАСТИКЕ У НОВОМ МИЛЕНИЈУМУ 173

Виолета П. Јовановић, КАЛ ИНА У СВЕТУ ЧУДА „ЧЕТИРИ ЕЛЕМЕНТА“ ЛАУРЕ БАРНЕ 195

Душица М. Потић, ЈЕЗИК И МАСКА ВЕСЕЛА ГРАМАТИКА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА 203

Милена М. Ивановић, ИГРА У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВИЈЕТКАМА ЗА ДЈЕЦУ 223

Бранко С. Ристић, САН И ПОЕТИКА ДИЈАБОЛИЗМА У ПРОЗИ ЗА ДЕЦУ ТИОДОРА РОСИЋА 239

Ненад Р. Кебара, ДРАМА ОБРЕДА ПРЕЛАСКА У ПЕСМИ *ПРИЧА ИЗ МРАВЉЕГ СВЕТА* ДОБРИЦЕ ЕРИЋА 247

Милутин Ђуричковић, САВРЕМЕНА ТУРКМЕНИСТАНСКА ПОЕЗИЈА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ (*їенеза, развој, йоеӣика*) 261

Јованка Д. Денкова, Махмут И. Челик, РОМАНИТЕ НА ГОРЈАН ПЕТРЕВСКИ ПОСВЕТЕНИ НА МЛАДЕШКИТЕ ВОЗБУДИ И ДИЛЕМИ 269

Бриндуша Жујка, Маринел Негру, АКТУЕЛНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У РУМУНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ У ВОЈВОДИНИ 275

Махмут И. Челик, Јованка Д. Денкова, ТВОРЕШТВОТО НА ФАХРИ КАЈА 285

Бранко А. Илић, КЊИЖЕВНА КОНСТРУКЦИЈА ДЕТЕТА-ЈУНАКА КРОЗ МРЕЖУ СОЦИЈАЛНИХ ОДНОСА (ЛИК ТОМА СОЈЕРА) 289

Нина Б. Марковић, *ЦЕНТАР ВАСИОНЕ ЈЕ УВЕК БЛИЗУ* – АСПЕКТИ СЛОБОДЕ У ПРОЗИ ИГОРА КОЛАРОВА 301

Ивана Р. Мијић Немет, РЕФЛЕКСИ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У *ЗЕЛЕНБАБИНИМ ДАРОВИМА* ИВАНЕ НЕШИЋ 317

Николаје Паулица, ЈУНАК САВРЕМЕНОГ ФАНТАСТИЧНОГ РОМАНА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ 329

Милисав Савић, СТВАРНА И ИМАГИНАРНА МЕСТА У РОСИЋЕВОЈ КЊИЗИ *ДОЛИНА ЈОРГОВАНА* 343

IV САВРЕМЕНА МЕТОДИЧКА ТУМАЧЕЊА КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Сања Голијанин Елез, НАРАТИВНА ТИПОЛОГИЈА И ФУНКЦИОНАЛНО РАСЛОЈАВАЊЕ СТИЛОВА – СИНКРЕТИЗАМ АУТОБИОГРАФСКОГ ДИСКУРСА КАО ПОЛАЗИШТЕ ИНТЕГРАТИВНЕ НАСТАВЕ 349

Зорица В. Цветановић, ТИПОЛОГИЈА ПИТАЊА ЗА РАЗУМЕВАЊЕ И ТУМАЧЕЊЕ КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА У МЛАЂИМ РАЗРЕДИМА ОСНОВНЕ ШКОЛЕ 363

Маја М. Димитријевић, МЕТОДИЧКИ ИЗАЗОВИ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ГРОТЕСКНИХ ЈУНАКА САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРИЧЕ ЗА ДЕЦУ 375

Бранка Р. Брчкало, ПОДСТИЦАЊЕ УЧЕНИКА НА ИСТРАЖИВАЧКО ЧИТАЊЕ ЗБИРКЕ ПРИПОВЈЕДАКА *ВЕЛИКО ДВОРИШТЕ* СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА 385

Дијана Љ. Вучковић, О ИЛУСТРАЦИЈИ У ОСНОВНОШКОЛСКОЈ НАСТАВИ КЊИЖЕВНОСТИ 397

Сретко Дивљан, ЛУТКА-ИГРА И ЕМОЦИОНАЛНИ РАЗВОЈ 413

Драгана Ј. Цицовић Сарајлић, Биљана М. Павловић, ТЕКСТОВИ СРПСКИХ ПЈЕСНИКА У ОСНОВНОШКОЛСКОЈ НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ 421

Мирјана М. Стакић, УЛОГА И ЗНАЧАЈ ПСИХОЛОШКЕ И СОЦИОЛОШКЕ КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ КЊИЖЕВНИХ ЛИКОВА У САВРЕМЕНОМ МЕТОДИЧКОМ ТУМАЧЕЊУ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ 435

Драгана Р. Гавриловић-Обрадовић, ГРУПНИ ОБЛИК РАДА У ФУНКЦИЈИ РАЗЛИЧИТИХ ИСТРАЖИВАЧКИХ ПРИСТУПА КЊИЖЕВНОМ ТЕКСТУ 447

Снежана П. Марковић, ПРИЧА ИЗ ЖИВОТА И О ЖИВОТУ ПИСЦА КАО ПОДСТИЦАЈ ЗА ЧИТАЊЕ И ТУМАЧЕЊЕ КЊИЖЕВНИХ ТЕКСТОВА У РАЗРЕДНОЈ НАСТАВИ 453

Марија И. Слобода, ТУМАЧЕЊЕ НЕПОЗНАТИХ РЕЧИ И ПОЈМОВА У НАСТАВИ КЊИЖЕВНОСТИ 467

Буба Д. Стојановић, МОТИВ ЧИТАЊА У ДЕЛИМА САВРЕМЕНИХ ПИСАЦА ЗА ДЕЦУ 487

V ДУШАН РАДОВИЋ КАО ПРОЗНИ И ДРАМСКИ ПИСАЦ

Јован М. Љуштановић, ПРИЧА И ПРИЧАЊЕ КАО ИГРА У КРАТКИМ ПРИЧАМА ЗА ДЕЦУ ДУШАНА РАДОВИЋА И ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА 501

Милентије М. Ђорђевић, ДУШАН РАДОВИЋ И РАНИЈЕ ПЕСНИЧКО ИСКУСТВО 513

Тиодор Р. Росић, ПОЕТИКА СЛОБОДЕ У СТВАРАЛАШТВУ ДУШАНА РАДОВИЋА 523

Ана М. Марковић, РЕФЛЕКСИ ЕКСПЛИЦИТНЕ ПОЕТИКЕ ДУШАНА РАДОВИЋА У ЊЕГОВОМ ПРИПОВЕДАЧКОМ ПРОСЕДЕУ 529

Јелена М. Стевановић, ДУШАН РАДОВИЋ О СРПСКОМ КЊИЖЕВНОМ ЈЕЗИКУ И ЈЕЗИЧКОЈ КУЛТУРИ 547

Саша Кнежевић, „ДРАМА“ ДУШАНА РАДОВИЋА 561

Милена С. Зорић, ОД ИГРЕ ПРСТИМА ДО *ПРИЧЕ О МАЛОМ ПРСТУ* 569

Снежана П. Перишић, ЕЛЕМЕНТИ ПОЕТИКЕ У ДРАМСКИМ ТЕКСТОВИМА И ПРИЧАМА ДУШАНА РАДОВИЋА 579

I

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 11–34

Љиљана Ж. Пешикан-Љуштановић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

ПРОСТОР У ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ – НАЦРТ ТИПОЛОГИЈЕ НА ПРИМЕРИМА ИЗ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ

Апстракт: Рад[1] покушава да оцрта могућу типологију простора у савременом српском фантастичном роману за децу. Као основ разликовања узимају се реално могући простор и различите форме утопијског или дистопијског простора у које улазе јунаци (примарни и секундарни свет/светови, хетеротопија). Пажња је посвећена поступцима којима се тај реално могући простор онеобичава и мења и како се односи према типу и природи јунака који га насељавају или улазе у њега и према збивањима која се у њему дешавају. Испитивано је колико простор отеловљује јунакове унутрашње дилеме, страхове, очекивања, преживљавања и његову слику света, као и улога коју границе имају у обликовању простора, али и у остваривању укупног телоса дела.

Основну грађу за овако замишљено истраживање представља савремена српска проза за децу (Петровић, Тодоровић, Нешић), сагледана у историјском и актуелном контексту страних фантастичних романа за децу (Хофман [Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann], Керол [Lewis Carroll], Толкин [John Ronald Reuel Tolkien], Гејмен [Neil Richard Gaiman], Роулинг [Joanne Rowling], Колфер [Eoin Colfer], Тодоровски, Вин Џоунс [Diana Wynne Jones] и др.). Реч је о делима која сматрамо књижевно вреднима, а не високо комерцијалним франшизама.

Кључне речи: фантастично, чудесно, чудно, простор, хетеротопија, утопија, дистопија, граница, хронотоп.

Овај рад заснован је на покушају да се анализом шест савремених српских романа[2] и њиховим сагледавањем у ширем европском и светском контексту (историјском и савременом), колико је то могуће, оцрта општа типологија простора у фантастичном роману за децу, али и да се, на примеру конкретних дела и њихових значења, огледају аналитичке могућности оваквог истраживања. Због овако оцртане теме, нужно се суочавамо с неколико основних проблема: оних који произлазе из сложене природе фе-

[1] Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

[2] Реч је о романима Уроша Петровића *Авен и јазопас у Земљи Ваука* (2003), *Пети лептир* (2005), *Деца Бестрагије* (2013), Мине Д. Тодоровић *Вир светова* (2012) и *Гамиж* (2012а) и Иване Нешић *Зеленбабини дарови* (2013).

номена којим се бавимо и оних који се тичу теоријско- методолошког приступа теми.

Цветан Тодоров [Tzvetan Todorov] у својој темељној студији *Увод у фантастичну књижевност* наглашава да се фантастика, зависно од истраживачевог становишта, може посматрати и као род и као жанр.[3] У сваком случају, како год да је посматрамо, фантастика се због разуђености облика које обухвата тешко може уклопити у постојећу поделу родова – врста – жанрова. Рецимо, ако је фантастика / фантастична књижевност *врста*, а, на пример, СФ роман подврста/облик/жанр, како ће терминолошки бити издвојени *Cyberpunk, Dark fantasy, Distopija, Heroic Fantasy, Hight fantasy, Pulp, Space fantasy,* што су све могући варијетети СФ романа? Може се поставити и питање много важније за нашу тему: на ком нивоу издвајамо и препознајемо фантастични роман за децу? Суштинско је питање да ли полазимо од претпоставке да се цело подручје фантастичне књижевности дели на две категорије – дела намењена одраслима и дела намењена деци, па се онда унутар овог другог подручја издвајају бајка, фантастична приповетка и фантастични роман за децу са својим специфичним одликама, или се дела намењена деци уклапају у општи систем фантастичне књижевности. Рекла бих да се најчешће чини и једно и друго, зависно од природе конкретног дела и истраживачевих интересовања.[4]

Опредељујући се за анализу конкретних дела – пре свега оних која сматрамо књижевно вреднима – нужно смо у други план потиснули аспект превасходно теоријских спекулација и покушај да се, макар прегледно, поброје и предоче веома разуђена истраживања ове теме[5] – домаћа и страна, било да је реч о онима која се баве основним теоријским аспектима фантастичне књижевности, било онима која се баве фантастиком у књижевности за децу.[6] Дакле, уместо широко заснованог бављења досезима и проблемима досадашњих изучавања, определили смо се за релативно поједностављен методолошки приступ, примерен анализи конкретних текстова, нарав-

[3] „[...] Жанрови постоје на различитим нивоима општости и [...] садржај тог појма одређујемо са становишта које смо сами изабрали“ (Todorov 1987: 9. Уп. Тодоров 1985: 87–96).

Марија Николајева у тексту *Бајка и фантастика: од архаичног до постмодерног* наглашава да је у (без)бројним изучавањима фантастика „третирана као жанр, стил, модус или наративна техника [...], а повремено је посматрана као чисто формулативна фикција“ (Nikolajeva 2003: 138. Превела Љ. П. Љ. Уп. Attebery 2004).

[4] У суштини, за свако промишљање било ког вида фантастичне књижевности нужна је свест да су генолошке класификације (чак и кад је реч о најопштијим поделама на лирику – епику – драму, односно поезију – прозу – драму), уз остало, историјски условљена конвенција, те да је „неуједначеност књижевне терминологије изазов [...] који ће наука о књижевности вјеројатно најразумније прихватити ако га разумије као позив на студиј промјенљивости контекста у којему је књижевност настајала“ (Petrović 1972: 235) и, наравно, настаје и даље.

[5] Позивамо само на оне текстове који су непосредно консултовани током рада.

[6] Постоји, наравно, и трећа могућност, попут дисертације Ен-Кетрин Хефел [Anne-Kathrin Höfel], која је у целини посвећена *Актуелном развоју и укрштањима фантастичне књижевности и британске књижевности за децу* (Höfel 2014).

но уз позивање на претходнике, како оне чије резултате прихватамо и усвајамо, тако и оне с којима се у мањој или већој мери не слажемо.

Најелементарнија подела простора у фантастичном роману, и оном намењеном деци и оном за одрасле, јесте она на реално могући простор, обликован у границама физичких закона који важе у оквирима реалног света у коме живе и писац и његови читаоци, и на простор који је *други* и *другачији*[7], постоји паралелно с реално могућим простором, или се укршта и пресеца с њим, или га у потпуности замењује. Полазећи од разликовања примарног и секундарног света (Primary World / Secondary World), које успоставља Толкин у свом знаменитом есеју *О бајкама* (Tolkien 1947), могли бисмо, можда, у истом кључу говорити и о просторима који овим световима припадају као о *примараном* и *секундарном*. Једно је, у сваком случају, извесно: фантастични роман може се збивати у оба типа простора, односно фантастична збивања или фантастична бића не значе, нужно, и *други* и *другачији* простор.

Тако се, рецимо, и *Пети лептир* и *Деца Бестрагије* Уроша Петровића већим делом дешавају у реално могућем простору. У *Петом лептиру* доминантни су обични простори пишчеве и читаочеве свакодневице. У Београд и на Тару, као макропросторе романа, смештени су микропростори у којима се јунаци крећу: дом за сирочад, београдске пијаце, воскарска радња, аутобуска станица, градске улице, напуштени стан, канцеларија Јовице Вука, неименовано приградско насеље, радионица и кућа деда Душана, Алексина школа, манастир, планинске стазе, пећина, вртача у којој долази до коначног обрачуна, замка за вукове… Често управо свакодневност, обичност простора, попут Вукове канцеларије[8], деда Душанове дневне собе[9] и радионице, или оставе у празном стану, наглашавају фантастичну природу збивања, каква су успостављање везе са светом духова или погађање око Алексиног живота.

Притом, продор оностраног може духовито истаћи поједине сегменте обичног, реалног простора, придајући им нуминозност коју они, сами по себи, немају. Репродукције Рјепинових [Илья Ефимович Репин] слика: *Иван Грозни и његов син*, *Бурлаци на Волги* и портрета Модеста Мусоргског, својим патосом узнемиравају Алексу, постају наговештај будућих драматичних збивања, а најзад и микропростор непосредне комуникације с оностраним – на њиховој полеђини дух тарског шумара Алексе Рајића исписује своје поруке. Свакодневни, тривијални простор прашњаве и занема-

[7] Прича имагинарни свет обликује у „потпуно измишљеним околностима чији је творац аутор, било да такве околности обухватају поједину земљу или цео свет, или, исто тако, један имагинарни период прошлости или далеку будућност“ (Carter 1973: 6–7. Превела Љ. П. Љ. Уп. Ionoaia b.g.).

[8] „Канцеларија на врху старе београдске зграде“ (Petrović 2005: 35); „прашњава адвокатска канцеларија“ (Petrović 2005: 39).

[9] „[...] Место које је до јуче сматрао најсигурнијим кутком на свету“ (Petrović 2005: 30).

рене канцеларије адвоката буџаклије, испуњен свежњевима списа црнохуморно истиче вампирску природу Јовице Вука, мешетара смрћу.[10]

У примарном простору одвија се и важан део *Зеленбабиних дарова* Иване Нешић, с тим што је слика тог реално могућег простора суштински посредована визуром главног јунака. У лику буцмастог дечака Мике Нешићева духовито спаја живу машту, култивисану уз то и читањем и слушањем прича, са сликом доброг и послушног унучета, које се и у примарном и у секундарном простору углавном држи бабиних савета[11] и поступа у складу с оним што баба сматра исправним, или у складу с искуством стеченим с њом и њеним исписницама. Штавише, управо комична стармалост јунака показује се као онај таленат који му помаже да успе у опасној потрази у коју га шаљу Маљутци, злоупотребивши његову причама потхрањену маштовитост.

Реални, примарни свет, сагледан из Микине визуре, разликује се од света какав види одрасла особа. Свакодневно кретање према ливади, станишту Маљутака, на којој воли да се игра и машта, за Мику је пуно опасности и обликује се као особена пародија клопки и искушења секундарног света. Угодни пут засенчен кестеновима, на коме га сачекују дечаци силеџије Буре и Слинац, постаје тако непроходан простор, а кретање преко ограда које цепају панталоне и преко дворишта Митра поштара, пут пун искушења. Такво је поготово Митрово двориште, са трулом тарабом и „стратешки распоређеним препрекама“ (Нешић 2013: 17) – даскама с ексерима, шерпама с водом, локвама блата – и становницима којих се Мика панично плаши: јатом „агресивних гусака“, „пошандрцалом мачком“ и самим домаћином, пијаним, запуштеним и насилним. Овај простор из визуре детета нараста у особену пародију демонских хронотопа бајке и функционише као реални еквивалент свих будућих фантастичних искушења у секундарном простору.

Примарни, реално могући свет, улази и у серијал Мине Тодоровић *Вир светова* и *Гамиж*, и то превасходно као простор наглашено негативне конотације, с уништеном природом и озбиљно поремећеним системом вредности.[12] Наш Сиви свет супротстављен је секундарном простору – земљи Носатих писова, Зелвилину, Дарту – земљи људи ратника, земљи Чаробњака, а аналоган је негативним, злим секундарним просторима: смрдљивој Вештичјој земљи, усијаној земљи Стеноликих, опасним просторима

[10] Он има моћ да врати умируће из Међустанице, простора који раздваја свет живих – *шарени свет* – и свет мртвих из којег више нема повратка.

[11] Због апетита Мики (узалудно) бране да улази у кухињу или шпајз и не шаљу га у продавницу да не би начињао све што купи (Нешић 2013: 3), али он, истовремено, води рачуна да сачува кауцирану флашу за млеко, носи чешаљ и огледалце и пристаје да га баба облачи као лутка.

[12] Примарни свет је обележен загађеним, нездравим ваздухом и испуњавају га „фабрике чађавих димњака, аутопутеви, аутомобили или прљави паркинзи“, али и оружје, насиље, грабеж и уништавање природе зарад материјалног добитка.

зле магије… Из ове негативне слике примарног простора издвајају се само они сегменти који су блиски вировима, порталима који воде у секундарни свет – такав је, рецимо, идилични простор села Вирац, поготово све што је у близини џиновског храста који обележава место на коме се отвара вир. Штавише, овде можда и није реч о примарном простору, који своје повећане моћи дугује нетакнутој природи и чистом ваздуху,[13] већ о граничном простору између примарног и секундарног света, који има одређена натприродна својства – лечи и подмлађује. Истовремено, треба рећи и то да је управо овакво сликање простора унело у романе Тодоровићеве елеменат наглашене и поједностављене идеологизације, а, сем тога, на њено, углавном конвенционално, сликање простора у оба романа у највећој мери су утицали Толкинови романи, пре свега *Господар прстенова* (Tolkin 1981), али и *Хобит* (Tolkin 1998).

Иако се на самом почетку романа *Деца Бестрагије* наглашава двосмислена и фантастична природа његовог хронотопа,[14] простори у њему описани претежно припадају реално могућим, примарним просторима. Такви су: Букова глава, шума, уништено село у планини, река којом се шаљу балвани, пилана, манастир, путеви и странпутице којима се јунаци крећу, Залетиште из кога се улази у Бестрагију, а такви могу бити и глогов трњак кроз који се мора проћи, па и сама Бестрагија, односно Зли до, пећине са топлим изворима, водопад, село губаваца на планинском превоју…

Поред непосредних простора збивања радње, у *Децу Бестрагије* улазе и далеки простори: степе Азије, Турска, Цариград и његови лагуми, Ирска, Белмонте и Таразон… Они се уводе на различите начине: преко јунака, њихових животних простора и судбина, али и описивањем предмета. Тако се, рецимо, преко Срнине/Облакове вијаче успостављају хоризонталне и вертикалне просторне везе: материјал од којег је израђена[15] повезује дететово попаљено и уништено село на Буковој глави, Кавказ и Далеки исток, а животиње изрезбарене на дршкама – соко и поскок[16] – симболизују вертикалну осу света, али и непосредни додир с оностраним, будући да су и змија и птица медијаторска бића, која имају способност да прелазе границе света живих и света мртвих,[17] што је, како сазнајемо током романа, и суд-

[13] „Пут је вијугао међу брежуљцима, а мирис покошене траве и сувог ливадског цвећа пунио је плућа“ (Нешић 2012: 11).

[14] „У та времена Балкан беше *смутна ветрометина*. *Границе бејаху дивље, крхке и порозне*, те су се разнолика *људска и нељудска створења* смуцала скровитим стазама живописног полуострва, сејући унаоколо заметке свакојаких проклетстава и чуда...“ (Petrović 2005: 5. Подвукла Љ. П. Љ.).

[15] Дршке вијача су направљене од персијског гвозденог дрвета (Gymnocladus canadensis Lam.) – „дивља паротија с Елбруса, најтврђе дрво овог света“ (Petrović 2013: 14), а уже које повезује дршке „начињено [је] од од коже рогате животиње с истока“ (Petrović 2013: 13).

[16] „Соко ти је символ неба и видела, да видиш и оно што други не виде. Поскок ти је символ двојаки, и смрти и исцељења, уме и да трује и да вида“ (Petrović 2013: 13).

[17] О томе види: Гује и јакрепи 2012; Птице 2011; Гура 2005.

бина све деце Бестрагије.[18] Сложена просторна прожимања у целини романа сугеришу особено „уцеловљење“ не само простора већ и темељних људских вредности и наговештавају једно од дубинских значења Петровићевог дела: да је могуће успоставити сложене и чврсте везе између људи различите крви, различитих вера и култура, као и између људи и природе, и да управо те и такве везе прожимају свет попут мицелијума гљива који обједињавају и чине живима древне кишне шуме.

Дакле, и у фантастичном роману за децу простор, као један од битних вантекстуалних контекста књижевног дела, „просторно моделује појмове који по самој својој природи нису просторни“ (Lotman 1976: 288). Ово важи у извесној мери за сва разматрана дела. У просторном коду симболички се отеловљују непросторна значења, или се поклапају позитивна, негативна или амбивалентна својства станишта с природом бића која их насељавају. Тако су и Алекса из *Петог лептира* и сва деца у *Деци Бестрагије* снажно обележени двоструком ношћу коју носи особена „инфицираност смрћу“ и веза са оностраним,[19] а двосмислен је по много чему и простор Бестрагије или Злог дола. Ова двоструког сугерише се самим именовањем,[20] скровитошћу и замагљеношћу обриса, везом која у српској и словенској традицији постоји између пећине и гроба,[21] као и потенцијално смртоносним границама – непролазним глоговаком и селом лепрозних.

У оба романа Мине Тодоровић, а исто важи и за *Зеленбабине дарове* Иване Нешић, природа бића и природа простора подударају се у високој мери, без обзира на то је ли реч о примарном или секундарном простору. Руинирана кућа поштара Митра одсликава његову духовну и телесну запуштеност, као што и мутна црвенкаста измаглица чумине куће сугерише крв и опасност, а хладно плаветнило водењаковог света воду, али и хладноћу смрти. Штавише, када Мика добије моћ да сагледа духовну суштину свог града и његових становника, испостави се да она одсликава поремеће-

[18] Ова маргинална, медијаторска позиција код Срне/Облака додатно је потенцирана особеном родном двосмисленошћу. Дечака одгајају као девојчицу да би га заштитили од „данка у крви“ (уп. Pešikan-Ljuštanović 2013: 157).

[19] Такав је и Гејменов Нико Овенса из *Књиге о гробљу* (Gejmen 2009. Упореди. Пешикан-Љуштановић 2010: 10–16).

[20] То важи и за имена дечака: Облак сублимира граничну, али и магловиту природу. Цикавац/мацић је крилати демон који се рађа из јајета црне кокоши које жена (вештица) носи 40 дана под пазухом. Током периода инкубације жена се не сме исповедати, ни ићи у цркву, а сам цикавац има моћи које балкански фолклор приписује вештици, може да сише млеко туђе стоке или мед из туђих кошница (СМ: 348). Чаратан се рађа у време помрачења месеца или настаје од новорођенчета које је пре крштења прескочила нека од „нечистих животиња“ (мачка, кокошка или која друга), у пренесеном значењу може се употребити као ознака за лакомислену, расипну особу коју „не држи место“ (СМР: 301). Јауд је, према веровањима, повампирена превремено рођена беба, која ноћу јаше и мучи неопрезне намернике, а нарочито је опасан током „некрштених дана“ (СМР: 157).

[21] Пећина (пештера, спиља, јама) типични је хтонски простор, посредник и граничник између *овог* и *оног* света (Чајкановић 1994: 517).

ну моралну и вредносну скалу људске свакодневице: „Зграде општине и суда порасле су небу под облаке и надвијале су се бацајући мрачне сенке на и овако мрачан град. Школа је била тек мало боља. Позориште и библиотека скупили су се, па их Мика није ни приметио кад је прошао поред њих. Понеки аутомобил протутњао би улицом, ни црвен ни црн, него сив од дима…“ (Нешић 2013: 153).

У могућим, свакодневним просторима могу живети и натприродна бића: рецимо, бели јеж, који у Петровићевој *Деци Бестрапије* својим уједом васкрсава мртве, живи попут обичног шумског јежа, заривен у шушањ у шупљини храста лужњака. Исто важи и за Мађутке у *Зеленбабиним даровима* Иване Нешић. Они живе на напуштеном плацу, скровитој ливади иза куће Митра поштара, дакле у *примарном простору*, сналазећи се и оскудно преживљавајући од онога што тај простор пружа.

Међутим, управо у ова два примера уочљива је и једна битна типолошка разлика: магична, натприродна бића могу у примарном, реално могућем простору задржати своју неокрњену магичност и своје натприродне моћи и дарове, попут белог јежа, могу их опасно ослабити, попут Носатих писова[22], или их сасвим изгубити попут Мађутака, који, упркос жељи да служе човеку могу да материјализују само светлуцаве брабоњке. Природа магичног бића може у примарном свету бити суштински спутана, или се може испољавати само у јасно ограниченим условима. Тако анђео Феличе у *Прозору зеленог бљеска* Звонка Тодоровског (2003), без помоћи деце, мора вечито остати заточен у стаклу прозора и властитој бесмртности. Хофманов Крцко Орашчић оживљава само иза поноћи, као и све друге играчке у дечјој соби, а у свој људски лик може се вратити тек кад стекне љубав племените и лепе девојке. Дотада он, и када оживи, задржава лик крцкалице за орахе и суочава се, рецимо, с практичним проблемом – како сићи с превисоких полица у орману за играчке (уп. Хофман 1965).

Бића повећане моћи могу добровољно, или под присилом, пристати да не користе своју моћ у простору обичних људи. Тако у серијалу Џоан Роулинг о Харију Потеру, чаробњаци и у примарном свету, који иначе углавном деле с нормалцима,[23] задржавају своје неокрњене моћи, али их закони чаробњачке заједнице спречавају у њиховом упражњавању, чиме се, за већину нормалаца, чува привид немагичног, физичким законима уређеног света. Због тога долази до, превасходно комичне, неспретности чаробњака у нормалском простору (неразликовање новчића за подземну железницу, грешке у облачењу, погрешна употреба телефона и нормалске поште). С друге стране, чак и када чаробњаци свесно прекораче ова закон-

[22] Они људски, Сиви свет могу посећивати само ако су заштићени кабаницама од магичних суза планине, пошто је он иначе за њих отрован (Тодоровић 2012. и 2012а).

[23] Изузетак су Хогвортс и Хогсмит, село поред њега, у којима нема нормалаца.

ска ограничења, нормалци, упркос угрожености[24] нису способни да прихвате магију и магичне просторе. Тиме смртождери у простору нормалаца објективно добијају додатну снагу. Исто тако, у романима Дајане Вин Џоунс *Зачарани живот* (2009) и *Вештичја недеља* (2010) Хрестомант, као маг, чува портале који омогућавају прелазак у различите светове и тако контролише и спречава злоупотребу магијских моћи. Истовремено, прелазак из света у свет вештицама и чаробњацима може донети вишак моћи или их суштински угразити.

Непосредно суочавање примарног и секундарног света, мешање њихових простора и нарушавање граница реалности које оно доноси, у романима се различито остварују: или натприродно и неприродно улазе у свет јунакове дневне рутине,[25] или јунак излази из заштићених простора властите свакодневице, дечје собе, куће, школе, дома, познатих животних простора,[26] или открива њихово непознато и тајанствено наличје.[27] Залажење у секундарни простор може се остварити уз употребу магије,[28] помоћу науке и технологије,[29] преко различитих портала (књиге[30], огледала[31], врата[32],

[24] Она је степенована од ружних, несланих шала, попут повраћајућег тоалета или смањујућих кључева до смртождерских убистава и насртаја дементора.

[25] Тако је у *Прозору зеленог бљеска* и *Мрљи* Звонка Тодоровског.

[26] Попут Алисе када креће „кроз јазбину Бијелог Зеца“ (Carroll 1964: 7). То је случај с Петровићевим Алексом, па и са Ником Овенсом. Обојица променом простора у коме су непосредно активирају властиту различитост, инфицираност смрћу: Петровићев јунак то чини у покушају да стекне властити дом, а Гејменов излазећи из простора гробља на коме је одрастао међу живе који га не прихватају.

[27] Алиса залази у Земљу иза огледала (Керол 1964), а Гејменова Коралина (2003) отвара закључана врата у конвенционалној дневној соби нове куће.

[28] Тако је, на пример, Љута Чичак, у *Виру светова* Мине Тодоровић, чаробњак, с посебним талентом да отвара вирове, иако он то не зна. Алекса, у *Петом лептиру* Уроша Петровића, као биће с маргине, рођено у Међустаници, способан је да комуницира са духовима. Помоћу магије се прелази у различите нивое стварности и у Страудовој [Jonathan Stroud] *Трилогији о Бартимеју* (2007, 2008, 2009).

[29] Тако, рецимо, чини супергенијални дечак злочинац Артемис Фаул Оина Колфера (2004, 2007, 2009, 2010).

[30] Поред осталог, у Ендеовој *Бескрајној причи* (Енде 1985).

[31] „Kada je Lewis Carrollova Alice skočila s onu stranu ogledala, onda taj skok nije bio upriličen tek tako, poradi spisateljskog hira ili zbog bezobzirne eksploatacije slobode koju pruža pjesnički govor oslobođen gravitacije socijalne i psihološke kauzalnosti – u glatkoj površini ogledala sjala je tajna dimenzija jednog ne-prostora i jednog ne-vremena što ih je mogla osvojiti riječ, ona ista riječ koja ih je i stvorila“ (Donat 1975: 22).

[32] Врата су вероватно један од најраспрострањенијих портала у фантастичној књижевности уопште, чиме се, свакако, баштини њихов архетипски потенцијал (Trebješanin 2008: 453–454) и сложена мрежа веровања и симболички потенцијал који се око њих сплићу у низу традиционалних култура (СМ: 97–98; Ласек 2005: 182; Цивјан 1982: 68). У суштини, свако отварање врата доноси могуће суочавање с безброј просторних избора. Рецимо, у роману Вин Џоунсове *Хаулов покретни замак* (Vin Džouns 2008) иста врата, зависно од положаја кваке, воде у различите светове.

јаме[33], сна[34], ватре[35]) и оно може бити свесно, намерно, резултат јунаковог тајног знања и посебних моћи, или се, чини ми се, ипак чешће дешава стицајем околности којем јунак доприноси, било својим одликама, било неком врстом обележености које често није свестан.

Односи примарног и секундрарног света/светова, могу бити различити. Рецимо, њихово постојање може бити могуће само док стоје у равнотежи, попут тролиста светова у *Прозору зеленоī бљеска* Звонка Тодоровског; секундрани свет може суштински угрожавати цео примарни свет, као што бива у Гејменовој *Коралини* (Gejmen 2003), или самог јунака, као што припадност Међустаници угрожава Алексу. То угрожавање може бити привидно ниског интезитета, попут негативног деловања Маљутака у Микином свету (оно се, мање више, своди на подгревање нереалних снова и нада, који човека воде у безвољност и запуштеност); или светови могу постојати један поред другог, чак под одређеним условима и комуницирати међусобно, али се не могу преклапати. Тако становници Зида у Гејменовој *Звезданој ӣрашини* (2005) живе поред Вилинског царства и повремено, када се организују вашари, улазе у њега. Ипак, ако пала звезда лепотица Ивејн, кћи Месечине, пређе на људску страну, она ће постати „хладан железни камен, избраздан и храпав, који је пао с небеса“ (Гејмен 2005: 189). Најзад, и то ми се чини најсложенијим видом односа, може бити неизвесно који од светова „стварно постоји“ – наравно у фиктивном свету дела. Тако се Керолова *Алиса у Земљи иза оӣледала* суочава са темељним питањем: „Знаш, Мацо, *мора* да сам ја или Црни краљ. Он је био део мог сна, разуме се, али и ја сам била део његовог!“ (Kerol 1964: 150). Коначног одговора нема, последње поглавље романа насловљено је „Ко је то уснио?“, а и последња реченица упућена читаоцу гласи: „Шта *ӣи* мислиш: ко је то сањао“ (Kerol 1964: 151. Подвукао Л. К.) Слично двојство срећемо и у обликовању Хофмановог Царства лутака, у *Крцку Орашчићу* (Хофман 1965). Оно јесте део сна, али то га не чини непостојећим. На крају романа стварни господичић Дрозелмајер, који још увек без напора крцка орахе, зове Марију да с њиме подели краљевину и круну и влада у Дворцу марципана, који је по својој природи идентичан оном „витешком двору у Атлантиди“, у коме некадаш-

[33] Кроз процеп у пећинском бунару Мика стиже до Зеленбабе и улази у секундарни простор, који чува камени медвед (Нешић 2013: 77–78). Као и врата и јама, пећина, отвор у земљи, бунар концентришу у различитим културама низ веровања, традиционалних предања и митова о путу у царство мртвих, доњи свет.

[34] У секундарном простору Зеленбабине пећине, Мика се, преко сна, враћа у прошлост и види кућу у којој је Зеленбаба живела с мужем и синовима. Промене у изгледу куће – од идиличног простора слоге до опустеле руине – симболизују и судбину становника. У Земљу чуда преко сна не улази само Алиса, већ и Хофманова Марија Шталбаум: она у сну, кроз стари орман и преко рукава очеве лисичје бунде улази у Царство лутака (ово у потпуности подсећа на први улазак у Луисову Нарнију – види: Luis 2008).

[35] Кроз магијску ватру у коју се баца прах различите боје (ово директно подсећа на флупрашак из серијала о Харију Потеру) Мика стиже у различите секундарне просторе: на крај света, код чуме, код водењака.

ни студент Анселмо, јунак *Златног лонца* столује са својом вољеном Серпентином (Hofman 1958: 82–83).

Секундарни свет може бити један[36] (притом, он унутар себе може бити подељен на различите просторе, мање или више везане за природу бића која их насељавају), а може бити и вишеструк[37], тролист[38], петострук[39] – све до хетеротопије коју Николајева издваја као једно од темељних својстава постмодерне фантастике. Она овај феномен конкретизује на примеру Пулманове [Philip Pullman] трилогије *Његова мрачна тканја* (Pulman 2002), где Вил својим ножем може да отвори безброј пролаза у безброј светова, и, нарочито, на примеру романа Дајане Вин Џоунс (Николајева 2003: 138–156)[40], где се хетеротопија објашњава у духу одређених филозофских претпоставки, па и неких теорија квантне физике: „Постоје стотине светова […], они се стварају кад год се у историји деси нешто крупно, нека битка или земљотрес након којих исходи могу да буду сасвим различити. Дешава се и једно и друго, али они не могу да постоје заједно, па се свет подели на два света који после тога крену различитим путевима“ (Vin Džouns 2009: 107).[41] Светови у којима се реализују различите могуће егзистенције двојника,[42] јесу светови у серији. Романи Вин Џоунсове дешавају се највећим делом у свету различитом од нашег, тако да су примарни светови њених јунака Софије Шеширџије (Vin Džouns 2008; Vin Džouns 2009); Мачка Чанта (Vin Džouns 2009) или деце у школи за вештичију сирочад (Vin Džouns 2010) секундарни са становишта њених читалаца, док је свет обликован попут нашег, са становишта јунака романа – један од секундарних. Из њега, рецимо долази чаробњак Хаул (Vin Džouns 2008; Vin Džouns 2009), или Џенет, двојница Мачкове сестре Гвендолин (Vin Džouns 2008), док у *Вештичијем животу* у њега беже прогоњене вештице (Vin Džouns 2010).

Међутим, ово увишестручавање светова и простора који им припадају више компликује значења ових романа него што их продубљује или усложњава. У основи, колико год светова било, у фантастичном роману – оном за децу, али и оном за одрасле – по правилу се дешава исто, понавља се, најчешће, исконски митски образац: „[…] Слика света која подразумева дељење на људе (живе) и не-људе (богови, звери, мртваци) или на ’ми’ и

[36] Тако је у Петровићевом *Авену*..., *Виру светова* и *Гамижу* Мине Тодоровић.

[37] Та вишеструкост се може остваривати у простору, али и у времену, као у *Господару прстенова,* који се дешава у трећем раздобљу, али се у причама, песмама и легендама непрестано говори и о првом и другом раздобљу, па се најављује и могући крај трећег.

[38] Такав је свет у роману Звонка Тодоровског *Прозор зеленог бљеска.*

[39] Тако је у Зеленбабиним даровима.

[40] Николајева хетеротопију истиче као „заштитни знак романа Дајане Вин Џоунс“ (Nikolajeva 2003: 144. Превела Љ. П. Љ.).

[41] „Чини се да фантастика рефлектује расцепљеност постмодерног човека и његову амбивалентну представу о универзуму“ (Nikolajeva 2003: 140. Превела Љ. П. Љ.)

[42] Или се не реализују па се тако рађају моћни магови обдарени са девет живота, који уједињују девет могућих талената и судбина, попут Мачка Чанта или Хрестоманта (уп. Vin Džouns 2009).

'они', претпоставља два типа сижеа: човек превладава границу (шуму, море), посећује богове (звери, мртваце) и враћа се с нечим што је при томе узео, или бог (звер, мртвац) превладава границу (шуму, море), посећује људе и враћа се назад с нечим што је при томе узео" (Lotman 1976: 310). То са чиме се човек враћа из не-људског секундарног простора може бити физичке и духовне природе, може бити нешто што јунаков живот мења на боље и унапређује, али и ожиљак који битно условљава његову будућу егзстенцију. Тако се Фродо Багинс враћа као вилин пријатељ, носилац прстена и у песмама овековечени јунак Фродо четворопрсти, којег славе „славом великом", али он је, истовремено, рањен „ножем, жаоком, и зубом, и дугим теретом" (Tolkin 1981/III: 344) и за њега нема препорода и обнављања.[43]

Постмодерна хетеротопија у фантастичном роману за децу, повећава број секундарних простора – и са становишта јунака и са становишта читаоца – и углавном почива на често веома маштовитом имагинирању разлика међу световима, али битно не мења основну структуру збивања. Тим пре што она, за разлику од постмодернизма „за одрасле", не подразумева истовремено и вредносну хетеротопију, релативизам и напуштање „великих система смисла".[44] Напротив, и у делима Дајане Вин Џоунс као основне вредности обликују се солидарност, породична љубав, пријатељство, љубав. Њени јунаци су, по правилу, особени маргиналци у породици, школи, заједници. У *Вештичијој недељи* они су, рецимо, непопуларна, несимпатична, дебела деца, предмет подсмеха у школи. Софија, јунакиња *Хауловог покретног замка* и једна од јунакиња *Замка у облацима,* најстарија је сестра, која не види свој таленат вештице и унапред се мири с тим да јој као најстаријој не припада ни узбудљив живот, ни богатство, ни удаја за принца. Она и пре него што буде одиста зачарана да постане старица, прихвата животну улогу много старије особе, а чаролије се може ослободити тек кад се и психолошки преобрази, када одбаци усвојени животни скрипт.[45] Мачак Чант је моћни маг с девет живота, будући хрестомант, али и дечак који је прерано изгубио родитеље, па се очајнички држи једине по-

[43] „Ја сам покушао да спасем Округ, и он је спасен, али не за мене. То често мора бити тако, Семе, када су ствари угрожене: неко треба да их препусти, изгуби, да би их други могли задржати" (Tolkin 1981/III: 400).

[44] У фантастичном роману за децу (поготово када је реч о српској књижевности, али и шире) ретко или само у врло бледим назнакама срећемо типичне одлике постмодернистичке прозе за одрасле, какве су: „дисперзија наративних конвенција"; фабула сведена на „хаосмос бескрајних могућности"; „многострука", „нестабилна" и „проблематична" прича о свету који је и сам такав; „фрагментирање и растакање личности, односно приче на плану језика и приповедне структуре", те „систематско подривање мимезиса" (Gordić 2000: 6–10). Најближи одликама постмодерне прозе за одрасле код нас је роман Игора Коларова *Кућа хиљаду маски...* (Коларов 2011), који стоји на граници фантастичног романа и особене форме магичног реализма.

[45] Под животним скриптом подразумевамо идеју савремене трансакционе анализе према којој већина људи до седме године, под притиском родитеља, породице, друштва, културе, религије усвоји несвестан животни план, као причу о себи самима, које се, потом, држи у животу, иако их она спутава и осујећује (уп. Stjuart – Džoins 2011).

родичне везе која му је преостала – оне са сестром која злоупотребљава његову магију. У суштини, реч је о ликовима који се буне против идентитета које им намећу конвенције, боре се за самоостварење и граде властиту индивидуалност.

Са становишта конкретних дела много важнија од броја секундарних светова јесте она „усидреност у препознатљивој стварности“ (Nikolajeva 2003: 142), на којој, по виђењу Олге Николајеве, почива „најсуштинскија разлика у констукцији света у бајкама и фантастици“. Овде би било умесно поставити једно ограничење: верујемо да ова тврдња важи само ако је реч о „конструкцији света“ у усменој бајци. Природа хронотопа усмене бајке суштински је обележена његовом удаљеношћу од времена и простора којима припадају и слушалац и приповедач, па је, с њиховог становишта, јунак усмене бајке усидрен у секундарном бајковитом свету – смештеном у неодређену прошлост и неодређен, апстрактан простор (уп. Лихачов 1972: 262–296. и 404–410). По Јолесу (Jolles 1978: 155–175), бајка мора бити „чудновата“ у домену збивања, времена и простора, јер то проистиче из њене основне духовне заокупљености етиком збивања. Пошто се, по његовом виђењу, у бајци као облику укида „неморал стварности“ коју познајемо (Jolles 1978: 173),[46] „чудноватост није у овом облику чудном, него саморазумљивом“ (Jolles 1978: 173).

У фантастичном роману за децу (али и фантастичном роману уопште) „усидреност у препознатљивој стварности“ јесте становиште с којег разликујемо примарни и секундарни свет, па тиме и примарни и секундарни простор. Истовремено, и јунаци фантастичног романа усидрени су у свом примарном свету – у роману за децу то је, по правилу, простор куће, школе, родитељског или старатељског надзора, који деца деле с одраслима. Тај примарни простор са становишта јунака[47] може бити или пожељан, топао, заштитнички (али због тога често и спутавајући), или непожељан, хладан, непријатељски, простор у коме јунаку нешто битно недостаје. Како год било, јунаков примарни свет може са становишта читаоца бити секундарни, а ако је тако, онда се фантастичне или чудесне одлике тог простора, његова *различитост*, *другост* заснивају на читаочевој укотвљености у властиту стварност, а не нужно на јунаковом доживљају.

Такав је простор Толкинових романа, а у грађи којом смо се непосредно бавили простор Петровићевог романа *Авен и јазопас у Земљи Ваука*. Хронотоп романа фантастичан је и почива на широко прихваћеној научној хипотези да је у палеозоику[48] постојао праконтинент Гондвана, који је об-

[46] Дакле, оне исте у коју су усидрени и приповедач/записивач и слушалац/читалац.

[47] Који је, по правилу дете (уп. Pešikan-Ljuštanović 2013a: 415–428), или се у детињство и рану младост враћа фантастичним стицајем околности, попут Добрице Ж. и Љуте Чичка, у *Виру светова* и *Гамижу* Мине Тодоровић.

[48] Геолошка ера у развоју земље која је почела пре око 570 милиона година и трајала до пре око 230 милиона година, рачунајући од данас (МЕП 2: 918).

јединњавао део Јужне Америке, скоро целу Африку, Мадагаскар, Арабијско и Индијско полуострво, Аустралију и Антарктик (МЕП 1986/1: 533). Ту се, у именовању простора, окончава свака веза с оним што бисмо могли сматрати хипотетичким научним чињеницама, пошто Петровић простор Гондване насељава бићима из властите маште, која, према научним налазима, у палеозоику нису постојала.[49] Далека геолошка историја Земље овде функционише као секундарни свет, који писац имагинира као низ сложених екосистема и различитих људских заједница, суштински прилагођених простору у којем живе, док „јединствени праконтинент асоцира на првобитно јединство и целовитост света, на утопијски склад природе и бића која је насељавају“ (Пешикан-Љуштановић 2012: 113). Описи тих животних заједница изразито су детаљни. Свака од њих прво се представља комбинацијом ауторових цртежа и текстова о појединим животињама или биљкама, што често подсећа на старинске уџбенике биологије. Сва збивања у Петровићевом роману почињу драстичним нарушавањем природне равнотеже и развијају се као окупљање различитих људских заједница у борби за поновно успостављање склада. Технолошки и научно развијена култура Ваука, која угожава свет, симболизује злоупотребу науке и, очито је, представља пројекцију нашег, актуелног страха због безобзирног уништавање природних ресурса. Тако, рецимо, Вауци генетским инжењерингом производе зла и наказна бића или амброзијом, биљком која је, иначе, одиста продукт модерног генетског инжењеринга, уништавају пасишта копнених китова и природне ливадске биоценозе.

С друге стране, Авенова родна Долина без хоризоната, заједница Клемара и, нарочито, скровито Зелено гротло, па и остале људске заједнице симболизују склад и равнотежу и, у извесној мери, стање првотне рајске наивности и чистоте, што приближава овај роман такозваној еденској/рајској фантастици, истина нешто шире сагледаној.[50] У сложеном и слојевитом обликовању простора остварује се парадоксална двоструког Петровићевог романа: и простор, и бића која тај простор насељавају, и збивања која се одвијају у њему – производ су ауторове имагинације, секундарни свет романа суштински је одвојен од стварности којој припадамо, истовремено, тај виртуелни свет парадоксално је „реалистичан“ и заснива се на поштовању њему примерених природних закона. Религијско-магијски

[49] У слојевима палеозоика „налазе се у изобиљу први сигурни фосилни остаци, углавном бескичмењака [...]; од кичмењака рибе (оклопњаче) и водоземци, затим инсекти, а од биљака примитивне копнене биљке, бесцветнице“ (МЕП 1986/2: 918).

[50] „ЕДЕНСКА/РАЈСКА ФАНТАСТИКА. У ужем смислу еденска/рајска фантастика јесте подкатегорија библијске фантастике, али представа о рајском врту има митске одјеке који прелазе границе приче о Адаму и Еви и повезују се с класичним представама о Аркадији“ (Stableford 2005: 126. Превела Љ. П. Љ.).

аспекти, типични, иначе, за епску фантастику, у *Авену*... су мање наглашени.[51]

Елементе еденске фантастике налазимо и у обликовању Земље Носатих писова у *Виру светова* Мине Тодоровић. То је недирнут и неокаљан простор, чији је ваздух „чист и мирисан као да је прочешљао све цветне крунице света“ и као да је опран „свим планинским потоцима“ (Тодоровић 2012: 15). Захваљујући тој примарној чистоти, овај простор не само што подмлађује и претвара пензионере у дечаке, већ се, попут рајске баште, затвара пред онима који га нису достојни и сама земља вришти ако на њу ступи зло биће. Насупрот овом простору, простор Гамижове врсте има одлике хтонског простора, то је сив, неплодан, мрачан простор смрти и страдања: „…све у сивим тоновима. И скврчено дрвеће које које вековима одолева разорним ветровима са пучине изгледало је мрачно и безвољно“ (Тодоровић 2012а: 52). Овај наказни простор одговара наказности својих становника – рабраграфаја, али када се на крају они науче љубави, тај хтонски предзнак се губи, и то постаје просто природно станиште врсте.

У обликовању секундарног простора у свим испитиваним романима успоставља се сложени цитатни дијалог с доменом масовне културе и масмедија: филма, стрипа, музике, али и с доменом фолклорне фантастике и усменог демонолошког предања. Тако се, на пример, фантастични, секундарни простор у *Деци Бестрапије* углавном уводи и наговештава преко везе с традиционалним веровањима. Простори какви су празан гроб, пећина, сугреб, глоговак и купињак, млин, манастир – функционишу у извесној мери као *скривени наративи*[52], као особена загонетка за дете – читаоца, пошто их писац углавном не објашњава, остављајући читаоцу да их по мери властитог искуства разуме или не разуме. Скривени наративи су „онтолошки бивалентни“, попут вируса, односно они „имају негативан онтолошки статус у тексту, али и позитиван у фикционалном уму који реконструише читалац. Метафоричним језиком речено, они чине фантомски свет текста. Фантомским смо назвали и заплет који није експлицтно текстуализован у причи већ (у овом случају) имплицитно назначен у традицији. Непознавање културолошких конвенција чини га скривним (фантомским) за читаоце који не деле културолошки код са писцем“ (Vukićević 2013: 3).

[51] Можемо их препознати у слици крстолике беле ветрењаче на ободу Мора траве, или у поменима вртача Волиона, где се друиди уче тајнама телепатије, и, нарочито, у функцији два натприродна бића – једно је бескрајно мудри Пенивир, ономатопејски назван Кло, обликован као биће које све зна и разуме, али се ретко меша у сукобе између врста, а друго светлосно биће – Сип.

[52] Термин *скривени наратив* преузели смо из текста Драгане Вукићевић (Vukićević 2013), пошто нам се чини много примеренијим од термина *паратекст*, који Портер Абот [H. Porter Abbott] користи, наглашавајући да „информације из области паратекста, односно ван наратива, могу да трансформишу [...] наратив, а да притом не промене ни једну његову реч” (Porter Abot 2009: 64).

За онога ко не познаје предање о вампиру, живом мртвацу[53], топос празног гроба или надимак Празногроби, неће много значити, док за оног ко познаје усмено демонолошко предање овај простор носи набој страха и опасне двосмислености коју узрокује свако нарушавање граница између живота и смрти. Исто важи и за сугреб, који се именује и издваја као забрањен, табуиран простор: „И запамти, немој никад, баш никад да згазиш на сугреб Рес Медаја!“ (Petrović 2013: 53), без објашњења да, према народном веровању, особа која стане на сугреб (место које је изгребао пас или вук) мора оболети од тешке кожне болести или ће, чак, изгубити памет (СМР: 279). И простор вилинског кола, који се јавља у *Виру светова* и у *Авену*…, функционише, такође, као скривени наратив, активирајући амбивалентне представе о вилама и судбини човека који зађе у њихов простор.[54] Тако у *Виру светова* вилинско коло значи заштиту за јунаке, као простор унутар којег вештице губе моћ. Тиме се активира позитивна страна амбивалентне представе о могућем исходу сусрета с вилама.[55] За разлику од *Вира светова*, исти простор у *Авену*... симболизује потенцијално негативну природу вила, па се вилинска кола јављају као печати опасних, опојних и отровних биљака, које Вауци сеју да би омамили и успавали своје жртве. Ово непосредно асоцира на опасност која, према традиционалним веровањима, прети ономе ко нагази на вилино коло.[56] У суштини, верујем да можемо закључити како у српском фантастичном роману за децу ова врста простора који рефлектују или ресемантизују представе и веровања традиционалне културе има изузетно велики значај, можда је, чак, аналогна улози коју библијска фантастика и транспозиције хришћанског предања имају у британском роману за децу.

На пример, у *Зеленбабиним даровима* Иване Нешић укршта се цитатни дијалог с веровањима и усменим демонолошким предањима и значењима која у њима имају дрво света, односно дрво спознања (МНМ I: 398–406. и 406–408), чума (уп. Зечевић 2008: 278–279) или водењак (Зечевић 2008: 730–731; Самарџија 2013: 65–84). Тако је водењак у овом роману застрашујуће, убилачко и осветољубиво биће, много ближе традиционалним словенским представама о овом демону него лику водењака у савременој књижевности за децу.[57] Преко аждаје која чува плодове дрвета света, чуме и водењака у роман Иване Нешић уносе се елементи хорора, а

[53] О томе види: Зечевић 2008: 297–301, 778–781; СМ: 61–62.

[54] Види, Зечевић 2008: 38–39, 240–245, 555–557, 666–669, 671–672; Ђорђевић 1989.

[55] У бајци *Правда и кривда* (СНПрип: бр. 16), исте виле праведном брату врате вид и донесу му срећу, а неправедног растргну.

[56] Такав или изгуби памет или ослепи.

[57] „Водењаци у делима намењеним деци често губе застрашујуће црте и постају позитивни јунаци, неретко и комични“ (Тропин 2013: 409).

њихови простори су монохроматаски – зелени, жути, црвени, плави – чиме је наглашена њихова секундарност и њихов нељудски карактер.

Истовремено, у обликовању простора који одговара Зеленбаби, дрвету света, чуми, водењаку, па и у Микином сналажењу у њима, јасан је утицај компјутерских игара и њихових нивоа, оно што Хефелова назива компјутеригризацијом (Computergamisation – Höfel 2014: 147–149) фантастичног романа за децу. Сваки нови ниво је све сложенији за сналажење и јунак на сваком ангажује различите реквизите. Међутим, управо у односу између природе препрека које јунак мора савладати у својој потрази и начина на који он то чини остварен је један од доминантних квалитета романа *Зеленбабини дарови*. Крећући се кроз секундарне светове и суочавајући се с бићима која им припадају, Мика и даље остаје мање више исто што је био у почетку романа: добро васпитано дете, које с демонским бићима разговара као с бабиним пријатељицама. Чешаљ и огледалце, које носи са собом, зато што бака воли да буде уредно очешљан, спасавају га од чуме,[58] док најопаснији задатак с којим се суочава – узимање воде од водењака и његових кћери – он разрешава захваљујући томе што у свом торбаку уредно чува испражњену боцу за млеко,[59] али и захваљујући солидарности коју успева да успостави с Маљутком и корњачицом Пауном. Па и лични добитак који Мика стиче као трагалац остаје у границама свакодневног: он успева да застраши и преобрази дечака силеџију Бурета и престаје да се боји Митрове „хистеричне мачке“. Ипак, захваљујући његовом одласку код Зеленбабе успоставља се граница између света приче и људског света што је обострано благотворно.[60] Преображај јунака трагаоца остаје у границама реалних развојних помака, сведен на јачање самопоуздања и поверења у властиту снагу, стицање пријатеља, реалније сагледавање свакодневних животних препрека и храбрији однос према њима.

Ови развојни помаци, преображаји јунака, уочљиви у већини разматраних романа, па можда и у фантастичном роману уопште, упућују на још једно могуће тумачење. Простори које јунаци савладавају могу се посматрати у кључу глобално распрострањених обреда прелаза и иницијације у нови социјални или узрасни статус која се преко њих остварује. Развој детета јесте једна од носећих тема књижевности за децу, па, вероватно, и један од њених основних циљева. Управо тај развој често се у различитим делима за децу, без обзира на жанровску припадност, артикулише као низ прелаза из једног узраста или социјалног, интелектуалног, емотивног, психолошког статуса, у нови, социјално и психолошки „виши“ статус. И у

[58] То је у складу с традиционалним представама о чуми: „Мислило се да воли да се умива и чешља, па би јој се припремао сапун и чешаљ…“ (Зечевић 2008: 278).

[59] За изгубљену боцу морала се платити кауција.

[60] Овде можемо препознати утицај Ендеове *Бескрајне приче*, пошто Маљутци у примарном свету имају негативан учинак, наводе људе да ишчекују чудесно разрешење својих проблема, као што се становници земље Фантазије претварају у лажи

структури фантастичних романа за децу често се јасно разликују сепарација, лиминална фаза и поновна агрегација јединке, што јесте основна структура обреда прелаза.[61] Иако се однос сакралног и профаног у обредима прелаза суштински се мењао,[62] његова основна структура задржала се до наших дана. Без обзира на то што је у модерним културама подела између узрасних и социјалних статуса мање сакрализована и мање оштра,[63] још увек чувају јасно препознатљиви рефлекси обреда прелаза и чува се „иновативни потенцијал лиминалности", који се „у нашем данашњем свету, сагледава пре свега у његовој реализацији кроз 'друштвену драму'" (Лома 2005: XXXII).

Несумњиво је да у највећем броју савремених друштава и даље постоји ритуализација одрастања, у којој се као важни прелази опажају, на пример, полазак у школу или прелазак с једног нивоа школовања на други, успешна социјализација унутар вршњачке заједнице, физиолошко и социјално сазревање, па и заљубљивање, стицања љубавних искустава, успостављања веза. Сви ови ступњеви имају и свој просторни еквивалент, односно симболизују се, или буквално остварују и као запоседање и савладавање одређених простора. То могу бити свакодневни, могући, реални простори, попут пута до школе, новог простора за игру или учење, новог стана, школе, или дотада непознатих сегмената познатог простора. Рецимо, када Бастијан Балтазар Брукс утрчи у непознату радњу бежећи од деце која му се ругају, или када се сакрије на школском тавану, ово се може посматрати као почетак његове сепарације сагледан у просторном коду. И Петровићев Алекса бежи из дома и града, одвајајући се од привидне заштите коју они пружају, а лиминална фаза његовог иницијацијског напредовања одвија се у дивљем простору планине, лавиринту замке за вука, и најзад у вртачи, где се завлачи у пукотину у земљи, што би могло бити просторно отеловљење привремене социјалне смрти коју означава лиминална фаза обреда, која као „средишња карика има неслућену важност" и „поприма значај који превазилази сам чин преласка" (Лома 2005: XX–XXI). Као иницијацијска препрека отеловљена у пејзажу функционише и глоговак око Бестрагије,

[61] Према ужем одређењу основна сврха *обреда прелаза* јесте „да се постигне одређена промена стања, односно прелазак из једног магијско-религијског или профаног друштва у друго" (Ван Генеп 2005: 16), а унутар њих издвајају се три поткатегорије: „обреди одвајања" (сепарација), „обреди прелазних стања" (лиминално стање) и „обреди пријема" (агрегација), које „нису подједнако развијене у свакој популацији и унутар сваке ритуалне целине" (Ван Генеп 2005: 15). Према ширем одређењу „под појам 'обреда прелаза' подводе се и њима тумаче разне друге радње и процеси свакодневног живота" (Лома 2005: XXIX–XXX). Притом, „сви ови ритуали имају и своје појединачне циљеве", од којих зависи који ће се још обреди вршити упоредо са конкретним обредом прелаза и преплитати се са њим (Ван Генеп 2005: 16).

[62] „[...] Што се дубље спуштамо у прошлост све [је] већа премоћ сакралног над профаним" (Ван Генеп 2005: 6).

[63] „Свако људско друштво може се посматрати као кућа подељена на собе и ходнике, чији су зидови утолико тањи, а врата утолико већа и отворенија што оно по карактеру своје цивилизације стоји ближе нашим друштвима" (Ван Генеп 2005: 31).

док глогобран својим обликом недвосмислено подсећа на гутача (змаја / циновску змију), кроз чију утробу је у најстаријим ловачким асоцијацијама искушеник морао проћи да би се родио под новим именом и у новом социјалном статусу (уп. Prop 1990), што се најнепосредније дешава Безименом – Облаку. Исто важи за Авена. Његова сепарација почиње припитомљавањем јазопса, коришћењем барабиног лишћа и наласком листа са пророчанством. Лиминална фаза обухвата централни део романа, од рођења кроз камено ждрело понорнице, преко савладавања и упознавања различитих простора, до проласка кроз Тунеле ветрова, где Авен, да би стигао до копља вечне страже, мора појести крв и месо ваучког врача, што је такође било део веома архаичних обреда ловачке и ратничке иницијације (Prop 1990: 60–75). Агрегација је, најзад, означена добијањем копља, стицањем позиције ратног вође и победом над Ваучима.

Простори подземља, пећине, јаме најдиректније су везани за лиминалну фазу иницијације. Кроз јаму, односно кроз њену смарагдну пукотину Мика и Маљутак стижу до Зеленбабе; у рудницима Морије и испод њих, борећи се са Балрогом од Моргота (Демоном моћи), Толкинов Гандалф умире у статусу Гандалфа Сивог и рађа се као Гандалф Бели. У пећинама Бестрагије дечаци се обучавају за борбу и уче се размишљању. Крај свих испитиваних романа обележен је неким обликом агрегације у нови социјални, узрастни, психолошки статус. Тако, рецимо, Алекса, у *Петом лептиру* крштењем у манастиру, иначе типичним чином обредне агрегације, кида везу са светом мртвих и коначно, као и Гејменов Нико Овенс, прихвата властити идентитет и име које носи као своје.[64]

Повратак у простор примарног света изузетно је важан за структуру фантастичних романа за децу, чак и онда када је сасвим сажет или само наговештен. Тај простор је, по правилу, бар мало унапређен јунаковим подвигом[65]: на празном плацу зидаће се нова зграда, па не само што ће доћи Микини родитељи, који путују по свету за послом, већ ће и становници околних страћара добити нове станове; Алекса је на Тари пронашао и именовао ново дрво; Авенов свет се спасава од опасности; па чак Добрица Ж. и Љута Чичак граде и унапређују село и затварају вир кроз који се улази у опасни Гамижов простор; Бестрагија се спасава од Неурске најезде, а становници села лепрозних жртвујући се осмишљавају своју безнадежну егзистенцију.

64

– Желиш ли да сазнаш своје име, дечаче, пре него што ти пролијем крв по стени?

Ико осети ледени додир ножа на врату. И у том тренутку Ико схвати. Све се успорило. Све је дошло на своје место.

– Знам своје име – рече он. – ја сам Нико Овенс. Ето ко сам (Gejmen 2009: 226).

65 Истина, тај добитак може бити услован, везан за поједине јунаке и њихову заједницу (Округ цвета у изобиљу, али Ривендал и Лотлоријен бивају напуштени и Виловњаци одлазе у Сиве Луке).

Ово унапређење део је оне у основи активистичке, оптимистичке визије света, која се гради у већини фантастичних романа за децу[66]: „Чини се да писац фантастичног романа за децу свог читаоца, по правилу, теши и умирује, чак и онда када га суочава с опасношћу и језом, следећи тако древну конвенцију бајке да ће на крају све доћи на своје место. Ако поштује и следи неке елементарне моралне постулате, Давид у овим романима не само што на крају увек победи Голијата, већ из тог сукоба, по правилу, излази бољи, јачи и зрелији, ближи свету и људима којима се враћа“ (Pešikan-Ljuštanović 2013a: 26).

Обликовање простора у фантастичном роману за децу, његове одлике и функција у делу, најнепосредније су повезани са типовима јунака који у њему обитавју или у њега залазе: та веза може бити заснована на подударности, сличности, или контрасту. Само јунаково тело може се уобличити као парадоксални простор у коме се суочавају, па и сукобљавају примарни и секундарни свет. Тако је Тристан Трн истовремено сталожени, упорни, релативно приземни сеоски момак, прави син свог људског оца, али и сањалица, авантуриста и потоњи владар вилинске земље, као син и наследник своје мајке виле. У лику Мале Микуш парадоксално се, с наглашенио хуморним ефектом, укрштају неспојиви светови вештица и чаробњака. Она је кћер чаробњакиње која је постала зла и, наводно, и сама жели да буде вештица, носи црно, не купа се, носи вештичји шешир. Истовремено, и као вештица она на челу носи звезду („гадан туфн“, како сама каже) док је њен вештичји шешир – Гаглица – обележен ружичастом мрљом. Тако се непосредно у простору тела отеловљује њена специфична природа.

На крају, унутрашњи простор јунака можда се најпотпуније утеловљује у Земљи чуда. Страхови, проблеми идентитета условљени одрастањем, питања самопажања и самопоштовања, суочавање са социјалном и економском структуром света, хаос полуусвојених и тек наслућених сазнања, суочавање с ауторитетом, развој појмовног мишљења и прво формирање општих појмова о свету, животу и властитој позицији у њима, судара се у Земљи чуда (и то не само оној Алисиној) са чулноконкретним мишљењем детета и његовим невеликим искуством. Сликање простора у фантастичном роману за децу, али и у осталим жанровима намењеним деци, уобличава, поред осталог и те драматичне унутрашње мене, од којих суштински зависи све сложеније и комплексније опажање света и његових граница, које се, упоредо с одрастањем, све више размичу и постају све неодређеније.

[66] Чак ни романи с елементима хорора, у којима се јунак или његов свет суочавају с правом опасношћу, не суочавају читаоца с „климом страха“, о којој говори Кајоа [Roger Caillois], и обично се не завршавају „катастрофом која изазива смрт, нестанак или вечно проклетство главног јунака“ (1971: 63).

А преласком преко граница властитих простора и суочавањем с њима почиње авантура причања и авантура живота.

ЛИТЕРАТУРА

Вукадиновић (1980): Божо Вукадиновић, „Уместо предговора“, *Антологија српске фантастике,* Врњачка Бања: Замак културе, 5–20.

Гује и јакрепи (2013): *Aquatica. Књижевност, култура*, уредиле Мирјана Детелић и Лидија Делић, Београд: Балканолошки институт САНУ.

Гура (2005): Александар Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, преводиоци Људмила Јоксимовић и др., Београд: Бримо – Логос – Александрија.

Ђорђевић (1989): Тихомир Р. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, приредила и написала поговор (*Две политике тела: вештица и вила*) Нада Поповић Перишић, регистар израдила Даринка Зечевић, Београд – Гоњи Милановац: Народна библиотека Србије – Дечје новине.

Зечевић (2008): Слободан Зечевић, *Српска етномитологија*, приредили Бојан Јовановић и Божидар Зечевић, Београд: Службени гласник.

Коларов (2011): Игор Коларов, *Кућа хиљаду маски: роман за две гитаре и аулос*, Београд: Чекић.

Ласек (2005): Агњешка Ласек, Медијаторске границе у свадбеним песмама Јужних Словена, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 53, св. 1–3, 179–252.

Лихачов (1972): Димитрије Сергејевич Лихачов, „Уметничко време у фолклору“, „Уметнички простор у скасци“, *Поетика старе руске књижевности*, превео Димитрије Богдановић, Београд: Српска књижевна задруга, 262–296. и 404–410.

МЕП 1986/1, 2, 3: *Мала енциклопедија Просвета: општа енциклопедија*, књ. 1 (А–Ј) Књ. 2 (К–Пн) Књ. 3 (По–Ш), Београд: Просвета.

Мишић (1986): Зоран Мишић, „О Фантастици“, *Критика песничког искуства*, Београд: СКЗ.

МНМ I, II – *Мифы народов мира. Энциклопедия*, том 1, А–К, том 2, К–Я, главный редактор С. А. Токарев, Москва: Российская энциклопедия, 1994.

Нешић (2013): Ивана Нешић, *Зеленбабини дарови*, Београд: Креативни центар.

Пешикан-Љуштановић (2004): Љиљана Пешикан-Љуштановић, Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра, *Монс Ауреус. Часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, год. II, двоброј 5–6, Смедерево: Народна библиотека Смедерево, 126–134.

Пешикан-Љуштановић (2009): Љиљана Пешикан-Љуштановић, Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа, *Усмено у писаном*, Београд: Београдска књига, 9–28.

Пешикан-Љуштановић (2009б): Љиљана Пешикан-Љуштановић, Фантастични свет у стваралаштву Уроша Петровића – између хорора и хумора, *Моћ књижевности*, *Ин мемориам Ана Радин*, М. Детелић (ур.), Београд: САНУ – Балканолошки институт, 55–69.

Пешикан-Љуштановић (2010): Љиљана Пешикан-Љуштановић, Сироче међу духовима – „Пети лептир“ Уроша Петровића и „Књига о гробљу“ Нила Гејмена, *Детињство. Часопис о књижевности за децу*, год. XXXVII, бр. 1–2, 10–16.

Птице (2011): *Птице: књижевност, култура*, уредници Драган Бошковић, Мирјана Детелић, Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета.

Самарџија (2013): Снежана Самарџија, Из дубина и вирова. Представе о подводном свету у српској усменој прози, *Aquatica. Књижевност и култура*, уреднице Мирјана Детелић и Лидија Делић, Београд: Балканолошки институт САНУ, 65–84.

СМ – *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, редактори Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, Београд 2001: Zepter Book World.

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

СНПрип – *Српске народне приповијетке*, сакупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, Сабрана дела Вука Караџића, књ. 3, приредио Мирослав Пантић, Београд: Просвета.

Тодоровић (2012): Мина Д. Тодоровић, *Вир светова*, Београд: Skripta internacional.

Тодоровић (2012а): Мина Д. Тодоровић, *Гамиж*, Београд: Skripta internacional.

Хофман (1965): Ернст Теодор Вилхелм Хофман, *Крцко Орашчић и краљ мишева*, превео Душан Дивјак, илустровао Ђокица Миланoвић, Београд: Младо поколење.

Цивјан (1982): Татјана Цивјан, Семантика просторних и временских показатеља, превела Радмила Мечанин, *Расковник. Часопис за књижевност и културу*, год. IX, бр. 31, 65–69.

Чајкановић (1994): Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*, *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига друга, приредио Војислав Ђурић, Београд: Српска књижевна задруга – Београдски издавачко-графички завод – Просвета – Партенон М. А. М.

Attebery (2004): Brian Attebery, Fantasy as Mode, Genre, Formula, *Fantastic Literature, a Critical Reader,* Ed. D. Sandner, Westport – London: Praeger, 293–294.

Carroll (1964): Lewis Carroll, *Alica u Zemlji čudesa*, prev. M. Jurkić-Šunjić, Zagreb: IKP Mladost.

Carter (1973): Lin Carter, Imaginary Worlds: the Art of Fantasy, New York: Ballantine Books. Наведено према: books.google.rs/books? isbn=0195343166 (5. 3. 2014)

Donat (1975): Branimir Donat, „Stotinu godina fantastičnog u hrvatskoj prozi“, *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva,* Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 7–56.

Donat (1984): Branimir Donat, *Fantastične figure,* Beograd: Književne novine.

Ende (1985): Mihael Ende, *Beskrajna priča*, prevela Mirjana Popović, Beograd: Prosveta.

Gejmen (2003): Nil Gejmen, *Koralina*, preveo Draško Roganović, ilustracije Dejv Mekin, Beograd: Laguna.

Gejmen (2005): Nil Gejmen, *Zvezdana prašina*, preveo Draško Roganović, Beograd: Laguna.

Gejmen (2009): Nil Gejmen, *Knjiga o groblju,* ilustrovao Kris Ridl, preveo Draško Roganović, Beograd Laguna.

Gordić (2000): Vladislava Gordić, *Korespodencija. Tokovi i likovi postmoderne proze*, Novi Sad: Studentski kulturni centar.

Hofman (1958): E. T. Hofman, *San i ljubav,* preveo Konstantin Petrović, Sarajevo: IP Džepna knjiga.

Höfel (2014): Anne-Kathrin Höfel, *Current Developments at the Intersection of Fantasy Fiction and British Children's Literature.* Наведено према: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11365/1/FINAL_Current_Developments_at_the_Intersection_of_British_Children_ONLINE_VERSION. pdf – 8. 3. 2014.

Ionoaia b. g.: Eliana Ionoaia, *The Here, There and Elsewhere of Middle-earth, Narnia and Hogwarts – The Sub-creation of Faërie as SecondaryWorld*. Наведено према: https://www.academia.edu/1455743/The_Here_There_and_Elsewhere_of_Middle-earth_Narnia_and_Hogwarts_-_The_Sub-creation_of_Faerie_as_Secondary_World – 15. 3. 14.

Jolles (1978): André Jolles, *Jednostavni oblici,* prijevod i bilješke Vladimir Biti, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta.

Kajoa (1971): Rože Kajoa, Od bajke do sience-fiction, *Književna kritika. Časopis za estetiku književnosti*, br. 5–6, 61–62.

Kerol (1964): Luis Kerol, *Alisa u zemlji iza ogledala*, preveo Luka Semenović, Beograd: Mlado pokolenje.

Kolfer (2002): Oin Kolfer, *Artemis Faul*, preveo A. Milajić, Beograd: Laguna.

Kolfer (2004): Oin Kolfer, *Artemis Faul: šifra večnosti*, preveo Aleksandar Milajić, Beograd: Laguna.
Kolfer (2007): Oin Kolfer, *Artemis Faul: opalna prevara*, preveo Aleksandar Milajić, Beograd: Laguna.
Kolfer (2009): Oin Kolfer, *Artemis Faul: izgubljena kolonija*, prevela Milica Cvetković, Beograd: Laguna.
Kolfer (2010): Oin Kolfer, *Artemis Faul i vreme paradoksa*, prevela Milica Cvetković, Beograd: Laguna.
Lotman (1976): J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prevod i predgovor Novica Petković, Beograd: Nolit.
Luis (2008): K. S. Luis, *Lav, veštica i orman*, preveo Zoran Jakšić, Beograd: Laguna.
Matajc (2005): Vesna Matajc, Dva lica romantičke bajke: E. T.A. Hoffmann i H. C. Andersen, *Dobar dan, gospodine Andersen. Zbornik uz 200. obljetnicu rođenja H. C. Andersena i 10. obljetnicu hrvatske sekcije IBBY-a*, R. Javor (prir.), Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 41–51.
Mišić (1968): Zoran Mišić, „Beleške o fantastici", *Antologija francuske fantastike*, Beograd: Nolit, 1968, V–X.
Nikolajeva (2003): Maria Nikolajeva, Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern, *Marvels & Tales*, vol. 17, number 1, 138–156. Navedeno prema http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/marvels_and_tales/v017/17.1nikolajeva. html – 25. 3. 2014
Pešikan-Ljuštanović (2007): Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, „Krhki vodič kroz tamu", pogovor, U. Petrović, *Peti leptir*, Beograd: Laguna, 150–120.
Pešikan-Ljuštanović (2013): Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, „Neugasla čarolija pustolovine", Beograd: Laguna, 155–162.
Pešikan-Ljuštanović (2013a): Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, Od zastićenog do zaštitnika. O nekim pitanjima tipologije fantastičnog romana za decu na primerima iz hrvatske i srpske književnosti, *Veliki vidar. Stoljeće Grigora Viteza*, Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 415–428.
Petrović S. (1972): Svetozar Petrović, *Priroda kritike*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
Petrović (2003): Uroš Petrović, *Aven i jazopas u Zemlji Vauka,* Beograd: Izdanje autora.
Petrović (2005): Uroš Petrović, *Peti leptir,* Beograd: Laguna.
Petrović (2013): Uroš Petrović, *Deca Bestragije,* Beograd: Laguna.
Porter Abot (2009): H. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, prevela Milena Vladić, Beograd: Službeni glasnik.
Prop (1990): Vladimir Jakovljevič Prop, *Historijski korijeni bajke*, prevela Vida Flaker, Sarajevo: Svjetlost.
Pulman (2002): Filip Pulman, *Njegova mračna tkanja* (*Severna svetlost. Čudotvorni nož. Ćilibarski durbin*), preveo Nenad Dropulić, Beograd: Laguna.
Stableford (2005): Brian Stableford, *Historical Dictionary of Fantasy Literature, Historical Dictionaries of Literature and the Arts, no. 5,* Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, Inc. Наведено према: http://www.e-reading.ws/bookreader.php/134970/Historical_Dictionary_of_Fantasy_Literature.pdf 25. 3. 2014)
Straud (2007): Džonatan Straud, *Trilogija o Bartimeju. Amajlija iz Samarkanda*, prevela Jovana Erčić, Beograd: Odiseja.
Straud (2008): Džonatan Straud, *Trilogija o Bartimeju. Golemovo oko*, prevela Jovana Erčić, Beograd: Odiseja.
Straud (2009): Džonatan Straud, *Trilogija o Bartimeju. Ptolomejeva kapija*, prevela Jovana Erčić, Beograd: Odiseja.
Stjuart – Džoins (2011): Ijan Stjuart – Ven Džoins, *Savremena transakciona analiza*, prevod sa engleskog Olgica Tomin, Novi Sad: Psihopolis institut.
Težak (2010): Dubravka Težak, Pisanje Jože Horvata kao nagovještaj suvremene fantastike, *Детињство. Часопис о књижевности за децу*, год. XXXVII, br. 1–2, 3–10.

Todorov (1985): Cvetan Todorov, Fantastični diskurs, *Književna kritika. Časopis za estetiku književnosti*, prevela s francuskog Dragana Antonijević-Pajić, god. XVI, januar–februar 1985, 87–96.
Todorov (1987): Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prev. A. Mančić-Milić, Beograd: Rad.
Todorovski (2003): Zvonko Todorovski, *Prozor zelenog bljeska*, ilustr. M. Dulčić, Zagreb: Naklada Haid.
Todorovski (2004): Zvonko Todorovski, *Mrlja*, ilustrovala Magda Dulčić, Zagreb: Naklada Haid.
Tolkien (1947): J. R. R. Tolkien, *On Fairy-Stories.* http://worldsstrongestlibrarian.com/12093/on-fairy-stories-an-essay-by-tolkien/ – 15.10. 2011.
Tolkin (1981): Dž. R. R. Tolkin, *Gospodar prstenova* (*Družina prstena. Dve kule. Povratak kralja*), preveo Zoran Stanojević, predgovor Vlada Urošević, Beograd: Nolit.
Tolkin (1998): Džon R. R. Tolkin, *Hobit*, preveli Meri i Milan Milišić, Novi Sad: Solaris.
Trebješanin (2008): Žarko Trebješanin, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola,* izbor i komentari likovnih priloga Dragana Radivojević Petrović, Beograd: HESPERIAedu.
Vin Džouns (2008): Dajana Vin Džouns, *Haulov pokretni zamak*, prevela Milica Cvetković, Beograd: Laguna.
Vin Džouns (2009): Dajana Vin Džouns, *Zamak u oblacima*, prevela Milica Cvetković, Beograd: Laguna.
Vin Džouns (2009): Dajana Vin Džouns, *Svetovi Hrestomanta. Začarani život*, prevela Milica Cvetković, Beograd: Laguna.
Vin Džouns (2010): Dajana Vin Džouns, *Veštičja nedelja*, prevela Milica Cvetković, Beograd: Laguna.
Vukadinović (1969): Božo Vukadinović, Mala antologija srpske fantastike, *Delo*, knj. XV, 1969, br. 3, 269–327.
Vukićević (2013): Dragana Vukićević, Hidden Narratives, Narratology Network conference: *Emerging Vectors of Narratology: Toward Consolidation or Diversifiction*, Paris, France, march 2013. [Navedeno prema rukopisu.]

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 11–34

Ljiljana Z. Pesikan- Ljustanović
University of Novi Sad
Faculty of Philology
Serbian Literature Department

THE NOTION OF SPACE IN FANTASY NOVELS FOR CHILDREN- AN OUTLINE OF TYPOLOGY IN EXAMPLES FROM CONTEMPORARY SERBIAN PROSE

Summary: In this paper, the author tries to outline the possible typology of space in the contemporary Serbian fantasy novel for children. The basis of distinguishment is the realistically possible space and the diverse forms of the utopian or dystopian space in which the characters enter (the primary and the secondary world/ worlds, heterotopy). Attention is paid to the methods used to unusualise and change that realistically possible space, as well as to its relation with the type and nature of the characters that inhabit or enter it, and to the occurrences in it. The paper also examines how much does the space itself embody the character's inner dilemmas, fears, expectations, survivals and his picture of the world. Further on, the role which the boundaries have in the shaping of the space as well as in the accomplishment of the total telos of the work have also been examined.

The basic structure of the research is represented in the contemporary Serbian fantasy prose for children (Petrovic, Todorovic, Nesic), viewed through historical and actual context of foreign fantasy novels for children (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, Lewis Carroll, John Ronald Reuel Tolkien, Neil Richard Gaiman, Joanne Rowling, Eoin Colfer, Todorovski, Diana Wynne Jones and others). Namely, those are the works of high literary value, not highly commercial franchises.

Key words: fantasy, wondrous, weird, space, heterotopy, utopia, dystopia, boundary, chronotope.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 35–47

Миомир Милинковић
Универзитет у Крагујевцу
Учитељски факултет у Ужицу

САВРЕМЕНИ СРПСКИ РОМАН ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

Апстракт: Српска књижевност за децу и младе на почетку XXI века тече и развија се – жанровски, стилски и структурално – у неколико напоредних нивоа.

У раду се прате и маркирају особености у развоју савременог романа за децу и младе, пре свега у сфери мотивске структуре, стила и језика, композиције и начина уметничког обликовања. Шта све утиче на форму и садржину савременог романа – динамика урбаног начина живота, укус и афинитет малог читаоца, утицаји страних књижевности, или настојање писаца да остваре нови романескни профил – тежишна су питања којим се аутор у овом раду бави.

Кључне речи: књижевност, роман, стил и језик, тематска и естетска структура.

Савремена српска књижевност за децу и младе тече и разгранава се у више напоредних нивоа. На њен данашњи профил, посредно или непосредно, утичу три генерације писаца: прва – која је започела токове модерних књижевних тенденција у првим деценијама после Другог светског рата; средња – која је седамдесетих и осамдесетих година XX века интензивирала динамику већ започетих токова модернога стварања; и најмлађа – која ствара на размеђи двају векова и која још увек тражи свој књижевни пут.[1]

Роман у српској књижевности за децу и младе нема дугу ни богату традицију, јер је XIX век облежило тзв. Змајево доба, у коме доминирају песничке и приповедне форме. Прва половина XX века протицала је у знаку европске и српске авангарде, када се и у књижевности за децу осећају рефлекси модерних књижевних тенденција. Тај период је обележен знатно плоднијом продукцијом прозних жанрова, међу којима видно место заузима и роман за децу и младе. Извори инспирације савременог српског романа за децу су разноврсни и осебујни, како са становишта обухваћених тема и мотива, тако и са становишта временског и просторног локалитета. Притом се не могу занемарити ни утицаји страних писаца, усмене традиције и фолклора, нарочито у стилском исказу и конципирању композиције и начину уметничког обликовања. Због тога би у овом тренутку сваки покушај жанровске класификације био несигуран и подложан преиспитивању, посебно ако се има у виду чињеница да неки романи у својој сруктури носе

[1] Опширније о томе види у: Миомир Милинковић (2010): *Нацрт за периодизацију српске књижевности за децу и младе,* Нови Сад: Змајеве дечје игре.

ознаке више различитих жанрова. Та особеност је евидентна и у савременом роману других националних књижевности.

Писци за децу и младе, чак и када су тражили сензационалне теме, никада нису били равнодушни према разарањима и трагичним људским судбинама изазваним страхотама рата. Своја дела су претварали у својеврсну крик бунта против насиља и тираније, а нарочито када су жртве била деца. Чак и далека прошлост, која под дебелим наслагама историје све више бледи и нестаје у свести модерних генерација, огласи се, каткад, у делима савремених писаца као страшна опомена људима да се не играју опасном ватром рата. У њиховим делима, као да је све било јуче, отвара се крвави родослов људских несрећа у литерарним моделима који условно припадају жанру историјског рамана.

Други светски рат (1941–1945) био је честа тема и инспирација писаца за децу, од којих су неки били учесници ратних догађаја, али међу њима је било и оних који су рођени након ослобођења. Ћопић је своје приче из рата објавио још 1944. године, а у првим деценијама слободе појавиће се и шире епске форме, у којима се деца боре напоредо са одраслима: *Салаш у Малом Риту* (1953) и *Не окрећи се, сине* (1957) Арсена Диклића; *Пјесма на Коњуху* (1956) и *Дјевојчица са плаката* (1964) Алексе Микића; Ћопићева *Пионирска трилогија – Орлови рано лете* (1957), *Славно војевање* (1961) и *Битка у Златној долини* (1963); *Тројица из разреда* (1961) и *Дечак из мирне улице* (1964) Живорада Михаиловића; *Глува печина* (1956) и *Сутјеска* (1958) Душана Костића; *Зелена река – црвена река* (1962) Берислава Косиера; *Дечаци с троуласто ог трга* (1964) и *Дан јучерашњи, дан сутрашњи* (1967) Мирка Петровића; *Биоскоп у кутији шибица* (1978) и *Шампион кроз прозор* (1987) Владимира Стојшина и др.

Поратна генерација писаца стварала је дела која су била засићена глорификовањем ратних успеха и борбе за слободу у време општег заноса, обнове и изградње порушене земље. Романи настали у том периоду нуде поједностављену слика борбе, у црно-белим тоновима, предимензионираних особина бораца, издајника и непријатеља. Портрети деце такође су ваjани техником једносмерне индивидуализације ликова. Комплекснији приступ у сликању људских нарави, трагичних судбина и страшног лица рата, јавиће се тек доцније, када су се писци, са дистанце, нашли у улози објективних опсерватора. Притом је увек била наглашена пишчева тенденција да истакне трагичну судбину детета које се мимо своје воље затекло у опасном вртлогу рата. Та дела су, истовремено, осуда рата и аутентична побуна против силе и поробљавања.

Уз Чедомиља Мијатовића (1842–1932), писца историјских романа од којих више пажње заслужују *Рајко од Расине* (1892) и *Кнез Градоје од Орлова града* (1899), Веселиновић је романом *Хајдук Станко* (1896) стао у ред утемељивача српског историјског романа за децу и младе. Јунаштво и подвизи хајдука на граници су између реалног и митског, које се у сугестив-

ним поетским сликама преобраћа у подвиге епских размера јуначке традиције. Скерлић је запазио да је Веселиновићево дело својевремено било „најчитанији српски роман“ (Скерлић 1967: 380). Чини се да је данашња критика неправедно запоставила овај роман, чији се значај, нарочито са становишта књижевне историје, а и по уметничкој вредности, нипошто не сме занемарити.

Славомир Настасијевић је у романима са темом из националне прошлости као што су: *Деспот Стефан* (1960), *Витезови кнеза Лазара* (1963), *Легенде о Милошу Обилићу* (1966), *Стефан Душан* (1975) и др., остварио субјективизацију историјских ликова и догађаја, на начин који приближава националну прошлост афинитету и осећањима савременог читаоца. Сликајући догађаје и јунаке преткосовске и покосовске Србије, остварио је занимљив историско-литерарни циклус у којем се преламају судбоносни тренуци, трагични догађаји, дворске интриге, завере и издаје, са догађајима изазваним спољном најездом освајача који су гајили претензије на просторе ослабљене српске државе. Неслога велможа и унутрашњи раздор изазван интересима појединаца и група, приказани су као усуд и неминован пад једне моћне државе у поодмаклој фази културног и друштвеног развоја.

Слободан Станишић (1939) припада реду запажених писаца који су се у књижевности јавили последњих деценија XX века. Он је аутор историјске тетралогије о Цару Душану (*Душан, принц сунца*, *Душан, дечак на престолу*, *Душан и Дурундило*, *Витезови Душана Силног*) и романа за децу *Пластична кифла* (1986), *Зелени Зуа* (1990), *Тангo за троје* (1993).

Гордана Малетић (1952) је роман *Путовање у седмоврхи град* (2003) саткала на историјској подлози српске средњовековне традиције, трансформисане у активитету ликова са именима старих јунака – Душана, Лазара, Стефана, Вука, Владимира и др. Радња је лоцирана на просторима данашњег Београда, на Калемегдану, Ади, Сави и Дунаву. У намери да релативизује просторну и временску дистанцу на начин који би омогућио кохезионо варирањег прошлог и садашњег, списатељица је остварила узбудљиви хронотоп великог града, са јасно маркираним детаљима из свога детињства. Вештом трансформацијом реалне и имагинативне књижевне грађе, у сталном прожимању идеолошког и емотивног набоја према културном наслеђу, она малог читаоца враћа изворним вредностима историје и епске традиције.

Живорад Михаиловић (1920) је писац акционих романа са ратном тематиком *Тројица из разреда* (1961) и *Дечак из мирне улице* (1964). У роману *Тројица из разреда* слика подвиге тројице дечака који успешно саботирају Немце, ликвидирају њихове сараднике и потпирују отпор према окупаторима. Иако о рату пише са дистанце, црно-бела техника којом приказује догађаје и јунаке јасно говори да још увек плаћа дуг потреби једне идеологије да се збивања и јунаци приказују очима победника. Садржина романа *Дечак из мирне улице* такође потврђује овај став. Главни јунак је

осмогодишњи дечак, без игде икога пошто му је мајка настрадала а отац отишао у рат, који се стицајем околности нашао у опасним вртлозима рата. Он се, као у бајци, сусреће са оцем и наставља живот у партизанском одреду. Ваља рећи да се Михаиловић ни овде није ослободио потребе за књишком конструкцијом догађаја и људских судбина са јасно маркираним исходом збивања о којима пише.

Међу делима из тог времена пажњу заслужује и роман *Зелена река – црвена река* (1962) Берислава Косиера. Дело приказује ратну атмосфееру окупираног Београда, чије становништво живи у сталном страху од бомби, одмазде непријатеља, глади и непрестаних хапшења и других видова непримерене тортуре. У таквим условима живота јавља се отпор младих људи, који на различите начине покушавају да помогну најхрабријима у борби за слободу и достојанство обичног човека.

Мирко Петровић (1927–1988) је аутор неколико романа инспирисаних ратом: *Дечаци с троугластог трга* (1964), *Мостови* (1967), *Дан јучерашњи, дан сутрашњи* (1967).

У романима са ратном тематиком Петровић слику ратног хаоса оживљава у зрелим годинама живота, са временске дистанце која је довољна да се стави у улогу објективног посматрача. Та дистанца је знатно ублажила снажне утиске и доживљаје, па су због тога догађаји каткад бледи и неуверљиви, а јунаци једнодимензионално, књишки конструисани. Притом се не може порећи идејна и уметничка вредност ових дела, која су се појавила у време кад рат ни за читаоце ни књижевне критичаре више није био тако актуелан. У роману *Дечаци с троугластог трга* писац прати групу дечака који проводе безбрижно детињство све док не избије рат. Они, попут Ћопићевих дечака у роману *Орлови рано лете*, брзо сазревају и психички одрастају, замењујући игру и забаву многим акцијама и подухватима несвојственим њиховом узрасту и годинама. И у роману *Мостови* Петровић се држи своје омиљене ратне теме. Дечаци и девојчице постају активни учесници борбе и општег отпора према окупатору. Писац их прати разним акцијама и подвизима, настојећи да проникне у дубински слој њиховог рационалног и ирационалног бића. На тај начин остварио је животније књижевне профиле и уверљивије књижевне слике. Роман *Дан јучерашњи, дан сутрашњи* има снажно наглашену идејну линију. У развијању фабуларног тока писац не крије намеру да покаже како његови јунаци осећају скори крај рата, те исказују невероватну жељу да ступе у борбу, мотивисани представама бољег живота у слободи која им је надохват руке. Највише домете уметничког стварања Петровић је досегао у роману *Бранка*. Судбина шестогодишње девојчице испричана је топлим и надахнутим говором приповедача који уме да проникне у детаље њеног свакодневног живота, да се са лакоћом пребаци у сферу маште и снова, а да притом не изгуби осећај за меру у профилисању њеног лика и ликова њених маме, баке и очуха.

Мирко Петровић припада групи српских писаца који су остварили запажен допринос српској књижевности за децу и младе у романима са ратном тематиком. И поред извесних слабости у конципирању радње и профилисању главних јунака, а нарочито у јасно маркираној димензији педагошке поуке, он је успео да искорачи из времена у којем је живео и стварао и да постане писац чија се дела и данас читају. Петровић је писац који се стално отима забораву, нарочито у роману *Бранка*, који својом структуром и начином уметничког обликовања носи атрибут његовог најбољег дела.

Иако припада генерацији писаца који су утемељили роман са ратном тематиком, Владимир Стојшин (1935–1996) се издваја из тог круга, не само по времену настанка његових романа *Биоскоп у кутији шибица* (1978) и *Шампион кроз прозор* (1987) већ, пре свега, по одлучном заокрету у односу на већ устаљени романескни модел**.** Свој књижевни експеримент Стојшин је извео у развијању фабуларног тока, у вајању књижевних портрета, а нарочито опредељењем за унутрашњу структуру романа, саткану на граничној линији реалног и фантастичног. Пројекција детињства у амбијенту рата, ослобођена идеолошког набоја, померена је иза линије утилитарног, у сферу апстрактног, гротескно-симболичног и наднаравног.

Јунаци Стојшинових романа су сањари који маштом надрастају невоље света и времена у којем живе; њихова свест о себи и другима померена је у чудесно и наднаравно, па је и непосредно окружење добило другачије обрисе и боју. У таквој визији света чак и анимални јунаци, па и обични предмети и ствари, имају наднаравну моћ. Алогичност догађаја и предимензионарне могућности појединих јунака су стални извор исконструисаног али неусиљеног смеха, који оснажује пишчево схватање живота, виђеног из перспективе детињства и наивних дечјих представа о свету и непосредном животном окружењу. Оно што је измишљено и ireално, истовремено је и смешно, попут туче у којој учествује цео град, боксерског ударца од којег носач Ћира лети кроз прозор или печеног вола који је побегао са ражња.

Владимир Стојшин у својим романима следи линију фантастике и начин уметничког обликовања који је започео Луис Керол, а који су доцније, на различите начине, следили велики европски писци, пре свих Карло Колоди, Линдгрен Астрид, Џемс Метју Бари, Оскар Вајлд, Антоан де Сент Егзипери, Ђани Родари, а код нас Бранко В. Радичевић и Александар Поповић. Ваља рећи да ови романи нису нови и оригинални модели, како се до сада о њима говорило, већ само још један радикалнији експеримент у развоју модерног дечјег романа. У настојању да по сваку цену буду оригинални, савремени писци одлазе у другу крајност, спутани тезом да у њиховим делима мора бити све ново, нестварно, чудесно или апсурдно, у односу на дечји класични роман. На тај начин често западају у неку врсту самообмане, у којој губе осећај реалности и заборављају елементарна правила уметничког обликовања књижевне грађе. Радња бива пренатрпана конфу-

зним догађајима, сувишним епизодама, неосмишљеним и лабавим елементима композиционе структуре. Тим искушењима, очигледно, није одолео ни Владимир Стојшин.

Дечје дружине су универзална књижевна тема, неоспорна чињеница и још увек велики изазов у стваралаштву српских и европских писаца за децу и младе. Разлози дечјег колективизма су такође универзални и неспутани простором и временом, језиком, националном припадношћу или било каквом неприродном стегом. Разлози удруживања су, пре свега, игра и урођена потреба за дружењем, јер дете је, као и човек, друштвено биће. Удруживање је врло често мотивисано потребом детета за доказивањем сопственог идентитета, или борбом за равноправнији однос у свету одраслих, који прописују правила његовог понашања. Каткад је то борба за освајање ускраћене слободе или остварење великог дела, које се може досегнути само слогом и снагом колектива. Дечје дружине су најчешће тема и мотив реалистичких књижевних модела, јер су и разлози дечјег удруживања објективни и природни, као и свет детињства и један вид дечје егзистенције. И најзад, дечје дружине су повод и инспирација за континуирани живот једног веома популарног књижевног жанра – реалистичког романа о детињству, дечијој слободи и колективизму.

Приповедач, романсијер и сценариста Стеван Булајић (1926) ушао је у књижевност за децу романом *Извиђачи Видриног језера* (1954). Потом следе и други његови романи: *Крилати караван* (1955*)*, *Њих шездесет* (1956), *Земља без батина* (1958), *Шалајко* (1973), *Дом у дивљој трави* (1978) и књиге приповедака: *Дукљан и вук* (1978), *Мој дјед ловац* (1956), *Небески морнар* (1962) и *Бајка о вилинском језеру* (1966).

Тему детињства и дечјих дружина Булајић наставља на један нов и комплекснији начин у роману *Њих шездесет*. Структура романа је развијена у неколико тематских нивоа, од којих су посебно маркирани социјални проблеми ратне сирочади која у дому за незбринуту децу одрастају у нади да ће се, можда, једнога дана срести са својим родитељима. При том се не запоставља ни друга страна њиховог детињства, дечји немири и несташлуци, снови и жеље, прве симпатије и љубави, необични доживљаји и сл. Исконска потреба детета за колективним животом дочарана је кроз дружине Црно копито и Тексашки каубоји, које су уређене по моделу Молнарових дружина из романа *Дечаци Павлове улице*. Психологија главних јунака остварена је приказивањем адолесцентских немира њиховог унутрашњег живота, ситним поривима и жељама, неочекиваном променом расположења и неодољивом потребом за доказивањем. Општу атмосферу детињства писац употпуњује сликама, као што су изненадни сусрет дечака Срђана са оцем и братом, или помирење завађених дружина, које неочекивано „закопају ратне секире“. Динамику радње оснажује стално присутна доза хумора, који релаксира живот младих и чини га лакшим и подношљивијим.

Универзални мотив дечјих дружина био је инспиративан за Весну Видојевић-Гајовић да напише роман *Едгаров пас*. У средишту њене пажње су две ривалске дружине, Липовци и Цицијевци, које ће привремено склопити примирје да би пронашли пса Гара. Липовци су Гару гајили и чували још док је био штене, да би га на крају сматрали чланом своје дружине. Фиксирани догађаји су испричани течно и занимљиво, језиком који одражава дух новог времена и менталитет детета које одраста уз компјутер и друга достигнућа урбане цивилизације.

Посебну групу романа чине дела инспирисана и породичним животом и непосредним окружењем детета које стиче прве представе о животу. Ови романи скоро увек носе јасно препознатљиву линију социјалних проблема који прате тај породични живот. Иначе, социјални мотиви нису тако чести у књижевности за децу, али их у романима о дечјим дружинама и романима породичне атмосфере врло често срећемо у функцији пишчевих идеја и порука. У том контексту ваља истаћи романе Злате Видачек: *Добила сам битку* (1958), *Стрма улица* (1963) и *Рођени на реци* (1991). Садржина ових романа обојена је успоменама из детињства, које је списатељица проводила са мајком, пошто је без оца остала већ у другој години живота. То се нарочито види у роману *Добила сам битку*, из судбине девојчице Зорице, која је рано осетила сурова правила људске егзистенције. Роман *Рођени на реци* инспирисан је животом и судбинама деце која детињство проводе на сплавовима и шлеперима, који плове Савом и Дунавом, а на којима раде њихови родитељи. Радња се догађа у првим деценијама након Другог светског рата, када многа деца проводе детињство у оскудици и немаштини, а њихови родитељи још увек носе тешке ожиљке рата. Главни јунак, дечак Бане, одраста на реци, уз оца који ради на великим тегљачима и шлеперима. За њега је палуба, како списатељица у поговору каже, „била најлепша ливада и двориште“. Родитељи су желели да школују сина и обезбеде му лагоднији живот, али он је био упоран у својој жељи да постане бродар. Роман се завршава тако што он себе у мислима види као бродара који ће за неку годину запловити на неком тегљачу. „Можда и као капетан брод“.

Романи Рада Обреновића (1942–1995) *Ми смо смешна породица*, *Тата викенд и мама викендица* и *Родитељи на навијање* – у време појављивања били су право освежење за дечји читалачки аудиторијум, али и поред тога нису наишли на снажнији одзив књижевне критике. Посматрани данас, ови романи се могу узети као известан заокрет у развоју дечјег романа, нарочито по уметничком поступку и језику којим су написани. Тај језик није говор улице, нити било који вид вулгаризованог жаргона градског детета, већ суптилна варијанта свакодневног говора оснаженог афористичким конструкцијама и умереном дозом природне и непосредне комике. Обреновићев хумор зрачи превасходно из језика главних јунака, из њихових поступака, и различитог виђења појава и догађаја о којима говоре. Генера-

цијске несугласице и разлике у схватању животне свакодневице извор су ситних породичних неспоразума који такође изазивају здрав и нехотичан смех.

Сима Цуцић (1905–1998) је написао три романа о детињству и раној младости: *IVб напред!* (1938), *И Моца хоће у школу* (1946) и *Први кораци* (1948). Главни јунаци Цуцићевих романа су ученици у сукобу са школским властима, који намеравају да промене статус социјално обесправљених, али због тога редовно бивају кажњени. Са становишта уметничког обликовања стварности, Цуцић фабуларни ток својих романа развија приповедањем у првом или трећем лицу, вођењем дневника, дијалогом или нарацијом. На тај начин је сачувао од заборава слику једног времена, у коју је уградио и детаље из свога детињства. У карактеру његових јунака снажно је исказана идеја о потреби хуманијег односа према детету и поштовању његове личности.

Жанровска разноврсност, стилске одлике и оригиналност уметничког поступка, сврставају Александра Поповића (1929–1986) у ред савремених писаца који су својим делом знатно проширили хоризонте детињства и уметности за младе, нарочито у сфери игре и хумора, у скривеном значењу речи и новим могућностима књижевног говора. Његово настојање да у свим елементима књижевног стварања буде препознатљив и нов, добија каткад тон и боју неугодне тенденције, као у романима *Гардијски поткоручник Рибанац* (1968) и *Лек против старења* (1974). У првом роману писац настоји да варирањем прошлог и будућег оствари један вид универзалне комуникације. Уметничка вредност овог романа не досеже ниво пишчевих амбиција, осим на плану стила и језика, који доказује одлике већ потврђене стилске акробатике. *Лек против старења* је такође роман маште, необичан експеримент игре и уметничког говора. Прича о девојчици Соњи, џину Ждракули и другим јунацима пуна је неочекиваних обрта и необичних епизода, засићених елементима кероловске фантастике.

Писци за младе у својим делима улогу главних јунака понекад дају кућним љубимцима и другим припадницима животињског царства. Они то чине с разлогом, јер знају да деца међу животињама често налазе своје миљенике и актере опасних авантура и пустоловина из света маште и фантастике. У српској књижевности најизразитије типове анималних јунака остварили су Бранко Ћопић, Бранко В. Радичевић, Чедо Вуковић и Александар Поповић. Код Чеда Вуковића читав фудбалски тим (*Тим лавље срце*) састављен је из реда шумских животиња, међу којима има и опасних звери. Ћопићев мачак Тоша *(Доживљаји мачка Тоше),* учени мачак (*Учени мачак*) Бранка В. Радичевића и мачак Чарли *(Судбина једног Чарлија)* Александра Поповића, одавно су изашли из прича у којима су рођени да би испунили свет детињства и постали миљеници многобројних генерација дечака и девојчица.

Циљеви које је Мирјана Стефановић (1939) поставила себи у роману *Шта да ради ова фота*, претенциозни су за уметнички потенцијал и стилски израз којим она располаже. То је особен модел савремене приче, конципиране по узору на Керолову *Алису у земљи чуда*. Списатељицу као да је заварао постављени циљ; у тежњи да досегне крајње границе чудесног и нонсенсног, као да се изгубила у пренатрпаним и конфузним детаљима неорганизоване садржине и лабаве композиције. Тако се десило да роман није доступан малом већ *стармалом* читаоцу, који свет посматра очима детета, а разуме га интелектом одраслог човека. Роман *Шта да ради ова фота?* инспиративан је за књижевнотеоријску дискусију о постмодерним токовима у књижевности за децу и младе. Да ли је у свести савремених писаца сазрела мисао да у књижевности, па и у књижевности за децу нема великих експеримената? Или је, можда, време за велике експерименте? Класични обрасци поетике и различите наративне форме не могу се пренебрегнути нечим што има епитет новог, ако у тој новини нема стваралачке инвенције и контемплативне интелектуалне снаге. Роман за децу, поготово, не трпи експерименте, нарочито новитете конфузних и неповезаних садржаје који замарају пажњу и подижу зид између писца и малог читаоца.

Ранко Рисојевић (1943) је приповедач који ствара последњих деценија XX века. У књижевности за децу огласио се прозом романескне форме *Дјечаци са Уне* (1983). Цвијетин Ристановић сматра да је ово дело збирка приповедака, хомогенизована наратором који „емотивно оживљава сјећања на одрастање дјечака са Уне“ (Ристановић 2004: 29). Када је реч о жанровској припадности, композициона структура и начин уметничког обликовања овог дела имплицирају став да је реч о аутентичној књижевној форми сатканој на елементима приповедних модела који профилишу ланчану нит занимљиве романескне прозе.[2] Приче су моделоване као исповест дечака Мирка о првим данима детињства, првим спознајама и утисцима о најближој околини и о своме одрастању поред реке Уне. У овом делу Рисојевић жели да минимизира примат фабуле. Настоји да предмет приче буде сама прича. „Зато он уводи низ јунака око којих разастире густу ауру језика, пуштајући да они причањем остваре своју психичку и егзистенцијалну конкретност“ (Турјачанин 2001: 25). Занимљив модел романескне приповедне прозе Рисојевић је остварио у делу *Тројица из Зриковије*. *Иваново отварање* је роман који ће тек скренути пажњу књижевних историчара и естетичара. Иако је у роману дата тамнија страна детињства главног јунака, писац не инсистира на песимистичком поимању света. Напротив, он говори о реинкарнацији општих способности које надокнађују недостатак примарног чула у његовом животу.

[2] „Дјело *Дјечаци са Уне* поједини критичари сврставају међу романе, мада је ту ријеч о збирци приповиједака које у цјелину повезује наратор који врло емотивно оживљава сјећања на одрастање дјечака са Уне“ (Турјачанин 2004: 29).

Гордана Тимотијевић (1954) се огласила романима: *Зеленсело* (1997), *Владимир из чудне приче* (2001), *Кутија за звезде* (2006), *Сврακин сат* (2012). Романи ове списатељице инспирисана су чудесним и нестварним, а и када пише о деци и детињству из реалног живота, настоји да елементе стварног трансформише у сферу оностраног, апсурдног и нонсенсног. У њеном приповедању јасно је наглашена жеља да се оствари другачије виђење живота, а нарочито детета и детињства, које се приказује у нејасним и недефинисаним обрисима пародије и парадокса, до те мере да постаје занимљиво самим начином књижевног обликовања. Она настоји да буде другачија и сасвим нова у односу на класични дечји роман, чак и по цену да изневери елементарне захтеве књижевне естетике.

Урош Петровић (1967) је аутор романа: *Авен и јазопис у Земљи Ваука* (2003), *Пети летир* (2007), *Мрачне тајне Гинкове улице* (2011), *Деца Бестрагије* (2013).

Петровић стилским изразом и начином уметничке транспозиције чудесног, необичног и застрашујућег, размиче тематски оквир српске књижевности за децу и младе и ствара особен модел пустоловне, мистичне и загонетно-хумористичне прозе. Са становишта књижевне историје, дело Уроша Петровића може се дефинисати као занимљив литерарни експеримент карактеристичан за токове модерне српске књижевности за децу и младе на почетку XXI века. Ваља ипак рећи да уметничка вредност ових романа стоји на несигурним ногама.

Весна Ћоровић Бутрић (1958) у књижевности за децу огласила се особеним моделом кратке приче, као и романима *Оставити код Руже* (2003) и *Унатрашке* (2007). *Оставити код Руже* је шира епска форма, која би се могла дефинисати као литерарни покушај модерног дечјег романа. Форма овог дела, а нарочито фрагментарност структуре и фабуларног тока и „обогаћена интермедијалност, наводи нас на упитаност: да ли је у питању роман или циклус кратких прича?“ (Кљајић 2004: 80). Роман *Унатрашке* је прича о одрастању, о детињству у којем дете спознаје свет и размишља о могућностима одласка у свет одраслих. Питање зрења и одрастања, избор животног пута по сопственој жељи или по мери старијих, једно је од кључних питања којим се списатељица бави. Таква и „слична питања на која Весна Ћоровић Бутрић покушава да нађе одговор, чине ово дело савременим, посебним, али и свевременским“ (Грујић 2008: 106).

Ситне ствари, мале животне радости и туге, исказане језиком спонтаног емотивног набоја, откривају душу списатељице и нежност њених погледа на свет. Међутим, дубински слој њеног приповедања остаје недоступан детету, а интригантан и мистичан одраслом читаоцу и књижевном критичару. Запитаност и знатижеља су осећања која код читалаца свих узраста изазивају дела Весне Ћоровић Бутрић.

Љубав је дуго, и не без разлога, потискивана као тема и инспирација у стваралаштву за децу. Узроке таквог стања не треба тражити само у не-

прикосновености педагошких норми и назора, него и степену развоја емотивне и интелектуалне сфере дечјег бића. По мишљењу Фројда, дете еротски слој своје личности дуго скрива и потискује у сфери подсвесног, које се у доба зрелог детињства неконтролисано ослобађа и манифестује у веома различитим, а каткад и трауматичним гестовима унутрашњих порива и немира.

У савременој књижевности за децу неки писци су се окушали и у жанру љубавног романа. *Журка* Миленка Матицког и *Танго за троје* Слободана Станишића илустративно говоре о томе. *Танго за троје* је занимљива романескна форма о животу адолесцената и њиховом сукобу са нормама школског живота. Стварајући роман изван устаљених клишеа, Слободан Станишић показује да је „рашчистио с поезијом замршених, аморфних облика и компликоване лексике, какву негују артисти његове генерације“ (Петровић 2008: 519).

Роман *Пупољци и мраз* Бериславa Косиера је на први поглед идилична прича о љубави двоје петнаестогодишњака, Милене и Артура, који чистотом и снагом својих осећања превладавају баријере и неписане норме средине у којој живе. У дубинском слоју романескне структуре писац је дочарао притвуречности друштва и времена у коме се дешава радња. Цивилизацијски напредак друштва не доноси просперитет у свим сферама живота, ентузијазам и технолошка достигнућа новог времена још увек нису довољна да елеиминишу конзервативне предрасуде и примитивизам средине у којој главни јунаци траже место и простор за своја схватања и свој начин живота.

Фабула романа *Ринтинтил у мојој глави* Драгомира Ћулафића развијена је на детаљима љубави између Оље из Београда и Блажа из Будве. Структура дела је конципирана као топла и надахнута повест о младима који се воле и маштају о лагоднијем животу и далекој будућности.

Научнофантастични роман се јавио напоредо са великим научним достигнућима, као контраст фантастици наднаравних појава и догађаја, који немају изглед ближе или даље футуристичке конкретизације. Тематски оквир овог жанра обухвата све области материјалне и духовне културе које су уметнички конкретизоване и сведене у раван човекових социолошких, антрополошких и онтолошких преокупација. У српској књижевности овај жанр нема дугу трацицију. Ипак од понуђене продукције ваља бар поменути дела Воје Царића, Живорада Михаиловића и Бериславa Косиера.

У књижевном раду Царић се окушао и у сфери фантастике романом *Апарат професора Коса* (1958), у коме је проблематизовао нека питања човековог напретка и неслућеног просперитета у сфери науке и технике. Када главни јунак романа, професор Кос, који је конструисао апарат за враћање и оживљавање прошлости, сазна да су разлози давног нестанка једне планете и читаве цивилизације на њој били у погрешној примени моћног апарата који је био аналоган његовом, он постаје свестан опасности која прети

планети Земљи од његовог изума. То сазнање га је навело да уништи пројекат по коме је конструисао моћни апарат и на тај начин за извесно време лиши човечанство једног великог изума, али и опасности од апокалиптичног самоуништења. *Апарат професора Коса* је алегорична слика живота, у којој је Царић метафорично исказао суштину и противуречности савременог света. У сталном напретку технике и других достигнућа, он не види само опште благостање живота, већ и опасност од људске претенциозности, која проузрокује отуђење међу људима и опасност од тоталног уништења.

Живораад Михаиловић (1920) се у роману *Дечак у свемиру* определио за машту и фантастику, смештену у сан једног дечака, који је главни јунак романа. Радња је лоцирана на планету Сваштоид, где се све одвија по вољи моћног диктатора – чак се ни смена дана и ноћи не догађа по законима природе, већ по правилима неприкосновене тираније. Порука писца је и овде недвосмислена – осуда тираније и борба за апсолутну слободу личности. Он то чини са доста уметничке снаге и инвенције, али и даље остаје у домену педантног учитеља, који осећа потребу да свога читаоца стално учи и опомиње. То је учинило да његово дело још увек није искорачило из времана у којем је настало. Интересовање за тајне свемира Бериславе Косиер је сликовито дочарао у садржини романа *Брик и компанија* (1967), у коме су актери радње анимални јунаци – пас Брик, мајмун Бонго и папагај Пепито. Њих научници у једној лабораторији припремају за лет до Венере и натраг, како би људима помогли да одгонетну мистику космичких простора. Више инвенције и смисла за динамику измаштаних догађаја писац је исказао у роману *Бели потоп* (1976). Рукопис архитекте Звонимира Мартела из двадесет другог века, пронађен у флаши на просторима југозападног Пацифика 2495. године, говори о његовом боравку на поларној станици, где је радио као припадник Опште службе за борбу против леда. Футуристичка димензија романа опомиње на погубно дејство техничких и других достигнућа уколико човек изневери очекивани ниво сопствене одговорности у ери лагодног живота, пред изазовима урбане цивилизације.

Куда иде савремени српски роман за децу и младе? Неко је једном рекао да је савремени роман уопште нека врста контејнера у који може свако оставити оно што жели. Да ли се то може рећи и за савремени дечји роман? По нашем мишљењу – не! Особеност стваралаштва неких писаца говори да је роман за децу још увк у интензивној фази развоја, која не диференцира јасно принцип жанровске и стилске припадности, нити поштује елементарна правила епске композиције. То не треба тумачити као погрешан пут или странпутицу. Пре би се могло рећи да је то само једна фаза интензивног књижевног експеримента из којег ће се, нема сумње, изнедрити нове форме и нови начин уметничког обликовања.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 35–47

ЛИТЕРАТУРА

Грујић (2008): Тамара Грујић, Одрастање у роману *Унатрашке*, *Детињство*, XXXIV, бр. 3, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Кљајић (2004): Наташа Кљајић, Карактеристике кратке приче Весне Ћоровић-Бутрић*, Детињство*, бр. 3–4, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Марковић, Ж. (1973): Слободан Ж. Марковић, *Записи о књижевности за децу*, Београд: Интерпрес.

Миликовић (2010): Миомир Милинковић, *Нацрт за периодизацију српске књижевности за децу и младе*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Миликовић (2014): Миомир Милинковић, *Историја српске књижевности за децу и младе,* Београд: Bookland.

Огњановић (1997): Драгутин Огњановић, *Дечје доба*, Београд: Пријатељи деце.

Петровић (2008): Тихомир Петровић, *Историја српске књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Ристановић (2004): Цвијетин Ристановић, Домети приче за дјецу аутора из Босне и Херцеговине, *Детињство*, бр. 3–4, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Скерлић (1967): Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Просвета.

Турјачанин (2001): Зорица Турјачанин, Роман за дјецу у Републици Српској, *Детињство*, XXXII, бр. 1–2, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 49–52.

Miomir Milinković
Faculty of Education in Užice
University of Kragujevac

CONTEMPORARY SERBIAN NOVEL FOR CHILDREN AND YOUTH

Summary: Serbian literature for children and youth in the 21st century is developing in genre, style and structure, in several coordinate levels.

The paper follows and marks the specificities of development of the contemporary novel for children and youth, above all, its motif structure, style and language, composition and the manner of artistic shaping. The fundamental questions to which the author tries to find the answer are the following: what does exactly affect the form and content of the contemporary novel- the dynamics of the urban lifestyle, the preferences and affinities of the little reader, the influences of foreign literatures or the efforts of the writers in achieving a new Romanesque profile.

Key words: literature, novel, style and language, thematic and aesthetic structure.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 49–59

Зона В. Мркаљ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност
и јужнословенске књижевности

ОДЛОМАК КАО САМОСВОЈНИ ТЕКСТ У НАСТАВНОЈ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ КЊИЖЕВНОУМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

Апстракт: Већи део лектире, предвиђене наставним програмима за основну школу, чита се и тумачи на нивоу одломка. Циљ овог рада је да одреди улогу одломка у настави српског језика и књижевности; да утврди посебности тумачења одломка у односу на целовит текст и образложи потребу да се домаћа лектира врати у школске програме. У раду ће се разматрати многи проблеми везани за избор одговарајућег одломка који се обрађује у настави, за интерпретацију одломка, његово насловљавање, жанровску припадност и разумевање идејног слоја текста одломка, ван ширег контекста. Као примери биће коришћени одговарајући одломци књижевних дела предвиђени за наставну обраду од трећег до шестог разреда основне школе, заступљени у читанкама.

Кључне речи: одломак, самосвојни текст, наставна интерпретација, књижевноуметничко дело, лектира, школски програми

1. ПРОБЛЕМ ПРОУЧАВАЊА ОДЛОМКА У НАСТАВИ СРПСКОГ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Посматрање одломка као самосвојног текста у настави српског језика и књижевности намењеној ученицима основне школе, одавно је предмет проучавања методике као науке о настави.

О одломку као одабраном делу уметничког текста, који репрезентује књижевно дело коме припада, о његовој неопходности и улози у наставном раду, писали су многи угледни методичари (Мамузић, Росандић, Димитријевић, Николић, Илић и др.), најчешће помињући одломак у поглављима која говоре о локализовању текста, месту одломка у наставним програмима, његовој појави у школским читанкама и слично. У књизи *Настава српскохрватског језика и књижевности пред изазовима времена*, аутор, Павле Илић, разматра проблем специфичности наставног рада на одломку, притом се посебно задржавајући на питању у каквој наставној функцији треба да се нађе одломак када наставни програм захтева обраду целог дела, што је случај у средњој школи (Илић 1990: 206). О специфичностима наставне интерпретације одабраних делова текста у млађим и старијим разредима основне школе ретко се говори, јер се сматра да се наставни рад на одломку битно не разликује од таквог рада на другим текстовима који се за пот-

ребе навођења у читанкама не морају скраћивати (поједине бајке, приче о животињама, басне, неке ауторске приче, песме и краћи драмски текстови намењени деци).

У данашњој савременој школи, конципираној према програмским захтевима у односу на ученичка постигнућа, описана у образовним стандардима и организована према исходима образовања, све је наглашенија потреба да се у школским програмима тачно одреди који одломак из књижевног дела је предвиђен за читање, доживљавање и тумачење. То је условљено појавом различитих издавача који су понудили тржишту бројне акредитоване уџбенике, међу њима и читанке, те се дешава да, у зависности од понуђеног одломка, ученици који похађају различите основне школе, стичу и другачије представе о књижевном делу у целости, јер су обавезни да га прочитају само на нивоу одломка. Од кад је из школских програма избачен појам домаће лектире, читалачки задаци ученика основних школа, а нерет-ко и средњих, свели су се на ниво одломка. То, свакако, не погодује подстицању ученика да читају и развијају читалачки укус, већ подстиче кризу читања. У том смислу, ваљало би размислити о потреби враћања домаће лектире у основне школе и предлогу да се у школским програмима јасно назначи која књижевна дела ученици треба да прочитају још током летњег распуста и у друго слободно време.

Обради одломка може се приступити на више различитих начина. Тако одломак често постаје „самостална“ уметничка целина која се издваја из дела из кога потиче или се враћа у сложени уметнички свет из ког је проистекла.

Одломком се истиче најчешће једна ситуација, важан догађај или епизода из књижевноуметничког текста. Ученик на тај начин не може да усвоји жанровске особености дужег књижевног текста, нити да његове одлике препознаје на примеру који чита, уколико га наставник не мотивише да прочита цело књижевно дело.

Подстицајни задаци који прате, у оквиру читаначке апаратуре, одређене одломке, у основној школи су усредсређени на изоловану целину, што често погодује поигравању текстом и повољно утиче једино на заснивање стваралачких активности у настави. Овакво бављење текстом дозвољено је у одређеном обиму у млађим разредима основне школе, кад се ученик позива да текст преприча, допуни га својом маштом, замени улоге ликова, тужан крај претвори у срећан… а све са циљем да стиче језичку културу и увежба се у усменој и писаној продукцији. Кад је реч о интерпретацији, па и приказу и осврту, као нивоима обраде уметничког текста, долази се до проблема самосвојности одломка и смисла који такав, исечени текст поседује.

Можемо се сложити да је избор одломака који ће се обрађивати у настави током школске године, најчешће наметнут предлогом који дају аутори читанки, а није експлицитно дефинисан програмом за одређени разред.

Но, то не мора бити тако. Уколико наставник просуди да понуђени одабрани део текста није репрезентативан за његове ђаке и да би се увид у целину могао извршити другим путем, увек је у могућности да одабере одломак који је по његовом мишљењу адекватнији, да те текстове умножи и подели ученицима и да наставно тумачење потом прилагоди новоизабраном садржају.

У пракси се наилази на отпор када се у наставу преко нових одобрених читанки уведе одломак који наставник пре није обрађивао с ученицима. Уместо да такво освежење утиче на стварање новог концепта интерпретације, потреба за враћањем на старо често се објашњава пригодношћу некадашњег одломка и сложеношћу новодатог (нпр. већина наставника инсистира да се врати одломак из *Сеоба* у којем се не помиње љубавни троугао јер то сматра непримереним за рад са ученицима, већ се тумачи појава колективног лика славонско-подунавског пука). И данас има наставника који су разочарани чињеницом да се уместо одломка са часова географије из Нушићеве *Аутобиографије*, уз који су се урнебесно смејали и ђаци и наставници, данас ради „Прва љубав“.

Пажљивим проучавањем различитих уџбеника за млађе разреде, запажа се навођење мноштва одломака из књижевних и осталих типова текстова чији извори нису наведени, а понекад нису ни познати. У данашњим читанкама најчешће недостају извори из којих су одломци преузети. Ваљало би да, бар за дела канонске вредности, тачан извор пропише Министарство просвете јер се често дешава да у уџбеницима осване избор из недовољно проверених издања. Ово се посебно односи на навођење дела народне књижевности сумњивог порекла, односно дела „на народну“ непознатих аутора, или на такозване адаптиране текстове, али и на примере из ауторске књижевности: готово нико од ученика не зна да Вилијем Саројан није написао роман *Лето лепог белца*, већ *Зовем се Арам*; „То код нас не може да буде“ је одломак из дела *Мртво море* за чији наслов ученици дуго нису знали; исти је случај и са одломком из *Сеоба*, „Куће и кућишта заборавише“.

2. МОТИВИСАЊЕ ОДЛОМКОМ ЗА ЧИТАЊЕ ДЕЛА У ЦЕЛОСТИ

Посебним, квалитетним локализовањем у функцији мотивисања ученика за читање, доживљавање и тумачење књижевноуметничког текста, одабрани одломак може побудити унутрашњу чулност ученика и практично утицати на развој свести ђака о лепоти, то јест естетским вредностима дела, што погодује заснивању иманентног приступа, односно унутрашњем проучавању дела. Избор се најчешће даје са жељом да се понуђеним факултативним текстовима допринесе остваривању сложених наставних циљева, али је ретко где одломак искоришћен као предложак за заснивање проблемског или компаративног приступа.

У тематском блоку „Учини оно што желиш“, ауторке читанке *Прича без краја*, за четврти разред основне школе, Зорана Опачић и Даница Пантовић (2012) дају одличан пример како се све навођење и тумачење одломака може учинити вишеструко функционалним. Посебно наглашени делови текста (у овом случају речи, истакнуте бојом) непосредно помажу ученицима да препознају информације које су експлицитно дате и потом их упореде са информацијама из других текстова, али не само на нивоу препознавања, већ укључујући разумевање прочитаног, што погодује усавршавању вештине читања са разумевањем. Откривајући сродности, али и разлике у вези са одговорима Алисе и Бастијана (овде је реч о одломцима из романа *Алиса у Земљи Чуда* и *Бескрајна прича*) наставник и ученици формирају полазишта за заснивање проблемске наставе. На захтев: Упореди какве књиге воли Бастијан, а какве Алиса, ученици проналазе одговоре у текстовима наведених одломака: „Волео је књиге у којима су измишљени ликови доживљавали дивне авантуре, које су га наводиле да и сам измишља.“ (Опачић-Николић, Пантовић 2012: 6), док се у Алиси у Земљи Чуда наводи: „Их, каква ми је па то књига – помисли Алиса – у њој нема слика ни разговора?!“

Ученици се потом подстичу да усмено објасне какве књиге воле да читају, шта их док читају посебно привлачи, а шта одбија. Овакав ученички дијалог који се води на часу доприноси откривању широког корпуса функционалних циљева наставе, чему се у савременој школи тежи.

Значај правилног мотивисања доприноси бољем разумевању, а самим тим и интерпретацији одломка који се чита. Самостално ученичко читање ширег контекста, након мотивисања за читање обезбеђује такође поузданије тумачење. Доживљавање књижевног текста као уметничке, а не пригодне васпитне творевине смањује могућност за погрешно активирање креативног ученичког потенцијала, то јест за поигравање текстом, што је макар у старијим разредима неопходно избећи.

У складу са поузданим наставним поступањем, ауторке поменуте читанке за четврти разред, у оквиру апаратуре *Учини оно што желиш* наводе: „Читајући књигу са насловом *Бескрајна прича*, Бастијан полако постаје и њен учесник, један од ликова. Становници земље Фантазије захтевају од њега да спаси њихову владарку, Детињу Царицу, и царство које нестаје. Једини пут да то учини јесте да уђе у свет Фантазије и створи га изнова, дајући свему, и свакоме, ново име.“ (Опачић-Николић, Пантовић 2012: 37) Оригинални концепт ове читанке даје свим одломцима, повезаним у организоване целине, дозу фантастичног и привлачног, што постепено утиче на отварање ученика ка свету књижевноуметничког текста чији је реципијент.

Са ученицима основне школе одломак се често анализира као засебна целина која надраста дело из ког је узета, а пажња се обраћа искључиво на садржај који је заступљен у читанкама. Одломак тако егзистира као ре-

лативно аутономна уметничка структура. Поставља се питање колико је то добро и када је оправдано, а када не. Према мишљењу методичара, издвојеност одломака из шире уметничке структуре умањује њихову информативност и отежава схватање, те је од велике важности извршити ужу локализацију одломка. У ту сврху пожељно је користити апаратуру понуђену у читанкама или се другачије, у зависности од опредељења наставника, припремити за анализу уметничког текста.

„Током ранијег рада на теми која разматра наставну интерпретацију одломка у основној школи, где је програмска учесталост одломка већа и где одабрани део уметничког текста постаје штиво које доминира, поставило се мноштво питања о којима је пожељно да размисли сваки наставник пре него што се упусти у тумачење одломка:

– да ли је понуђени одломак у читанци заиста ваљано одабран да репрезентује одређено књижевно дело;

– да ли се одломку приступа као засебном, или као зависном делу уметничког текста;

– да ли су наслови одломака у читанкама адекватни или задовољавајући, или доводе ученике у забуну о ком је књижевном делу реч;

– колико је добро извршена ужа локализација текста у читанкама (и да ли је уопште извршена) и какав је значај локализације;

– да ли одломак по обиму и предметности одговара узрасту ученика;

– да ли постоји одговарајућа корелација међу наставним предметима у истом разреду (нпр. српски језик – историја, музичка и ликовна култура и сл.) што би помогло да се ученици подробније информишу о историјским и културним приликама и догађајима из прошлости.“ (Мркаљ 2011: 164)

У једној читанци за трећи разред основне школе (нећемо наводити издавача), аутори дају објашњење појма *одломак*: „Прича коју сте прочитали је само одломак једне дуже приче о цврчку који је тражио сунце. Одломак је део неке веће целине, и у нашој *Читанци* пронаћи ћеш много одломака из прича које су веома дугачке, те отуда нису у целости стале у ову лепу књигу.“ Овакво образложење којим су аутори намеравали да упуте ученике на читање целе приче, синтагмом *веома дугачке* може да делује демотивишуће на узраст којем је текст намењен.

3. ФУНКЦИОНАЛНОСТ ОДЛОМАКА – ПРЕДНОСТИ И НЕДОСТАЦИ

Према истраживањима Драгутина Росандића (2005: 52), осврнућемо се на број страница које може да прочита ученик одређеног узраста. Уз напомену да се број страница мења од разреда до разреда, да се усклађује и са способностима појединаца, као и да се разликују странице прозног, драмског и песничког текста, истраживања показују да већ у трећем разреду основне школе ученик за мање од месец дана може прочитати књигу

која прелази триста страница, док ученици седмог и осмог разреда читају 20 до 30 страница књижевноуметничког текста дневно. Ово је свакако један од значајнијих разлога због чега читање, доживљавање и тумачење одломка, а не текстова у целости предњачи у настави.

Смештање одломака и дела датих у целости у одређене тематске кругове у читанкама такође се може прокоментарисати. У зависности од тога како аутор читанке доживљава текст, тако је текст, па самим тим и одломак, увезан у одређени корпус и њему се прилази са тематско-мотивске тачке која се у датом читаначком блоку појављује као доминантна. Све је више наставника који заговарају хронолошки приступ и у читанкама за основну школу (сматрају да је он погоднији за такозвани спољашњи приступ књижевноуметничком тексту, а да је такав приступ поузданији кад је реч о интерпретацији са млађим ђацима, за разлику од унутрашњег проучавања, тј. иманентног приступа). Неки аутори сматрају да је добро да блокови у читанкама буду организовани по жанровима, што опет изискује појављивање одломака из обимнијих књижевних текстова и њихово парцијално проучавање.

Мада се разматрање проблема читања и разумевања одломка највише везује за рад у основној школи, не треба заборавити да су одломци капиталних дела наше и светске књижевности, дати у средњошколским читанкама, често све што већина средњошколаца прочита из књижевности. У старијим разредима, одломак може бити функционалан само онда кад је дат тако да мотивише ученика да прочита цело дело. Тенденциозно бирање одломака који имају дидактичку функцију ствара погрешне представе о делу у целости код ученика. У том смислу, задатак наставника и аутора уџбеника јесте да се путем интригантно одабраних делова уметничког текста и њиховог повезивања са савременим културним и уметничким занимљивостима, ученик упути и на електронску претрагу проверених сајтова, са којих ће о свету књижевног дела које треба да прочита у целости добити још више подстицајних информација. (Видети одговарајуће примере у: Павловић 2014).

Посебну пажњу приликом преношења одломка у читанке требало би обратити и на правопис (осим у случајевима када навођење дела по старом правопису доприноси стицању знања о развоју српског језика, нпр. неки одломци из дела Вука Стефановића Караџића – *Житије Ајдук Вељка Петровића*) и ускладити га са оним који је у школској употреби, односно, који је прихватило Министарство просвете. У вези са тим је и потреба да се у школским програмима нађе препорука који се превод, ако је реч о делима светске књижевности, прихвата као најпригоднији. Увођење истих одломака на језику оригинала и на српском језику помогло би успостављању значајних корелација на релацији страни језик (који ученик учи у школи) и српски језик. (Видети примере у: Бајић, Мркаљ 2011: 140–141; 172–173).

Одломци који представљају мисаоно заокружене делове ширег текста веома су чести и у млађим и у старијим разредима основне школе. Стапање више одломака у једну целину (и онда кад су ти одломци визуелно издвојени, а међусобно повезани методичком апаратуром) може да доведе до погрешног закључивања ученика о проблемима који се у тексту разматрају. Одсуство конкретних узрока и последица, или прескакање доминантних места који мотивишу даље догађаје и поступке јунака, доприноси кривој слици о делу које је тобоже савладано.

Неретко се одломцима, најчешће из драмских текстова, акценат ставља на лица која нису главна у књижевном делу у целости. Споредни или епизодни ликови тако добијају главне улоге, а ученик остаје ускраћен за могућност непосредног уочавања разлике међу јунацима књижевног дела и њихове улоге у њему.

„Примећено је да ђаци добро прихватају одломке из дела која су већ читали (попут *Двадесет хиљада миља под морем* Жила Верна или *Белоī очњака* Џека Лондона). Анализа одломака из прочитаних дела је садржајнија, сигурнија, а ученици су више расположени да износе своја тумачења везана за одабрани део текста, али и за дело у целини. Такође се веома успешно анализирају одломци из дела у којима доминира хумор попут Нушићеве *Аутобиографије*, одломка „Избирач наиђе на отирач“ из комедије *Избирачица* Косте Трифковића, дела првог чина *Покондирене тикве* Јована Стерије Поповића, исечка радио-драме *Капетан Џон Пипфокс* Душка Радовића и слично.“ (Мркаљ 2011: 168).

Проблем одломка отвара питање шта је у основношколској настави најважније: да ли разматрање педагошких ситуација, читање и анализовање дидактичких прича, подстицање ученика да читају дела савремених аутора које још увек временска дистанца није потврдила (јер важно је да ђаци читају, па барем оно што су чули да је занимљиво), увежбавање вештине читања са разумевањем на књижевном и осталим типовима текстова, или упознавање са најзначајнијим делима српске и светске књижевности, развој читалачког укуса, свести о важности и лепоти класичне лектире, савладавање умећа интерпретације текста на одређеном узрасном нивоу.

Зато ће се од ученика повремено тражити да прочитају целу приповетку или роман, али се не може очекивати да ће сви успешно и на време обавити овај задатак. Како наставним програмом није предвиђено као обавезно читање и тумачење предвиђеног дела мимо одломка, у уводном делу часа у разговор ће се укључити ученици који су дело прочитали у целости, те ће тако својим запажањима и тумачењима упутити и остале у садржај приповетке, што је у читанци изостављено. Тако се избегава предуг монолог наставника. Ипак, помоћ наставника који бираним подстицајима усмерава ученике ка проблемским ситуацијама у тексту, од непроцењиве је важности. У уводном делу часа, након приступног разговора, наставник може прочитати и додатне, краће одломке који претходе тексту у читанци,

што би укључило већи број ученика у разговор о почетку приче. Битно је да постојећи одломак и изостављени део текста повезују знаци више структурне вредности, као што су мотиви, уметничке слике, организација сижеа, мотивациони систем, ликови, облици казивања и сви други значајнији стваралачки поступци који се простиру и гранају по свим слојевима књижевног дела, пробијају их и везују. (Примере различитих видова мотивисања видети у: Николић 2006: 261–271).

Без обзира на то за какву анализу књижевног дела се (па самим тим и одломка) наставник определи, пожељно је да настава буде стваралачка и да се темељи на истраживачким задацима и проблемском приступу.

4. УЛОГА ОДЛОМКА У ЈАЧАЊУ УЧЕНИЧКИХ КОМПЕТЕНЦИЈА

Одломак као самосвојни текст представља доминантну форму и када је реч о осталим типовима текстова, не само о књижевноуметничким. У настави се, поред уобичајених примера из одабране секундарне литературе (књижевно-критичке, из историје и теорије књижевности) појављују и примери из речника, енциклопедија и часописа за децу и младе; одломци из новинарских и научнопопуларних текстова, као и различити примери из књижевнонаучних дела типа: аутобиографија, биографија, путописи, меморари, дневници. Читање оваквих садржаја утиче на развијање различитих ученичких постигнућа, дефинисаних стандардима и не тиче се у великој мери доживљајног читања и уживања у читању као активности која привлачи. Читањем осталих, тзв. некњижевних текстова, ученик може учити како да разликује битно од небитног, на који начин да успоставља узрочно-последичне везе, како да закључује и критички промишља о тексту; може учити како да учи, тј. запамти прочитани садржај, али не и како да интерпретира књижевно дело.

Поједини одломци могу се активно укључити у наставу граматике и правописа као полазни предлошци, или текстови који подстичу ученике да наставнику дају повратне информације о наученом. Повезивање наставе језика и наставе књижевности у сваком случају је функционално и избор адекватног одломка више је него кључан. Дати предложак уметничког текста преко којег се уводи или утврђује нова јединица из језика, ученику претходно мора бити познат јер једино ако је претходно прочитао, доживео и тумачио шири текст из којег је одломак преузет, он може на основу свог језичког осећања препознати, а потом и описати језичку појаву која се савладава.

Улога одломка у настави огледа се и у припремању ученика за изражајно читање и казивање књижевноуметничког текста. Без обзира на то да ли је реч о припремању ђака за извођење драмског текста по улогама, или на усмено казивање прозног или поетског текста, ова делатност погодује

остваривању многих стандарда, формулисаних према ученичким узрасним групама.

Поред развијања способности да артикулисано говори, изражајно чита, поштујући пре свега разумевање контекста, као и тип текста из којег је одломак преузет, поштујући реченичну интонацију или особености стихова, књижевну акцентуацију, интерпункцију, ритам, риму, темпо при казивању, ученик развија и друге усмене компетенције, од којих ћемо овде навести само оне које се односе на основни ниво ученичких постигнућа на прелазу из основне у средњу школу.

Ученик познаје основна начела вођења разговора: уме да започне разговор, учествује у њему и оконча га. Пажљиво слуша своје саговорнике. Употребљава форме учтивог обраћања. Успешно користи говор у различитим ситуацијама, уочава карактеристике публике/саговорника, и усклађује га према саговорницима и сврси разговора. Казује текст природно, поштујући интонацију реченице/стиха приликом изражајног и интерпретативног казивања. Приликом излагања уме да издвоји оно што је битно. Труди се да на занимљив начин осмисли своје причање. Способан је да изнесе поенту. Уме у кратким цртама да образложи неку своју идеју, као и да одбрани тврдњу или став за који се залаже. Избегава коришћење поштапалица у говору.

Уме укратко да преприча изабрани наративни или информативни, књижевни и некњижевни текст, и издвоји његове значајне делове или занимљиве детаље. Приликом излагања држи се теме, јасно структурира казивање, добро распоређујући основну информацију и додатне информације. Учествује у различитим говорним активностима, као што су: дискусије, предавања, импровизације и остало и смислено се изражава. Уме да учествује у корисној размени мишљења о неком проблему који се разматра. Активно одговара на писани текст или визуелни подстицај, користи одговарајући речник и пружа примерене коментаре. Уочава и примењује кодове и конвенције блиских језичких дискурса. Употребљава основне термине у различитим контекстима, на пример књижевне термине, језик медија, позоришта и остало. Труди се да унапреди своју способност да течно, изражајно и аргументовано казује. Настоји да својим ставом и садржајем онога о чему говори постигне одговарајуће резултате код слушалаца.

5. ЗАКЉУЧАК

Откривањем многих важних вредности уметничког текста, повезивањем свих слојева књижевног дела, обједињавањем аналитичког и синтетичког приступа интерпретацији, ученици откривају могућност да доживе уметничко дело у целини, да осете многе његове лепоте и вредности, иако су своје доживљаје и размишљања усмерили ка одабраном одломку.

Ученик који је ваљано припремљен за интерпретацију једног одломка из књижевног дела, умеће да тумачи и било који други сегмент тог истог дела, ако буде у ситуацији да га у вези са тим књижевним делом тестирају и испитују степен његовог разумевања одабраног текста. Тако се остварује и један од најважнијих циљева наставе српског језика и књижевности: оспособљавање ученика за самостално читање, доживљавање и тумачење књижевноуметничког текста.

Оспособљавањем да тумачи одломке књижевноуметничких текстова, ученик се подстиче да чита с разумевањем и тумачи одломке других типова текстова са којима се среће у настави српског језика и књижевности.

Рад на одломцима различитих типова текстова доприноси и стицању, јачању и надоградњи усмених и писмених компетенција ученика свих узраста.

ЛИТЕРАТУРА

Бајић, Мркаљ (2011): Љиљана Бајић и Зона Мркаљ, *Читанка за 8. разред основне школе*, Београд: Завод за уџбенике.

Илић (1990): Pavle Ilić, *Nastava srpskohrvatskog jezika i književnosti pred izazovima vremena*, Novi Sad: Dnevnik.

Мркаљ (2011): Зона Мркаљ, *На часовима српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.

Николић (2006): Милија Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Опачић-Николић, Пантовић (2012): Зорана Опачић-Николић и Даница Пантовић, *Прича без краја*, *Читанка за четврти разред основне школе*, Београд: завод за уџбенике.

Павловић (2014): Миодраг Павловић, *Читанка : српски језик и књижевност за други разред гимназија и средњих стручних школа*, Београд: Klett.

Росандић (2005): Dragutin Rosandić, *Metodika književnoga odgoja*, Zagreb: Školska knjiga.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 49–59

Zona V. Mrkalj
University of Belgrade
Faculty of Philology
Department of Serbian Literature with South-Slavic Literature

A SECTION AS AN INDEPENDENT TEXT IN TEACHING THE INTERPRETATION OF A LITERARY ARTISTIC PIECE

Summary: Most of the reading material which is planned for the curriculum in primary schools is read and interpreted on the level of an excerpt. The aim of this study is to determine the role of this excerpt in teaching Serbian language and literature; to determine the special features of interpretation of the excerpt in relation to the complete text and explain the need for reintroduction of domestic literature reading material to school programs. This paper discusses the numerous problems associated with the selection of the appropriate section which is processed in teaching, the interpretation of the excerpt, its captioning, genre affiliation and understanding of the conceptual layers of text in that particular part, outside the wider context. By discovering many important values of the artistic text, linking all the layers of a literary work, merging analytical and synthetic approaches to interpretation, students discover the opportunity to experience art as a whole, to feel its beauty and value, although their experiences and thoughts are oriented towards the selected excerpt of the literary work.

A student who is properly prepared for the interpretation of an excerpt from a literary work will be able to interpret any other segment of the same work, if in a situation where he might be asked about it, or if his understanding of the selected text is examined. This also fulfills one of the main goals of Serbian language and literature studies: training students for independent reading, experiencing and interpreting of the literary artistic text.

By enabling the student to interpret excerpts of literary and artistic texts, the student is encouraged to read with understanding and to interpret excerpts of other types of texts encountered during the studies of Serbian language and literature. Working on sections of different types of texts contributes to the acquisition, consolidation and upgrading of oral and written competence of students of all ages.

Key words: excerpt, unique text, teaching interpretation, artistic literature, reading, school programs, students' competences.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 61–69

Срето Танасић
Институт за српски језик САНУ
Београд

О ИСКАЗИВАЊУ МОМЕНАТА ИЗНЕНАДНОСТИ У ПРОЗИ ЗА ДЈЕЦУ БРАНКА ЋОПИЋА

Апстракт: Бранко Ћопић спада у српске писце који су већ постали класици. Неподељене су оцене да је он један од најбољих мајстора језика. У раду[1] се говори о једном детаљу из језичке проблематике – о исказивању момента изненадности у прози за дјецу Бранка Ћопића. Тај језички феномен се показује интересантан и у испитивању начина стварања хумора, какав се сусреће у Ћопићевој прози за дјецу.
Кључне речи: Бранко Ћопић, проза за дјецу, реченица, моменат изненадности, хумор.

Бранко Ћопић се већ за живота уврстио међу српске књижевне класике двадесетог вијека. Популарност је код читалаца стекао рано и она га је пратила до краја живота, а и данас није мања. Књижевна критика је давала о њему суд од времена кад се издвојио међу младим писцима. У различито вријеме и оцјене су се мијењале, а изрицане су увијек, истински књижевне оцјене, и у складу са временом, али и по сопственој мјери, тј. по мјери књижевних критичара, њиховог домета и опредјељења. Међутим, већ давно је оцијењена и његова несвакидашња заслуга у изграђивању српског језика, и то са највишег мјеста. Наиме, Александар Белић, пишући пригодни текст у новопокренутом часопису Јована Вуковића *Питања савременог књижевног језика* у Сарајеву 1949. године није пропустио прилику да не укаже на значај праћења и проучавања језика добрих писаца који не прекидају везу с народним језиком, гдје, већ у првим редовима својим даје лијепу оцјену и Бранку Ћопићу: „Јер и поред тога што нам је Босна и Херцеговина дала, нарочито у последње време, толико изванредних писаца, да поменем од многих само Ива Андрића, који је ушао међу класике наше, и младога Бранка Ћопића, који својом плодношћу готово премаша све данашње књижевнике, – ми још нисмо ушли у тајне босанских говора који чувају у себи одговор на многа загонетна питања и досадашњег развитка нашега језика и данашњег његова стања.“ То понавља и извлачи значајну црту у његовом дјелу и на крају чланка: „Али као што сам већ у почетку рекао, ми не смемо гледати на Босну и Херцеговину само као на ризницу богата материјала за научну обраду историје нашег језика; оне су тако исто

[1] Рад је настао у оквиру пројекта 178021 – *Опис и стандардизација савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, а реализује се у Институту за српски језик САНУ.

значајне и за обраду књижевног језика. Колико једрих речи, колико танаких израза има језик њихових народних слојева. Сетимо се живописног Кочићевог језика, Шантићеве поезије, концизности Андрићеве прозе, поетичности Ћопићева језика. Колико у њих има свежине, непосредног осећања народних језичких особина!“ (Белић 1999: 676, 678). Да ово није писано у годинама кад јесте, послије Другог свјетског рата, Белић би се несумњиво сјетио и Дучићевог доприноса изградњи српског књижевног језика, као што га није заборавио кад је писао о улози писаца у изграђивању београдског стила, прије Другог свјетског рата, помињући његово име заједно са именом Иве Андрића. Кад се времена оштро мијењају, то се забиљежи и ћутањем. А добро је и што је професор Вуковић покренуо часопис 1949. године; да је сачекао само још годину дана, можда се ни Ћопић не би поменуо међу заслужним за изграђивање српског језика. Засметала би његова „Јеретичка прича”.

Добро је запазио Александар Белић да се једна од тајни Ћопићева успјеха налази у његовој живој вези са народном традицијом и народним језиком. Урођен у народну традицију и језик завичајни, Ћопић је добијао подстицај за стваралачки приступ животу на селу, при стварању увијек је пред њим негдје тињало свјетло његова завичаја. Он је провео свој животни и стваралачки вијек између тога свог свијета дјетињства, дјечијих радости, несташлука и туге, уточишта у топлом крилу доброг дједа Раде и свијета који се рађа и стално мијења, као што нам и сам свједочи: „Стојим тако у обасјаној ноћи, пред хладњикавим неземаљским видиком какви се јављају само у сну, помало је и страшно и тужно… Даље се или не може или се не иде, ако већ путник није будала и „вантазија”, што би казао мој дјед, предобри душевни старац чија ме љубав грије и овдје, на овој опасној граници гдје се кида са земљом и тврдим свакодневним животом“ (*Башта сљезове боје*, „Поход на мјесец”, 31). „И како тада, тако и до данашњег дана: стојим распет између смирене дједове ватрице, која постојано горуцка у тамној долини, и страшног бљештавог мјесечевог пожара, хладног и невјерног, који расте над хоризонтом и силовито вуче у непознато“ (*Башта сљезове боје*, „Поход на мјесец”, 33).[2] Па онда није ни чудо што писац каже на другом мјесту: „Тако омађијан, отпловио сам за дједовим петама и до нашег заједничког кревета, из једног сна у други. Више се није дало разлучити с које стране стоји прави живот, а с које мјесечева варка“ (*Башта сљезове боје*, „Поход на мјесец”, 72). И завичај му је био на почетку и на крају: „Прије много, много година, на раздвоју дјетињства и дјечаштва, један мали путник опростио се од родног мјеста, стијешњеног у долини ријеке, и отишао у свијет стрмим каменитим друмом. Сад се тим истим друмом, испраним и обрушеним, друмом који

[2]Многи су аутори пишући о Б. Ћопићу истицали посебан значај завичаја у његовом књижевном дјелу; сасвим недавно, о сналажењу Ћопићевом у времену и простору детаљно и утемељено се говори у раду И. Чутуре „Просторно-временски односи у прози Бранка Ћопића“ (2013).

више никуд не води, један просијед човјек покушава вратити дјетињству, завичају, успоменама“ (*Башта сљезове боје*, „Потопљено дјетињство”, 189). Ипак овдје морамо стати.

Није се дало Бранку Ћопићу да увијек буде у споразуму с критиком. Послије Другог свјетаског рата, и поред овакве оцјене чувеног Александра Белића, и поред угледа који је већ имао, готово да га није хтио нико. Реалисти су га се одрицали јер је, по њима, издао идеологију, али су му ипак придавали значај, модернисти га нису признавали због сељачке тематике његове књижевности (Митрић 364). Међу првим га је добро оцијенио Б. М. Михиз. Још 1964. године написао је да је Бранко Ћопић „велики сликар нарави и времена, непревазиђени типолог нашег сељаштва, неизбрисиви песник револуције, ванредни лиричар људске душе и засмејач наше земље“ (Митрић 369), а 1969. године у предговору за *Башту сљезове боје* Михиз је указао на најбитније одлике Ћопићевих дјела: непресушна веза са завичајем и народним језиком, Ћопићево познавање људске душе и, поред још неких, као најбитнију црту Ћопићев хумор, који има „нешто чаробно, спасоносно лековито и тужно у исти мах“ (Исто 372). Кад се човјек који није свакодневно са лектиром књижевне критике сусретне са оцјеном из овог предговора, и пре тог сусрета и сам да синтагму „сјетно-хуморна нота“ у Ћопићеву дјелу, то не мора значити да је овај последњи способан да уочи и уопшти битну карактеристику колико значи да је та црта веома лијепо изграђена у дјелу Бранка Ћопића. Тако је Ћопић некако, уз много одбацивања и личног страдања, преживио гријех због „Јеретичке приче”.

Као што сам једном приликом раније рекао, а наведено то и потврђује, књижевна критика је о Ћопићу писала по мјери својих схватања и могућности сваке врсте – у датом времену. Очито је било да о њему није речено све што треба да каже књижевна критика. У последње вријеме Ћопић је у моди и о њему се пише и он се види другачије: прилог томе је и Зборник Филозофског факултета на Палама из прошле године, који није ни једини ни први те врсте.

У овом раду говори се о једном детаљу из Ћопићеве прозе, о исказивању изненадности догађаја, у овом случају та ситуација се разматра у контексту стварања хумора у приповиједању. Овај рад нема за циљ да нешто битно помакне у ономе што је досад у књижевној критици речено о Ћопићевом хумору; ипак рад ће на једном посебном примјеру показати из чега све он извлачи хуморне ноте, које се на крају спајају у то што данас зовемо Ћопићев хумор. Рад ће унеколико допринијети да се потпуније сагледа колико је наоко невидљивих конаца које наш писац вуче у стварању хумора у своме умјетничком дјелу. Кад се све то сплете, добије се јединствен хумор у српској прози друге половине двадесетог вијека.

У приповиједању Бранка Ћопића моменат изненађења има важно мјесто, и управо често се изненађење јавља као подлога за хумор. Тако свједочи и следећи одломак из *Баште*, везан за сликара:

„Тек у неко доба брадоња се прену из своје опчињености, поисправи се на сједишту, баци блок на ниску софру пред собом и сасвим трезвено рече разбијајући чаролију којом је био оклопљен:

– Ево светитеља, нов новцат, као испод чекића!

Сви се *изненађено* тргоше: шта је сад ово?

Паде светац међу њих однекле одозго, из раскошне орахове крошње! Како, због чега – питај бога! Ко ће проникнути у тајанствене путеве чак и оних прастарих смирених богоугодника, којима се одвајкада зна годишње доба и дан када ће доћи, а шта тек да кажеш за једног оваквог коме нико не зна ћуди и навике?… А да није свети Вратоломије, бог ти га помогао? Тај има посла с дрвећем и висином, па, ево, спузнуо с ораха и нашао се… Јест, врага, откуд сад он! Вратоломије долази с трешњама тичаркама, кад се дјечурлија највише веру по воћкама и вратове ломе.“ (67–68).

Уз мајсторски опис Ћопић се потрудио да истакне моменат изненадности догађаја: *Сви се изненађено тргоше*…, да поновимо ту кључну реченицу ако је остала незапажена.

Навођење оваквих пасуса захтијевало би и ваљане коментаре, што није мој занат, па ћу се ја у наставку задржати на неким језичким јединицама које доприносе изграђивању хумора.

Могу се издвојити јединице различитих језичких нивоа које учествују у стварању хумора у приповиједању Бранка Ћопића. Могу се такве сцене најављивати прилозима као што су *истом*, *одједном*, који у својој семантици имају компоненту неочекиваности, изненадности, а после њих се описује радња или ситуација натопљена хумором.

[]

1. Док дјед прича, он ти га *истом* зачуђено прекине: – Откуд лисица црвена кад је жута! (*Башта*, 14).

2. *Истом* једног јесењег поподнева, пуног сувог вјетра, перја и оштре граје чавки, испили се пред нашом кућом крупна, румена људина, сва зарасла у просиједу косу и нашушурене бакенбарде (*Башта*, 88).

Улога таквих прилога је да сигнализују моменат изненадности који је у датом контексту у основи хуморне ситуације. Такве случајеве овом приликом изостављамо.

Могло би се показати и на примјеру глагола уводних конструкција, како се спајају моменат изненадности и хумор. Често су у таквим конструкцијама глаголи који чине њихово језгро такви да заједно са садржајем конструкција граде хумор у чијој основи је и моменат изненадности.

У наставку ће бити мало више говора о неким реченицама које имају у семантичком потенцијалу компоненту изненадности, неочекиваности, на коме такође може да се заснива хумор у Ћопићевом дјелу. Познато је да међу временским реченицама са значењем сукцесивности постоји извјесна јасна разлика између оних с везником *кад* и оних с везником *чим*. Навешћемо два примјера са другим везником.

[1]

1. Ударио крај себе сикиру у пањ па се удудучио, а ја, *чим* га погледам и видим ону бравећу бекињу на њему, одмах ми на ум падне нечије јаре или јагње (74).

2. *Чим* смо кренули из школе кући, мој стриц Икета, завуче се иза прве живице. Скиде гаће с ногу и пребаци их преко рамена (227).

Ове реченице разликују се од реченица с везником *кад* по истицању непосредног вршења једне радње после друге, по томе што међу радњама зависне и управне клаузе нема размака. И то је нешто нормално. Везник *чим* у своме семантичком потенцијалу има и ту значењску компоненту, али то ни на који начин не изазива хуморне ефекте.

Постоје, међутим, и реченице у којим се истиче да се једна радња десила и пре завршетка друге. У српској лингвистичкој литератури на овакву појаву већ је указано. Постоји више типова сложених реченица које у своме семантичком потенцијалу имају и тај елеменат изненадне појаве вршења једне радње у односу на другу. Једне спадају међу независносложене реченице, а друге – међу зависносложене Ја ћу овдје представити неке од тих реченица с циљем да покажем како се оне користе у остваривању експресивности (и) у изграђивању хумора у приповиједању Б. Ћопића.

Међу независносложеним реченицама то су супротне реченице готово искључиво с везником *а*. *Још нисмо ни попили кафу*, *а већ нас зову на наставак рада.* Прва клауза је негирана, а друга потврдна, предикат прве негиране клаузе је перфективног вида, а предикат потврдне клаузе може бити перфективног или имперфективног вида. У негираној клаузи се јавља партикула интензификатор *ни*. У негираној клаузи се може јавити партикула *још*, а у потврдној партикула *већ*. Умјесто да је међу радњама двије клаузе однос сукцесивности, у оваквим реченицама је поремећен логички однос: „Нормалан слијед догађаја обиљежен клаузама независносложене реченице био би сукцесивност… На такав однос упућује и перфективна вриједност предиката прве клаузе, јер перфективни предикат прве клаузе по правилу задаје временско значење сукцесивности. Независносложена супротна реченица тако је, међутим, лексичко- -граматички структурисана да постериорност догађаја из друге клаузе представља ако не као а н т е р о и о р н о с т, онда најмање као д ј е л и м и ч н у и с т о в р е м е н о с т (симултаност)“ (Ковачевић 2003: 146), из чега и проистиче значење преурањености, неочекиваности друге радње, изненадне преурањености – (Ковачевић 2003: 147). Ради се о дјелимичној симултаности међу радњама, преурањености радње исказане потврдном клаузом. Могло би се рећи да је у најмању руку избрисана и граница међу радњама једне и друге клаузе, какав се ипак види кад је ријеч по временској реченици с везником *чим*, односно да је неочекивано мали размак између двије радње. Партикула *ни* у овим реченицама верификује непотпуно извршење радњеиз негиране клаузе, бар би се могло рећи да није стављена тачка на то вршење (Ко-

вачевић 2003: 151). Најчешће се јављају супротне реченице с везником *а* које имају значење изненадне преурањености.

[2]

1. Ево га, видиш, овај твој побратим још честито није ни оседлао ни узјахао, а већ се натреса: куда, сељо, а! (*Башта*, 133).
2. Није још ни узјахао у господство, а већ удара по нама, овим, да кажемо, простим људима (*Башта*, 133).
3. Нас двојица још се нисмо били ни снашли, а подлац Икета већ је био прескочио баштенски плот и дојурио пут наше куће урлајући… (*Башта*, 212).
4. Михољски, славски, гости још се нису ни разишли, још се по кући повлаче остаци печења и наш Жутија блажено лешка крај гомиле костију, а старина Петрак већ се мота око разваљена самара и запиткује дједа… (*Башта*, 22).

У свим овим реченицама јављају се сви они лексички чланови о којим је било говора и који доприносе значењу преурањене реализације радње из друге, потврдне клаузе. Као додатни верификатор таквог значења у првом примјеру је у првој клаузи и прилог *честито*, који такође говори да се радња друге клаузе започиње вршити прије окончања радње прве клаузе (в. Ковачевић 2003: 149). Управо је моменат изненадности који ове реченице собом носе писац искористио за развијање хумора. У складу с том његовом идејом реченице су испуњене одговарајућим садржајем – сучељавање садржаја прве са садржајем друге клаузе ствара хуморну ситуацију.

Исто значење може се исказивати и зависносложеним реченицама с везником *кад* и, рјеђе, *док*. Нпр.: Нисмо се још ни смјестили, кад угледах кроз прозор госте.

Следеће реченице су сличне претходним.

[3]

1. Нисам још био ни завршио са својим узвиком *кад* иза мојих леђа – пљас! – нешто ме тресну по глави тако снажно да сам одмах цоцнуо са сједала на под и занијемио од изненађења (*Глава у кланцу*, 282).
2. Још дјечачић није ни зинуо да одговори, кад се однеле прогура Веја, онако бјелокоса, штрклјаста… (*Глава у кланцу*, 239).
3. Још Веја и не изговори до краја своју заклетву, *кад* Икетић пусти кике, отрже се из њених руку, прескочи ограду дворишта и онако голоног јурну подно једне живице… (*Глава у кланцу*, 284).

Прва клауза је идентична првој клаузи из претходне групе примјера, друга се разликује синтаксички од клаузе из претходних примјера (Ковачевић 2003: 161): умјесто независног везника *а*, јавља се временски везник *кад*. У погледу значења, сем тог момента, нема разлике, радња управне се није још завршила кад почиње вршење радње зависне клаузе, карактерише их, дакле, дјелимична симултаност (Ковачевић 2003: 161) – опет се јавља ефекат изненадности. И ове реченице писац користи за стварање ху-

морних тонова: садржаји прве и друге клаузе сучељавају се тако да се ствара тај хуморни ефекат.

Постоји још један тип временских реченица које имају моменат преурањености и изненадности. То илуструју следећи примјери:

[4]

1. Изгалами се домаћин на жену, извика на дјецу, паде и нека ћушка, *кад* у зло доба опази стара Ђуја изгажено цвијеће, напољу, испод прозора (*Башта*, 77).
2. Ево, брате, ја таман пошо у село, *кад* оно запуца (*Башта*, 131).
3. Јутрос ја таман пред шуму, *кад* из љескара искочи вук, а за њим зец (*Глава у кланцу*, 237).
4. Мене су управо били извели пред катедру и учитељица ми је наредила да причам…, *кад* се пред отвореним школским прозором показа величанствен старац бркајлија на коњу блистајући сребрним хајдучким накитом (*Глава у кланцу*, 248).
5. Једном, тако, поп се послије часа нешто дуже задржа у нашем разреду, *кад* ево ти га – туп – упаде Славко главачке на врата и још с прага кукурикну… (*Глава у кланцу*, 250).

На овакав тип реченице одавно је указано у нашој стручној литератури, прва је на њих скренула пажњу Ксенија Милошевић (1982), без истицања стилских ефеката које оне носе собом. У овим реченицама не ради се о дјелимичној подударности радње прве, управне, и зависне клаузе, ријеч је само о томе да је друга радња наступила неочекивано рано.

И следеће реченице спадају у временске с везником *кад*:

[5]

1. Тек он то изусти, *кад* из колибе сунуше двије бјеличасте приказе и мућевито се стуштише низа стрмину пут сеоских кућа (*Глава у кланцу*, 256).
2. Ја тек што заустих да му одговорим, *кад* се из оног љескара сручи на пут читава једна гомила: Јоја Подигача, за њим Веја па Славко Тука (*Глава у кланцу*, 241).
3. У недјељу ујутру, тек што сам био доручковао, кад чујем с друма вику Славка Арапина (*Глава у кланцу*, 268).
4. Тек што уђох у наше двориште, *кад* спазих свог стрица Икана како отвара врата на свињцу и завлачи главу унутра (*Глава у кланцу*, 215).
5. Тек што је стигао до Веје, *кад* га она спопаде за раме и свом снагом гурну право у локву (*Глава у кланцу*, 239).
6. Тек што се нас тројица извукосмо из потока и попесмо на малу зараван, *кад* се на отвореним вратима млина појави једно крупно широко створење у кожуху и шубари (*Глава у кланцу*).

У литератури су већ познате. Постоји разлика између прве и осталих сложених реченица. У првој је у управној клаузи присутан прилог *тек*, који указује на временску блискост радњи у првој и другој клаузи (Милошевић 1982, Антонић 2001, Ковачевић 2003), а могу и неки други прилози

модификатори: *још*, *већ*, *таман*, *тек што*. И за њих је Ксенија Милошевић истакла да имају значење преурањености.

Остали прилози се разликују од овога по томе што у првој клаузи имају израз *тек што*. Поставља се питање да ли су то исте реченице као и прва у овој групи или је ријеч о реченицама са два зависна везника, пошто временске реченице могу имати везнички израз тек што, само што, таман што. О њима је писала Ивана Антонић (мислим на примјере са тим изразом на почетку прве клаузе) и закључила да се ради о временским реченицама са везником *кад*, а да *тек што* није у везничкој функцији (Антонић 2001: 139). До истог закључка дошао је и Милош Ковачевић, између осталог, позивајући се и на чињеницу да се спој *тек што* може наћи и у средини прве клаузе, тј. да има чисто прилошко значење (што је показано на примјерима и у раду Танасић 2012), какво је и значење прилога тек у прва два примјера. Уосталом и у овдје наведеним примјерима са *тек што* у два случаја тај спој се налази у средини прве клаузе (примјери два и три).

Дакле, и овдје је у питању модел реченице са значењем преурањености, што отвара простор за постизање ефекта изненадности. И оне су Бранку Ћопићу згодно послужиле за стварање хуморних слика у ове двије књиге дјечије прозе. Тај ефекат се постиже као и у свим другим примјерима: у реченице са оваквим значењем уклапају се садржаји који заједно с овим ефектом изненадности стварају хуморне ситуације. И показана употреба ових реченица потврђује још једном да су многи и необични путеви Бранка Ћопића којим он доводи читаоца до хуморних ситуација.

ИЗВОРИ

Бранко Ћопић, *Башта сљезове боје*, Сабрана дјела Бранка Ћопића 13, Београд, Просвета, 1983.

Бранко Ћопић, *Глава у кланцу ноге на вранцу*, Сабрана дјела Бранка Ћопића 13, Београд, Просвета, 1983.

ЛИТЕРАТУРА

Белић (1999): Александар Белић, Поводом покретања овог часописа, *О различитим питањима савременог језика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Антонић (2001): Ivana Antonić, *Vremenska rečenica*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Ковачевић (2003): Милош Ковачевић, О једном експресивном типу с временским значењем у наративном дискурсу, *Граматичке и стилистичке теме*, Бања Лука: Књижевна задруга, 141–174.

Ковачевић (2009): Милош Ковачевић, Сложене реченице с везницима на почетку и зависне и главне клаузе, *Огледи из српске синтаксе*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 63–86.

Милошевић (1982): Ксенија Милошевић, Један функционално неиздиференцирани/комбиновани тип односа у сложеној реченици у српскохрватском језику, *Македонски јазик* 22–23, Скопје, 465–478.
Митрић (2013): Маријана Митрић, Михиз о Ћопићу, Значај српског језика и књижевности у очувању идентитета Републике Српске II. Књижевни класици Републике Српске: Кочић и Ћопић (ур. Милош Ковачевић), Пале: Филозофски факултет, 363–378.
Танасић (2012): Срето Танасић, Везничка и прилошка употреба спојева тек што, само што, таман што, *Из синтаксе српске реченице*, Београд: Београдска књига, 157–165.
Чутура (2013): Илијана Чутура, Просторно-временски односи у прози Бранка Ћопића, тематски зборник *Књижевни класици Републике Српске* (ур. Милош Ковачевић), Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 153–179.

Срето З. Танасич
Белград

О СПОСОБАХ ВЫРАЖЕНИЯ МОМЕНТА ВНЕЗАПНОСТИ В ДЕТСКОЙ ПРОЗЕ БРАНКО ЧОПИЧ

Резюме: Бранко Чопич щитается одним из самых популярных сербских детских писателей XX века. Его детские сочинения характеризуются ярким, сочным язйыком и добродушным, здоровым юмором. Юуморических эффректов автор добивается различными способами. В настоыящей работе речь идет о том, как автором используются предложения, содержащия момент внезапности, служащий для осуществления юмористических эффектов, которыми он изобличует прозаические произведения, предназначченные для детей.

Ключевые слова: Бранко Чопич, детская проза, предложение, момент внезапности, юмор.

II
ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ САВРЕМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 73–86

Радоје Д. Симић
Јелена Р. Јовановић Симић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српски језик са јужнословенским језицима

ГРИГОР ВИТЕЗ – ДЕЧЈИ ПЕСНИК

Апстракт: Аутори у предложеном раду[1] на одабраним примерима описују основне квалитете Витезове поезије, и закључују да је Витез обдарен песник изванредног сензибилитета за природу и сеоски амбијент, али и уме са пуно смисла открити и приказати и људске карактере. Његов хумор, његова слика и његов смех врло су блиски дечјем поимању света, а корене налазе у народној књижевности.

Кључне речи: песма, поезија, дечја песма, хумор, фигура, метафора, метар, трохеј, јамб.

1. РЕЧ-ДВЕ УНАПРЕД

1. Григор Витез (Косовац код Окучана у Хрватској 1911, Загреб 1966)[2] припада плејади српских књижевних и културних радника у прекодринским земљама; његово је време успона у Хрватској називано ’Витезово доба’ (Петровић 2008: 375). У науци и критици означен је као „један од најбољих Змајевих настављача“ у поезији за децу[3]. „Витезов пиктурални стих – оцењен у крупним цртама и у експресивном тону, али у основи тачно (Петровић 2008: 379–380), – слободан, природан, ненаштимован, спој је традиционалног и савременог. Уметник је у народној поезији налазио рудник поетског блага. Напајајући се обиљем њене језичке грађе, свежином стила и духа, стапа лирично са усменом књижевном речи. Снагом пучкога генија, усавршава и оплемењује сазвучја народне речи ’као што се оплемењује дивље воће’“.

2. „Витезово стваралаштво за децу – јасна је иако мало неспретно исказана оцена Тоде Чолака (Чолак 1960: 63) – има велики уметнички квалитет; у тој поезији он је уверљив и непосредан, а свет дечје маште и свега онога што окружује тај дечји свет делује реално, блиско, и топло. Витез је већ и по свом звању, животном позиву (учитељ) могао да до детаља упозна

[1] Овај рад написан је у оквиру научног пројекта 178014 *Динамика структура савременог српског језика*, који финансира Министарство за науку Републике Србије.

[2] ЕСН 2008: 178.

[3] Петровић 2008: 374. Симптоматичан је у том правцу, и врло карактеристичан наслов монографије Капицић–Хаџић 1981.

децу разних узраста, да им се приближи, да разуме сваки њихов бол и сваку радост, да све то с њима дели, да их теши и бодри, васпитава и учи. На том широком животном плану он је засновао све своје песме: њихова је тематика, ако не увек и оригинална, веома широка и разнолика".

3. Наш задатак у овом раду биће да анализом конкретне грађе утврдимо праву вредност Витезове поезије за децу. У анализи поетског дела уопште, па у том кругу и дечје поезије, оправдано је поћи од уверења Б. Поповића, по којем – „песма мора имати емоције, мора бити јасна и мора бити цела лепа" (Поповић 1971: XVI). „Ма какво било песничко дело – прецизира Поповић своју мисао, – и од кога било песника, оно ће бити лепо или мишљу, или осећањем, или маштом, или укусом – то јест, већом или мањом дубином мисли, већом или мањом дубином осећања, више или мање живом маштом, и више или мање пречишћеним укусом" (Поповић 2001: 180).

а) Са ових позиција Поповић је пришао Змајевој поезији, и по општем мишљењу престрогој оцени њеној. При томе се уопште није осврнуо на његове дечје песме, а у осталом делу опуса највише место приписао је сатиричној поезији. По свему судећи, Поповић је пошао од става да се у политици и политичкој литератури уопште, па и у поезији, мора уложити сразмерно велики мисаони напор, и да је тамо мисаона активност по сили закона најјача. А мисаоној подлози поетике приписао је највећи значај од свих набројаних компонената.

б) Наше је пак мишљење да је мисаони напор који се мора уложити продором у духовни живот људски уопште врло велик, а испливати из тога амбијента у дечји ментални свет и осећања, те прилагодити мисаоне структуре одраслих дечјем начину поимања, – захтева додатну суптилну и нада све компликовану апаратуру менталних покрета и мисаоних трансформација.

4. Ми ћемо покушати да са тако оцртаних позиција бацимо поглед на Витезово песничко дело за децу, у обиму који је за ову прилику примерен. Узимамо у разматрање неколике Витезове песме из збирке *Једноī јутра у īају*, анализираћемо их по реду како стоје у збирци, а на крају је општи закључак.

2. СТИЛСКА АНАЛИЗА ВИТЕЗОВЕ ПОЕЗИЈЕ

1. Прва на реду је песма *Свадили се миши*, која и фактуром и структуром подсећа на народну лирску песму, пре свега шаљивог садржаја. Ритам је жив, стих кратак, прихватљив и за мањи узраст реципијената, а живост је појачана још и изменом метра:

Свадили се миши

На пољетној киши:
Један мртав паде,
Други бјежат стаде,
Трећи скочи: хопа!
На врх жутог снопа,
Зове црног попа
Миша да закопа.
Кихну поп,
Паде сноп,
Поплаши се мртав миш.
Сад га више не видиш.

Слика посвађаних мишева на киши тачан је одраз расциликаних малих створова кад су узнемирени било чиме што ремети њихов животни амбијент. Али неки детаљи донекле затамњују и јединство слике и склад саме песме. То је најпре 'мртви миш', који у песму уноси непријатну атмосферу, а затим и 'поп', који представља потпуно страну појединост која не доприноси ни уверљивости ни духовитости казивања.

2. Друга песмица коју ћемо приказати јесте *Пшичја пјеванка*. Једино што се њој може замерити – јесте извесна предимензионираност у односу на капацитет пажње мање деце. По себи врло успеле ономатопејске речи којима се подражавају птичји гласови чине мало предуг низ. Али у целини, слике распеваног гаја у пролећно јутро колико су истините – толико су исто живе и звучним манифестацијама песме: мелодијом, ритмом и чак гласовним саставом – упечатљиво делују на дечји слух и перцептивни хабитус.

а) На почетку је духовит опис књиге како пада с крова, и из ње се просипају слова, а птице их скупљају и њима се хране:

Јутрос пала књига с крова,
Просула се из ње слова.
Дошле птице велике и мале
И слова се назобале.

Ништа не смета ни метричка неравнина у трећем стиху, где се са осмерца прешло на десетерац друкчијег слоговног састава[4]. Врло погођена и богата рима[5] потпуно прекрива ту неравнину, и чак јој даје призвук појачивача.

б) За овом љупком сличицом, која служи као уводни детаљ, долази део са већ поменутом протетичком набрајалицом ономатопеја.

а1) Две почетна стиха те строфе чине прелаз од прве слике из претходне строфе према оној из даљег тока дискурзије, по себи врло успео и са гледишта садржаја и са становишта звуковне структуре стиха:

[4] Према трохејском саставу остала три стиха, овде је друга половина стиха попуњена дактилом и амфибрахом.

[5] У позицији риме увек је доминантна реч: 'с крова' – 'слова', '/велике и/ мале', '/словâ се/ назобале'.

Па сад сричу сваког дана
Разна слова прогутана.

а2) Ништа мање није успео и наставак стиховног низа. Први од тих стихова унутрашњом римом повезан је са првим од претходна два (’сричу’ – ’вичу’), а и сам је врло озвучен хоризонталном римом (’вичу’ – ’ћурличу’). И даље је жив, повремено врло истакнут унутрашњи слог пред паузом, а парне риме на крају стихова подижу тон излагања и високо истичу мелодизност гласовних секвенци од којих се састоје стихови:

Наглас вичу те ћурличу
И цвркућу и ћувичу
И жвргоље и живкају
И ћућоре и цивкају,
Пиште, жврље и циличу,
Кријеште, цврче и ћивричу
Криче, грчу и грличу,
И пијучу и цијучу…

Стални успон тонске линије доживљава врхунац у тренутку напуштања устаљеног начела, те у мноштву фонијских понављања, прелива и контраста – прелази на трочлани римовани склоп (’циличу’ – ’ћивричу’ – ’грличу’), где на највишој тачки опште граје пискутљива спрега двају тонски највиших вокала ’и’ – ’у’ као да подражава финале неке романтичне музичке композиције (’И пијучу и цијучу’):

а3) Одатле, међутим, песник као да губи контролу над птичјим оркестром, и овај почиње производити тонове не увек чисте и не увек у узјамном складу:

Жуборкају, ћућоркају,
Пирикају, цирикају,
Пискутају, цвијукају,
Цврљугају, шврљугају,
Ћирликају, грљукају,
Фићукају и биглишу
И пјевају и уздишу…

Музички пасажи постају засићени једним и истим тоновима, па стога једнострани, а у суштини једнолични и у крајњој линији монотони.

а4) Следи међутим духовита поента, која неутралише поменуту слабост и снажно продубљује смисао песме. У слику се уплиће сунце, које узима позу учитеља који чита из златне књиге и поучава птице како ће сricати слова:

Сваки дан их сунце пита,
Из књиге им златне чита,
Те од зоре уче, сричу
Два-три слова да ћурличу.

„Сликовитост форме – по оцени историчара књижевности (Петровић 2008: 376), – чистота музике, обиље глагола који дочаравају пој и метеж

птичјег цвркута, 'Птичју пјеванку' чини звучном сликовницом и правим птичјим концертом. Спрега звуковног израза и значења, мелодичност, ритмичност, акцентуација, асонанца и ономатопеја којим се постиже максимална емоционалност – демонстрирају богатство језика као звучну слику и поетску пројекцију игре". И поред малих ексцеса и на садржинском и на звуковном нивоу, и ми ћемо се у општем утиску сложити са управо изјашњеним мишљењем. Ипак морамо додати још једну појединост која ремети општи склад звука и значења ове песме. То је први стих потоње строве: 'Сваки дан их сунце пита'. Лепо звучи рима 'пита' – 'чита', али редослед глагола није убедљив, и ремети јединство слике. Сјајни учитељ сунце, сигурно зна да ђацима ваља најпре нешто прочитати из златне књиге, па их онда прозвати да и сами сричу, дакле питати.

3. Следећа на нашем путовању кроз поменуту збирку јесте сјајна песмица о мишу и мачки насловљена као нека мала бајка – *Иза брда плава*.

Иза брда плава
Миш црвени спава,
Миша мачка љуља,
Постеља га жуља,
Не може да лежи,
Длака му се јежи,
Бјежи, мијо, бјежи!

Целокупношћу својом, и сликама миша који, као ништа не слутећи, спава а дадиља мачка га љуља, и необичним позивом у финалу песме да бежи, погођеном лексиком, те и сјајно уобличеном звуковном структуром, ова песма представља узор успешног песничког остварења у овом жанру. Томе доприносе чак и две неравнине у метричкој структури које ремете трохејски ритам. Прва неравнина налази се у другом стиху, у којем спој наглашене једносложнице и тросложнице са акцентом на прими потпуно искаче из метричке схеме: 'Миш црвени спава'. Другу неравнину чине три стиха: 'Постеља га жуља, / Не може да лежи, / Длака му се јежи'. У њима је изостанком акцента на трећем слогу ослабљена трохејска структура, али не у тој мери да би се у позадини назирали обриси неке друге тонске линије.

Према свему што рекосмо, овде смо даривани једним изванредним поетским медаљоном којим се може поносити српска дечја поетска реч.

4. Песма *Зубић* могла би се на неки начин прибројити врсти пригодних поетских остварења јер за предмет има први извађен зубић. Спевана је већим делом у маниру народне поетске речи, а мањим подсећа на Змајеве стихове са одговарајућом тематиком.

а) Уводни дистих у трохејском осмерцу као да намеће дубље тонове озбиљне приче о 'љутој болести':

Јунак љуту рану има:
Један му се зубић клима.

б) У другој строфи ритам као да је знатно појачан, а тај утисак највероватније долази од лексичког и обличког састава, а не од звуковне и метричке подлоге, дакле од адвербијала ’брже’ на почетку, и два императива ’вежи’ и ’прежи’, који следе у два прва стиха.

Брже вежи златну жицу,
У њу прежи бијелу птицу,
Бијелу птицу
Голубицу
И црнога голубана,
Гугутана са тавана,
Нека гуче,
Нека бол извуче…

Прелом у трећем стиху, као и рима којом је преливен и сливен са прва два стиха, звуковно веома обогаћују дискурзију и примичу је нечему што би се могло упоредити са народном поскочицом. Све се то наставља – наравно другим средствима – и у следећа четири стиха, у којих други садржи хоризонталну[6] риму (’Гугутана са тавана’), и као да пресликава претходни преломљени стиховни склоп (’У њу прежи бијелу птиву, / Бијелу птицу / Голубицу’). Последња два стиха ове строфе из основа ремете и тако несигурну метричку схему, чиме не ослабљују, него напротив појачавају ритам таласања звуковних маса. То све последњи стих тога низа подиже на пиједестал поенте: (’Нека гуче, / Нека бол извуче’).

г) Све што је речено као да чини сувишним последња два стиха песме, који су свакако замишљени као епилог, али ови немају снагу која би их избацила на врхунац неке контрастне структуре или сл. Тако остају као нека неумесна напомена или сл.

Гукнуо голубић –
Излетио зубић!

5. Песма *Двије руке* у обрнутом смеру нас подсећа на чињеницу да дечја поезија по нужности своје природе има и васпитну улогу, јер без обзира шта песник мислио и намеравао, његова реч између осталог учествује у обликовању људског лика детета, пре свега моралног и социјално ефикасног. Рекосмо овде да се та функција очитује у обрнутом смеру, јер уместо љубави и несебичности према најближима – пропагира заправо корист, и преко тога ниску саможивост:

Ова је рука добра била:
Мами је помагала орахе дробити.
Зато ће на дар бонбона добити.

И ова друга добра је била:
Донијела је новине тати.
И њој треба бонбона дати.

[6] Исп. појам ’унутрашња евокација гласова’ у Симић 2010.

Постоји мноштво других дарова којима се ’доброта’, тј. у овом случају спремност на помоћ мами и тати, може наградити. Бомбоне су вишестрано штетан дар детету, а најпре по томе што потенцирају значај материјалног момента у међуљудским односима, заобилазећи лепоту нежности, срдачне спремности на одрицање ради општег добра, или ради задовољства других.

Има и других момената који ову песму карактеришу као слабије успело Витезово дело. Дуги стих успорава ритам и отежава мелодију, и снижава праг памтљивости. И сам лексички састав, сем што је непажљиво одабран с обзиром на сензибилитет деце мањег узраста, одбија и својим гласовним саставом[7].

6. Уздизање лепоте природе метафором о даровима које она носи врло је успело у песми *Пролеће је даровало*.

а) Зелена и свилена хаљиница младе брезе у првој строфи која привлачи птичице па су јој гране постале расцврkутане – зрачи свежином и распеваном меком младошћу срећног детињства:

Пролеће је даровало
Младој брези хаљиницу
Сву зелену па свилену,
Раним сунцем обрубљену,
Њој долазе косовице,
Чворци, зебе и сјенице,
Па су њене гране
Све расцврkутане.

Поред лексичког (свег у пролећним мирисима и бојама) интересантан је и ритамско-мелодијски састав ове строфе. Погледајмо само риму, која је у почетку суздржана (почиње тек од трећег и четвртог стиха: ’свилену’ – ’обрубљену’), да би својим богатим саставом готово у целини обухватила последња два стиха (’Па су њене гране / Све расцврkутане’).

Та последња два стиха краћег су метра (шестерац према осмерцу у осталом делу песме), а и лексичким саставом у тој мери су упечатљиви да делују снагом поенте.

б) Низање птица посетилаца накићене брезе у првој строфи по себи је врло успело, али могло је најавити даљи ток песме ако би се овај претворио у даље гомилање речи. То се, међутим, није десило, него је друга строфа јаче од прве оживљена кретањем и дијалогом медведа[8] и пчела о томе када стижу дрењине:

Пролеће је даровало
Тврдом дрену капут жут,
Под њим лежи зелен пут,

[7] Исп. само речи у позицији риме: више него прозаично ’дробити’ – ’добити’, као и неинвентивно ’тати’ – ’дати’.

[8] Позната народна анегдота о медведу који легне да спава испод рано процветалог дрена мислећи да ће он најраније и сазрети, и тако пропусти све остале плодове.

А по путу медо иде
Да погледа да л се виде
Дрењине већ зреле,
Ал му кажу пчеле:
– Још прошетај, медо,
Све долази редом:
Кад загрије љето,
И дрењина ето.

Једини ометајући детаљ представља слика пута који 'лежи' испод дрена уместо да 'води' поред њега или сл. Друга строфа је и иначе мање инвентивна од прве, па је чак и поента мање духовита: 'Кад загрије љето / И дрењина ето'.

в) Ни трећа строфа није на висини прве, ни у слици ни у звуковној грађи. Кошуљица 'сњежно ткана, мирисима мирисана' 'ко бјела пјена' нити је убедљиво ни сликовито оцртана као брезина хаљиница.

Прољеће је даровало
Јабуци ко бјелу пјену
Кошуљицу сњежно ткану,
Мирисима мирисану.
Она госте дочекује:
Сад пчелице златозуј,
А на јесен рану
Дјецу разиграну.

7. Не бисмо рекли да је заправо виртуозна структура *Шевине пјесме* са заиста добро изнађеним кратким речима, али без довољно јасне и довољно згуснуте слике шевина лета у висини. Но постоји друга, тематски слична а поетски успелија песма која јаче привлачи пажњу аналитичара. То је љупка и разиграна *Препелица*.

а) Прве две строфе полетним речима оцртава врло јасну и успелу слику косаца који савлађују младу траву и обликују је у блисташе орошене откосе:

Косци косе
У откосе
Младу траву
За отаву.

Са откоса
Блиста роса.

Ритам је оснажен контрастом између непарних, чисто трохејских, и парних стихова који неакцентованом речи на почетку и акцентом на првом слогу тросложнице која следи – сасвим поништавају трохејску структуру инсистирајући на некој неправилној јампској линији. У другој строфи настаје још и обрт па је први стих тај неправилни јамб, а други има трохејску форму. На тај начин је овај дистих поентиран као ниосилац доминантне

информације о блиставом откосју од јутарње росе. Слика више него успела, и адекватан начин на који је описана.

б) Друге две строфе – сем једног детаља – остају на истој висини блиставо обликованих слика:

А из траве
Попут хица
Прхну птица
Препелица.

Преплашена
Лети, хита
У језеро
Зрела жита.

Поменути пад остварен је у другом стиху, који нема никакву другу улогу сем као експонент риме, а јединство слике омета поређењем шеве са ’хицем’. Не чине се адекватним било какви спојеви у којима учествују речи удаљених или међусобно некомпатибилних лексичких поља (Молиније 2002: 54), као овде што су ратна и пролећна речничка сфера.

в) Долазе две строфе од централног значаја за изградњу песничке слике, са ономатопејским ’пуђпуруђ’, подражајним гласовима којима се обично упућује на препеличју песму:

Тамо буђну,
Пуђпуруђну:
– Дан би мога
Бити вруђ,
Пуђпуруђ!

У жито
Ко у вир – буђ!

И овде постоји детаљ који излази из круга успело одабраних и склопљених елемената слике. То је цела друга строфа, која заправо само понавља ономатопејско ’буђ’ с почетка претходне (’буђну’).

г) Сасвим је сувишан поменути дистих и у светлу последње строфе, која и сликом и звуком представља даљи успон стиховног низа ове по свему осталом изванредне песме, и врхунац уживања за младог читаоца, и у духовитости речи, и у лепоти слике, и у сјају риме, и у полету ритма који сугерира разноврсност метричког склопа стихова:

Усред жита
Скрита,
Сита,
Пјева птица
Препелица:
– Дан је вруђ,
Пуђпуруђ!

Једина примедба коју бисмо у наступу професорске ситничавости могли овде дати, јесте реч ’сита’. Ситост сугерира лењиви и дремљиви мир, а не овако разиграну и распевану атмосферу. Семантичка подлога те речи сасвим је у супротности са њеном улогом у преломљеном стиху као фактора оживљеног ритма и подигнутог тона казивања. Можда је песник могао и одустати од прелома и од речи ’сит’, па све надоместити одговарајућим адвербијалом уз ’скрита’, нпр.: ’Усред жита, / Брижно скрита, / Пјева птица / Препелица’[9]. На другој страни, бљесак лепоте према крају песме све је јачи, и нарочито је продоран постао у самом финалу песме, и у ономатопеји која поново подсећа на сазвучја препеличјег поја: ’Пуђпуруђ!’

8. Песма *Крава чита новине* потврђује Витезову способност да у кратком низу стихова оцрта изванредно успелу слику и озвучи је успелом мелодијом:

Крава чита новине
У царству хладовине.
Два је слова прочитала,
а три листа прогутала,
Сад прежива умно
Легавши на гумно.

Све што је речено о песми о ’црвеном мишу’, вреди и за ову песмицу. Можда би додуше један ситни моменат засметао младом читаоцу, а односи се управо на оно што ми одрасли у овој песми налазимо да је најуспелије: то је изванредна досетка у последња два стиха: ’Сад прежива умно / Легавши на гумно’. Наиме, најмлађи још нису у ситуацији да на прави начин схвате реч апстрактног значења ’умно’, па им ни поента није ни јасна ни довољно упечатљива. Рекосмо горе да је продор у духовни свет човеков, а поготову испливавање у дечјем мисаоном амбијенту – за одрасле нада све тежак проблем.

9. Песма *Што је било* отвара извесне теоријске проблеме који се нерадо постављају у теорији књижевности за децу, а односе се заправо на позицију самог песника. Да ли песник треба да заузме позу одраслог, па да са неке детету непојамне висине пише о његовом свету, када се обично у песму увлачи блага иронија, или ваља да се постави у дечји амбијент и да из тог угла пише о свету. Ми смо имали прилике да у песми *Зубић* пратимо песника како се у неку руку подсмева ’јунаковој љутој рани’. Но пошто исту позу према својим вршњацима у таквим приликама заузимају и деца, није било потребно ни умесно опомињати се на ироничну ноту. Слична је атмосфера и у неким другим Витезовим (сетимо се *Страха*, *Сто вукова* или сл.), и не само Витезовим песмама, али дистинкција ту не игра важну улогу. Песма о којој ће овде бити речи ипак се не може као целина припи-

[9] И ’брижно’ није најуспелије решење, јер затамњује бодрост птичјег цвркута, али би песник могао свакако наћи бољу замену, нпр. неутрално ’од свих’ или нешто још боље.

сати поменутом ставу, јер се у њој опис развија и лексички гради на начин како то могу чинити одрасли, а како није доступно деци.

а) Одуга прва строфа гласи:

Што је било? Што се збило?
Негдје нешто затутњило,
Забрујало,
Зашумило,
Зашуштало,
Заплъуштало,
Чак је мјесец задрхтао,
Мало па би с неба пао,
Затрептале звијезде мале,
Све су ријеке набујале,
Пчеле лудо зазујале,
С легала су коке пале,
Загроктала свињи њушка,
Срушила се с гране крушка,
Пас на ланцу завијао,
Коњ у стаји зарзао,
Стара сова прхну с крова,
Хукну крошња орахова,
Ситна роса се пролила
И сву траву поросила,
Мачку крв се заледила,
Длака му се најежила…

Серија ономатопеја '…затутњило, / Забрујало, Зашумило' итд. и без познавања значења речи деци је јасна. Али даљи догађаји прво су сувише многобројни и разнолики да би дете са стрпљењем саслушало причу до краја, а друго: опис је местимично заплетен, чак и неадекватан или неуместан ('Загроктала свињи њушка', 'хукну крошња орахова', 'Мачку крв се заледила').

б) Друга строфа је поновљен први део прве, а потоња носи тумачење слике из прве строфе, то тумачење је натегнуто и сасвим неодговарајуће:

На тавану испод рога
Живи мишад босонога,
Пропухнуо вјетрић ледан
И кихнуо мишић један.

Поменута су лексичка поља и потреба да се води рачуна о компатибилности и/или о кореспондентности речи које се налазе у спојевима. Поређење моћних природних појава са кијањем миша нема ни најмањег смисла, јер просто недостаје *tertium komparationis*, недостаје основа за поређење. Није могуће Витезов обрт схватити ни као парадокс, ни као гротеску, јер нема јединства слике, нити има везног момента између делова о којима говоримо.

10. Песме *Ловцу* и *Трговцу* и садржајем и обликом сасвим подсећају на народну поетску реч. Као поетска остварења за најмлађе немају правог значаја, управо из разлога које смо горе навели:

Ловче, ловче, што си уловио? Што продајеш, трговчићу,
Пужа на бијегу, У шареном дућанчићу?
Сома на снијегу,
Крзно од комарца, Поткова за врапце
Кљун од дивљег јарца, И гајди за жапце,
Рогове од сове, Пет метара меке
Од голуба кљове, Паукове свиле,
Перје од срндаћа, Три бурета јеке,
Бумбара без гаћа, Магле четир киле,
Крило од јазавца, Једну врећу смијеха,
Зебу и балавца! Литру птичјег млијека,
Два добро сушена комарчева ребра
И вина у врчу од мјесечева сребра.

11. Да постоје и успеле песме одраслих за децу, показаће песма *Како живи Антунтун*. Без обзира што се у првом плану истиче поучна нота, и што је песма обимом предимензионирана за најмлађе – ипак јој не недостаје и шаљиве духовитости, и ритма који одговара дечјој игри, и сликовитости, наравно пуној контраста и парадоксално уобличеној:

У десетом селу Да л је јело слано –
Живи Антунтун, он то ухом слуша.
У њега је малко А рибу да пјева
Необичан ум. Научити куша.

Он посао сваки На ливаду тјера
На свој начин ради: Бицикл да пасе.
Јаја за лежење Да му мише лови,
Он у врту сади. Он затвори прасе.

Кад се јако смрачи, Гуске сијеном храни.
Он мрак граби лонцем. Снијегом соли овце.
Разлупано јаје А насади квочку
Он зашива концем. Да му леже новце.

Кад кроз жито иде,
Он сједа у чун.
Сасвим на свој начин
Живи Антунтун.

Специфичност ове песме лежи и у садржају и у форми. На садржинском плану специфичне су изненађујуће настраности 'Антунтунове', али разумљиве деци (пре свега сеоској) јер се крећу у кругу њима познатих ствари, тако да им необични поступци нису схватљиви, већ само смешни: и кад се у врту саде јаја, и кад се мрак граби лонцем, и кад се јаје ушива концем итд. На плану форме рима је разређена, и дотиче само непарне стихова, али је врло функционална јер погађа доминантне речи, и звучна јер за-

хвата скоро увек два слога и најчешће са више гласова у њиховом саставу (’ради’ – ’сади’, ’лонцем’ – ’концем’, ’слуша’ – ’куша’ и др.). Двоструки акценат на првом и необичном последњем слогу у личном имену јунака *Антунтун* (адекватно би било писати га ’Антун-тун’) ствара у стиху где се јавља (првом и последњем) посебну метричку ситуацију, а то се на неки начин одсликава и на целој песми.

3. ЗАКЉУЧНА НАПОМЕНА

1. Ако бисмо заузели позу строгог оцењивача попут Богдана Поповића, Витез би горе прошао од Змаја. Али ми не мислимо да је песник проклет и окачен о положај непогрешивог богочовека.

а) Не мислимо, хоће се рећи, да је добар песник само онај чије су све песме лепе, и све целе лепе. Мислимо, напротив, да је добар песник онај који уме испевати лепу песму која доприноси повољном утиску о његовој поезији као целини.

б) Дакле, који у тренуцима високог надахнуће развија снагу интуиције којом је способан обухватити комадић животне збиље о којем пише у целом опсегу и од врха до самог дна, да уме одабрати ’значајне појединости’, те да је језички у тој мери обдарен да скоро за сваку појаву успева наћи адекватан израз, да од појава којима оперише ствара јасне и допадљиве слике – те да све то по правилу облачи у такав звучни обол који је максимално усклађен са садржајем, на једној страни, и са суптилним осећајем за музику, на другој.

2. А Григор Витез се посигурно сврстава у ову категорију песника, дакле талентованих и успешних стваралаца поезије за децу.

ИЗВОР

Витез (1961): Григор Витез, *Једноī јутра у īају*, Београд: Младо поколење.

ЛИТЕРАТУРА

ЕСН (2008): *Енциклопедија српскоī народа*, Београд: Завод за уџбенике.
Капиџић-Хаџић (1981): Насиха Капиџић-Хаџић, *Од Змаја до Витеза*, Сарајево.
Молиније (2002): Georges Molinié, *Stilistika*, Zagreb: Ceres.
Петровић (2008): Тихомир Петровић, *Историја српске књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
Поповић (1971): Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, 13. изд., Београд: СКЗ.
Поповић (2001): Богдан Поповић, ’Огледи о српској књижевности’, у: *Сабрана дела 1*, Београд: Завод за уџбенике.
Симић (2001): Радоје Симић, *Општа стилистика*, Београд: НДСЈ и Јасен.
Симић (2010): Радоје Симић, *Стилистика српскоī језика*, Београд: НДСЈ и Јасен.

Чолак (1960): Тоде Чолак, 'Белешка о писцу', у: Витез 1961: 63–64.

Radoje D. Simić
Jelena R. Jovanovic Simić
University of Belgrade
Faculty of Philology
Serbian Language with South- Slavic Languages Department

GRIGOR VITEZ- CHILDREN'S POET

Summary: Grigor Vitez, a gifted poet with an extraordinary sensibility for nature and rural atmosphere, has an important position in the Croatian as well as the Serbian literature for children. He is very adept at discovering and presenting human characters. His humour, his picture and his laughter are very close to the children's notion of the world, and their roots are in the folk literature.

Key words: poem, poetry, poem for children, humour, figure, metaphore, metre, trochee, iamb.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 87–107

Милош М. Ковачевић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

О „ДОСЕТКАМА И НАИВНОСТИМА ИЗ ДЕЧИЈЕГ СВЕТА“ ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА

Апстракт: У раду[1] се, примјеном лингвостилистичке методе, анализирају „досетке и наивности из дечијег света“ које је сакупио и објављивао Јован Јовановић Змај. Посебно се објашњавају термини *наивност* и *досјетка* када се они односе на дјецу. Затим се даје анализа језичких поступака на којима почива хумористичност или комичност дјечијих досјетки. Језичко ткање тих досјетки код дјеце је увијек спонтано и подразумијева како логику дјечијег језика, тако и логику конкретно-чињеничног дјечијег мишљења. У подлози дјечијих досјетки по правилу стоји, посматрано из перспективе одраслих, кршење неког од правила у реализацији лексичко-семантичких категорија какве су неологичност, полисемија, синонимија, хомонимија, хомотонија, паронимија. Реализација датих семантичких категорија изазива по правилу хумористички ефекат антанаклазе или анаклазе, тј. ефекат проистекао из конфликта искључујућих значења исте лексеме које употребљавају одрасли и дјеца као учесници говорне ситуације.

Кључне ријечи: J. J. Змај, досјетка, хумор, комика, наивност, дјечији језик, лексичко-семантичке категорије

Током осме и девете деценије деветнаестог вијека Јован Јовановић Змај је у „Стармалом“ објављивао „досетке и наивности из дечијег света“. Та необјављена Змајева књига дјечијих досјетки реоткривена је средином двадесетог вијека, и касније, осим у Змајевим одабраним дјелима, још једном штампана. Наиме, постојање „Једне необјављене Змајеве књиге о деци“ објелоданио је Младен Лесковац у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик* (1956–1957, књ. 4–5). „Тај рад открива до тада потпуно занемарени Змајев труд око анегдота. Уз студију о ’досеткама и наивностима из дечјег света’ Младен Лесковац је штампао 247 оваквих анегдота. […] Змај је прву анегдоту објавио 10. новембра 1873, у свом листу *Стармали,* у коме су објављене и све доцније. Последња анегдота штампана је у *Стармалом* од 31. децембра 1889. Змај је намеравао да ове анегдоте објави у посебној књизи, али није нашао издавача. Ови мали састави остали су заборављени, затурени у *Стармалом* и никада нису прештампавани, сем њих

[1] Рад је урађен у оквиру пројекта 178014: *Динамика структура савременог српског језика,* који у оквиру основних истраживања финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

12 које је објавио Јаша М. Продановић у X књизи Змајевих *Сабраних дела,* 1934. године. По тачној тврдњи Младена Лесковца, ове анегдоте нису биле намењене деци, у њима ’није Змај дечји писац како смо га уобичајили замишљати; то је првенствено књига о деци’“ (J. J. Змај ПР, 483–484).

Од тих 247 Змајевих дјечијих анегдота што их је штампао Лесковац, прештампано је 112 у *Одабраним делима* J. J. Змаја, у књизи X насловљеној *Проза,* с тим да се у коментару каже да је #избор у овој књизи учињен по вредности: духовитости, актуелности, занимљивости појединих анегдота. Други критеријум је био везаност анегдота за Змајев породични живот. Унесене су анегдоте из његовог детињства [о његовом брату Мити, о његовој деци – ћерци Анки и пођерци Маци, као и о „његовој непрежаљеној Смиљки]“, с тим да су анегдоте „као и код Младена Лесковца, поређане хронолошким редом, по времену штампања“, а у избор су уврштене „само анегдоте потписане иницијалом Зм. – те су сигурно Змајеве и изворне. Остале потписане сигурним и несигурним Змајевим шифрама… нису узете, иако су готово сигурно Змајеве. Само, веровати је да овим „неправим“ шифрама Змај потписује преведене анегдоте“ (J. J. Змај ПР, 383–485).

Други пут те су анегдоте, опет не све које је Змај сакупио, него њих 89 штампане 1982. године у избору Милована Витезовића, под насловом *Зелени миш* (J. J. Змај ЗМ), с тим да су у овоме избору заступљене и неке од досјетки што их не доноси избор из одабраних дјела Змајевих. Витезовић у кратком поговору каже да „ова збирка досетки и наивности, показује сву ширину (и њену извесност) Змајеве перспективе којом је сагледавао детињи живот као поезију у свим својим изразима. Читајући их, јасно нам је да је само велики песник могао уочити искре дечјег духа, чути их и разлучити од једноличног говора свакодневља. Песничким поступком Змај је из песка детињства издвајао бисере. Многе Змајеве песме за децу, нарочито оне, које данас по естетским критеријумима модерног песништва за децу, можемо назвати антологијским (као што су песме о Пура Моци, Лењом Гаши, о брати који се дочепао очевога сата и сличне) сродне су досеткама и наивностима или им сасвим сличне. Што значи да су и песме исписи из детињства и да је у њих унео спознате карактеристике дечјег света“ (Витезовић 1982:112–113).

У овоме реферату циљ нам је да проникнемо у суштину хумористичког и/или комичног у тим дјечијим досјеткама које је Змај прикупљао и објављивао. При том ћемо се користити примјерима досјетки из обају избора – и оног из *Одабраних дела* Змајевих (J. J. Змај ПР) и оног Витезовићевог (J. J. Змај ЗМ), што ће се видети и у навођењу досјетки у тексту рада будући да ће иза сваке досјетке бити дат податак о томе из ког је избора досјетка преузета, тј. да ли је укључена у оба или само у један од двају ексцерпираних избора. Анализа у раду ће бити лингвостилистичка, а њен основни циљ да се разоткрију језичко-стилски механизми творбе дјечијих

досјетки, односно структурно-семантичке специфичности дјечијих у оквиру досјетки уопште.

А та специфичност тиче се, прије свега, категорије *наивности* већ у наслову нештампане Змајеве збирке стављене у координирани однос с именицом „досетке“: „*Досетке и наивности* из дечијег света“.

Ријеч, лексема „наиван“ овдје, међутим, не одражава у потпуности значење које јој придаје рјечник савременог језика. У једнотомном, најновијем *Речнику српскога језика* (2007: 768) та је лексема објашњена на сљедећи начин: „наиван, фр. 1.а. *који је без довољно животног искуства, без властитог сазнања, неискусан, безазлен; лаковеран; чедан.* б. *који изражава наивност, лаковерност, простодушност; који настаје, проистиче из недовољног искуства; незнања, необавештености* и сл.: наивне очи ~ тон; ~ објашњење“. Слично ову лексему одређује у свом рјечнику страних ријечи и израза И. Клајна и М. Шипке (2008: 815): „наиван (фр. näif од лат. *nativus* природан, прирођен) лаковеран, простодушан, безазлен, неискусан“.

Тешко да би се значење лексеме *наиван* у Змајевој збирци могло у потпуности подвести и под једно од наведених значења што их цитирани рјечници за ту лексему дају. Змајева лексема „наивност“ везана за дјечије досјетке без сумње искључује рјечничка значења: лаковјеран, без довољног животног искуства, који проистиче из незнања, необавијештености. Значењу лексеме „наивност“ у овој Змајевој збирци много више одговара, чак му је готово подударно, значење које тој лексеми придају (приписују) филозофски рјечници. Навешћемо одредница за ову лексему из двају филозофских рјечника. Најприје из преведеног *Речника филозофских појмова* (БИГЗ, 2004) што су га приредили Арним Регенбоген и Уве Мајер: „’наиван‘ (naiv), од лат. *nativus*, ’урођен‘, преко франц. *naïf* уведено почетком 18. в.; *природан, неизвештачен, неусиљен, детињаст, простодушан*; уз то наивност код И. Канта ’*израз човечанству изворно природне управљености против претварања које је постало друга природа*‘. […] Поред тога, та реч се употребљава у смислу ’превише природан, превише детињаст, који ништа не слути, *прилуп* (ова *конотација у српском* претеже)‘“. (Регенбоген, Мајер 2004: 360)[2].

На сличан начин значење овој лексеми одређује и В. Филиповић у свом *Филозофијском рјечнику*: „наиван (лат. лат. *nativus* прирођен), природан, ненамјештен, неизвјештачен. Према Шилеру (Schillerru) *наивитет је нека дјетињаста појава онде гдје се она више не очекује.* Он дијели пјесништво на наивно и сентиментално као двије форме естетичког приказивања. Према Канту извјештаченост је постала другом људском природом, тако да *наивитет као првобитна особина људска само још кадикад долази до изражаја*“ (Филиповић 1989: 221).

[2] Сва курзивна истицања у цитату су накнадна, тј. наша – М. К.

Од (под)значења што се наводе у датим одредницама, (под)значење „који ништа не слути, *прилут*“ а за које преводилац епентетички наглашава да „ова конотација у српском претеже“ – никако се не може примијенити на значење лексеме наивност у датој Змајевој збирци; ту „конотацију“ Змајево значење те лексеме потпуно искључује. Али се зато остала подзначења што их наводе два цитирана филозофска рјечника тако препознају у Змајевом схватању значења лексеме *наиван*, као да су на основу тог схватања и дата. Наиме, Змајевом одређењу „наивности“ потпуно одговара посебно наведено филозофско одређење „*природан, неизвештачен, неусиљен, детињаст, простодушан*“, а уз то и Кантово мишљење о наивности као *«изворној природној управљености против претварања»* и извјештачења.

И ријеч „досјетка“ кад се односи на дјечије досјетке има битно друкчије значења од онога што је у подлози досјетака одраслих. Наиме, оно што обједињује „дјечије“ и досјетке одраслих јесте најиманентнија особина што ју је Фројд приписао свакој досјетки, а то је духовитост. Али реализација духовитости у вицу, анегдоти и афоризму као основним типовима досјетки одраслих, битно је различита од оне у „дјечијим досјеткама“. Тако се виц често дефинише као „*умна* и духовита досјетка“, и не само виц него је и анегдота „духовита досјетка, а њене духовитости су ’*мудре* изреке’, ’паметне ријечи’, ’*паметни* одговори’, а шта тек рећи за афоризам, који увијек доноси неку општеважећу дубоку мисао, досјетку, мудрост, правило или искуство“ (Ковачевић 1998: 160). Осим краткоће и духовитости, инваријантна је и „техника“ употребе – а то је „тенденција ка уштеди“. Та се тенденција испољава у богатству могућности које пружа „вишеструка употреба истог материјала“ (Ковачевић 1998:160).

Карактеристике „умности, мудрости, дубоке мисли и сл.“ – готово да су инкомпатибилне дјечијим досјеткама, чија је најиманентнија карактеристика „наивност“. Оно што их повезује са досјеткама одраслих без сумње је основна техника досјетке „тенденција ка уштеди“ најиспољенија у „вишеструка употреба истог материјала“.

Духовитост „дјечијих досјетки“ првенствено проистиче из праксом и искуством превазиђене „дјечије природности“ као неизвјештачености, у чијој подлози стоји основни принцип дјечијег мишљења и језика – а то је апсолутна аналогија. Аналошки начин мишљења[3], чије корекције човјек током одрастања прави, управо заснован на „изворном, искуством некоригованом стању“ – представља основ готово свих ових Змајевих дјечијих „досетки и наивности“. Искуство одраслог човјека у својеврсној је инконгруенцији с интелектом, учењем и искуством мишљењем неопосредоване „изворне природе“.

[3] „Аналогијски је закључак онај у којем се од сличности предмета у неким својствима (или карактеристикама) закључује на њихову сличност у неким другим својствима“ (Филиповић 1989: 25).

Од три најзначајније теорије хумора (Кричли 2007: 13–14), а то су: 1) *теорија супериорности* (Платон, Аристотел, Квинтилијан, Хобс): „смијемо се због супериорности над другим људима, због ’изненадна блаженства које потјече од изненадне предоџбе неке изврсности у нама и то успоредбом са слабостима других или с нашим пријашњим’“; 2) *теорија олакшања* (Сигмунд Фројд, Херберт Спенсер): смијех представља „ослобађање затомљене нервозне енергије“, па „енергија ослобођена и испражњена у смијеху доноси угоду“, и 3) *теорија инконгруентности* (Френсис Хачесон још 1750, Кант, Шопенхауер, Кјеркегард): „хумор је прије свега опажај инконгруентног. Хумор произлази из доживљаја неподударности онога што знамо или очекујемо с оним што се уистину догоди у вицу, досјетки, пошалици или бесмислици“ (Кричли 2007: 13–14) – дјечијим досјеткама и наивностима примјерена је само „теорија инконгруентности“, односно „изневереног очекивања и несклада (инконгруенције)“ (Перишић 2010: 46–47). Друкчије речено, „комично имамо у тренутку када долази до ’уочавања супротности’“. (Еко 2000: 62). „Сваки комични ефекат садржи… неку контрадикцију. Оно што нас тера у смех јесте бесмислица која је добила конкретан облик, „очигледна бесмислица“…– или, још боље, оно што је бесмислено с једне стране, а с неке друге природно објашњиво“, тако да постоји „посебна логика која овде управља бесмислицом“ (Бергсон 1995: 84–85). „Комични текст описује – у случајевима који нас интересују – п р е о б р а ж е н у реалност, која непосредно корелира са нашим представама о свету, јављајући се као резултат одређене трансформације тих представа“ (Успенски 2012: 182).

Најједноставније речено хумор дјечијих досјетки проистиче из несклада што проистиче из инконгруентности логике одраслих и дјечије логике, посебно у томе што логика одраслих подразумијева релативизовање општеважећег *конкретно-чињеничког* дјечијег аналошког принципа закључивања. Из тога онда проистиче да несклад што за посљедицу има «хумор», подразумијева супротстављање искуством коригованих (дјечијих) природних аналогија. Зато дјечије досјетке у потпуности потврђују Бергсонове констатације да «нема комичног изван онога што је чисто *људско*», и да је «комичност *бесвесна*» (Бергсон 1995: 9, 11), што ће рећи *спонтана.* Комично у дјечијим досјеткама и наивностима комично је само из перспективе логике одраслих, никако из перспективе дјечије логике. Заправо, комично и проистиче из супротстављања апсолутно важећег аналошког дјечијег начела мишљења, тамо гдје се то начело као аналошко искључује код одраслих. Друкчије речено, у случајевима гдје је код одраслих аналошко закључивање устукнуло пред хиперординираним неаналошким законитостима закључивања – досљедно проведена дјечија аналогија изазива сукоб човјековог „појмовног“ мишљења и конкретног аналошког дјечијег мишљења. Зато наведене Змајеве „досјетке и наивности“ и *нису за дјецу, него*, како је то правилно Лесковац закључио, *о дјеци*: оне се као досјетке и

наивности могу категоризовати тек у виђењу одраслих. То су досјетке и анегдоте које се таквим показују тек кад су преломљене кроз критеријуме схватања одраслих – кроз критеријуме аналошке инкомпатибилности дјечијег и језика одраслих. Из тих разлога „комично“, „хумористичко“ или „духовито“ у дјечијим досјеткама готово да се у темељним критеријумима разилазе са „комичним“, „хумористичким“ или „духовитим“ у језику било ког писца, у било коме тексту, мимо дјечијега. То најбоље показује поређење дјечијег хумора, са научно истраженим хумором у језику писаца: код српских романтичара или реалиста (Максимовић 2003), у романима Андрићевим (Поповић 2012), у поезији Васка Попе (Бошковић 2008), или пак у причама Мома Капора (Ковачевић 2013). Хумор реализован код писаца и хумор дјечијих „досетки и наивности“ готово да су критеријално-прагматички инкомпатибилни, па због тога и многе особине што се наводе као иманентне хумору по правилу су инкомпатибилне дјечијим досјеткама. Прва велика, можда и највећа разлика, јесте у томе што код писаца хумор увијек садржи интенционалност као нужну компоненту, док је у дјечијем хумору та компонента страна. За дјечије досјетке, посматране кроз Змајеве „досетке и наивности из дечјег света“, као најбитнију карактеристику може се сматрати *спонтаност* настанка. То није ни чудо ако се зна да је хумор највећег броја дјечијих досјетки у виђењу одраслих резултат „језичке аномалије“ спонтаних језичких дјечијих појмова. Спонтани појмови су „појмови које деца стичу свакодневним искуством, у непосредном односу са средином“ и који су „испуњени, засићени реалним искуством, јер настају и граде се у дечјем свакодневном спонтаном искуству, у непосредном контакту с окружењем“ (Лазаревић 1999: 12–13).

У овоме раду бавићемо се само ЈЕЗИЧКИМ „досеткама и наивностима из дечјег света“, тј. досјеткама чији хуморни ефекат (код одраслих) изазивају специфичне особина дјечијег језика, неподударне с особинама језика одраслих. И једино ту се, методолошки, сусреће истраживање хумора у дјечијем језику и у језику одраслих; у „досеткама и наивностима из дечјег света“ и у језику некога писца на примјер. Бавићемо се језичким механизмима који датим дјечијим исказима дају статус „досјетки“, односно откривањем оне Бергсонове „посебне логике која овде управља бесмислицама“, што заправо значи откривањем њихове „смислености“ чиме се тим „бесмислицама“ онда нужно укида статус бесмислица. Јер, ако је основна техника и и дјечијих и досјетки одраслих „вишеструка употреба истог материјала“, онда је сасвим логично да дјечије досјетке и наивности заправо крше неке од принципа језичких, посебно лексичко-семантичких категорија. „Специфична“ реализација тих категорија најчешће је и основ хумористичности шала, вицева, анегдота, афоризама (в. у Ковачевић 1998: 137–193). Управо ти језички механизми творбе методолошки уједињују досјетке одраслих и „досетке и наивности из дечијег света“. То је, чини се,

једина, иако метајезичка, интерферирајућа иманентна карактеристика дјечијих досјетки и досјетки одраслих.

*

У анализи Змајевих „досетке и наивности из дечијег света“ кренућемо од оних чија је хумористичност посљедица творбе *дјечијих неологизама.* Неологизми су израз „дечије потребе за речима“, а међу њима најбројнији су лексички неологизми, који се „односе на оне речи које дете ствара из основа, реч каква не постоји у речнику, измишљена реч, коју изводи из сопственог искуства, из начина његовог виђења ситуације, или довођења у везу предмета и његове употребе, или пак неког збивања за које не располаже одговарајућом речи јер је још није чуло, или му је као сувише компликована, или апстрактна измакла запажању и меморисању. На пример: „наглавка“ – капуљача зато што се ставља на главу, ’тестанци’ – резенци зато што се праве од теста, или ’писткапа’ – напрстак у смислу ’прст + капа’.

Ову врсту дечије креативности упоређују са креативношћу песника. Али док је стваралаштво дечије речи спонтано, поникло из тренутне реалне нужности, без намерног трагања за изразом, дотле лексичко стварање песника настаје из потребе превазилажења ограничених смисаоних оквира постојећих речи, било због његовог недовољног апстрактног израза, било због неадекватног сликовног истицања специфичности обележја предмета или теме о којој је реч» (Костић, Владисављевић 2008: 163).

Неологизми – како облички тако и семантички – чине основ хумористичности неколике дјечије Змајева досјетке, што потврђују и примјери досјетки које овдје наводимо:

1)

Ђура је дошао из Чакова у Нови Сад, и био је у кући где се уместо „праља“ говорило „вешерка“. Кроз кратко време цивилизовао се и он, – ал’ не сасвим, јер мада праљу није називао праљом, није је звао ни вешерком, него *вешперком*.

(J. J. Змај ПР, 270:14)[4].

*

Наша слатка Лепосава нема још ни пуне две године. Она оца свог зове Баба, а матер Мама. Отац ју је више пута питао кога већма воли: Бабу или Маму? Ал’ она је на та питања увек дипломатски ћутала, – није хтела да се одлучно изрази. Ал’ ономад отац навали на њу: Сад ми мораш казати ко ти је милији: Баба или Мама. Видевши Лепосава да јој дипломатско ћутање ништа не помаже, расрди се мало па још дипломатскије рече:

– *Бама.*

[4] Од бројева иза досјетки пренесених из књиге *Проза* Ј. Ј. Змаја (Ј. Ј. Змај ПР) први означава број странице књиге, а други редни број под којим је анегдота наведена у тој књизи.

(По томе се надамо да ће Лепосава, кад буде већа, волети и *лубендиње*.) [= лубенице и диње]

(Ј. Ј. Змај ПР, 278:41; Ј. Ј. Змај ЗМ, 79).

*

Дошли нам гости, чика и стрина из Земуна. Наша Анка таки први дан упусти се с њим у разговор, тј. стаде, избацивати разна питања. Запитаће чику: одакле је.

Чика јој одговори: – Ја сам Земунац.

Онда се Анка обрну стрини па јој рече: – А, ви, стрина, јелте, ви сте онда *земуница*?

(Ј. Ј. Змај, 294:93; Ј. Ј. Змај ЗМ: 90)[5].

*

Мати: Иди, сине, купи ми један лимун у дућану, али бирај који нема дебелу кору.

Син (у дућану): Дајте ми један лимун, али који има мршаву кору.

(Ј. Ј. Змај ЗМ: 37).

*

Мали Коста добио неку суву тикву па се цео дан играо њоме. Кочијаш њихов, који се радо шалио са Костом, видевши то рече:

– Море Коста, ти си неки *тикван*.

– А зашто?

– Зато што се једнако играш са *тиквом*.

Затим седе кочијаш поред Косте да га мало забавља, усу у тиквицу његову шаку камичака па је тако дрмусао.

Тад ће Коста рећи:

– Море Јошка-бачи, ти си неки *звекан*.

– А зашто?

– Јер *звечиш* са том тиквом.

(Ј. Ј. Змај ПР, 288:72).

У пет наведених досјетки, хумористичност прве двије темељи се на *формалним дјечијим неологизмима*. Први је настао «срастањем» првих слогова двију у сраслицу преведених ријечи (уп.: *ба*ба и *ма*ма → *бама*), док је у другом семантички непрозирна твореница *вешерка* у дјечијем језику преведене у семантичку прозирну сложеницу, тако што се препознаје и и структура и семантика обију лексема у саставу сложенице: вешперка (уп.: *вешперка* ← *веш прати*). Први дјечији неологизам «попуњава празно мјесто у систему», нема конкурентне еквивалентне лексеме у стандардном језику, док је други настао из тежње за прозирношћу семантичке структуре

[5] Сва истицања подвлачењем у тексту досјетки у цијелом раду не припадају изворном Змајевом тексту, него су накнадна, тј. наша – М. К.

сложеничке творенице, тако да се непрозирна стандардна изведеничка лексема (*вешерка*) у дјечијем језику преобликује у скроз прозирну неологистичку дјечију лексему: *вешперка.*

У преостала три примјера у питању су *дјечији семантички неологизми,* тј. неологизми настали полисемизацијом, која подразумијева везивање потпуно новог значења за неку стандарднојезичку лексичку форму. Тако се, будући да је *-ица* најфреквентнији моциони суфикс, тј. суфикс за биће женског пола (Ћорић 1982:19), под утицајем корелације са изведеницом за становника Земуна (*Земунац*) именици *земуница* у дјечијем језику аналошки придаје значење становнице Земуна. У другом пак примјеру семантичког неологизма придјев *мршав* употријебљен је у значењу придјева *танак*, због тога што у дјечијем језику није успостављена разлика између категорија живог и неживог у дистрибуцији лексема *танак* и *мршав* (уп.: *мршав* човјек, *танко* дрво), што је условило њихово мијешање, из кога је и проистекао хумористички ефекат досјетке (уп.: *дебела* кора = *дебело* дете : *мршаво* дете = *мршава* кора). Најхумористичније је значење изазвано семантичким неологизмом у трећем примјеру, гдје лексеме *тикван* и *звекан* у дјечијем језику умјесто пејоративног добијају значење вршиоца радње (nomina agentis): *тикван = онај који се пра с тиквом*; *звекан = онај који звечи тиквом*. И управо, из сукоба тог дјечијег значења «вршилац радње» и стандарднојезички раширеног пејоративног значења «глупак, будала» и проистиче хумористички ефекат ове досјетке.

Други, без сумње најдоминантнији принцип творбе Змајевих дјечијих «досетки и наивности» јесте принцип *парегменонске антанаклазе*, у чијој подлози је лексичко-семантичка категорија *полисемије*. Ако је парегменон «реализација двије или више лексема једне творбене породице» (Ковачевић 1998: 146), а антанаклаза «сукоб два значења исте лексеме», онда се дјечија досјетка своди на изневјеравање датом контексту примјереног значења, уз реализацију непримјереног значења дате лексеме. Употријебљена лексема мора, дакле, бити полисемична, да би у контексту могло доћи до «сукоба» двају њених значења.

Међу примјерима парегменонске антанаклазе, најприје наводимо оне у којима је реализована чиста *анаклаза*, што значи да саговорници једну те исту ријеч у дијалошкој ситуацији употребљавају у различитим значењима (о анаклази в. шире у Ковачевић 1998:163), што недвосмислено показују сљедеће Змајеве «дечије досетке»:

2)

Било је вече, седели су око стола, и отац је деци нешто лепо причао. Наједаред уђе неко у собу и позове оца да брзо пође господину Н. јер му је наједаред нешто позлило. Отац се брзо обуче, пође, и кад је већ био код врата, рече деци:

– Сутра ћу наставити приповетку. Ти ћеш ми, Шацо, напоменути где сам стао.

Други дан увече поседаше опет поред стола и отац, пре него што настави причу, запита Шацу:

– Но, би ли ми могао казати где сам јуче стао?

– Код врата, одговори Шаца, сасвим озбиљно.

(Ј. Ј. Змај ЗМ, 70).

*

Исти Мита био је веома досетљив. Жао ми је што нисам запамтио све досетке.

Једаред дође покојни капамаџија Н. к Митином оцу, да прими плату за неке јоргане које му је правио. (Тај је капамаџија, као сад да га гледам, једну ногу крађу, једва да је допирала другој нози до чланка).

Митин отац, не знајући колико дугује капамаџији, запита га: – Но, мајсторе, како стојимо?

Пре него што је мајстор одговорио, пришапне Мита оцу: – На једној нози.

(Ј. Ј. Змај ПР, 270:16).

*

– Ово вино канда цикне – рекох ја; па онда прећосмо на други разговор. После мало опазим где Јовица све прислања своје ухо уз моју чашу.

– А шта то радиш?

– Волео бих да чујем кад ће вино опет цикнути.

(Ј. Ј. Змај ПР, 292:86).

*

Отац се шетао са истим Драгишом. Прошли су поред штампарије, а кроз прозор се видело како слагачи свој посао раде.

– Шта раде ови дечаци? запита Драгиша.

Отац му одговори: Они слажу, и поче их хвалити како су то добри и вредни дечаци.

Драгиша: Ја не знам како је то, – ти њих хвалиш! А ја кад што слажем, онда ме псујеш.

(Ј. Ј. Змај ЗМ, 72).

Четири наведена примјера, примјери су праве анаклазе као стилске фигуре, тј. употребе исте лексеме у различитим значењима код учесника дијалога, из чега и проистиче хумористички ефекат досјетки. Тако је у сва четири примјера отац употребљава значење глагола ста(ја)ти, цикнути и слагати у једном значењу (и то: *ста(ја)ти* = «прекинути (причу)», «коштати»; *цикнути* = «мало ускиснути», имати накисео укус» *слагати* = «стављати нешто једно на друго»), док их дијете саговорник разумије у сасвим другом значењу (*ста(ја)ти* = «заузети одређено мјесто, положај», «бити усправан» ; *цикнути* = «одати звук», «пући»; и *слагати* = «рећи неистину, лаж»), што за посљедицу, посматрано из перспективе одраслих, има изразит комични ефекат.

Сложенији су случајеви тзв. имплицитне антанаклазе. Тада, наиме, саговорник својим исказом индиректно упућује на «неприхватање»

значења лексеме што је одрасли говорник употребљава. Дијете саговорник у својој реплици из семантичког поља дате лексеме, тј. из њене творбене породице, реализује ону чије значење јасно показује да говорникову лексему није схватило у значењу које она у датом контексту има. Дјечија дијалошка реплика, дакле, садржи лексему која је у творбеној вези са говорниковом лексемом, али која ништи значење које је тој лексеми дао говорник, и ствара имплицитну антанаклазу: подразумијева реализацију неподударног значења једне лексеме код говорника (увијек одрасле особе) и саговорника (увијек дјетета), што готово недвосмислено показују примјери Змајевих дјечијих «досетки и наивности» које наводимо:

2а)

Мали Стева је ишао мало које вече са својим очем да се шета по пољани. Отац му је увек обраћао пажњу да гледа како је то лепо на западу кад сунце *сеѓа*. После би обично рекао: – Е, сад је сунце *село*, сад ајдемо дома!
– Татице, ала бих волео нешто видети!
– А шта сине?
– Волео бих видети ту столицу на коју сунце свако вече седа.
(Ј. Ј. Змај ПР, 266–267:4).

*

– Чико, и ја сам направила једну загонетку.
– А какву то? Да чујем.
– Е, па погодите! Загонетку треба погодити, а не да вам ја кажем.
(Ј. Ј. Змај ПР, 285–286:65).

*

Једно дете чита из читанке: – У врту има разна цвећа, као ружа…
Учитељ га пресече, питајући га каква је то реч *врт*.
Ђак: То је именица.
Учитељ: А каква је реч *ружа*?
Ђак се замисли па онда одговори: – Придев.
Учитељ: Али забога, како то говориш! Откуд је ружа придев.
Ђак: Па молим, господине, ружа се *придева* за косу и за шешир.
(Ј. Ј. Змај ПР, 275:32; Ј. Ј. Змај ЗМ, 105).

*

Замерио неко маломе Винку (у Каменици) зашто он својој матери и уопште старијима каже *ти* а не *ви.*
– Па ја кажем њима ви – беше одговор Винков – кад су сви у соби; али кад је мати сама, онда јој не могу казати *ви.*
(Ј. Ј. Змај ПР, 281:52).

*

Дете: Је ли, мамице, зашто си ти отворила врата и прозоре?
Мати: Хоћу да се соба изветри.

Дете: Мамице, али данас нема нимало ветра.
(Ј. Ј. Змај ПР, 276:36; Ј. Ј. Змај ЗМ, 36).

*

Мати: Пази, Катинка, немој се тако сагибати над свећом, може ти се коса запалити.
Катинка: Ништа, мамице, моја је коса угасита, па ће се брзо угасити.
(Ј. Ј. Змај ЗМ, 34).

*

Када је Зорка на пијаци видела једног страног, необично одевеног човека, па кад су јој рекли да је Бошњак, вртела је главом као неверни Тома:
Тек кад су дошли кући, рећи ће она:
– Мати, оно није био бошњак. Видела сам ја добро.
– А шта си видела?
– Имао је опанке на ногама.
(Ј. Ј. Змај ЗМ, 39).

У седам наведених примјера на различите је начине остварена имплицитна атанаклаза, и то тако што дијете глагол *сјести* нужно доводи у везу с именицом *столица*, што значење именице *придев* изводи из значења глагола *придевати*, што *законетки* приписује значење *онога што треба погодити (па макар и не било изречено),* што употребу замјенице *ви* везује само *обраћање већем броју лица*, што подразумијева да се *извјетрити* може само *вјетар*, што значење придјева *угасита* (коса) изводи из глагола *угасити*, што постојање *опанака* искључује да је неко *бос* (сматрајући да *бошњак* значи *бос човјек*). А ниједно од тих дјечијих значења употријебљена лексема код одраслих говорника као ученика говорне ситуације не подразумијева – из чега онда настаје семантички «конфликт» под антанаклазу подводљив. А на том «конфликту» значења које датим лексемама дају одрасли говорник и дијете као учесници говорне ситуације и почива хумористички ефекат датих досјетки.

С наведеним примјерима, значењски су сродни примјери «семантичког конфликта» лексема из исте творбене породице, али реализованих у међусобно недопустивим комбинаторним могућностима. У датим случајевима дијете доводи у стандарднојезички недопустиву рекцијску синтаксичко-семантичку везу лексеме из исте творбене породице, иначе повезане заједничком архисемском семантичком компонентом. Дијете, наиме, дате лексеме ставља у комбинаторне односе који се искључују, тј. прави стандарднојезички недопустиве («искључујуће») колокације, као нпр.:

2в)

Отац: Кажи ти мени, Панто, шта добијамо од кабаничара?
Панта: Кабанице.

Отац: Врло добро. А шта прави чизмар?
Панта: Чизме.
Отац: Врло добро. А шта нам даје воденичар?
Панта: Воду.

(Ј. Ј. Змај ЗМ, 61).

Будући да је у свим паровима однос просте ријечи и изведенице која означава вршиоца радње такав да проста ријеч представља производ вршиоца радње (кабаничар – кабаница, чизмар – чизме) , у дјечијем мишљењу тај се однос аналошки пресликао и на *воду* и *воденичара,* гдје је вода престављена као производ воденичара. Дакле, дате су лексеме под утицајем аналошког мишљења доведене у колокациону субјекатско-објекатску везу «недопустивим» глаголом типа «производити».

Анакласички принцип, тј. принцип употребе полисемичне лексеме у различитим значењима од двају учесника говорне ситуације, у Змајевим је «дечјим досеткама» остварен и дјечијем схватању *синонимије,* односно тамо гдје се у дечијем језику блискозначнице прихватају као потпуни синоними, тако да се једна полисемична ријеч значењски изједначава са блискозначном моносемичном, какав је случај са семантичким суодносом лексема *брдо* и *брег* у следећој Змајевој «дечијој досетки»:

3)

Стрина, послала ме мајка да ми дате брег.
– А какав брег, Евице?
– Ја не знам. Брег.
Стрина не буди лења већ узе Евицу за руку па оде к њеној матери да чује какав се то брег иште од ње. И онда се разјасни да Евичиној матери није требао брег, већ нешто налик на брег – брдо.

(Ј. Ј. Змај ЗМ, 54).

Именицу *брдо* мајка је употријебила у значењу «дио ткачког разбоја» а мала Евица је ту именицу значењски поистоветила с именицом *брег*, сматрајући да обје имају значење «мање узвишење». Именица «брдо» у српском језику је хомонимична, тако да Евичина досјетка подразумијева довођење у синонимску везу погрешно одабране лексеме из хомонимног пара, што је омогућило да исказ постане хумористичан илити комичан.

А и сама *хомонимија* као лексичко-семантичка категорија послужила је као структурно-семантички принцип творбе неких од Змајевих «дечијих досетки», што потврђују и сљедећи примјери:

4)

На столу су стојале кифле. Мати се журила на пијацу, па ће рећи малој Цанди: „Немој да дираш кифле, кад се ја вратим с пијаце, онда ћемо фруштуковати.“ – Али мати остаде дуго на пијаци, а Цанда је била гладна, није могла да из-

држи, већ мало по мало па поједе целу кифлу баш ону за коју је држала да је њена. Кад се мати у неко доба врати, виде да фали једна кифла.

Мати: А шта је то, неваљалицо једна, та ти си појела кифлу!?

Цанда (кроз плач): Опрости, мати, али ја нисам крива – (хтела је да каже: нисам крива што сам била гладна, али није могла да доврши од плача).

Мати (оштро): А да ко је крив?

Цанда (знајући да се матери на свако питање мора одговорити, промисли се мало па рече): Кифла је била крива.

(Ј. Ј. Змај ЗМ, 43).

*

Дете: Је ли, оче, одакле је тај путник што је јутрос био код нас?

Отац: Из Омиша.

Дете: Из'о миша? Па то је онда мачак.

(Ј. Ј. Змај ЗМ, 73).

Од двају наведених примјера само у првом је права хомонимија послужила као основ творбе досјетке. Хомонимија је омогућила антанаклазичку двозначност, јер антанаклаза «подразумијева графичку и фонолошку подударност и мању или већу семантичку неподударност поновљене лексеме» (Ковачевић 1998:141), а у овоме случају то је лексема *крива,* коју мајка употребљава у значењу «неодговорна» везујући је за Евицу, а Евица у значењу «савијена, искривљена» везујући је за кифлу. Из сучељавања тих двају значења и проистиче хумористички ефекат ове досјетке. У другом примјеру, међутим, није у питању права хомонимија него *хомотонија*, тј. подударање језичких јединица само у говореном језику (тексту). Тако очеву предлошко-падежну генитивну конструкцију *из Омиша,* дијете схвата у значењу глаголско-објекатске конструкције *из'о [изео] миша,* на чему и почива хумористичност ове досјетке.

У само једноме од примјера Змајевих дјечијих «досетки и наивности» из обају избора које смо користили за изворе – у подлози хумористичности досјетка налази се *паронимија* као лексичко-семантичка категорија:

5)

Мала Ага била је у гостима у Београду где су њене тетке прале зубе четкицом и *калодонтом,* па и њу научиле да тако ради. Кад је дошла кући, она је показала своју четкицу за зубе и причала је да у Београду није прала зубе само водом, него још и са – *калопером.*

(Ј. Ј. Змај ПР, 297:104).

Паронимима се сматрају лексеме које имају сличну форму и слично значење. Код паронима је најбитнија формална блискост, која се темељи готово искључиво на творбеној повезаности. Управо на тој творбеној сличности мала Ага прави паронимски однос између значењски удаљених

лексема *калодонт* (са значењем «паста за зубе») и *калопер* (са значењем «украсна мирисна биљка»). Те двије лексеме у дјечијем су језику доведене у везу преко заједничког дијела *кало-* али очито и преко заједничке семантичке компоненте «мирисати». Не могавши се сјетити стране ријечи коју прије чула није, дјевојчица намјесто ње као пароним користи познату јој творбено сличну лексему, што изазива комичан ефекат код одраслих говорника (слушалаца).

Разматрање језичких категорија које су послужиле као основ комичности или хумористичности дјечијих досјетки завршићемо анализом улоге *прагматичке семантике* у творби дјечијих досјетки. Пошто је прагматика језичка дисциплина која проучава значење исказа у конкретном комуникацијском контексту, логично је да прагматичка компонента често постаје основ хумористичности исказа.

Прагматички конфликт као основ досјетке најчешће почива на *индуктивно заснованој дјечијој логичкој импликацији*, што се јасно уочава у сљедећим Змајевим «досеткама и наивностима из дечијег света»:

6)

Мати: Ала сам ја била луда што сам ти јуче дала цео суџук, па си га већ појела и пораздавала.

Ћерчица: Је ли, мати, а кад ћеш опет бити луда?

(Ј. Ј. Змај ПР, 298:107).

*

– Чико, шта то читаш?

– Ево, хоћу да решим овај задатак из Невена па не могу, а овде стоји да је то за мање.

– Па и ти би могао решити да си мањи.

(Ј. Ј. Змај ПР, 290:80).

*

Татица је причао својој ћерци ону причу о медведу, и заврши је овако:

–… и тако медвед постаде опет човеком, доби цареву кћер и узе је за жену.

– Је ли, татице, јеси ли и ти био медвед пре него што си узео мамицу за жену?

(Ј. Ј. Змај ПР, 266:3).

*

Коста нашао негде **зелених шљива** и већ је хтео да их једе, кад искрсну мати и рече му:

– Нипошто да ниси јео зелених шљива јер ћеш умрети. Мораш чекати да буде зрелих!

То је било па и прошло. Кад наскоро затим, цркне у кући мачка коју је Коста веома волео. Ми смо из прикрајка гледали како Коста мачку глади и овако јој говори:

– Цицо моја, што си јела зелених мишева, што ниси чекала да сазреду?
(Ј. Ј. Змај ПР, 266:2; Ј. Ј. Змај ЗМ, 29).

*

– Хоћеш ли још сира? — запитам ја о ручку малу Анкицу.
– Хоћу, одговори она.
А њена старија сестра Маца стаде је карати:
– Зар се каже *хоћу*? Зар ти не знаш казати *молим*?
Анкица није никад у неприлици са одговором, па није била ни сад. Она одговори сестри овако: – Мене је чика питао хоћу ли, па сам казала да хоћу, – а кад ме запита молим ли, онда ћу казати, да молим. (А међутим је мене гурнула, бајаги да се тај одговор само тиче Маце а не мене).
(Ј. Ј. Змај ПР, 275–276:34; Ј. Ј. Змај ЗМ, 12).

Иако сваки од примјера има неку специфичну семантичку нијансу што доприноси његовој комичности и/или хумористичности, све наведене примјере уједињује принцип *индуктивне дјечије логичке импликације*. А она подразумијева да једном реализована особина повезана са одређеном посљедицом, у свакој од наредних реализација подразумијева реализацију и исте посљедице. Тако *замишљена хабитуална веза схвата се као каузална*, и са њом изједначава. На примјер, у дјечијем језику, ако мајка каже да је *била луда* кад је ћерчици дала *цели суџук*; онда девојчица изводи правило да ће јој мајка кад год буде била луда дати цијели суџук. На исти начин се уопштава случај „медведове женидбе“, исти принцип лежи и у подлози одговора на питање «хоћеш ли» и „молиш ли“, као и у аналошком случају „зелених шљива“ и „зелених мишева“, као што на истом принципу почива или закључак да проблем који је намијењен „за мање“ само „мањи“ могу ријешити. Дати принцип може се подвести за стадијум дјечијег „мишљења у комплексима“, код којих су „везе битно различите од веза које успоставља појмовно мишљење. Оне су конкретне и фактичке, а не апстрактне и логичке, што је карактеристика за појмовно мишљење. Уместо да се апстрахују битна својства и на основу тога обаве уопштавања, груписања, објекти се повезују на основу било које везе која стварно постоји. Дакле, комплекс остаје у равни конкретно-чињеничког мишљења“ (Лазаревић 1999: 10–11).

Колико је код дјеце конкретно-чињенично мишљење надређено појмовном апстрактном, најбоље показују примјери дјечијих досјетки, код којих се неко општеприхваћено правило негира, зато што га на својеврстан начин конкретна ситуација негира. Конкретни случај као изневјеравање општеважећег «правила» намеће закључак да је конкретан примјер битнији, важнији од «правила» јер га поништава. Тако у дјечијем језику конкретно-чињеничко мишљење (засновано на очигледном примјеру) доминира

над још неусвојеним појмовним мишљењем које правило подразумијева. Ево и неколике дјечије досјетке које то потврђују:

6а)

Учитељ је читао са ђацима из читанке у којој је било доста штампарских грешака, зато је неколико пута морао рећи: „Децо, ово је штампарска грешка, — ово треба исправити овако.“

Читајући даље, дођоше и до изрека, и кад прочиташе ону изреку: „*Испеци па реци*!“, подиже се поп Г-син и рече: – Господине, и ово је штампарска грешка, ту треба да стоји овако: – *Испеци па поједи*! (107)

(Ј. Ј. Змај ПР, 273:26; Ј. Ј. Змај ЗМ, 107).

*

Знао сам да је оџачар у кући, од кога Даница као да малко зазире. Запитам је:

– А ди је сад оџачар?

– *Доле.*

– Ди доле?

– *На тавану.*

– Па зар је то доле?

– Е, он је био горе, *чак на оџаку*, па сад је сишао доле на таван.

(Ј. Ј. Змај ЗМ, 20).

*

Чика: Кад ти имаш <u>три лутке,</u> а свака лутка има по две руке, колико је то свега рука?

Анка: <u>Пет.</u>

Чика: Није него још што! Пази шта говориш.

Анка: Па јесте, веруј. Загоркина је рука већ давно <u>отпала</u>, а <u>још је нисмо залепили.</u>

(Ј. Ј. Змај ПР, 279:46; Ј. Ј. Змај ЗМ, 93).

Шта вриједи правило «испеци па реци», кад се свакодневно «испечено» једе? Како да се прихвати правило да је таван «горе» ако се на таван гледа «са оџака»? Шта вриједи што три лутке по правилу имају «шест рука» кад је Загоркиној лутки «рука давно отпала а још је нисмо залепили»? Ти конкретни случајеви оповргавају општеважећа «правила» и у дјечијем конкретно-чињеничном мишљењу дата правила чине неважећим. И управо тај сукоб важења општеприхваћених правила код одраслих и њиховог неважења у конкретној ситуацији код дјеце – и происходи комични илити хумористични ефекат ових досјетки.

*

Да закључимо. Проведена анализа Змајевих језичких «досетки и наивности из дечијег света» показала је њихова основна заједничка карактеристика *спонтаност реализације*. Оне су врло блиске спонтано реализованим «анегдотама» одраслих људи[6]. Језичко ткање тих досјетки код дјеце је увијек спонтано и подразумијева како логику дјечијег језика, тако и логику конкретно-чињеничног дјечијег мишљења. У подлози дјечијих досјетки по правилу стоји, посматрано из перспективе одраслих, кршење неког од правила у реализацији лексичко-семантичких категорија какве су неологичност, полисемија, синонимија, хомонимија, хомотонија, паронимија. Реализација датих семантичких категорија изазива по правилу хумористички ефекат антанаклазе или анаклазе, тј. ефекат проистекао из конфликта искључујућих значења исте лексеме које употребљавају одрасли и дјеца као учесници говорне ситуације. Стално, међутим, треба имати у виду да реализација датих категорија почива на правилима дјечијег језика, баш као што је надређивање конкретног индуктивног дјечијег закључивања у супротности са дедуктивном логичком импликацијом код одраслих, што из перспективе одраслих онда нужно производи комични и/или хумористички ефекат. Комично заправо проистиче из инконгруенције језичких правила одраслих и језичких правила која владају дјечијим језиком. Дјечије досјетке су показале да кад је «дете исказ који му служи као модел потпуно схватило или, пак, интерпретирало на одређен начин, оно ће га поновити у измењеном облику, тј. дајући му реченични облик какав и само уме спонтано да произведе» (Дидро, Тодоров 1987: 273).

[6] То више него добро потврђује комичност спонтаних разговора пацијената са љекарима хитне помоћи, које је записивала и објавила Д. Стевовић Гојгић. Најближе дјечијим досјеткама јесу «анегдоте» које пацијенти праве при изговору «оног лека који највише воле и најчешће га узимају», што је готово подударно паронимским дјечијим досјеткама. Ево неколико примјера тих спонтаних «језичких досјетки и наивности» одраслих пацијената, које као да су прављене према принципима што смо их као доминантне издвојили у творби дјечијих досјетки:

«Хитно да дођете, овде пишки на све стране, испао ми катастер [катетер] (Стевовић Гојгић 2013: 17); «Докторка, јако ме плаше ове богиње што су ми се сад појавиле, знате ови морбиди [морбили]. Како знам да је баш то? Па зато што ме само то још није стрефило од кад сам се родила, а сада имам пуне седамдесет две!» (Стевовић Гојгић 2013: 19); «Он често има проблеме са мокроводом [мокрењем]. Сад су га ухватили болови. Како где? Па у кући!» (Стевовић Гојгић 2013: 25); «Како да вам кажем који ми је телефон? Па не знам напамет, тек сам га купила. Само да прочитам: па, овај, Nokia, седамдесет два-десет, мобилни, а баш леп». (Стевовић Гојгић 2013:24); «Ја чекам код овог факултета за стоку [ветеринарског]. То вам је на ћошку, али ако ми не дођете, жалићу се министарству за критику?!» (Стевовић Гојгић 2013: 26); «Била сам данас на скендеру [скенеру], глава ми зуји к'о концертна дворана. Је л' може неко да дође да ме наштимује? (Стевовић Гојгић 2013:29); «Имам проблема са срцем. Како ми ради? Срце ми тандрче к'о веш машина! Него, да ме лакше нађете, кад дођете до трафо станице, заковрните десно». (Стевовић Гојгић 2013: 31); «Имамо циркус у кући. Комендију? Зашто? Мој муж узео оне мултифекалне [мултифокалне] наочаре. Па сад ништа не зна, ди му је, да простите дупе, ди му је – глава». (Стевовић Гојгић 2013: 35), итд.

Истраживање језичких ткања дјечијих досјетки Змајевих потврдило је мишљење о Змају не само као изузетном писцу за дјецу него и као врсном писцу о дјеци. Посебно мишљење Д. Радовића да је «Змајова био као дете. Гледао је као дете, слушао је као дете, био је радознао као дете. Чудио се као дете. Све што се са дететом дешава, Змајова је и сам доживео» (Радовић 2008: 428). Или, друкчије речено, «Змај је имао једну велику способност уживљавања у дечји живот. Он децу није давао кроз своју психологију, кроз посматрање зрелога човека, са оним осмехом доброћудности и у исто време уздигнутости изнад деце, који одрасли човек обично има, него са присним разумевањем за њихов живот, са оном ретком способношћу да се сасвим спусти у дечје стање мишљења и осећања» (Богдановић 1949: 5).[7] Ове «досетке и наивности из дечијег света» показују да је Змај и овдје сјајан познавалац дјечијег мишљења и дјечијег језика, да се саживио са дјецом и представио их кроз њих саме, али сад не правећи књигу за дјецу, него књигу о дјеци. Књигу о дјеци за одрасле, како би одрасли дјецу што боље разумијевали.

ИЗВОРИ

J. J. Змај ЗМ – Јован Јовановић Змај, *Зелени миш: досетке и наивности из дечијег света*, изабрао и приредио Милован Витезовић, Ваљево: „Милан Ракић“, 1982.
J. J. Змај ПР – Јован Јовановић Змај, *Проза,* приредио Божидар Ковачек, Одабрана дела Јована Јовановића Змаја, Књига VIII, Нови Сад: матица српска, 1969, 266–299.

[7] Ријетки су примјери Змајевих «дечијих досетки и наивности из дечијег света» у којима је он деци приписао «наддјечије» логичке могућности, као нпр. у сљедећим двјема досјеткама:

> – Је ли, отац, је ли лав заиста цар свију животиња?
> Отац, не имајући каде да му много разлаже, рече укратко да јесте.
> – Па шта ће радити лав онда кад животиње прогласе републику? (стр. 69)
> (J. J. Змај ПР, 280:49; J. J. Змај ЗМ, 69)

*

> Списатељ Х. патио је често од конгестија које су му проузроковале јаку главобољу. Он је при таквим наступима имао обичај узети један зелен краставац, насећи га на колутиће с прста дебеле, и те колуте прилепио би себи на чело и на слепе очи (говорио је да му то прија и ватру из главе извлачи).
> То је више пута гледала његова мала ћерка, па једаред усуди се рећи: – Је ли, татице, зелен краставац, то је твоје начело? (J. J. Змај ПР, 285:63)

Ако прихватимо као тачну констатацију Виготског да се „прави појмови ... формирају тек на почетку адолесценције, на узрасту од 11 до 12 година“ (Лазаревић 1999:10), онда није логично да «мала ћерка» зна шта је начело, односно шта је демократија. Те врло апстрактне појмове дијете не усваја ни у доба адолесценцији, а камоли у предшколском узрасту на који се односе све «досетке и наивности из дечијег света» што их је Змај записао и сакупио.

ЛИТЕРАТУРА

Бергсон (1995): Anri Bergson, *Smeh: Esej o značenju komičnog*, sa francuskog preveo Srećko Džamonja, Beograd: Lapis.

Богдановић (1949): Милан Богдановић, *Дечја поезија Змајева*, Београд: Просвета.

Бошковић (2008): Aleksandar Bošković, *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.

Витезовић (1982): Милован Витезовић, Нови стари Змај, поговор књизи: Ј. Ј. Змај, *Зелени миш: досетке и наивности из дечијег света*, изабрао и приредио Милован Витезовић, Ваљево: „Милан Ракић“, 111–113.

Дикро, Тодоров (1987): Osvald Dikro, Cvetan Todorov, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku 1*, Beograd: Prosveta.

Еко (2000): Umberto Eko, *Između laži i ironije*, prevela s italijanskog Elizabet Vasiljević, Beograd: Paideia, 2000.

Клајн, Шипка (2008): Иван Клајн, Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.

Ковачевић (1998): Милош Ковачевић, *Стилске фигуре и књижевни текст*, Београд: Требник.

Ковачевић (2013): Милош Ковачевић, Алузивно-анегдотска доминанта прича „Драги наши“ Мома Капора, у: *Српски писци у озрачју стилистике*, Београд: Филип Вишњић, Гацко: СКПД Просвјета, 129–154.

Костић, Владисављевић (2008): Ђорђе Костић, Спасенија Владисављевић, Неологизми, у: *Методика развоја говора,* приредио Тиодор Росић, Јагодина: Педагошки факултет у Јагодини, 163–165.

Кричли (2007): Simon Critchley, *O humoru*, prevod s engleskog Dragana Vulić-Budanko, Zagreb: Algoritam.

Крстић (1991): Драган Крстић, *Психолошки речник*, Београд: Савремена администрација.

Лазаревић (1999): Душанка Лазаревић, *Од спонтаних ка научним појмовима*, Београд: завод за уџбенике и наставна средства.

Максимовић (2003): Горан Максимовић, *Тријумф смијеха,* Ниш: Просвета.

Перишић (2010): Igor Perišić, *Uvod u teoriju smeha: Kratak pregled teorija smeha od Platona do Propa*, Beograd: Službeni glasnik.

Поповић (2012): Ранко Поповић, *Горка ведрина истока: хумор у Андрићевим романима,* Бања Лука: Арт принт.

Радовић (2008): Душан Радовић, Змајова, у: Душан Радовић, *Баш свашта: сабрани списи,* приредио Мирослав Максимовић, Београд: Завод за уџбенике, 428–429.

Регенбоген, Мајер (2004): Регенбоген, Мајер ред., *Речник филозофских појмова,* основали Фридрих Кирхнер и Карл Михаелис; наставио Јоханес Хофмајстер; потпуно изнова приредили Арним Регенбоген и Уве Мајер, превео с немачког Александар Гордић, Београд: БИГЗ Publishing.

Речник (2007): *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица српска.

Стевовић Гојгић (2013): Dušanka Stevović Gojgić, *Smeh kao lek*, Beograd: Čigoja štampa.

Ћорић (1982): Божо Ћорић, *Моциони суфикси у српскохрватском језику,* Београд: Филолошки факултет Београдског универзитета.

Успенски (2012): Борис Успенски, *Ego loquens: језик и комуникациони простор,* превод с руског Радмила Мечанин, Нови Сад: Академска књига.

Филиповић (1989): Vladimir Filipović, *Filozofijski rječnik*, treće dopunjeno izdanje, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Фројд (1976): Sigmund Frojd, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, prevod s nemačkog Tomislav Bekić, Novi Sad: Matica srpska.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 87–107

Miloš M. Kovačević
University of Belgrade
Faculty of Philology
University of Kragujevac
Faculty of Philology and Arts

ON “WITTICISMS AND NAIVETIES FROM THE CHILDREN’S WORLD” BY JOVAN JOVANOVIĆ ZMAJ

Summary: “Witticisms and naiveties from the children’s world” that were collected and published by Jovan Jovanović Zmaj are analyzed in this paper, by applying the linguo-stilistic method. The terms *naivety* and *witticism* are explained particularly in relation to children. Thereafter, the analysis of linguistic processes on which the humour or comicality of children’s witticisms are based is given. The linguistic texture of the witticisms among children is always spontaneous and it implies the logic of children’s language, as well as the logic of the concrete-factual views of a child.

From the perspective of adults, in the base of children’s witticisms, as a rule, one of the rules of the implementation of lexical-semantic categories such as illogicality, polysemy, synonymy, homonymy, homotony, paronymy is broken. The realization of the mentioned semantic categories causes humorous effects called antanaclasis and anaclasis, which are the effects that result from the conflict between exclusionary meanings of the same lexeme which is used by both adults and children as participants in a speech situation.

The research into linguistic texture of Zmaj’s children’s witticisms confirmed the opinion of Zmaj, not only as a prominent writer for children, but also as a renowned writer about children. These “witticisms and naiveties from the children’s world” show that Zmaj was a great connoisseur of children’s thinking and the children’s language. Zmaj identified himself with the children and presented children through themselves, but this time without making a children’s book, but a book about children. This book about children is for adults, in order for them to be able to understand children better.

Key words: J. J. Zmaj, witticism, humour, comicality, naivety, children’s language, lexical-semantic categories.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 109–125

Марина В. Кебара
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ЈЕЗИЧКА ИГРА У ДЕЧЈЕМ ДИСКУРСУ КАО ПРЕЦЕДЕНТ ПОЕТСКЕ УПОТРЕБЕ РЕЧИ

Апстракт: У раду, са аспекта психолингвистике, заступамо поставку да одступање од норме у дечјем говору и дечјем језичком стваралаштву може бити несвесно (случајно, као и последица грешке) али и свесно, намерно, што представља основу да се у овом последњем облику разматра као поступак (чин) за грађење језичке игре. Тиме се дечје стваралаштво приближава поетској употреби речи, чинећи њену прецедентну форму. Предмет нашег истраживања је прецедентни модел ЈИ у дечјем дискурсу, у поређењу са дискурсом одраслих, на корпусу дечјег, фолклорног и уметничког стваралаштва. Догађај општења путем метајезичких исказа, односно, одступањем од норме ради појашњавања истине човекових међуодноса и слике света немогућ је ван речи у говору, што је сасвим у складу са Бахтиновим упоређивањем, тј. довођењем у везу речи у животу и речи у поезији, те се у раду целокупно наше разматрање одвија кроз призму Бахтинове нове реторичке парадигме.

Кључне речи: психолингвистика, језичка личност, језичка игра, дечји дискурс, говорни догађај, прецедентност, поетска употреба речи, Бахтинова нова реторичка парадигма.

1. УВОДНО ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКО РАЗМАТРАЊЕ

Изучавање човека као језичке личности (ЈЛ) претпоставља интердисциплинарни приступ и неодвојивост три научна правца: когнитивне лингвистике, која се бави језиком као општим сазнајним механизмом, лингвокултурологије – бави се особеностима кодирања културних значења у језичкој јединици и најзад, психолингвистике, чији је предмет изучавања егзистирање смислова у човековој свести, тј. својства интерпретације реалности од стране конкретних носилаца језика. Прецедентност (Гудков 2001, Караулов 1987, Красних 2001, Нахимова 2007, Слишкин 2004, Сорокин 2003) представља управо једну од појава, подвргнутих комплексној анализи са аспекта сва три наведена правца, будући да се иза сваког прецедентног феномена (ПФ) открива комплекс лингвистичких и феноменолошких когнитивних структура. Полазећи од реченог, предмет нашег рада представља разматрање језичке игре (ЈИ) као лингвокреативне делатности (Гридина 1996, 2006) кроз описивање поступака прекодирања смислова прецедентних феномена или прецедентног модела ЈИ у дечјем дискурсу, у поређењу са дискурсом одраслих, а на корпусу дечјег, фолклорног и уметничког стваралаштва. Посебан акценат стављамо на специфичност поступка језичке трансформације вербалних прецедентних феномена, праћене

изменом феноменолошких компоненти прецедентних феномена. Језичка игра у функцији креативног кода уметничког текста (Гридина 2006а) представља стратегију усмерену на деаутоматизацију говорно-мисаоних асоцијативних стереотипа, те је као такву посматрамо у својству деривата изведеног из асоцијативног потенцијала језичких форми и значења (садржаја) и њихове нове интерпретационе обраде и дискурсу.

1.1. О прецедентним феноменима и пратећим терминима

Прецедентни феномени чине језгро *когнитивне базе* (КБ), коју формирају *когнитивне структуре* (КС), а оне предствљају својеврстан структурални материјал како за прецедентне феномене, тако и за когнитивну базу у целини. Иза сваког ПФ истовремено стоји комплекс лингвистичких и феноменолошких структура, па као њихов производ настају вербални ПФ (*прецедентно име* и *прецедентни исказ*). *Прецедентна ситуација* (ПС) је вербализован ПФ и представљена је у КБ у виду комплекса феноменолошких когнитивних структура, мада при актуализацији ПС у комуникацији делују лингвистичке когнитивне структуре. Следи да ПФ чине одређени систем, организован као главни саставни елемент КБ, а одређен низом карактеристичних својстава, од којих издвајамо предност хоризонтале у односу на вертикалу. То значи да су елементи који граде наведени систем корелативни само по опозицији вербализованост/невербализованост: прецедентно име (ПИ) и прецедентни исказ (ПИС) улазе у КБ према целокупности диференцијалних ознака и значења, тј. смислова, али истовремено су чувани у виду КС као вербални елементи. *Прецедентни текст* (ПТ) и ПС улазе у КБ као инваријанте перцепције, чувају се у виду КС, испољавајући се као вербализовани феномени.

Прецедентни исказ представља чисто лингвистички феномен, обавезно и редовно продукован у говору, за разлику од других ПФ који могу да буду потенцијално фреквентни. Са аспекта форме ПИС може да буде изражен или текстом – извором (у раду за овај текст током анализе користимо термин прототекст, текст донор или денотат првог реда, на пример краћи дечји стихови) или неком чисто језичком јединицом (синтагмом, реченицом, фразом), изграђеном по законима језика, али са добијеним статусом ПФ. Иза ПИС увек стоји ПФ: ПТ и/или ПС. Са аспекта система, структура ПИС може да се представи на следећи начин:

1. *површинско значење* једнако збиру значења компоненти исказа;
2. *дубинско значење* – представља семантички резултат комбинације компоненти ПИС које формирају његову лексичко-граматичку структуру;
3. *системски смисао* – представља скуп дубинског значења исказа и знања ПФ (текст, ситуација) заједно са конотацијама повезаним са њим.

1.2. Унутрашњи садржај речи у функцији прецедентности

Из низа различитих тумачења унутрашње форме речи у савременој лингвофилозофској мисли (Хумболт 1988, Сосир 1989, Потебња 1976, 1999, Јакобсон 1966, Чомски 2005, Бахтин 1979, 1980, 1990, 2010) издвојили смо две међуповезане и истовремено супротстављене традиције. У оквиру прве развија се идеја тзв. „власти језика“ у својству активности која није предмет човекове рефлексије, тј. човек не размишља о њој већ јој се несвесно потчињава, сходно односу према слици света израженој том језичком активношћу. Према другој концепцији испољава се стваралачки однос говорећег човека, односно, језичке личности према форми језика, што значи да непроменљиви механизми у процесу свог системског и јединственог презентовања образују језичку форму, снабдевајући је истовремено способношћу генерисања бесконачног репертоара говорних догађаја, корелативних са условима наметнутим у току одређених мисаоних процеса. Ова друга концепција представља позицију са које разматрамо дечје творевине базиране на аномалијама, а у својству прецедентног феномена, уз истовремено заступање поставке да одступање од норме у дечјем говору и дечјем језичком стваралаштву може бити несвесно (случајно, као и последица грешке) али и свесно, намерно, што ствара основу да се у овом последњем облику разматра као поступак (чин) за грађење језичке игре. Тиме се дечје стваралаштво приближава поетској употреби речи, чинећи њену прецедентну форму. У чину говорног стваралаштва прате се моменти сусретања језичке системности и креативне снаге стваралачког субјекта (ЈЛ). У дечјој парадигми одвија се дијалог између напред поменуте језичке системности и стваралачке способности, испољене као потенцијал субјекта ствараоца, тачније, индивидуалне језичке личности, што значи да део унутрашње форме језика постаје објекат рефлексије у процесима метајезичке свести. Наведени аспект интерпретације унутрашње форме представља аспект свесности, укључивање у сферу човекове метајезичке комуникативне делатности. Још је Р. Јакобсон истицао да се „сваки процес учења језика, а нарочито матерњег језика, широко користи оваквим метајезичким операцијама; а афазија се често може дефинисати као губљење способности за метајезичке операције […] Усмереност на поруку као такву, довођење у фокус поруке зарад ње саме, – то је поетска функција језика“ (Јакобсон 1966: 294). Готово свака поетска порука јесте дискурс с неком врстом навода, „дискурс са свим оним особеним, замршеним проблемеима које ’говор унутар говора’ ставља пред лингвисте“ (Јакобсон 1966: 313с).

1.3. Бахтинова Нова реторичка парадигма као теоријска основа истраживања

Друга поставка коју заступамо у раду и на основу које спроводимо истраживање и анализу изражена је тврдњом да језичка игра, као посебан елемент игре уопште, по спољашњој форми представља чисто ритуалну, стандардну активност, али претходно осмишљену и *изнутра* организовану, засновану на одговарајућој замисли, тј. на концепцији поступка (чина) језичке личности, те се као таква темељи на њеној намери за постизање циља страног тој *спољашњој* активности; следи да је ЈИ динамична појава и по својој суштини процес, будући да је њено иманентно својство чин, деловање, који задржава унутар ње своју целовитост и стабилност. У позадини наведене поставке налази се Бахтинов оксиморонски термин „реторика поступка**“** (Бахтин 2010), који истовремено представља основу његове нове реторичке парадигме. Ова парадоксалност продуктивног је карактера, јер стваран човеков чин (поступак) увек представља по себи говореће биће у својству објекта стварности и производ је језичке личности, а не језичког система. Догађај општења путем метајезичких исказа, односно, одступањем од норме ради појашњавања истине човекових међуодноса и слике света немогућ је ван речи, што је сасвим у складу са Бахтиновим упоређивањем и довођењем у везу речи у животу и речи у поезији, изнетом у његовом чланку *Слово в жизни и слово в поэзии* (Веб1), а исту мисао износи и у књизи: *Марксизам и филозофија језика* (Бахтин 1980). Бахтин је одступио од лингвистичке пардигме језика[1], показавши да је реч језика „полутућа“ реч и да ће постати „своја“ тек у говору, у условима када је говореће (ЈЛ) испуни својом интенцијом, својом интонацијом, својом смисаоном и експресивном усмереношћу. Насупрот упрошћавању речи при њеном изучавању као речи уопште, изучавање у оквиру језичке игре у својству метајезичког контекста успоставља њену функционалну карактеристику као функције непрекидног стваралаштва човековог мишљења.

2. ИСТРАЖИВАЧКИ ПРОБЛЕМ И РЕЗУЛТАТИ АНАЛИЗЕ

Одређујућу црту (психо)лингвистичке специфичности говорне делатности детета представља лингвокреативност испољена како на нивоу речи, тако и на нивоу текста. На нивоу речи изражена је у виду лексичкосемантичких иновација и преосмишљавања узуалне лексике; на нивоу текста испољава се у виду језичке игре и наративне делатности детета, а темељи се на његовој способности да перципира и продукује комично. Дечји смех близак је, изражено термином М. Бахтина „празнично-карневалском“

[1]Ова парадигма се заснива на анализи или само речи (реч уопште, реч по себи) или само реченице (реченица уопште, реченица по себи). Вид. шире о томе у: Бахтин 1980.

(Бахтин 1990) смеху, с којим су у посебној корелацији извртути свет, шаљиво изругивање и исмевање страшног. Појмови *језичка личност (ЈЛ)*, *језичка игра (ЈИ)*, *ми-доживљај* и *прецедентност (прецедентни феномени – ПФ)* представљају основне оперативне елементе нашег методолошког поступка.

Начин (средства) изражавања језичке игре у дечјим говорним творевинама, превасходно оним заснованим на језичким антиномијама и аномалијама, налази се у функцији метајезичког исказа, а одликује се тиме што језичка личност, производећи исказ кроз туђ говор са тенденцијом одступања од уобичајене, опште, колективне слике света, тј. са интенцијом одступања од устаљене норме, износи сопствену позицију и изражава личну слику света. Описани принцип у потпуној је сагласности са основним начелом Бахтинове нове реторичке парадигме, будући да се творац ЈИ може посматрати као (мета)аутор – реторик. Језичка личност (по Бахтину говорећи) принуђена је да се супротставља језику нивелисаном кроз норму како би изразила скривени смисао и омогућила стварање сопственог исказа.[2] Систем језика са аспекта Сосировог (Сосир 1989) учења потпуно је независан од било каквих „индивидуално-стваралачких аката, намера и мотива“ (Бахтин 1980: 58), што имплицира да „не може бити говора о томе да говорна јединка осмишљено ствара језик“ (Бахтин 1980: 58). У таквом поимању „језик стоји пред појединцем као неприкосновена норма, која се с тачке гледишта појединца може само прихватити“ (Бахтин 1980: 58–59). Законитости које владају унутар тако схваћеног језичког система су „чисто иманентне и специфичне“ (Бахтин 1980: 58–59), несводљиве ни на какву уметничку или неку другу законитост, те као такве, за разлику од „идеолошке законитости – сазнања, уметничког стварања, етоса – не могу постати мотив индивидуалне свести, […] с тачке гледишта појединца прозвољне су, тј. лишене било какве природне и идеолошке (на пример, естетске) разумљивости и мотивисаности“ (Бахтин 1980: 58–59). Полазећи од овог (сосировски) схваћеног језичког система, Бахтин поставља питање „Шта је онда истинско средиште језичке стварности: индивидуални говорни акт – исказ – или систем језика? И каква је форма бивствовања језичке стварности: непрекидно стваралачко постајање или статична непроменљивост аутоидентичних норми?“ (Бахтин 1980: 70), а након проведене критичке анализе закључује: „Језик као стабилан систем нормативно-идентичних форми само је научна апстракција. […] Језик је непрекидан процес постајања који се реализује социјалном говорном интеракцијом оних који говоре“. (Бахтин 1980: 110). ЈИ у функцији говорно-мисаоне делатности ЈЛ увек захтева

[2]Изнета тврдња базира се на Бахтиновом замењивању Сосирове опозиције *језик / говор* новом – *исказ / језик,* произашлом као резултат његове критичке анализе основних ставова два правца филозофско-лингвистичке мисли: *индивидуалистичког субјективизма* и *апстрактног објективизма*; Сосирово учење сврстао је у овај други правац (Бахтин 1980: 49–110)

другог (као и игре уопште), оваплоћује реч кроз позицију свог творца, дакле добија одређеног аутора (ЈЛ), постаје исказ у дијалогичној функцијии као таква никада не може да буде једногласна.

Насупрот одраслима, који превасходно трагају за значењем а тек потом за смислом, деца најпре трагају за смислом (отуд је појава преосмишљавања речи из говора одраслих у нове смисаоне форме, ради прилагођавања сопственом језичком систему, тако честа код деце; упор. са примерима дечјих неологизама и оказионализама), док значењу почињу да придају важност тек у процесу укључивања у културни семиотички систем одраслих и то искључиво подражавањем правила њиховог језичког система. У дечјем говорном стваралаштву форма и садржај чине недељиво јединство јер је коначан циљ њихове активности смисао у функцији унутрашњег садржаја речи, а не значење у функцији средства примања или преношења информације, односно, комуникације. На оваквом одређењу утемељена је тврдња да се ЈИ испољава као суштинско (иманентно) својство дечје реторичке парадигме.

2.1. Полифункционалност дечјих творевина као услов прецедентности[3]

Дечје творевине у својству прецедентног феномена представљају плодну основу преосмишљавања и засићености текста новим смисловима, па као такве одликују се полифункционалношћу, тј. вршењем великог броја функција. У раду, на материјалу дечјих творевина скупљених и објављених у књизи К. Чуковског *Од друге до пете* (Чуковски 1986), издвајамо, класификујемо и описујемо следеће функције, актуализоване у дечјем говорном стваралаштву: а) информативно-номинативна функција (остварење стандарда – неологизми, оказионализми, и сл.); б) вредносно-оријентациона функција (оваплоћење експресије кроз чинове говорне агресије са изазивањем комичних ефеката – пошалице, ругалице, и сл.); в) атрактивна функција (привлачење саговорникове пажње поступком антонимичне, контрадикторне замене познате речи, израза или знања у виду ПФ); г) генерисање смисла (ефекат изневереног очекивања; постиже се реторичким поступком антонимичне трансформације, која је у супротности са уобичајеним начином мишљења – изокреталице, бесмислице, и сл.). Све функције на основу којих се дечје творевине јављају у својству прецедент-

[3]Будући да је језичка личност примарни објекат нашег истраживања у односу на језички систем, и то са ослањањем на Бахтинову нову реторичку парадигму, анализу у раду проводимо са аспекта психолингвистике (психопоетике) а не лингвостилистике, те стога, иако се у својствима функција дечје говорне парадигме, које издвајамо и описујемо, могу препознати особености стилских фигура супротности, нарочито оксиморона, антитезе (у атрактивној функцији) и парадокса (у функцији генерисања смисла), термине (вид. о томе шире у: Ковачевић 2000: 91–115) којима су означене ове фигуре нисмо истакли као елементе нашег методолошког поступка у раду.

них феномена могуће је свести на једну основну – *функцију ɣенерисања смислова*, утолико што се све оне користе за постизање једног истог циља – стварање новог смисла, те ћемо прве три функције одредити као секундарне (средство) у односу на четврту (функцију генерисања смисла) као примарну (циљ). Критеријум на основу којег проводимо класификацију и описивање наведених функција у раду темељи се на феномену говорног доживљаја (и то на другом члану његових полова „ми-доживљају“)[4] у Бахтиновом одређењу: „Доживљај (оно што се изражава) и његова спољашња објективација – сачињени су […] од истог материјала. Нема доживљаја ванзнаковног оваплоћења. Према томе, од самог се почетка не може ни говорити о начелној квалитативној разлици између унутрашњег и спољашњег. Штавише, средиште организовања и формирања доживљаја не налази се унутра (тј. не налази се у материјалу унутрашњих знакова), него напољу. Не организује доживљај израз већ обрнуто – израз организује доживљај, даје му прву форму и усмерава га“. (Бахтин 1980: 94). Издвојене функције дечјег говора испољавају се као суштинске карактеристике у подлози ЈИ на основу којих она и може да се посматра и анализира као прецедент поетске употребе речи.

2.1.1. Информативно-номинативна функција

Реч у дечјем говору увек је усмерена на другог, на сабеседника; апстрактног сабеседника (човека по себи) никако не може да буде у њиховој реторичкој парадигми, те је реч као таква производ узајамних односа оног ко говори и оног ко слуша. Дакле, основна јединица говорне комуникације у дечјем језичком систему је израз – исказ, одређен реалним условима свог настанка (ситуацијом). Конкретна (посебна) ситуација и она општа, (шира социјална средина унутар које дете егзистира; у раду је представљамо као вербализован ПФ – прецедентна ситуација, колективна слика света) одређују у целини структуру исказа и то изнутра: усмереност мишљења на потенцијални израз у корелацији са психо-социјалном усмереношћу, што упућује на спољашњост израза и унутрашњост доживљаја. Када непосредна ситуација формира исказ у складу са непосредним учесницима комуникације (исказивање у вези са датом ситуацијом) настаје говорни ми-догађај који одређује оказионалну форму и стил исказа и као такав налази се у подлози информативно-номинативне функције.

[4] „У односу на потенцијалног (а понекад и непосредно перципираног) слушаоца могу се разликовати два пола, два екстрема, између којих се свест о доживљају може стицати и (...)обликовати, тежећи час према једном, час према другом екстрему“. [...] Ми-доживљај није нејасан, грегаран доживљај: он је издиференциран, [...] пораст свесности управо је сразмеран чврстини и сигурности социјалне оријентације (Бахтин 1980: 97).

Ову функцију можемо описати као прецизирање или разјашњавање унутрашње форме речи путем њихове делимичне формалне модификације или корелације са разумљивим мотиватором. Добијају се неологизми (оказионализми) који образују номинативне низове паралелне узусу (за разлику од функција које следе, у овој вертикала има предност у односу на хоризонталу). Упореди у следећим примерима из дечјег говора:

– Љуљајте ме мало на љуљашци, само ја нећу сићи, ја ћу стално јошкати и јошкати [од прилога још као мотиватора, нап. М. К.] (Чуковски 1986: 49);

– Мама, види каква сам ја размрсница! И показала је канап који је успела да размрси [глагол као мотиватор, нап. М. К.](Чуковски 1986: 27);

– Био један пастир, звао се Макар [мотиватор, нап. М. К]. И имао је кћерку Макарону. (Чуковски 1986: 27);

– Мама, поведи и мене шишару [од глагола шишати као мотиватора, дакле, фризеру, нап. М. К.] (Чуковски 1986: 41).

У информативно-номинативној функцији изражен је принцип метајезичке рефлексије, чији је резултат когнитивна прерада рефлектованих језичких алгоритама: одступање од конкретног творбеног (деривационог) модела ради успостављања језичке симетрије (по законима дечјег језичког система). Са аспекта функционалности, дечји говор може да се посматра као дискурс у којем се наизменично смењују лични динамични системи форми и значења, изграђени у процесу акумулације (нагомилавања) говорног искуства и разумевања језика. Степен свесности, јасности и уобличености ми-догађаја у напред наведеним дечјим исказима са описаном функцијом у подлози директно је пропорционалан (психо)социјалној усмерености. Спољашњи израз у корелацији је са правацем „унутрашњег говора“ (Бахтин 1980: 96) и у њему садржане интонације и смисла, чинећи их јаснијим и разумљивијим за сабеседника. Ако погледамо примере преосмишљавања у говорним творевинама деце од три до пет година:

У бајци принцеза каже свом младожењи:
„Властелину душе моје…“
Трогодишња Ира чула је ову бајку и принцезин узвик интерпретирала на свој начин:
„Пластелину душе моје…“(Чуковски 1986: 43);
Мати чешља четворогодишњу Људу и нехотице јој чешљем чупа косу. Људа се жали, спремна да заплаче. Мати је теши:
„Трпи, козаче, атаманом ћеш бити!“
Увече се Људа игра лутком, чешља је и говори:
„Трпи, козо, а то мамом ћеш бити!“ (Чуковски 1986: 43).

препознајемо у њима својства информативно-номинативне функције, на којој се заснива играње смисловима и стварање новог на основу вербализованог ПФ (прецедентна ситуација – ПС). Овај прецедентни феномен постоји у когнитивној бази као утврђена структура, чиме је омогућено испољавање ауторског личног односа и сопствене слике света. Овладавање од стране детета лексичким значењем, које са синхроног аспекта језика може

да се посматра као скуп произвољно коегзистирајућих, узуалноутврђених компоненти значења, одвија се кроз развој системног значења речи из којег се у језичкој свести детета рађа тежња да осмисли и преосмисли колективно искуство, постојеће у народном (националном, матерњем) језику у виду прецедентних феномена (и вербалних, и вербализованих). Последица овог процеса је уобличавање дечје говорне (реторичке) парадигме, која се карактерише тиме да говорна норма одраслих још увек не врши доминантну функцију на појаву унутарјезичких законитости у њој.

Информативно-номинативна функција у подлози је ЈИ са намерно „искривљеном" језичком формом речи и у служби је „карневалско-смеховне" особености дечје реторичке парадигме (дете не прихвата чињеницу да је основна функција речи и говора комуникативна; за њега је превасходно игровна):

Даћу Пећењки/ бомбоне у кесењки. (Чуковски 1986: 266);
Томе, Томе, Томе…/ Једем кашу с млекоме,/ Томи, Томи, Томи/ Јешћу кашу с млекоми. (Чуковски 1986: 270);
Мачка под дрветом седи/ и гриз са млеком једи. (Чуковски 1986: 271).

Дечје творевине са преовлађујућом информативно-номинативном функцијом могу да се јаве као прецедент (вербални ПФ – прецедентно име) поетске употребе речи:

Показао нам баштован/ Једну такву башту/ Где су у лејама, густо засејаним,/ Красталенице расле,/ Парадиње расле,/ Ротквекла, белук и репус,/ Целершун процвао,/ Мрквомпир доцвао,/ А шпаргељ оцвао. (Наталија Кончаловска у: Чуковски 1986: 347)
Навикао сам на преријас,/ на преријас и ананас,/ на ананас у чинијас и/ чинијас са бананас./ Али нисам *навикао/ на мотикос и лопатос,/ на рибањац де лос патос.* (Л. Лазић у: Антологија I 2007: 70).

2.1.2. Вредносно-оријентациона функција

У многим случајевима информативно-номинативна и вредносно-оријентациона функција остварују се истовремено, при чему у овој другој долази до свесног играња језичким каноном кроз форму говорне агресије – изругивања и исмевања другог у ЈИ или неког ПФ (на пример, ПС страха као вербализовани феномен) уз изазивање ефекта појачане (оваплоћене) експресивности у перцепцији одговарајућег поступка ЈИ. Говорни мидоживљај у овој функцији испољава вредносну усмереност, али и пораст степена свесности, сразмерног, организованости и диференцијацији колективне слике света, односно чвршћој структури когнитивне базе. Наведеним поступком изражава се интенција ЈЛ према испољавању личне компетенције у реализацији језичких могућности. Ова форма лингвокреативног мишљења је, заједно са претходном функцијом, погодна као поступак за асоцијативну и алузивну прераду одређеног знања (ПФ). Веома је честа у дечјој реторичкој парадигми. Погледајмо пример ЈИ у дечјим ругалицама,

насталим по истим законима реторичке парадигме као и у малим фолклорним жанровима овог типа (пренаглашена осећања у ритмизованој форми ЈИ, изражена кроз изругивање, шалу, исмевање појачаних осећања, обично страха):

Џиџа-миџа/ Мачку диџа; (Чуковски 1986: 288)
Коља-моља трика/ Смазао краву и бика. (Чуковски 1986: 288);
Мајка нам је од племића,/А отац од мајмунића!/ Мајка нам је од племића,/А отац од мајмунића! (Чуковски 1986: 289);
Ћуба, ћуба црвена,/мало прасе однела,/у граду је шчепали,/лепу кресту здерали. (Чуковски 1986: 289);
Ја сам већи од тебе,/А ти мања од бебе! (Чуковски 1986: 290);
Мурочки су дали свеску, почела је Мура да црта,/ „Ово је – коза рогата“./ Ово је – јелка граната“./ […]/ „Ово је – чика с брадом“. / „А шта је оно тамо,/ Чудно и непознато,/ С десетину рога,/ С десетину ногa?“/ „То је Бјака-Закаљака/ Сама сам је измислила“. (Чуковски 1986: 91).

У фолклорним творевинама слично:

Ој, Јоване,/ готоване,/ готов мени,/ готов теби; (Златна жица 1992: 101);
Петар, Петар, кокошар/тера коке на пазар;/ сваком по ребарце,/ а Петру жуманце. (Златна жица 1992: 117);
О Иване, бароне,/метни пушку на раме,/па узјаши на јаре,/па полети низ баре./ Јаре стаде – Иван паде. (Златна жица 1992: 117).

Вредносно-оријентациона функција доводи до извесног преосмишљавања прецедентног имена (у овом случају се испољава као денотат првог реда) и давања новог смисла из којег настаје денотат другог реда, односно прецедентни исказ. Дечје говорне творевине овог вида често се срећу као прецеденти поетске употребе речи у насловима уметничких текстова:

Срда (Змај 2007: 22); *Страшљивац* (Змај 2007: 36); *Материна маза* (Антологија I 2007: 31); *Гаша* (Антологија II 1995: 48); *Пура-Моца* (Антологија II 1995: 49); *Чика Крека и Кесеџија Ива* (Антологија II 1995: 120); *Ананије* (Антологија II 1995: 215); *Вуче вуче бубо лења* (Антологија I 2007: 21); *Зека, зека из јендека* (Антологија I 2007: 20); *Ћири ба – ћири бу* (Антологија III 2000: 90); *Патуљак Кукурузовић* (Максимовић 2007: 42); *Орашчићи-Палчићи* (Максимовић 2007: 61); *Мацан-Брацан* (Максимовоћ 2007: 70);

Примере наведене у анализи и опису претходне две функције можемо посматрати као вербалне ПФ-е (прецедентна имена и прецедентне исказе). Под прецедентним исказом у предоченим ситуацијама подразумева се репродуктиван производ говорно-мисаоне делатности, завршена и самодовољна јединица која може или не може да буде предикативна, поседујући посебан статус међу осталим прецедентним феноменима. Као такав, прецедентни исказ представља намерно уношење измена у исказ са циљем постизања одређеног ефекта (изражавање одређеног степена неког мидогађаја). Тако се одражава стремљење језичке личности према осмишљавању прецедентних феномена, интезификацији експресивности, актуализацији лингвокреативног потенцијала. Путем експресије, као динамичне функције, у тексту се постиже делотворност и активност, а реализује се

помоћу разних видова ПФ, често у трансформисаном облику, чиме се постиже стилистички ефекат интезивнијег деловања на реципијента (сабеседника, односно, другог учесника у игри). Ово је нарочито актуализовано у говорним и језичким творевинама са атрактивном и функцијом генерисања смисла у подлози, о чему ће тек бити речи.

2.1.3. Атрактивна функција

Атрактивна функција се базира на привлачењу саговорникове пажње, посебно поступком антонимичне замене познатих речи, израза (вербални ПФ) или знања (вербализовани прецедентни феномени – прецедентни текст), међусобно повезаних или по аналогији или по контрасту, што се види у примерима говорних творевина деце од три до шест година:

– *Ја сам чупав и кудрав! – Ја сам кудрасти и чупасти!* (Чуковски 1986: 265);

– *Иљуша, не треба јести лежећи./ - Добро, онда ћу јести сежећи.* (Чуковски 1986: 265);

– *Јао мама, како је ово лепоїадно!* (Чуковски 1986: 27);

– *Ово је стајаћа вода. – А ïде је лежећа?* (Чуковски 1986: 263);

– *Луче је време било свеже. – А зар је данас кувано?* (Чуковски 1986: 263).

Поступком антонимичне (често по принципу теза – антитеза) замене аутору (ЈЛ) се пружа могућност да оствари нове стилистичке нијансе, чиме привлачи пажњу реципијента (учесника комуникације, односно, другог у ЈИ) необичношћу коришћења познатих речи, израза или знања (ПФ). У оној мери у којој је колектив (колективна слика света у форми ПФ уграђених у структуру когнитивне базе) унутар којег се ЈЛ оријентише утемељенији, организованији и диференцираније, у тој мери је упечатљивији и сложенији унутрашњи свет аутора (ЈЛ) језичке игре, уз сразмеран пораст свесности, као и степена ми-доживљаја унутар ове говорне функције. У фолклорним творевинама срећемо говорне изразе који се темеље управо на атрактивној функцији и можемо их посматрати као вербалне прецедентне феномене (прецедентне исказе) у функцији текста – донора, односно денотата првог реда:

Да ïадне на леђа, разбио би нос./ Газда ïразних јама./ Кад ïавран ïобели./ Кад орïо летети заборави./ Кад рибе ïроïоворе./ Пазе се као мачка и миш./ Стоји као у решету вода./ По ваздуху рибу ловити./ Пресипати из ïразноï у шуïље./ Тући воду у авану./ На трњу ïрожђе тражити./ Дати јарцу да чува купус (…) (Златна жица 1992: 11–23).

Напред наведене дечје творевине означићемо као прецедент (текст – реципијент), настао из текста – донора (прототекста, који већ постоји у когнитивној бази у својству прецедентног исказа, односно, лингвистичког феномена продукованог у говору и са добијеним статусом ПФ), постајући истовремено денотат другог реда за уметнички текст:

Скупила се група строја,/[...]/ Да одреде, да разлуче,/ Да убеде, да закључе,/ Па куд пукло, па где стало,/ Па куд много, па где мало,/ Има чуда – нема чуда! (Радован В. Караџић у: Антологија I 2007: 63–64);

Аждаја свом чеду тепа:/ Наказице моја лепа!/ [...]/ Јешћеш људе као репе,/ Најмилији мој акрепе./ Шта ће с тобом бити, ко зна/ Лепотице моја грозна?/ Бићеш личност негативна,/ ругобице моја дивна! (Антологија I 2007: 13–14).

2.1.4. Функција генерисања смисла

Претходне три функције представљају средство остварења функције генерисања смисла, те су секундарне у односу на њу као примарну. У овој функцији степен свесности, па сразмерно и ми-доживљаја, највећи је. У њој свест језичке личности „као организован материјални израз“ (Бахтин 1980: 100) поседује снажну „делотворност“ (Бахтин 1980: 100), при чему је ми-доживљај оријентисан према актуализованом спољашњем изразу, као основној тежњи ЈЛ, усмерене на активну перцепцију и реакцију у говорној интеракцији (дијалогичност ЈИ). Уобличен израз врши повратни утицај на доживљај у својству унутрашњег израза, услед чега долази до уређења унутрашњег света (индивидуалне слике света). Изражавајући се у духу Бахтинове реторичке парадигме „не прилагођава се толико израз нашем унутрашњем свету колико се наш унутрашњи свет прилагођава могућностима нашег израза и његовим могућим путевима и правцима“ (Бахтин 1980: 101). Дијалогичност је једна од битних карактеристика дечје парадигме и у раду је разматрамо као облик трансформације прецедентних исказа, подвргнутих намерном структурносемантичком или семантичком преображају са циљем постизања одређених комуникативних, а посебно комичних ефеката. Оперативна снага трансформисаних прецедентних исказа (ТПИ) условљена је ефектом изневереног очекивања:

– *Птице звоне, звонца лете.* (Чуковски 1986: 239);
– *Дађу парче млека и шољу пироа.* (Чуковски 1986: 239);
– *Јешћемо на кревету, а спаваћемо на столу.* (Чуковски1986: 240);
– *Ставићемо капу на ноге, а сандале на главу.* (Чуковски1986: 240)
– *Узећемо врата и откључаћемо кључ!* (Чуковски1986: 240);
– *Црвенкапа је појела вука.* (Чуковски1986: 241).

ЈИ у наведеним дечјим исказима изражена је свесно допуштеном неправилношћу (необичношћу) од стране свог аутора (ЈЛ) путем осмишљеног нарушавања системских односа у језику и својеврсне деструкције говорне (реторичке) норме с циљем стварања неканонских језичких структура и значења, који у тој деструкцији добијају експресивно значење и способност да изазову посебан стилистички ефекат. Алогизми се често користе у фолклорним стиховима, у којима је формално очувана синтаксичка

правилност, али су сви појмови међусобно испреметани са циљем стварања комичног ефекта:

Ишло село/ поред сеоака,/ одједном испод пса/ лају врата. (Чуковски 1986: 245–246);

Трком трче два печена зеца,/ а за њима три мртва јунака,/ за њим виче без главе ђевојка:/ „Не трчите, мене причекајте,/ од печења да ми дио дате.“ (Читанка 1987: 331).

Ова тенденција је у својству прецедента поетске употребе речи (прецедентни исказ) из дечјег стваралаштва и народне песме прешла у уметничко стваралаштво и поезију за децу, што уочавамо у стиховима који следе:

Имам кућу немоћућу,/ у њој ложим лед у пећи,/ смркне јој се при сванућу/ - немој ово ником рећи. // Прозори су на њој врата,/ можеш лећи ал стојећи,/ мишеве нам псето хвата/ - немој ово ником рећи. (Д. Радуловић у: Антологија I 2007: 62);

За њом жирафа без главе пристиже/ а њеним трагом се ниже:/ кенгур без носа,/ глава од лоса,/ крило од авиона,/ пола гипсаног слона/ […]/ пајац од каучука/ без обе ноге до кука. (С. Лазић у: Антологија II 1995: 189).

И у народним песмама изокреталицама и/или бесмислицама гради се ефекат комичног путем ЈИ са истом функцијом у основи, те се оне могу тумачити као прототекст (денотат првог реда), који повезује дете са првобитном основом хумора. У њима се све заснива на намерном нарушавању установљеног поретка и одступању од норме, обрнутој координацији ствари. У овим песмама (тзв. нонсенсне песме) сви догађаји су невероватни са аспекта чисте логике, здравог смисла:

Асан-агу добро погодио/ међу очи под лево колено,/ мртав паде ага Асан-ага,/ мртав паде, а жив дома дође. (Читанка1987: 331);

Возила се по мору галија,/ Коња игра по мору делија,/ вино пије који главе нема,/ Служи му га без рука ђевојка; (Читанка1987: 331);

Све се њиве зелене,/ а аласке црне;/ […]/ Кесеге му коло воде, а грлечи гледе,/ Кечиће му њиву ору, а моруне влаче,/ сомови му жито сеју, а јесетре жању,/ лињаци му сламу деле, а штуке му вршу,/ када они све оврше, а аласи једу. (Златна жица 1992: 117).

Фолклорни текст као текст – донор представља основу за настајање дечјег текста, који постаје прецедент (денотат другог реда) за поетску употребу у уметничком тексту:

Имам кућу немогућу,/[…]/ А сто нам је на плафону,/ дохвати га ко је већи,/ крава пасе на балкону/ - немој ово ником рећи./ […]// Помислићеш – чудан стан,/ ил измишља, или баје,/ да си дошо у мој сан/ видио би – истина је! (Антологија I 2007: 62);

У Новом Саду свануло вече/ Ма шта ми рече/ Јужна Морава узводно тече/ ма шта ми рече/ На сваком дрвету кликери звече/ Ма шта ми рече /У Штипу мече уштипке пече/Ма шта ми рече/ У брзом возу шишали козу/ Ма шта ми рече;/ И као треће/ Земља се вечерас не окреће; (Антологија I 2007: 35).

Специфичност феномена ТПИ условљена је његовом способношћу функционисања у својству експресеме, симбола прецедентног феномена и прототекста, као и дуалношћу ТПИ испољеном у свим аспектима функционисања датих јединица. Дуалност трансформисаног прецедентног исказа у својству експресеме испољава се у: а) истовременом деловању деструктивних и конструктивних снага и корелацији категорија норма/аномалија; б) у перцепцији превасходно по хоризонтали у односу на вертикалу; в) у двострукој улози учесника ЈИ-е, као реципијента и као интерпретатора нових смислова. Дакле, уметнички (поетски) текст, посматран у односу на дечју парадигму и стваралаштво као свој прецедентни феномен, може имати два денотата: прототекст, односно, извор, текст – донор (денотат првог реда) и прецедентни текст, односно, текст – реципијент (денотат другог реда). Под прототекстом или текстом – донором подразумевамо текст, који ствара основу за појаву прецедентног феномена. Под прецедентним текстом или текстом – реципијентом у нашем раду подразумевамо дечју творевину (то може бити одређена форма, садржај, неологизам, један, два или више стихова са значењем исказа и/или текста, исл.) као општепознату појаву којој се прибегава у комуникацији или стваралаштву одраслих. Прототекст учествује у грађењу одређене, нпр. експресеме, индиректно, тако што испуњава прецедентни текст својим садржајем, који је потом као резултат трансформације денотата другог реда одражен у датој експресивној или некој другој алузивној јединици. У том случају се денотат другог реда у односу на прототекст испољава као прецедентни текст (тј. текст – реципијент), прецедентна ситуација или прецедентни исказ.

3. ЗАКЉУЧАК

3.1. Фолклорне творевине, како за одрасле, тако и за децу, поступком преосмишљавања садржаја, могу истовремено да се испољавају и као денотат првог (прототекст) и као денотат другог реда (прецедентни феномен). Дечји текстови се на сличан начин могу тако изучавати: фолклорне творевине се преосмишљавају или десемантизују, па нова дечја творевина од прототекста постаје прецедентни феномен који се налази у основи неког поетског текста (нпр. дечје песмице са игровном функцијом које су настале од обредних песама, а затим су као такве, нпр. разбрајалице, ругалице, изокреталице, и сл. постале прецедент у односу на неки поетски текст одраслих).

3.2. Игра уопште, па дакле и ЈИ, представља модел општег понашања са значењем нестандардног односа према дешавањима и посматрана са аспекта који заступамо у раду, представља денотат првог реда, нарочито у дечјим језичким творевинама, у којима представља свесно, намерно нарушавање језичких канона (норми). У том својству она представља одраз

креативне говорномиасаоне делатности ЈЛ, изражавајући интенцију говорећег за откривање и испољавање сопствене компетенције у реализацији језичких могућности, уз истовремено поимање услова деловања говорних чинова и идентификовање од стране рецепијента усвојених правила, тзв. игровног кода општења. Та правила су остварљива само у условима ослањања на језички стереотип, чије преокретање и представља перцепцију парадокса одговарајућег поступка при грађењу ЈИ, која може да се посматра као реализација поетске функције језика. Изнето тумачење подразумева строго разликовање ЈИ од случајних грешака.

3.3. Инваријанту језичке игре, утемељене на језичким антиномијама, тј. језичким аномалијама (парадокс, апсурд, нонсенс, тј. бесмислице, изокреталице, и сл.) представља њена метајезичност: она се увек и обавезно испољава као *језик у језику*, односно, *систем у систему*, те истовремено показује и карактеристике системности (одликује се игровном формом, испољеном на свим језичким нивоима, и игровним значењем) али и ванситемни, тј. надсистемни карактер, будући да ни једно од игровних средстава не постоји аутохтоно, само по себи већ увек у односу на језичку норму (слагање или неслагање са ЈН); следи да је ЈЛ, која употребљава ЈИ као форму свог (мета)исказа, принуђена да уместо елемената нормираног користи (бира) елементе *нпровног говора (језика)*, градећи реторичке структуре са деформира(са)ном унутрашњом (мета)смисаоном конфигурацијом у тој мери да произилази нарушавање критичних параметара општеприхватљивих и допустивих за дату структуру.

3.4. У процесу говорно-мисаоне делатности дете стваралац, односно, реторичар испуњава своју реч одређеним скупом (мета)смисаоних параметара који, с једне стране, одражавају ментално-рефлексивне параметре његове свести а, с друге, имају функцију деловања на ре(и)торанта, при чему метасмисаони садржај речи може да варира од сасвим ниског до сасвим високог. То ствара услове за посматрање дечјих исказа кроз призму речи – догађаја и речи – поступка (чина), што и представља један од битних услова Бахтинове нове реторичке парадигме.

ИЗВОРИ

Антологија I (2007): *Од Змаја до Љубивоја, ризница српске поезије за децу*, уредио Н. Кебара, Крагујевац: Лира.

Антологија II (1995): *Антологија српске књижевности за децу I, поезија*, приредио Д. Јекнић, Београд: Мак.

Антологија III (2000): *Избор из поезије за дјецу пјесника из Републике Српске*, приредио др Цвијетин Ристановић, Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Змај (2007): Јован Јовановић Змај, *Ризница: песме за децу и о деци*, уредио Н. Кебара, Крагујевац: Лира.

Златна жица (1992): *Златна жица преко белог света*, говорне народне умотворине, приредила М. Клеут, Нови Сад: Светови.

Максимовић (2007): Десанка Максимовић, *Бајка о лабуду: избор из поезије и прозе за децу*, уредио Н. Кебара, Крагујевац: Лира.
Читанка (1987): *Вукова читанка*, приредили У. Крстић и Б. Живојиновић, Београд: Вајат.
Чуковски (1986): Kornej Čukovski, *Od druge do pete*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин (1978): Mihail Bahtin, Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse, Beograd: Nolit
Бахтин (1979): М. М. Бахтин, Эстетика словесного творчества, Москва: Искусство.
Бахтин (1980): Mihail Bahtin, Marksizam i filozofija jezika, Beograd: Nolit.
Бахтин (1990): М. М. Бахтин, *Франсуа* Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, Москва: Художественная литература.
Бахтин (2010): Mihail Bahtin, Ka filosofiji postupka, Beograd: Službeni glasnik.
Веб 1: В. Волошинов, Слово в жизни и слово в поезии. К вопросам социлогической поэтики, Звезда, 1926, № 6, 244–267, http://creclecо. seriot. ch/textes/VOLOSHINOV-26/txt. html
Гудков (2001): Д. Д. Гудков, *Прецедентное* имя и проблемы прецедентности, Москва: ИТДГК Гнозис.
Гридина (1996): Т. А. Гридина, Языковая игра: стереотип и творчество: монография, Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та.
Гридина (2006а): Т. А. Гридина, Культурно-эстетические коды языковой игры в художественном тексте, Екатеринбург: ГОУ ВПО Урал, гос. пед. ун-т.
Гридина (2006б): Т. А. Гридина, Онтолингвистика. Язык в зеркале детской речи : учеб. Пособие, Москва: Флинта.
Јакобсон (1966): R. Jakobson, Lingvistika i poetika, Beograd: Nolit.
Караулов (1987): Ю . Н. Караулов, *Русский* язык и языковая личность, Москва: Наука.
Ковачевић (2000): М. Ковачевић, Стилистика и граматика стилских фигура, Крагујевац: Кантакузин.
Красних (2001): В. В. Красных, Основы психолингвистики и основы коммуникации, ИТДГК Гнозис.
Нахимова (2007): Е. А. Нахимова, Прецедентные имена в массовой коммуникации, Екатеринбург: ГОУ ВПО Урал. гос. пед. ун-т, Ин-т специального образования.
Потебња (1976): А. А. Потебня, Эстетика и поэтика, Москва: Искусство.
Потебња (1999): А. А. Потебня, Мысль и язык, Москва: Лабиринт.
Сорокин (1993): Ю. А. Сорокин, Прецедентный текст как способ фиксации *языкового* сознания; Ю. М. Михалева, Язык и сознание: парадоксальная реальность, Москва: Наука.
Слишкин (2004): Г. Г. Слышкин, Лингвокультурные концепты и метаконцепты : монография, Волгоград : Перемена.
Сосир (1989): Ferdinand de Sosir, Opšta lingvistika, Beograd: Nolit.
Хумболт (1988): Vilhelm fon Humbolt, Uvod u delo o kavi jeziku i drugi ogledi, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada: Dnevnik.
Чомски (2005): Н. Хомский, Картезианская лингвистика. Главы из истории рационалистической мысли, Москва: Наука.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 109–125

Марина Кебара
Крагуевацкий университет
Языка и искусства

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В ДЕТСКОМ ДИСКУРСЕ В КАЧЕСТВЕ ПРЕЦЕДЕНТА ПОЭТИЧЕСКОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СЛОВА

Резюме: В работе, с точки зрения психолингвистики мы утверждаем, что отклонение от нормы в речи ребенка и в детском языковом творчестве может быть бессознательно (случайно, как следствие ошибок), но и сознательно, намеренно и это мышление является основой предикации, что в последнем виде может рассматриваться как процесс (акт) для построения языковых игр. Таким образом детское творчество приближается к поэтическому использованию слова, представляя собой его прецедентную форму. Предметом нашего исследования является моделирование языковой игры в детском дискурсе, по сравнению с дискурсом взрослых, на материале детского, фольклорного и художественного творчества. Событие общения через метаязыковые высказывания, т. с. отклонениями от нормы в целях разъяснения истины человеческих взаимоотношений и образов мира не может произойти вне слова и это вполне в соответствии с сопоставлением Бахтина, то есть, с связыванием слова в жизни и слова в поэзии. Соответственно с этим, наше обсуждение происходит через призму новой риторической парадигмы Бахтина.

Ключевые слова: психолингвистика, языковая личность, языковая игра, детский дискурс, речевое событие, прецедент, поэтическое использование слова, новая риторическая парадигма Бахтина.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 127–142

Илијана Р. Чутура
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука, Јагодина
Катедра за филолошке науке

СЕМАНТИКА И СТИЛИСТИКА ГЛАГОЛА У ЋОПИЋЕВИМ АУТОРСКИМ ДИДАСКАЛИЈАМА[1]

Апстракт: У раду се анализирају глаголи у ауторским дидаскалијама у прози Бранка Ћопића. Циљ рада је да се покаже да живости дијалога у Ћопићевој прози не доприноси само садржај управног говора, већ и граматичка разноврсност и стилогеност ауторских дидаскалија, које су у анализама књижевних дела остајале на маргинама истраживачке пажње.
Кључне речи: Бранко Ћопић, управни говор, ауторска дидаскалија, глаголи, стилогеност, стилематичност.

1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Готово је опште и полазно место у истраживањима Ћопићеве прозе да се она, била писана за децу или не, одликује живошћу нарације, убрзаним темпом и спонтаним дијалогом налик на разговорни. Како утврђује С. Шаранчић-Чутура, „стилизација приповедања у форми неконвенционалног, усменог говора јесте типична стилска црта Бранка Ћопића“ (Шаранчић-Чутура 2009: 138). У области језичко-стилских анализа ова питања укључују динамику нарације (Станојевић 2011, Јовановић 2009), динамику догађања и истицање темпа (Чутура 2008, Чутура 2013), аутентичност дијалога (Јовановић 2009, Шаранчић-Чутура 2009) и његову улогу у креирању хуморног конфликта (Максимовић 2011). Основни циљ овога рада је да се утврди у ком степену и на који начин управни говор доприноси тим карактеристикама. У раду ћемо се усредсредити на један од два сегмента управног говора – на ауторске дидаскалије, које су остале мање проучене у односу на говор ликова.

1.1. Проучавање овог сегмента управног говора код нас актуелизује М. Ковачевић, пре свега и само њиме се бавећи у тексту „Прегнанција у ауторској дидаскалији“ (Ковачевић 2000), а у склопу истраживања различитих форми говора и начина преношења туђег говора и у монографијама *Лингвостилистика књижевног текста* (Ковачевић 2012а) и *Српски писци у озрачју стилистике* (2013). У теоријски заокруженом чланку „О гра-

[1] Овај рад написан је у оквиру научног пројекта 178014 *Динамика структура савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

матичко-стилистичком терминосистему туђег говора“ (2012) разматра овај проблем у склопу класификације типова „укључења туђих ријечи у ауторски дискурс или текст“ (Ковачевић 2012: 15). Од тренутка када су ова изучавања оживела у србистици, видно је интересовање превасходно млађих истраживача за ту проблематику.

Ипак, ауторске дидаскалије у прозном тексту и даље су „у сенци“ необичнијих модела преношења туђег говора, посебно слободног (неправог) неуправног говора.

Збир ауторских дидаскалија (уводних конструкција / конференси / inquit формула) твори *атрибутивни дискурс* дела (Принс 2011) који је здружен с дискурсом ликова – „говором или вербализованим мислима“ (Исто).

1.2. Управни говор у Ћопићевој прози јавља се у два подмодела: уведеном и неуведеном (в. нпр. Јовановић 2009: 130). У раду се ограничавамо на реализовани говор искључујући помишљени из разматрања. Поред тога, како нам већ издвајање проблема налаже, анализа ће обухватити само уведени (коментарисани) управни говор, односно подмодел „потпуне“ форме. А та форма има два „гласа“ чији је однос динамичке природе (Бахтин 1980: 132): говор лика и пишчеве речи као увођење туђег говора које подразумева и идентификацију говорника и може укључити својеврсни коментар комуникативне вредности изговореног, начина на који је реплика изговорена и циља онога што је речено.

2. СТРУКТУРА АУТОРСКИХ ДИДАСКАЛИЈА У ЋОПИЋЕВОЈ ПРОЗИ

Граматичка форма ауторских дидаскалија уобичајено подразумева реченицу. Међутим, пошто је глагол говорења подразумеван, а основни циљ дидаскалије је идентификација говорника, о структури ћемо говорити са аспекта који укључује могућност избора. А тај је избор, пошто је субјекат комуникативно и контекстуално предодређен (и то потпуно када је у питању дијалог), сведен на све елементе осим субјекта.

2.1. Анализом грађе утврдили смо да су у Ћопићевој прози заступљени разноврсни типови дидаскалија, који се могу свести на три основне групе према формалном критеријуму:

(а) ауторска дидаскалија која, поред идентификације субјекта, садржи само глаголску лексему;

(б) дидаскалија која, поред глаголске лексеме, укључује и начинску квалификацију;

(в) дидаскалија формирана као шира конструкција, тако да (в1) представља фразеологизам или (в2) укључује поредбену конструкцију.

Први тип илустроваћемо само једним једноставним и кратким примером: „Чуо сам за то од бабе Јеке – *рече* Јоја Парип“. (ГКНВ, 271). Други

је веома чест и структурно разнолик, тако да би његова детаљна анализа захтевала најмање засебан рад, с обзиром на то да се квалификација говора (и говорног догађаја са свим компонентама)[2] остварује јединицама различитог нивоа (прилошке лексеме, прилошки изрази, прилошке одредбе у форми синтагме или предлошко-падежне конструкције, глаголски прилози, поредбене конструкције, клаузе). Ковачевић наглашава да се глагол типа verba dicendi често наводи у дидаскалији управо „да би се навео неки његов додатак на коме је комуникативно тежиште дидаскалије“ (Ковачевић 2000: 253) те да је глагол, будући информативно редундантан, уведен из конструкцијских разлога.

Трећем типу припадају полуслободне устаљене форме – фразеологизми са значењем радње говорења и поредбене конструкције. И једнима и другима радња се квалификује на (мање или више) експресиван и стилски маркиран начин, на пример:

> Тек на растанку с попом и новопеченим кумовима дјед се нешто досјети и врекну као да га жбоцнуше рогуљама у стрину:… (СЈЗ, 17); Неки звонаров душманин ваљано напојио оног истог Јову Талпу ракијом од шљива прскуља па ти се наш Јокан распомамио и опет навалио на грешног Ђуку као аљгир на ћору:… (СЈЗ, 33);
>
> Милујући ме слабашном блиједом руком, он се у једном тренутку осмјехну на одсјај позне јесени у прозорском окну и нујно обијели зубе: – Не мој се ти, душо, ништа жалостити кад мене више не буде. (СЈЗ, 25); Неки Јоја Талпа, један кога рођена жена вошти мјешалицом за паленту, угазио једне недјеље у Мркуљину, да простиш, балегу, поклизнуо се и надао чова дреку:… (СЈЗ, 33); Упорно и јогунасто, он је тјерао једно тер једно: – Оставите ви мене, ја знам своме свецу за његов петак. (СЈЗ, 61); Отели се, богами, и сељаци, па крешу прваку у брк:… (СЈЗ, 101); Богами и ја управо тако – обијели Војкан зубе. (ОО, 197); Зинуо дјед од чуда, бранио би се, али драга се уста заковала па ни ријеч да прослови. Најзад једва протисну кроз сужено грло: - Ама, рођени синовче, ко ће толико чељаде пртити у наручје (…) (СЈЗ, 16); Уружи он тако онога Јоју, тобожњег чисмењака, да је одмах мраморком заћутао као да му се пред самим носом приказала она Станина јасенова мјешалица. (СЈЗ, 33)

Како се може приметити, и како истиче Г. Штрбац, и код Ћопића се „фразеолошким обртима са значењем радње говорења могу описати и вредновати различити сегменти те радње: садржај говорења, висина тона, начин артикулације, сврха обављања поменуте радње, говорно лице и мера у којој се ова активност остварује“ (Штрбац 2009: 132). Ћопић се служи

[2] Потенцијално поље квалификације је веома широко, о чему говори и Г. Штрбац у вези са фразеологизмима са значењем радње говорења. Узрок томе је ширина самог „концепта радње говорења“: „Тај концепт подразумева говорну активност, тј. ангажовање говорних органа ради произвођења одређеног садржаја који ће у виду поруке бити саопштен природним људским језиком. Овако описан концепт`радње говорења` обухвата неколико важних компонената: говорника, тј. онога који обавља говорну активност, затим сам чин говорења или произвођења садржаја и садржај који настаје као резултат тога чина. Радња говорења заправо је део комуникације, као ширег говорног догађаја, који представља један вид свеукупних интеракцијских односа међу људима“ (Штрбац 2009: 124–125).

сликовитим поређењима и фразеологизмима и да би исказао *немоћност говора* (протиснути (кроз [сужено] грло, мраморком заћутати, [драга] се уста заковала).

Осим устаљених форми, Ћопић на инвентиван начин гради сопствене оригиналне метафоре с значењем говора, као у следећем примеру у којем се квалификује садржај изговореног:

> Навикао да у најтежим гужвама с бандом упути по коју подругљиву на свој рођени рачун, Драган и сад, поред свог узбуђења, заискри шалоозбиљном варницом:
>
> – Пљуни ми у брк, другар, ако овдје не буде имао посла и градски комитет. (ОО, 216).

3. СЕМАНТИКА И СТИЛИСТИКА ГЛАГОЛА У АУТОРСКИМ ДИДАСКАЛИЈАМА

По семантици глагола, који чине граматички центар дидаскалије (а пре свега су то глаголи типа verba dicendi, в. Ковачевић 2012: 16) ауторске дидаскалије у Ћопићевој прози могу се начелно разврстати на неколико типова. Оне укључују глаголске лексеме следећих карактеристика: 1) глагол говорења, 2) ознака говорног чина, 3) глагол којим се успоставља „структурисање“ дијалога или полилога, 4) ономатопејски глаголи (пре свега са значењем животињског оглашавања), 5) глагол са значењем пратеће радње.

3.1. Лексичко језгро прве групе дидаскалија јесу стилски неутралне глаголске лексеме које представљају ознаку комуникативне вредности исказа.

3.1.1. Основну ознаку комуникативне вредности (комуникативно и стилски неутралну) носе глаголи *рећи*, *казати* и сл., најчешће уз прилошку одредбу начина. Глаголи *казати* и *рећи* су, према фреквенцијској анализи Б. Тошовића, и најчешћи у Ћопићевом стваралаштву; знатно се мање јавља глагол *говорити* (Тошовић 2012: 320).

> **– Гдје год лежо да лежо, он је наш кум и дјечаку ће бити лакше при души кад је у близини неко свој – поучно рече стари рођо. (СЈЗ, 43); Тек ту ме цура мало боље загледа и рече с осмијехом:… (СЈЗ, 109); Ту ми млада жена са смијешком рече:… (СЈЗ, 109);**
>
> **У реду! – кратко кажем ја, а све се у себи мислим: – Аха, дође и овај баја до зеричак славе! (СЈЗ, 113).**

3.1.2. Друга група дидаскалија у предикату има глагол са значењем осталих комуникативних вредности исказа. То су глаголи који квалификују ексклamативне или упитне реченице као садржаје управног говора: *викати*,

викнути, *довикнути*, *повикати*, *узвикнути/узвикивати*; *упитати*, *питати*, (*при*)*упитати*.

Није она, богами, ни силазила доље до мене, у кланац, нема пута! – виче старина. (СЈЗ, 39); – Авијација! – повика неко. (СЈЗ, 107); Ej, ћути тамо! – престрављено викну неко. (СЈЗ, 107); Ej, мали, како се зове ово село? – довикнух ја сјетивши се одједном чак да и не знам имена села које сам најприје освојио. (СЈЗ, 113); Дабоме да лаже! – викну Смрдоња. (МГ, 198); – Аха, аха! – узвикује командир као да је већ нањушио прави траг. (СЈЗ, 51); Иза старије сестре ево ти у походе оне млађе, Милкице, и она тражи свој дио матере и још виче на брата: – Бездушниче, капиталисто, све би себи згрнуо. (СЈЗ, 64)

– Чак је и мене погледао некако као туђим очима и озбиљно упитао: – А што се ти, мали, пењеш на свињац? (СЈЗ, 37); Примакао се однекле и онај демировачки хоџа. Ушарењо очима час у бабу, час у Рецу, и сумњичаво пита:… (СЈЗ, 59); Сав у сукну и каишима, Дуле се сагиње до старице, која га цимне за крајичак ува и сумњичаво приупита:… (СЈЗ, 62).

3.1.3. Разноврсни су и глаголи које обједињава архисема говорења, али их одликују и диференцијалне семе / додатна компонента другог квалитета говора, односно типа артикулационо-акустичких карактеристика вербалне поруке: *(про)гунђати*, *(про)мрмљесати*, *галамити*, *дрекнути*, *(за/про)муцати*:

Застане само у неприлици, шири руке, јер га изда глас, а на крају се само лупи по бедрима и прогунђа: […] (СЈЗ, 15); Ма какви Дамјановићи! – галамио је мој дјед. (СЈЗ, 20); Ја умало не дрекнух: „Зар је врцка ово дивно слатко створење, ти, мајмуне један из Горње Суваје!“ (МГ 163);

Стоји Ђујан у црквеним вратима, а већ је и коју потезао из разнобојних Мрђиних боца, подбача се значајно на дебео глогов штап и полугласно мрмљеса: – Кад ли ја некоме овијем квргавим мајковићем измјерим леђа, запамтиће кад је штурмирао у цркву ко прасе у сурутку. (СЈЗ, 17); –Ето ти га сад, матер зове! – промрмљеса дјед. – Па шта да му радимо, а? (СЈЗ, 29)

– Застане само у неприлици, шири руке, јер га изда глас, а на крају се само лупи по бедрима и прогунђа:… (СЈЗ, 15); Команданти, сваки од њих за главу виши од команданта бригаде, смркнуто гунђају:… (СЈЗ, 106); Скинемо с нашег Дуле и покривач, али он само мљацну, пипну се иза врата и прогунђа: – Господине катихета, да затворим прозор, дува. (МГ,

179); Баја се само на то трже, вирну у свој „тефтер“ и прогунђа: – Срећа твоја што си платио чланарину! (МГ, 164); Баја се само на то трже, вирну у свој „тефтер“ и прогунђа: – Срећа твоја што си платио чланарину! (МГ, 164); Ово сам ја у рату за себе чувао – галами Дуле. (СЈЗ, 63);

– Није, богами ђеде, нико – несмјело замуцах ја (СЈЗ, 12); Маријано, опет ћу се ја вратити – замуцао сам неувјерљиво. (СЈЗ, 93);

– Савија цигарету – прошапута Јаре. (СЈЗ, 95); Ево их – у побожном страху протепа Јаре. (СЈЗ, 95).

За означавање изрицања и његових карактеристика Ћопић употребљава и поједине глаголе који нису специфични за његов стил. Такав је глагол *толковати*, који смо уочили једном у корпусу:

Намјестио се на пречаге крста и *толкује* осталима шта се види у цркви: – Ено се шокица прсимице окренула старом Ради, нагазила му на опанке, а он је држи за оба рамена, као да ће се с њом љубити. О браћо, шта ће ово бити, ко ли ће кога превјерити? (СЈЗ, 18).

3.1.4. Ћопић у ремаркама употребљава и глаголе који немају примарно значење говора, али могу секундарно означити и квалитет говора. То су глаголске лексеме *отегнути*, *промрсити*, *вести*,[3] *низати*, *(с)мрсити*:

– Аха, то ли је! – невесело *отегну* дјед. (СЈЗ, 12); – Е, види ти сад тога! – *отегну* дјед… (СЈЗ, 22); – Богами, ја ни у сну нијесам сањао да у тој слици има и трунке политике – жалостиво *отегну* тужени. (СЈЗ, 51); – Иди без трага заједно с кавом! – *промрси* Цакан […] (БСБ, 153); – Ја сам Кула, а ти си коза! – гњевно *смрси* Баја. (МГ, 175); – Па још се врзмаш све некуд, будибогснама, у невријеме: обноћ око гробља, по раскршћима, јаругама, око млинова – *низао је* даље дјед, али га саговорник поново прекиде:… (СЈЗ, 10).; Па да… хигијена – *мрси* продавац, а све загледа испод ока… (СЈЗ, 85); Илибаша надахнуто настави да *везе*: – А знаш ли ти, друшкане, ко је смислио најбољу мишоловку досад? – Твој ћаћа Јаков! – *смрси* Мара примичући се вратима… (СЈЗ, 85).

3.2. Другу велику групу глаголских лексема које чине предикат ауторских дидаскалија представљају ознаке перформатива, и можемо их класификовати у најмање три подтипа или функционално-семантичка микропоља: информативности, прескриптивности и аутопрескриптивности (према Војводић 2003). Битно је нагласити да се у анализираним примерима говорни чин реализује као експлицитни перформатив, а да му тек ауторска

[3] Наведени глаголи јављају се и у нарацији. На пример, уједначено је у нарацији и дидаскалијама заступљен глагол *вести*, са значењем лепог, равномерног и уједначеног говорења (или вршења друге радње, према РСАНУ, под *вести*): „Нит пензију тражи, нит се за споменицу довија, нит неку другу вајду гледа, а опет измишља и *везе* очи да ти стану“ (ОО, 206); „Данас ти ја засједнем уз каву заједно с нашом Драгицом, чистачицом, па упита ли ме она како је било у борби, ја ти само издубока уздахнем као да тенкове преваљујем и станем да *везем*“ (ОО, 208).

ремарка као својеврсни „спољни“ коментар дефинише статус перформатива, чинећи га имплицитним (в. Остин 1994: 111–113). Стога поље аутопрескриптивности углавном глаголску лексему (*обећа(ва)ти*, *заклињати се* и сл.) укључује у директни говор, док су у ремаркама присутна друга два типа глаголских лексема.

3.2.1. Пољу информативности припада разуђена група глагола којима се квалификују садржај и циљ говорног чина (*подругнути се*, *сложити се*, *благосиљати/благословити*, *признати*, *рапортирати* и сл.):

> – Ехе, прошле те! – подругну се незнанац – Њих ђаво обрлатио, а ти им кумујеш. (СЈЗ, 9); – Е, баш си нашао ко ће ти припазити дијете! – подругну се стриц Ниџо. (СЈЗ, 43);
>
> Задихано рапортирају пред царем: – Ваше величанство, Скити јуре зеца! (СЈЗ, 49); – Ех, свака ти се позлатила као овај оквир! – надахнуто га благослови Водогаз. – Тице ти пјевале куд год ходио. (СЈЗ, 53); – Ту ти се кума одједном сневесели, мало пођута и поче да се правда:… (СЈЗ, 69); – Никад га моје очи нијесу видјеле – искрено признаје Дмитар (СЈЗ, 51); Вуци те изјели, дабогда, заједно с читавом овом кућом и твојим газдом, килавим Лазом! – псовала је и богарала Сара не либећи се да скида све свеце с облака и изговара и разне друге „небесије“ као право правцато мушко у чакширама. (СЈЗ, 21); Разумио, брате, убио ме драги бог кад сам и помислио да се китим сликама! – покајнички скрушено сложи се Дмитар. (СЈЗ, 53); – Човјек има шешир а жена црну мараму – објављује босонога цурица шмркућући. (СЈЗ, 64); – Још јуче, па је ни данас нема – мудро утврђује мршуљава шмрца… (СЈЗ, 64); Дуле тражи по џеповима поклон за малу говедарицу и гласно се вајка: – Ма ко ли ми то здипи матер, небо га убило? (СЈЗ, 64); Још ми једном наглашава: – Не вјерујем да у њему има икакве војске. (СЈЗ, 112); – И ево их опет, ногоступом, низбрдо, Дуле напријед а матер покорно за њим, док говедари весело утврђују: – Ено га, нашао Дуле матер. (СЈЗ, 65); Инвалид чак и сузу пусти и свечано изјави:… (СЈЗ, 101); Па тако, један килограм – оцјењује Илибаша. (СЈЗ, 84).

3.2.2. Прескриптивност, усмерена на саговорника у циљу подстицања на (не)извршење одређене радње или изазивања реакције, често се остварује у ауторским дидаскалијама као експлицирање намере говорника: упозорења, претње, охрабрења и сл.:

> Командир Шесте крајишке бригаде […] све поскакује пред својим командантима батаљона и *наређује*:… (СЈЗ, 106); Кад сам се ја то смијао туђој бризи и невољи – *укори* га дјед – дедер, казуј шта је. (СЈЗ, 103); – Ето ти, какав си, а ја те ту још сјетујем – *укори* га дјед. – А зашто баш црквењаку? (СЈЗ, 10); – Мени *је* још зарана *потпријетио*: – Ником да нијеси зуцнуо куда ћемо. (СЈЗ, 24); – Јабуко моја, држи се само обронка планине, јер Миланчић се не да утјерати у Грмеч –

сјетује ме потамнио забринут сељак. – Пратим ја њега дан и ноћ. (СЈЗ, 107); Добро је, нема никога – *храбри* ме Лука. – Да има војске, одмах би они осули по нама као туча по крову. (СЈЗ, 113); Ма стани, драги комшија, лако је за њих – поче да ме *смирује* Милош. (СЈЗ, 48); Чим се спрема акција на неки град или на непријатељско упориште, већ мене *опомињу*: […] (СЈЗ, 111); – Не пуцај – *опомену* ме Јаре. (СЈЗ, 95);

Сад, што му је, ту му је – *поче да ме тјеши* она. – Притрпи се, брате, док ово чудо не прође. (СЈЗ, 108); Гледам је онако тањушну […] и почињем да је *тјешим*: – Не бој се, кумо, банда је данас ваљано добила по репу. (СЈЗ, 68).

Будући да су ремарке коментар директног говора, у њима се употребом два глагола неретко коригује садржај говора. Тиме се ауторски коментар, у форми компаративне конструкције („више А него Б“) оспољава као коментар „свезнајућег приповедача“ који познаје намеру лика, као у примерима:

У повратку кући Дуле набаса на старију сестру оне шмркутаве говедарице, погледа је испод ока и више нареди него што јој предложи: `Ајде, идемо мојој кући. (СЈЗ, 65); Богами, свеосве, ми ћемо тебе морати једном донекле и стријељати због тога – више га савјетује него што пријети командир чете, Стево. (СЈЗ, 61).

3.3. Ћопић такође неретко у ремаркама употребљава глаголске лексеме којима се успоставља структурална веза између сегмената дијалога. Ремарке тог типа имају функцију „организације“ тока текста и означавају почетак разговора или смењивање реплика у дијалозима (*одговара*, *одвраћа*). Тако се и додатно (поред саме линеарне структуре дијалога или полилога) утврђује „место“ реплика, неретко глаголима којима се означава друга физичка акција (*убацити (се)*, *утаћи се добацити*, *дочекати*) чиме се реализују појмовно-метафорички обрасци по којима су речи предмети који се упућују/добацују саговорнику или се, у процесу комуникације, ређају на одређени начин (в. Кликовац 2004: 58–62), на пример:

Не видио њега бог, него рогати ђаво! – прекида га командир. (СЈЗ, 51); Па добро – нехајно одвратим ја. – Кад се полази? (СЈЗ, 112); Има, друже – исто тако озбиљно одвраћа продавац… (СЈЗ, 84); Јок, за властите потребе – одвраћа Илибаша […] (СЈЗ, 85); Знам, знам – брзо додаје продавац. (СЈЗ, 84); [А]ли га Мара тако простријели бочном ватром из својих очију да он брже-боље додаје: – Знате, идемо мало до нашег села… (СЈЗ, 85).

Уколико је предикат дидаскалије глаголски сложени предикат са фазним глаголом, често ће глагол говорења као допуна фазном бити елиптиран јер је информативно редундантан:

Зовну ме једном командир дивизије, понуди ме цигаретом и поче: […] (СЈЗ, 112); Па хајде, Дмитрашине, голубе мој бијели, казуј ти нама ко је ово – медено почиње командир показујући прстом надоље, у слику. (СЈЗ, 51).

Ознаком места одређене реплике у структури разговора Ћопић често експлицира њену изненадност и неочекиваност. Такви су, на пример, глаголи *прекинути/прекидати*, *добацити*, *убацити се* и *утаћи се* који имају значење одговарања на претходну реплику или наглог укључивања у туђи разговор:

– Баја је преголем за магаре, он је у коњским годинама – убаци Крсто Бува уз општи смијех… (МГ, 164); – Да, да, мој Дмитре, јесте икона, али није наша, него фашистичка – озбиљно убаци политички комесар. (СЈЗ, 51); И гдје ли га само нађе, ко ли ти га даде? – опет се утаче комесар. (СЈЗ, 52); – Има неко још гори од њих – добацује он. (СЈЗ, 97).

Лексеме *окинути* и *отети се* [*говорнику*] истичу неочекиваност укључивања у дијалог (полилог) и(ли) неочекиваност изреченог садржаја и за самог говорника. Оваквим ремаркама Ћопић додатно интензивира ефекат брзине, изненадности, неочекиваности, не приписујући га само, дакле, физичким активностима (о томе в. Чутура 2008, Чутура 2013) него и говору јунака:

Хиљаду, ђедо – без размишљања окида дјечак. (СЈЗ, 77); Па кроз обруч, натраг, у нашу Крајину – окидох ја изненада као да ми неко пришапта. (СЈЗ, 99); Ето ти га сад! – оте се куму Лази као да га неко потегну клијештима за здрав здравцијат зуб. (СЈЗ, 21); Ја, пресрећан, захвално погледах дједа и нехотице ми се оте: – Аљина мени! (СЈЗ, 30); Усташа, тако ми бога – оте се мени нехотице. (СЈЗ, 48).

Значење наглог одговора имају и ремарке са глаголима *дочекати/дочекивати*, са јасним утемељењем у просторној концептуалној метафори – реплике су нешто што се саговорнику *баца или добацује*, а он својим одговором *дочекује* саговорника као да је дијалог извесна врста борбе речима – предметима. Овим глаголима Ћопић можда најсликовитије дочарава тип комуникацијске културе свога краја – надмудривање, досетку, надговоравање – што откривају и прилошке одредбе у наведеним примерима: *дочекивати/дочекати спремно/ратоборно/скоро весело*, као и поредбена конструкција у апозитивној функцији *љута као пушка*:

Одлично – спремно дочекује продавац. (СЈЗ, 85); Доведи ону своју Рињушу из Јапре па њу натовари – дочека Мара, љута као пушка. (СЈЗ, 83); Па ево мене! – скоро весело доче-

кујем ја. (СЈЗ, 98); Ево, ту су четири стране па ви сад бирајте коју хоћете! – дочеках ја ратоборно. (СЈЗ, 99).

3.4. Наредна велика група коју смо издвојили у оквиру грађе одликује се ономатопејским глаголом, најчешће са значењем животињског оглашавања. Ћопићева проза се, како је већ регистровано, одликује зоонимима и ономатопејским изведеницама (в. Лазић-Коњик 2012, Томић 2013, Тошовић 2013). Такви глаголи чине посебан слој веома фреквентне лексике у Ћопићевој прози и реализују се у оквиру ауторских дидаскалија самостално или са квалификацијом начина, понекад праћени и поредбеном конструкцијом којом се експлицира сличност између говорника и животиње.[4] Такве лексеме су *кукурикнути*, *крекетати*, *ґрактати/ґракнути*, *кричати*, *ґрокотати*, *кликнути/кликтати*, *кокодакати*, *мекетати*, *брундати*, *рзати*, *ґрґутати*, *крештати*, *какотати*, *зујати*, *зунзарати*, *цвркутати*, *ґакати*. Ћопић се користи и глаголима свршеног и глаголима несвршеног вида, а видске варијанте твори најчешће префиксом *за- (зарзати, закрекетати* и сл.), док су други префикси углавном везани за поједине лексеме (*прикричати*, *проґрґутати* и сл.), на пример:

Прискочи јој и *ґракну*: – Охо, богами тебе твој Дедо довратио гелером по мишици. (БСБ, 173); А-а-а! – нејасно *ґакну* Бранко. (МГ, 183); Анђеле баштенски! – шапатом *кликну* Баја. (МГ, 175); Ја, ја лично – *крекећем* раздрагано. (СЈЗ, 98); Хе-хе, а шта би то као могло бити? – неповјерљиво *зарза* самарџија […] (БСБ, 72); Милош Сремац, његов будући цимерколега, тапкао је заједно с њим за носачким колима и весело *какотао*: – Ето ти видиш […] (ОО, 124); Узео сам слику са софре и обрадовано *ґракнуо*: – Ово ђед Раде! (БСБ, 67); – Хе, хе, главати Милошина! – *рже* домаћин – Све ми у главу иде, али то да њим говорим на телефон, то не могу укапирати као ни најтежу дијалектику. (ОМ, 339); Ехе, зар још нијеси заглавио у бихаћкој Кули? – *ґрокнуо* би кум Рожљика – Докле се ти мислиш скитати и гледати како ћеш нешто здипити? (БСБ, 112).

Посебно место у овој групи глаголских лексема има глагол *лајати*, којим се у говору Ћопићевог краја не квалификује акустичка или артикулациона компонента говора, већ се карактерише сам садржај реченог као непожељан (заједљив, увредљив и сл., в. РМС, под *лајати*). Како Ковачевић примећује управо анализирајући примере из Ћопићеве прозе, „глаголи животињског оглашавања (крика) добијају функцију говорења управо

[4] Овоме типу ауторских дидаскалија посветили смо централни део рада *Ауторске дидаскалије као елемент хумора у Ћопићевој прози*, који је припремљен за зборник са научног скупа *Ћопићевско моделовање реалности кроз хумор и сатиру* (Бања Лука, септембар 2013).

у вези са субјектом лицем. Тим се глаголима потцртава како звучна карактеристика говора тако и сама комуникативна вриједност изговореног (најчешће) (нпр. он *ӣракну = он ӣроӣовори на начин сличан ӣракӣању*, *као да ӣракну*)“ (Ковачевић 2000: 257).

Међутим, глаголи ономатопејског порекла као лексеме којима се квалификује говорење нису ограничени само на групу глагола животињског оглашавања, иако су они далеко фреквентнији од осталих. Од осталих ономатопејских, за Ћопића је карактеристичан глагол *ӣудиӣи* са видским паром *заӣудиӣи*, на пример:

> **А баш се ту затрефио Ђука, Мркуљин сахибија, па ће ти му *заӣудиӣи*, онако поиздубље, из подрума:… (СЈЗ, 33); Пази овога што лаже, мачак му мирише! – *заӣуди* Баја и намигну на нас. (МГ, 189); Потанко ће то бити, бојим се – *ӣуди* космати Дмитар. (СЈЗ, 40); Де ти, де, љубоморни створе! – *ӣуди* Илибаша облачећи се. (СЈЗ, 83).**

Ономатопејски глаголи спорадично се јављају и као коментар оглашавања предмета, као у примеру звука писаће машине која се у *Осмој офанзиви* јавља „с другог свијета“:

> Так-так-так! – с непојамно далеког, другог свијета, из сусједне канцеларије, *заӣорока* писаћа машина, поигра по његовим спуштеним капцима и убаци га поново натраг у свечану канцеларију обливену сунцем. (ОО, 8).

3.5. Ћопић неретко у предикатску позицију у дидаскалији поставља глагол који нема значење говора већ означава пратилачку радњу. И иначе је редукција глагола типа verba dicendi много чешћа „у дидаскалијама што их чине најмање двије клаузе или једна клауза у чијем је саставу и глаголски прилог. Тада се, наиме, дидаскалија с експлицитно наведене обје клаузе […] може свести само на координирану клаузу, при чему контекст подразумијева глагол говорења као прву клаузу а субјекат бива експлициран у координираној (наведеној) клаузи“ (Ковачевић 2000: 254). Такве дидаскалије код Ћопића подразумевају више типова радњи и често су блиске дидаскалијама које смо сврстали у неки од претходних типова.

3.5.1. Први подтип укључује глагол са значењем пратеће радње која се огледа у звуковној пропратној радњи или у мимици, на пример:

> Какви репови? – *зину* дјед [→ рече дјед и зину]. (СЈЗ, 12); – Урадих то баш на вријеме, јер управо однекле испаде Дуле Хајдук и, видећи Зору како одлази, подругљиво *се исклибери* [→ подругљиво *се исклибери* и рече]: – Пази је, што се ова мала врцка мота око наших клупа. (МГ 163); – Па да гледам и слушам шта се по селу прича – *уздише* Станиша [→ говори Станиша и уздише]. (СЈЗ, 29); – Дмитрашу, роде, зар си ти још̌тер жив? – *избечи се* дјед [→ рече дјед и избечи се]. (СЈЗ, 39); – Ови из Дугије Њива здипили би богу ногу! – *издубока уздахну* [→ рече и издубока уздахну] Раде писар, бивши општински биљежник који је у главу знао сваког Дугоњивца. (СЈЗ, 52); Чим су закорачили у прву радњу, Мара забринуто повлачи очима по рафовима и *ӣуше* [→ говори и пуше]: – Шта ли ов-

дје тражи, гром га шинуо? (СЈЗ, 84); Неупућени људи зијају у те његове портрете и отхукују [→ говоре и отхукују]:… (СЈЗ, 100).

У оваквим дидаскалијама глаголи се могу разумети и као начин говора (нпр. *рече уздишући*, *рече кроз уздах*). Такви глаголи по правилу спадају у глаголе афективног оглашавања или покрета устима којим се звук може произвести (*клиберити се*, *зинути*, *избечити се*), и означавају „одраз психофизичког стања човјека, па се њима као глаголским центром дидаскалије потцртава стање лица које може бити прекидано говором, тј. комбиновано с говорењем. Тако се код ових глагола прегнанција остварује у подразумијевању говорења при наведеном стању (нпр. *зајечa → зајечa īоворећи*, а не *рече јечећи*) (Ковачевић 2000: 257).

3.5.2. Нису ретки у оваквим дидаскалијама глаголи са значењем менталне или емоционалне реакције или стања говорника који се испољавају како кроз речено тако и другим реакцијама говорника. Овде се ремарке по значењу приближавају онима код којих се сама радња идентификује са изговореним садржајем, односно онима чији је центар глагол перформативног карактера, на пример:

Готово је, оде ђедова аљина – претрнух ја. (СЈЗ, 30); Зеца?! – збунних се ја. – А Хитлер, Мусолини? (СЈЗ, 48); Чујеш ли ти, мала, пази ти шта говориш! – устобочи се Дуле. (СЈЗ, 65); Зар послије коња и паса дође ред и на учитеља – чуди се сеоски поп. (СЈЗ, 100) Види ти безобразника! – нађути се Јаре и чврсто се приљуби уз ледину. (СЈЗ, 95); Ej, ти, не пипај се! – поче да се љути она. – Јеси ли ти момак, шта ли си? (СЈЗ, 108); Не трпај ти, кумо, у исти кош нас и фашисте – љутнух се ја. (СЈЗ, 68); Ајде, бога ти, не кукумавчи! – љутну се жена. (СЈЗ, 108); Ма пази, молим те – живну продавац (СЈЗ, 86); Шта ћемо тамо? – прену се цура. (СЈЗ, 65) Фала драгом Богу, нек си ти најзад проговорио – просину дјевојка. – Да трknем кући да се обучем? (СЈЗ, 65) Добро, иди кад си већ толико навалио – смекшава се он. – Заобиђи само Миланчиће положаје, јер је тамо већ сасвим загустило. (СЈЗ, 106); Аха, добро је! – радујем се ја. (СЈЗ, 112); Како, како? – *зīранух се* ја. (СЈЗ, 113).

Основна разлика између подтипа са перформативним глаголом и овога подтипа јесте у основној карактеристици перформатива да се радња изречена њиме мора извршити изговарањем (обећавати, објављивати и сл.). Њихова је функција у прозним дидаскалијама „секундарно перформативна“ јер представља ауторов (нараторов) коментар вербалне акције а не акцију саму по себи, дефинисану изрицањем у прво лицу. Међутим, дидаскалије којима смо приписали пропратнооколносни карактер не подразумевају језичко оспољавање (формулисање и изрицање). То су ментално-емотивне реакције (чудити се, збунити се) које изречено укључују само као

секундарну и факултативну компоненту. Искази на које се, као на говор лика, надовезују дидаскалије „збуних се ја“, „чуди се сеоски поп“ јесу последица збуњености и чуђења, а не њихово нужно оспољавање. Тако, заправо, сам говорни исказ добија значењски статус пропратне околности за оно што је дидаскалијом изречено. Управо су овакви искази сегмент Ћопићевог спонтаног и природног дијалога јер представљају реакцију која је вербализована услед немогућности да је лик прећути и „задржи за себе“.

Можда су још илустративнији примери дидаскалија у којима ликови вербализују менталне радње чија је готово иманентна карактеристика интернализација. То су дидаскалије с глаголима „досећати се“, „домишљати се“ и сл. у предикату, на пример:

> Од Нијемаца ваљда зазиреш? – *домишљам се* ја. (СЈЗ, 97); Па ето тако – *домишља се* надалеко чувени пушкар, Марко Чича. (СЈЗ, 94); Тек ти *се* ја одједном нешто *присјетих*: – Па ова моја пушка била је још у босанском устанку набијена димним барутом, зато се изнад мене дигла онолика думагија. (СЈЗ, 95); Шаљу неког на преговоре – *домишљају се* Демировљани вирећи из дубоких ровова. (СЈЗ, 59); Нешто се као крије од власти, бојим се – *досјећао се* дјед (…) (СЈЗ, 39); Па ко би то могао да буде? – *домишљам се* ја и у чуду ширим очи. (СЈЗ, 97).

Ћопићеви јунаци, дакле, нису јунаци који прећуткују чак ни овакве, по природи безгласне, радње које се обично карактеришу неоспољавањем. Једини је, али не и редак, изузетак глаголска лексема *мудровати* која је на прелазу перформативног и пропратнооколносног типа. С обзиром на значење интенције поучавања слушалаца и репрезентовања себе самог као мудре особе,[5] овај би глагол, када се и контекст узме у обзир, могао бити и у групи носилаца дидаскалија с карактером перформативности, са додатним циљем карактеризације лика који говори:

> Оно ће, богами, бити некаква була, ишла на поток па се сад враћа – *мудрују* устаници из својих заклона. (СЈЗ, 59); Добро би било тебе послати горе к њима на преговоре – *мудрује* кувар… (СЈЗ, 57)

Да овакве дидаскалије имају посебан карактер и примат у односу на изговорено, можда најбоље показује следећи пример:

> Чу ли ти ово, црни Димитрије? – сад се као уозбиљи и командир Маниша. (СЈЗ, 51).

Сам по себи, глагол у оваквим дидаскалијама подложан је потпуној измени истинитосног модалитета. То питање поставља Серл (1991: 120–123), али ако је говорник нешто обећао, он је радњу већ самим говором/изрицањем извршио, и тек се накнадно може утврдити, или се пак у случају нереализовања претпоставити, искреност таквог чина. Међутим, ауторске дидаскалије које означавају стање говорника откривају или њего-

[5] Ово је једно од значења глагола *мудровати*: „правити се мудрим, придавати значаја, важности своме мишљењу, ставу и сл., истицати своје мишљење као најмудрије, мудријашити“ (РМС, под *мудровати*).

ву праву (истиниту, искрену) или неискрену оспољену намеру, што искључује могућност провере реализације јер до ње не долази.[6]

3.5.3. Други подтип (или: „чисти“ подтип) пропратнооколносног значења говора имају оне дидаскалије које су потпуно „семантички неконгруентне“ са управним говором. У њима глаголи означавају физичку радњу која није ни у каквој вези са говором и оглашавањем уопште, на пример:

> – Тај! – мало се попридиже Дмитар. (СЈЗ, 52); – Дајте десет комада, ваљда ће доста бити – обзире се Илибаша на Мару… (СЈЗ, 84).

4. ЗАКЉУЧАК

Анализа глагола у ауторским дидаскалијама, које се код Ћопића јављају у свим позицијама (у препозицији, интерпозицији и постпозицији), показала је да Ћопић употребљава велики опсег лексема са значењем говорења, али и комуникације уопште. Јунаци у његовој прози говоре често, углавном смењујући кратке реплике у убрзаном дијалогу, а њихов говор коментарисан је глаголима веома разноврсне семантике, чиме се, као ефикасним средством, постиже „илузија усменог казивања“ која „може бити постигнута и дочаравањем живог говора описивањем мимике, гестова, понашања и причаоца и слушаоца – што јесте један од кључних елемената на којима се заснива Ћопићева поетика. Интимистичко окружење подразумева постојање поверења и у причаоца и у причу“ (Шаранчић-Чутура 2009: 138).

Поред глагола говорења, издвајају се и глаголи који представљају ознаке говорног чина, те глаголи којима се успоставља „структурисање“ дијалога или полилога. У Ћопићевој прози свакако посебно место по разноврсности и фреквенцији заузимају ономатопејски глаголи, пре свега са значењем животињског оглашавања, а по информативности – група глагола са значењем пратеће радње. Посебно су ефектне оне ремарке у којима се открива да Ћопићеви јунаци говоре и кад треба да ћуте или да говором оспољавају менталну радњу која, по својим иманентним карактеристикама, подразумева неговорење. Тако се они наглас „досећају“, „испаљују“ реплике „као из пушке“, неретко „бубну“, не успевајући да задрже речи и тамо где би их требало задржати, што је свакако један од Ћопићевих маестралних начина креирања комичних ситуација.

[6] За разлику од тога, могуће је пратити реализацију перформатива, а сумњу чак и у праве перформативе најбоље исказује изрека „Обећање, лудом радовање“.

ИЗВОРИ

Ћопић (1964): Бранко Ћопић, *Осма офанзива*, Ријека: Отокар Кершовани [у раду коришћена ознака ОО].
Ћопић (1985): Бранко Ћопић, *Глава у кланцу ноге на вранцу*, Сарајево: Свјетлост – Веселин Маслеша [у раду коришћена ознака ГКНВ].
Ћопић (1985): Бранко Ћопић, *Скити јуре зеца*, Сарајево: Свјетлост – Веселин Маслеша [у раду коришћена ознака СЈЗ].
Ћопић (1985): Бранко Ћопић, *Мајареће године*, Сарајево: Свјетлост – Веселин Маслеша 1985 [у раду коришћена ознака МГ].
Ћопић (1985): Бранко Ћопић, *Башта сљезове боје*, Сарајево: Свјетлост – Веселин Маслеша [у раду коришћена ознака БСБ].
Ћопић (1985): Бранко Ћопић, *Одумирање међеда*, Сарајево: Свјетлост – Веселин Маслеша [у раду коришћена ознака ОМ].
РМС: *Речник српскога језика*. Николић, Мирослав (ред.). Нови Сад: Матица српска, 2007.
РСАНУ: *Речник српскохрватскога књижевног и народног језика*, 1–18, Београд: Српска академија наука и уметности, 1959–2010.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин (1980): Михаил Бахтин, Марксизам и филозофија језика, Београд: НОЛИТ.
Војводић (2003): Дојчил Војводић, Функционално-семантичко поље перформативности у словенским језицима, Зборник Матице српске за славистику бр. 63, 45–77.
Јовановић (2009): Јелена Јовановић, Писци и стил, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
Кликовац (2004): Душка Кликовац, Метафоре у мишљењу и језику, Београд: Библиотека XX век.
Ковачевић (2000): Милош Ковачевић, Стилистика и граматика стилских фигура, Крагујевац: Кантакузин.
Ковачевић (2012): Милош Ковачевић, О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора, *Српски језик – студије српске и словенске* 17, 13–38.
Ковачевић (2012а): Милош Ковачевић, *Лингвостилистика књижевног текста*, Београд: Српска књижевна задруга.
Ковачевић (2013): Милош Ковачевић, *Српски писци у озрачју стилистике*, Београд: „Филип Вишњић“ – Гацко: Српско културно и просвјетно друштво Просвјета.
Лазић-Коњик (2012): Ивана Лазић-Коњик, Неки аспекти лексичке анализе Ћопићевог уметничког идиолекта. У: Бранко Тошовић (ур.) *Поетика, стилистика и лингвистика Ћопићевог приповједања.* Грац: Институт за славистику Карл Франц универзитета – Бањалука: Народна и универзитетска библиотека, 229–243.
Максимовић (2011): Горан Максимовић, Смјехотворни поступци Бранка Ћопића у циклусу прича о Николетини Бурсаћу, Радови Филозофског факултета 13/1, 67–78.
Остин (1994): Џ. Л. Остин, Како деловати речима, Нови Сад: Матица српска.
Принс (2011): Џералд Принс, Наратолошки речник, Београд: Службени гласник.
Серл (1991): Џон Серл, Говорни чинови, Београд: НОЛИТ.
Станојевић (2011): Веран Станојевић, О употреби глаголских времена у Ћопићевој причи „Поход на мјесец“ и у њеном преводу на француски, Научни састанак слависта у Вукове дане 40/1, Београд: Међународни славистички центар, 145–158.
Томић (2013): Бојана Томић, Стилска вредност зоонима у делима Бранка Ћопића. У: Бранко Тошовић (ур.) Лирски доживљај свијета у Ћопићевим дјелима. Грац: Институт за славистику Карл Франц универзитета – Бањалука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, 407–417.

Тошовић (2012): Бранко Тошовић, Лексичка структура Ћопићевог приповиједања. У: Бранко Тошовић (ур.) Поетика, стилистика и лингвистика Ћопићевог приповједања. Грац: Институт за славистику Карл Франц универзитета – Бањалука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, 295–340.

Тошовић (2013): Бранко Тошовић, Ћопићеви наслови. У: Бранко Тошовић (ур.) Лирски доживљај свијета у Ћопићевим дјелима. Грац: Институт за славистику Карл Франц универзитета – Бањалука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, 13–62.

Чутура (2008): Илијана Чутура, Прилози и прилошки изрази као средство наглашавања темпа у прози Бранка Ћопића. У: Тиодор Росић (ур.), Књижевност за децу у науци и настави, зборник радова. Јагодина: Педагошки факултет, 142–160.

Чутура (2013): Време као однос динамике и статичности у прози Бранка Ћопића. У: Бранко Тошовић (ур.) Лирски доживљај свијета у Ћопићевим дјелима. Грац: Институт за славистику Карл Франц универзитета – Бањалука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, 123–140.

Шаранчић-Чутура (2009): Снежана Шаранчић-Чутура, Усмена књижевност у делима за децу и омладину Бранка Ћопића, Зборник Матице српске за књижевност и језик 57/1, 137–143.

Штрбац (2009): Гордана Штрбац, Фразеологизми са значењем радње говорења, *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику* 52/2, 123–134.

Ilijana R. Čutura
University of Kragujevac
Faculty of Education, Jagodina
Department of Philology

SEMANTICS AND STYLISTICS OF VERBS IN COPIC'S DIDASCALIES

Summary: The paper analyses verbs in prose didascalies written by Branko Copic. The aim of the paper is to show that dialogues in Copic's prose are animated not only by the content of direct speech, but also by grammatical diversity and stylistic properties of didascalies, which are still marginal in literary research.

Key words: Branko Copic, direct speech, didascaly, verbs, stylistic properties.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 143–155

Јелена Љ. Спасић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука у Јагодини
Катедра за филолошке науке

ТОПОТЕЗИЈА У САВРЕМЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Апстракт: Топотезија је фигура мисли, дискурзивни стилски топос који представља детаљан опис измишљеног места и спада у фигуре настале поступком додавања. У раду се бавимо сврхом употребе топотезије у делима савремене српске књижевности за децу. Указаћемо и на жанровску дистрибуцију топотезије, начине њеног увођења у наративну структуру, као и стилске фигуре које је прате.

Кључне речи: топотезија, књижевност за децу, стилистика, стилска фигура, хипотипоза.

1. У раду[1] се бавимо песничком сликом (за коју користимо прецизнији термин *хипотипоза*[2]) у којој се опширно и с мноштвом детаља описује замишљено место. Та врста хипотипозе[3] назива се топотезија, а нас занима њено место у савременој књижевности за децу. Топотезија је фигура дискурса, дескрипцијски стилски топос који спада у фигуре настале поступком додавања и представља опис измишљеног места или места које нико није видео (Багић 2012: под *топотезија*). Полазна претпоставка је да кључне одлике хипотипозе као суперординиране фигуре важе и за топотезију. У топотезији се измишљени простор приказује живо, опширно и јасно, при чему се наводе само упечатљиви детаљи, тако да читалац стиче утисак као да му је тај простор пред очима, а овакав начин описивања својство је и других врста хипотипозе.[4] Као и топографија,[5] и топотезија као њена подврста може представљати детаљан опис места, предела или неког његовог дела (шуме, планине, језера, реке), насеља (градова, села) или унутрашњег простора (унутрашњост пећине, замка, куле). Топотезија је развијен опис

[1] Овај рад написан је у оквиру научног пројекта 178014 Динамика структура савременог српског језика, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

[2] Термин *хипотипоза* је општи назив за фигуру описа и данас је углавном замењен термином песничка слика (Ковачевић 1998: 76).

[3] Топографија и топотезија[3] су врсте хипотипозе, која представља детаљан, прецизан и комплексан опис топоса (Багић 2012: под *хипотипоза*).

[4] Хипотипоза се састоји у томе да се наводе оне одлике једног појма које ће учинити на слушаоца/читаоца најјачи утисак (Зима 1988: 101). Такво описивање је опширно, јасно и живо (РКТ 1992: под *хипотипоза*).

[5] Топографија је детаљан опис места, предела или његовог дела (реке, планине, шуме, винограда), насеља или његовог дела (четврти, улица, парка, гробља) или унутрашњег простора (музеја, цркве, стан) (Багић 2012: под топографија).

измишљеног места или места које нико није видео, са мноштвом детаља, остварен најмање једном реченицом, понекад дуг и неколико страна, али мањег обима од целине текста.

1.1. Колико нам је познато, до сада није проучавана употреба топотезије у српској књижевности за децу. Милош Ковачевић у раду *Хипотипозе у малим пјесмама Његошевим* (Ковачевић 1998) анализира топотезију као опис имагинарне пећине, а Крешимир Багић издваја главне одлике топотезије и наводи примере из широм света познатих дела књижевности за децу у раду *Опис, путопис, маштопис* (Багић 2011).

1.2. Највећи део корпуса чине она дела која представљају уметничку конкретизацију фантастике у савременој књижевности за децу.[6] Други део корпуса чине књижевна дела за децу у којима се фантастика јавља само као конститутивни елемент,[7] па не обилују употребом овог тропа.[8]

1.3. Ексцерпиране примере употребе топотезије у одабраним делима савремене српске књижевности за децу класификоваћемо на основу неколико критеријума. Примарни класификациони критеријум је семантички критеријум и на основу њега топотезије класификујемо према мотивима који су у њима развијени. Секундарни класификациони критеријум је начин увођења топотезије у наративну структуру дела.

2. У оквиру анализе употребе топотезије позабавићемо се најпре њеном жанровском дистрибуцијом. Анализа жанровске дистрибуције топотезије у савременој српској књижевности за децу потврђује мишљење да је она *најчешћа у бајкама и делима књижевне фантастике* (Багић 2012: под *топотезија*). При том, у савременој српској књижевности за децу она се чешће јавља у делима епске фантастике и ту је реч о дужим и развијеним описима замишљених места, јер се у овом жанру радња смешта у систематски мапиран свет. Ова стилска фигура има важну улогу и у ауторској бајци, коју приближава народној бајци. Ако топотезију посматрамо као једну врсту дигресије, као развијен опис који успорава радњу, онда њено ретко појављивање у ауторској бајци можемо приписати законитостима њене композиције,[9] које важе и за савремени роман за децу. Такође, неиме-

[6] Грађа је ексцерпирана из жанровски разнородног корпуса, који чине: а) ауторске бајке, као најснажнији и најпотпунији израз фантастике у савременој књижевности: *Бајке* Гроздане Олујић; б) ауторске бајке историјске тематике: *Књига за Марка* Светлане Велмар-Јанковић, *Долина јоргована*, *Господар седам брегова* и *Златна гора*Тиодора Росића; в) романи епске фантастике: *Авен и јазопас у земљи Ваука* Уроша Петровића, *Вир светова* Мине Тодоровић и *Ерд: чувар маџије* Петра Рогана; г) хорор-роман *Пети лептир*; д) збирка мистерија *Мистерије Гинкове улице* Уроша Петровића.

[7] Роман Заувари Љубивоја Ршумовића и Живот с троловима: приручник за децу свих узраста Дивне Вуксановић.

[8] У савременим романима за децу представљени су реални или реално могући светови налик на читаоцу познату стварност, а дијалог доминира над нарацијом, па нема места за употребу дигресије каква је топотезија.

[9] Ауторска (уметничка) бајка садржи мање дигресија и епизода, јер је радња усмерена ка разрешењу, док народну бајку одликује широко приповедање (Вуковић 1996: 168).

новани простор фолклорне бајке у ауторској бајци често је замењен реалним простором означеним стварним топонимом. Ипак, и у ауторској бајци налазимо употребу топотезије. Док се у ауторској бајци топотезија смењује с топографијом, у романима епске фантастике смењује се са екскурсима научног стила и то научнопопуларног подстила.[10] Не улазећи у полемику о тачности констатације Цветана Тодорова да у поезији не може бити фантастичног (Тодоров 1987: 36), само ћемо констатовати да у њој нема топотезије.

2.1. Мотивску анализу топотезије у савременој књижевности за децу ограничили смо само на најчешће мотиве, а то су мотив пећине, мотив града, мотив дела града и мотив воде. У основи фантастике лежи питање, односно поимање смрти као преображаја, преласка у подземни или надземни свет (Витошевић 1989: 454). Отуда и топотезија, као елемент фантастичног, подразумева измештање на вертикалној оси, било наниже, у подземну или подводну пећину или навише, на небо. Топотезија је конститутивни елемент бајке, који се јавља оквиру онога што Владимир Проп означава функцијом *путовање*, то јест просторно премештање из једног царства у друго, у ком се налази објекат тражења (Проп 1982: 56). То друго царство налази се или веома далеко по хоризонтали, или веома високо односно дубоко по вертикали (Проп 1982: 57), а у словенском културном наслеђу може бити смештено у пећини, под водом или на звездама.[11] Кретање наниже по вертикали, пропадање јунака у дубину као начин уласка у други свет,[12] налик на Алисино упадање у зечију рупу, налазимо на почетку романа *Вир светова* у топотезији која представља управо опис *вира светова*, рупе која се продужава у дугачак тунел дуж корења храста горостаса (Тодоровић 2004: 16). Топотезија као опис јаме, пећине каткад спада у описе хтонског места, а каткад у описе доброг места, када симболизује уточиште. Дакле, ова топотезија, у зависности од контекста у ком се јавља, може бити визуелна представа словенског раја или нава,[13] али чешће представља опис

[10] У роману *Пети лептир* Уроша Петровића топотезије су праћене или потпуно замењене таксативним набрајањем биљних и животињских становника измишљеног простора које прате дефиниције налик на оне из дечијих енциклопедија (*Живи свет валовитог пространства* (Петровић 2003: 27–30), *Живи свет Лутајућег језера (са коритима)* (Петровић 2003: 55–57), *Живи свет Четинарске висије* (Петровић 2003: 69–72), *Живи свет Океана траве* (Петровић 2003: 146–148)). Роман *Вир светова* на самом крају у дневничким белешкама научника Добрице Ж, након топотезија у којима се описује Дивљина, највећа прашума, негостољубив крај, сагледана је из угла научника, уз таксативно набрајање обележја Змајева, Аждаја и Ала, становника језера Дивљине (Тодоровић 2004: 240–241).

[11] Топотезије најчешће представљају универзалне симболе, којима бајковите књижевне форме обилују.

[12] Дубоке шумске јаме и пећине су улази у доњи свет, а најчешће имају скривена врата (Гајић 2011: 85).

[13] Прототип доброг и лошег места за Словене су рај и нав, односно рај и пакао (Гајић 2011: 87).

хтонског места. Наводимо неколико примера за топотезију која представља опис пећине:

Стазица поред воде вијуга, дубоко, дубоко у пећину води. Од буктиње узнемирили се слепи мишеви, пиште. Око краљевића, према пећинским сводовима лете. Тамо напред, у даљини, нешто сјаји. Што се више приближава сјај је све већи. Има шта и да види. Усред пећине – велико језеро. Све блешти и сјаји. Сводови пећине бели, сијају и у мраку; у прозирној води око беличастог камења начичкане сребрне шкољке. При обали чамац. (Росић 2009: 67); Пећина је била тамна и мокра. Вода је капала са свих страна. Тап, тап – туп. Тап, тап – туп. Урош је само стао и ослушкивао, напрегнуто, између других шумова, шум свога бисерног потока. Требало му је доста времена док је успео да разазна све врсте капљања и падања воде. Не, пећина није била безданица. Бисерни поток се, процењивао је Урош, у малим слаповима спуштао испред њега у неку тамну ширину. (Велмар-Јанковић 1998: 49).

Наведене топотезије, опис пећине из које извире река Рашка, на брду Јужац у бајци *Бело језеро* Тиодора Росића, опис пећине подводнице у бајци *Плаветна рибица* Светлане Велмар-Јанковић, представљају описе пећина које нико није видео. Ове топотезије, као и други описи пећина у *Књизи за Марка*, као што је опис пећине, Марковог тајног склоништа у бајци *Сирото ждребе* (Велмар-Јанковић 1998: 126), имају митолошку и теолошку схему. Могу се довести у везу са психолошким тумачењем библијског мита о Јони, у коме главни симболи – унутрашњост брода, океан, дубок сан и трбух велике рибе – носе значење унутрашњег искуства издвојености и безбедног повлачења из међуљудских односа. И у епској фантастици својом бројношћу се издвајају примери употребе топотезије која представља опис унутрашњости пећине, при чему је пећина симбол уточишта (Петровић 2003: 16, Петровић 2003: 18, Петровић 2003: 21, Петровић 2003: 25, Роган 2010: 296).

Топотезије најчешће представљају универзалне симболе, којима бајковите књижевне форме обилују. Пећина подводница и уопште пећина – симбол фетуса у мајчиној утроби, којим се изражава унутрашње искуство у ком су помешана осећања заштићености и издвојености (Фром 2003: 40). Велики јунаци српске историје чије нам детињство приказује *Књига за Марка* имају своја скровишта у којима владају и заповедају.[14] Поред хришћанске симболике, у овим топотезијама налазимо и елементе словенске митологије. У *Књизи за Марка* Урошу у налажењу пећине подводнице помаже плаветна рибица.[15] Мотив неначете воде[16] налазимо у топотезији

[14] Ту, у том скровишту, Лазар би по цео дан бивао оно што је желео: господар речице, стражар у грмљу, краљ свих буба и гуштера, владар над змијама (Велмар-Јанковић 1998: 86).

[15] У словенској митологији *[в]одене виле живе по рекама или у мору* (Леже 1984: 143), а све виле су обучене у бело или у плаво (Леже 1984: 142).

која је израз најдубљих осећања јунака, коме недостаје његова мајка, краљица Ана, па пећина као уточиште симболизује сигурност мајчине утробе (Велмар-Јанковић 1998: 53). У *Књизи за Марка* Лазар носи змијски свлак и чувају га змије у његовој пећини,[17] која му је *склониште и од кише, и од ветра, и од јакоī сунца али и од људских поīледа* (Велмар-Јанковић 1998: 86).

У топотезијама ексцерпираним из жанровски разнородног корпуса мотив града развија се најчешће у примерима ексцерпираним из романа епске фантастике. Топос (у значењу опште место) ових романа је топотезија као опис белог града, која је део жанровске матрице, клише који се јавља под утицајем преводне књижевности те врсте. *Вир светова* представља роман о путовању кроз чудесне земље, симболични пут од света детињства до света одраслих, као и остали романи епске фантастике који су ушли у наш корпус. На свом путу група младих јунака (има међу њима и подмлађених научника) наилази на *Белу планину* и у њој *Бели ūрад*, чија је унутрашњост описана уз многоструко понављање лексема које имају *светло* као заједничку сему (*светлост*, *бакља*, *злато*, *кристал*, *Сунце*, *одбљескивати*, *златни*, *златна*). Наводимо само почетак описа:

Чим су крочили унутра, Добрици и Љути срце залупа јаче. Видели су пред собом игру светлости од бакљи која се одбљескивала од златом опточених зидова и преламала кроз пажљиво обрађене кристале, тако да су сви зраци завршавали свој изукрштани пут у златној куполи на високом каменом своду. Као да је неко унео Сунце у груди ове планине, тако је изгледало Љути и Добрици. (Тодоровић 2004: 26).

Поред семе *светло*, у читавом описучеста је и сема камен (*каменисвод*, *планина*, *каменорез*, *камени под*, *камени цвет*), јер је реч о земљи Носатих Писова, који су ружна али и племенита, блага бића, мајстори обраде камена, па се топотезијом симболички представља свет светлости и добра као свет рада и марљивости. Дечак Авен и његов јазопас на путу ка Земљи Ваука стичу бројне пријатеље, међу којима су и Калемари, који скривени од зла стварају хибридне биљне врсте, па се на том месту у роману јавља и опис села скривеног иза заклона од пузавица (Петровић 2003: 49). И опис Гонгорода, главног насеља Вилуса, у први план истиче детаље као што су надстрешнице тргова од грана, двориштa у хладу крошњи, колибе подигнуте око стабла дрвета, клупе и столови око стабла, колиба друида која има надземни и подземни део коју је наткрилио Гинко Билоба (Петровић 2003: 130–131).

Мотив града изобиља јавља се у топотезији употребљеној у бајци *Лончарев син* Тиодора Росића (Росић 2007: 49). Роман *Ерд: чувар маūије*

[16] „Воду у дубинама шумских пећина Стари Словени звали су неначетом и посебно лековитом, јер потиче из хтонских дубина земље и није је видело Сунце.“ (Гајић 2011: 109)

[17] У словенској митологији [в]иле планинкиње залазе и у пећине, претварајући се у змије (Леже 1984: 143).

Петра Рогана, једном од ретких домаћих романа епске фантастике, обилује описима замишљених градова: детаљан и развијен опис *Сребрног града* на магичној стени *Стрилиш*, који се протеже на неколико страна (Роган 2010: 87–90), опис истог града виђеног очима главних ликова са оближњег брежуљка (Роган 2010: 119), опис града Митриола (Роган 2010: 244).

У савременој књижевности за децу која у себе укључује елементе фантастичног јављају се и детаљни описи замишљених *loca particularia*, најчешће у виду делова града односно насељеног места. Ове топотезије представљају описе улице, купатила, куће, колибе, старог гробља, али и унутрашњости замка, дворане, колибе.

Топотезије као описи замишљених loca particularia веома су честе у епској фантастици. Опис унутрашњости замка у Сребрном граду налазимо у роману Ерд: чувар магије, где се као и у опису града, истичу бела и сребрна боја и идилични мир који влада на том добром месту (Роган 2010: 126). Исто важи и за опис храма Сиприлона у том граду, у ком се полиптотонском везом која је остварена понављањем придева сребрни (са великим сребрним Сунцем; украшени мноштвом сребрних кипова и икона; сребрно ужеод сребрних нити (Роган 2010: 140)) и бели (фонтана од белог мермера, блиставо бели (Роган 2010: 140)) ствара чврсто наративно ткање топотезије и истиче чињеница да је тај храм симбол победе над тамом (Роган 2010: 141). У овом роману налазимо још и опис храма у стени у Пророчишту Симорије (Роган 2010: 288) и опис усамљене колибе (Роган 2010: 340). У опису купатила Шумских вилењака у земљи Зелвилин избором детаља указује се на живот у хармонији с природом и лепоту која се из те хармоније рађа (Тодоровић 84). У читавој топотезији понављају се лексеме чија је заједничка сема биљка: неколико зидова живе ограде (Тодоровић 2004: 84), ремек-дела са обликовањем и уклапањем биљака (Тодоровић 2004: 84), зелене крошње Зелвилина (Тодоровић 2004: 85).

На самом почетку збирке мозгонетки Мистерије Гинкове улице Уроша Петровића налази се топотезија у којој се описује необична улица из наслова, у којој се истиче да је она веома необична, вијугава, без почетка и краја, а тајанствености доприноси помало старинска улична расвета (Петровић 2008: 7). Потом се у делу описују грађевине у Гинковој улици: тајанствена напуштена кућа, чврста грађевина дебелих, љубичасто окречених спољних зидова, чију застрашујућу атмосферу допуњују слепи мишеви и пузавица-напасник (Петровић 2008: 24) и старо гробље, о ком круже страшне приче (Петровић 2008: 42–43).

Топотезија у којима се описују насељена места у књижевности за децу има мање од оних у којима се описују пећине, шуме и слична места погодна за дечије авантуре. Измишљена бића живе у мистичној стакленој башти, шумском насељу или граду исклесаном у унутрашњости планине, па и описи замишљених насеља представљају слике из природе. Божанствени описи који представљају пантеистички схваћен свет, у ком је цела

природа оживљена, а Бог поистовећен с природом (Витошевић 1989: 464) јављају се у опису извора Свемоћне воде у роману Вир светова (Тодоровић 2004: 249), у описуЗлатне горе коју налази Мутимир, јер је дрвеће у тој гори златно, потоци бисерни, а птице као у рају, весело цвркућу (Росић 2010: 30), као и у бајци Језеро на Мокрој гори када храбри Мирослав стиже у земљу чаробњака Сечка[18], у непрегледан зовов гај (Росић 2007: 45). Зарад илустрације наводимо последњу од наведених топотезија:

Свирајући, дошао је до замка на обали језера. Замак као из бајке, не зна се да ли је лепши, да ли је већи. До њега стаза вијуга кроз цветне вртове, преко ружичњака, засада лала и другог цвећа, а по језеру плове лабудови, беле се као планински облаци. (Росић 2007: 45).

Топотезије овог типа, које читаоца враћају у блажено стање раног детињства, имају утврђено место у стереотипној форми бајке, како народне тако и ауторске, као и у стереотипној форми романа епске фантастике. Њима се прави противтежа описима мрачног света у ком царују зле силе, па се често ова два описа наводе један за другим, појачавајући антитетичност као један од главних структурни принципа ових жанрова.

У делима савремене књижевности за децу описи текуће воде представљају симбол преузет из словенске митологије.[19] У историјском романубајци *Златна гора* Тиодора Росића Гојник, син кнеза Властимира, тражећи три добра, наилази на вир који мора прећи, на чијем дну је двор цара Водана, господара вода, одакле се нико не враћа (Росић 2010: 11). Вода је у овој топотезији симболички репрезент страха и хаоса (Фром 2003: 39). Прелазак реке је стари и универзални симбол важне одлуке, рођења и смрти, напуштања једног облика живота и преласка у други (Фром 2003: 148). У епској фантастици описом воде често се указује на авантуру, неизвесност, опасност, као у опису усталасане површине *Лутајућег језера* у роману *Авен и јазопас у Земљи Ваука* (Петровић 2003: 64). Коришћењем симбола воде добро се изражава и расположење удобности, спокојства и мира (Фром 2003: 37), као у топотезији која представља опис извора Бесмртне воде у *Виру светова* (Тодоровић 2004: 249).

Мотивска анализа топотезије показала је да се употребом ове стилске фигуре најчешће развијају они мотиви који представљају књижевни еквивалент старих и универзалних симбола, при чему су представе спољашњег света симболи унутрашњег света, односно симболи душе и духа (Фром 2003: 23). У топотезији се, као и у другим врстама описа који имају симболички карактер, „унутрашња искуства, осећања и мисли изражавају као да су чулна искуства, као догађаји у спољашњем свету“ (Фром 2003: 30).

[18] Сечко је српски народни назив за месец фебруар.

[19] Загробни предели се према њиховом схватању налазе с оне стране мора, стога вода, посебно текућа, има важно место у загробном култу, или се налази под земљом, у некој шуми (Гајић 2011: 87).

Путовање у бајци је процес индивидуације, сазревања и одрастања, током ког се јунак среће с архетипским сликама, као што су шуме, пећине, воде, као места непознатог, неистраженог, унутрашњег. Анализа употребе топотезије у различитим бајковитих формама савремене књижевности потврђује мишљење Владимира Пропа да на свету постоји само једна бајка. Знатан део мотива бајке има свој најдубљи корен у чину иницијације, а слично је и са мотивима који се јављају у анализираним топотезијама.

2.2. Поред мотива који се у њој обрађују, занима нас и оквир, односно начин увођења топотезије у наративну структуру дела савремене књижевности за децу. Доминантни оквири топотезије у нашем корпусу су сан и бајковита структура нарације.

2.2.1. Сан, као прва парадигма фантастичног,[20] представља један од оквира у који се у савременој књижевности за децу смешта бајка. Овај поступак указује на блиску везу топотезије и ониричких слика, слика снова.[21] У роману *Пети лептир* Уроша Петровића, првом српском хорор-роману за децу, топотезија којом се исказује дечаково осећање усамљености и страха смештена је у оквир сна: „Дечак је заспао касно и уснио грозан сан. Налазио се усред дрвеног кружног кавеза око кога је био опасан још један. Около су расле јелке сломљених врхова“ (Петровић 2007: 28). Топотезијом у виду сна предсказују се будући догађаји, јер ће се дечак Алекса Рајић заиста наћи у описаној замци за вукове, окруженој четинарима планине Таре, али се уједно и појачава осећање језе.[22] Сан прекида накратко нарацију баш у тренутку када дечак из сиротишта буде усвојен тако што се један старац лажно представи као његов деда. Таман што задобије дечаково поверење, деда се открива у правом светлу, као матори подлац који је доживео клиничку смрт и вратио се међу живе захваљујући обећању да ће мешетару Јовици Вуку у замену дати дечаков живот. Стога топотезија у виду ониричке слике исказује двоструко осећање усамљености и изолованости од света према коме никако не може да стекне поверење, а његово детињство бива прекинуто, баш као раст јелки којима су сломљени врхови. Као што је већ примећено, у овом роману *брзо, синкопирано приповедање* не разлива се у дигресије и описе (Пешикан-Љуштановић 2007: 119), па је ово једина топотезија у њему. Поглавље *Тролски сан* на крају романа *Живот с троловима* Дивне Вуксановић пример је топотезије смештене у оквир сна и то перенеирајућег сна, оног који се годинама сања с незнатно измењеним са-

[20] „Сан је увек био прва парадигма фантастичног. Он има за то све потребне елементе: на граници је стварног и нестварног, безвремен је, у њему нема смрти, он згушњава догађаје и лица, замењује улоге и дозвољава изненадан упад необјашњивог, мултиплицира личности, богат је симболиком и метафором.“ (Јеротић 1989: 37)

[21] „Зашто се ничему не чудимо у свету фантастике? Зато што је свако тај свет бар једном сањао или о њему маштао.“ (Јеротић 1989: 37)

[22] „Сан и сновиђење, као најједноставнији уверљиви повод за фантастичну причу, омогућује присуство језе и тајанства, мада слутња оностраног не иде даље од мистерије предсказања и остаје без омамљиве привлачности мистичног искуства.“ (Палавестра 1989: 18)

држајем.[23] У том сну о тролској пећини разоткрива се тајна *живота с троловима*. Аркадијска, идилична слика игре с троловима на зеленом вилинском пропланку с белуцима, испред тролске пећине ишчезава, док на лицима тролова препознаје црте својих пријатеља из детињства (Вуксановић 2002: 82). Ршумовићеви *Заувари* су написани у првом лицу и представљају фантастични роман.[24] Топотезија код читаоца буди сумњу да ли *Краљевина Заувари* постоји или не, да би се на крају пружило разрешење недоумице – догађаји су смештени у оквир налик на сан, одигравају се у уму наратора који се буди из анестезије.

2.2.2. Међу елементе који уводе читаоца у фантастични свет убраја се поред сна и бајковита структура нарације. Када топотезија прекида нарацију, користи се стереотипна уводна формула, која овај опис одваја од околног текста. Топотезија као дигресија у нарацији јавља се у следећем примеру:

Путујући из града у град, из покрајине у покрајину, дође до једног великог града – лежи на две реке, оивичен шанчевима и бедемима, испрецан каналима, из којих становници заливају мирисне баште. У том граду било је свакојаке робе, персијских ћилима, млетачке свиле, сибирских драгуља, зачина из Бомбаја, укљеве из Скадарског језера, ужичке пршуте, пештерског сира – свега и свачега. (Росић 2007: 49).

Детерминатив у виду броја *један* у значењу *неки* у синтаксичкој позицији конгруентног атрибута један је од формалних, синтаксичких сигнала топотезије. У причи *Пустолов Полетарац* у *необичну повест*, која представља опис измишљеног места уводи нас прилошка одредба времена *једном давно* својствена бајци:

Млади моји пријатељи, пред вама је необична повест о долини изгубљеној у Гудурама Обреновца […] Напасајући стадо тапира, *једном давно*, кроз кланац скривен густим лијанама, набасах на омању котлину, непознату чак и мени, Великом Пустолову, који ове врлети познаје много боље него дубине својих џепова. Са свих страна (осим тог уског кланца) котлина беше неприступачна – окружена високим и непроходним литицама. (Андрић 2004: 13).

У савременој књижевности за децу улазак у свет чудесног назначен језичко-стилским средствима представља својство повезано са структуром фантастичног жанра (Тодоров 1987: 85).

[23] „Трчкарајући још као дете расцветалим ливадама и шумским пропланцима, избила сам на једну чистину, на коју ме је одвео неодговорни планински поточић. Преда мном се указао призор велике камене пећине, која је личила на отворену позорницу са затамњеном бином у позадини.“ (Вуксановић 2002: 81).

[24] У фантастици је честа ја-форма, па реченице имају статус тврдње која не задовољава максиму истинитости и буди недоумицу, док су бајке у трећем лицу и нема места сумњи, јер бајке и не треба да буде сумњу.

2.3. Епитети, метафоре, персонификације и друге стилске фигуре често су конститутивни елементи хипотипоза, али се оне не своде само на њих (Ковачевић 1998: 77). За нас је најзначајнији међуодноc топотезије и топографије у савременој књижевности за децу. Топотезија, за разлику од топографије не упућује на расположење приповедача,[25] јер нема приповедања у Ich-форми, већ на расположење главног јунака, јер је тачка гледишта ближа јунаку, а приповедање је у готово свим делима која су ушла у наш корпус у Er-форми. Док се у топографији јављају стварни топоними, у топотезији или нема употребе имена или је коришћен кенинг. Топотезија се јавља у оним ауторским бајкама које су ближе народној бајци, док у ауторској бајци која се може сврстати у *историју у виду бајке* преовлађује топографија. Завичајни мирис бајковитих прича Тиодора Росића блиско је повезан са топографијом, јер оне обилују топонимима и микротопонимима, као и описима старог рашког краја, док се топотезијом служи ретко, онда када представља архетипске слике путовања јунака у земљу злог противника или на скривено место на ком се крије чаробно средство.

Топографија је жанровска доминанта путописа, у коме служи наглашавању карактера и перцепције описивача (Багић 2012: под *топографија*). Топотезија је жанровска доминанта бајке и жанрова у којима се јављају елементи фантастичног, у којима најчешће наглашава осећања јунака. И једну и другу често прате фигуре попут епитета, поређења, метафоре и персонификације.

Од свих тропа кенинг је најчешћи пратилац топотезије. Иако се често јавља под окриљем топотезије, кенинг може бити употребљен као назив измишљеног места и без јављања топотезије, када се то место не описује детаљно (на пример, кенинзи у делима *Заувари*, *Кроз гудуре Обреновца*). Кенинг као *слика у имену*, прозирне мотивације и великог асоцијативног потенцијала истиче главне карактеристике означеног простора, па стога можемо рећи да он донекле замењује топотезију, сажимајући је. На синтаксичком нивоу топотезија у савременој књижевности за децу често је додатно онеобичена употребом парцелације реченице, нарочито у ауторској бајци:

Обрео се у пространој и сувој пећини са удубљењима пуним оружја. Одједном опет оснажен и радознао, Урош је оптрчао пећину. Лукови, стреле, мачеви, ратне секире, бодежи – чега све ту није било! *Поређано, сложено.* (Велмар-Јанковић 1998: 55); Пред њим је био врт какав се ни у сну не виђа, пун светлости, пун мириса, пун једва чујних гласова птица. А у врту ружа. *Једна једина*. *Златна*. (Олујић 1990б: 94).

Док је мотивска анализа показала дубоку везу топотезије у савременој књижевности за децу са народном књижевношћу и словенском митоло-

[25] Топографија је честа и као приповедни поступак, када представља функционалну дигресију која локализира приповедно догађање, упућује на расположење приповедача или на симболички карактер описаног места (Багић 2012: под *топографија*).

гијом, честа употреба парцелације реченице приближава је у структурном погледу савременој прози.

2.4. Иако су топотезије у савременој књижевности за децу најчешће плод пишчеве имагинације, понекад се граде аналогијом са стварни предлошцима, попут оних у прози симболичног или алегоријског садржаја.[26] Потврду ове тврдње даје нам *Реч на крају* Тиодора Росића у *Господару седам брегова*.[27] Такође, на полеђини своје књиге *Заувари* Љубивоје Ршумовић пише да је краљевина Заувари била његова *драгоцена бајковита играчка, помоћница у одрастању и разумевању света и живота*, метафора одрастања схваћеног као путовање и *симбол срећног одрастања* (Ршумовић 2011). Мишљења смо да је топотезија далеко успелија, сугестивнија и експресивнија када је у њу уткано детиње осећање очараности природом које је писац сачувао у свом сећању, него када је чист конструкт, продукт матрице жанра.

2.5. Употреба топотезије најчешће књижевном делу за децу доноси симболичку функцију читаве слике, а има и структуралну функцију у грађењу наратива.[28] Употребом топотезије улога читаоца се мења – од оног ко замишља чудесни свет он се претвара у неког ко види тај свет пред својим очима. Топотезија, као и други фантастични елементи, има троструку функцију: изазивање страха, ужаса или радозналости, потом продужавање и одржавање неизвесности које омогућава згуснуту организацију заплета и на крају *описивање фантастичног света, који при том не постоји ван језика* (Тодоров 1987: 96). Најупечатљивији пример топотезије као визуелног израза страха[29] налазимо у хорор- роману *Пети лептир* Уроша Петровића. У *Мистеријама Гинкове улице* топотезијом се изазива радозналост читалаца већ на почетној страни. У ауторским бајкама и романима епске фантастике њоме се продужава и одржава неизвесност, тајновитост, визуелно представља снага и лепота сила добра или ружноћа зла, осећање блаженства и заштићености које обузима јунака или осећање тескобе.

[26] „У прози симболичког или алегоријског потенцијала приповједна је радња смјештена у мјеста која додуше не постоје, али која су замишљена и описана на темељу аналогије с реалним топонимима.“ (Багић 2012: под *топотезија*)

[27] Не ослањају се приче из књиге *Господар седам брегова* само на митолошке и верске изворе преузете из народних веровања и обичаја. Приче из ове књиге ауторове су маштарије. Али њихова морална потка, слике старих богомоља, градина, кућишта, предела, боја и мириса, нису се могле нити морале измаштати. То је оно добро које сам у свом животном прљагу понео из завичаја (Росић 1996: 56).

[28] „Topothesia assigns a *setting,* and the setting may have a general symbolic significance (the castle, the cave, the clearing in the forest), or a structural significance in the design of the narrative (the humble cottage versus the lordly mansion), or, less powerfully, a conventional significance as a kind of iconographic punctuation (after the wild wood comes the tower of the temptress, and the perilous ocean yields to the enchanted isle).“(Неш 1987: 56)

[29] „Страх се често везује за фантастично, али он није неопходан услов.“ (Тодоров 1987: 40)

3. Топотезије су слике колективно несвесног и делују на подсвест малог читаоца или слушаоца бајковних књижевних форми, коме су оне и данас као и некада потребне не само зарад естетског уживања већ и као емотивна потпора. Писци дела за децу уносе ове бајковите елементе у своја дела, посежући за богатим фондом нашег наслеђа и то не само српског, словенског, већ превасходно општељудског наслеђа. У делима савремене књижевности за децу употреба топотезије омогућава продор чудесног, сугестивно представља сложени унутрашњи свет младог јунака у виду спољашњих представа, али и појачава антитетичност као доминанту наративне структуре бајковитих форми.

КОРПУС

Андрић (2004): Владимир Андрић, Кроз Гудуре Обреновца, Београд: Креативни центар.
Велмар-Јанковић (1998): Светлана Велмар-Јанковић, Књига за Марка, Београд: Стубови културе.
Вуксановић 2002: Дивна Вуксановић, Живот с троловима: приручник за децу свих узраста, Београд: Народна књига–Алфа.
Олујић (1990): Гроздана Олујић, Принц облака, Бајке, Београд: Нолит, 85–95.
Петровић (2003): Урош Петровића, Авен и јазопас у земљи Ваука, Београд: Урош Петровић.
Петровић (2007): Урош Петровић, Пети лептир, Београд: Лагуна.
Петровић (2008): Урош Петровић, Мистерије Гинкове улице, Београд: Лагуна.
Роган (2010): Петар Роган, Ерд: чувар магије, Нови Сад: Стилос арт.
Росић (1996): Тиодор Росић, Господар седам брегова: приче из српске старине, Београд: Српска књижевна задруга.
Росић (2005): Тиодор Росић, Бисерни град, Београд: Букленд.
Росић (2006): Тиодор Росић, Златна гора, Београд: Српска књижевна задруга.
Росић (2007): Тиодор Росић, Долина јоргована: бајке из српске старине, Београд: Српска књижевна задруга.
Росић (2009): Тиодор Росић, Бело језеро, Приче старог чаробњака, Београд: Букленд, 65–69.
Ршумовић (2011): Љубивоје Ршумовић, Заувари, Београд: Лагуна.
Тодоровић (2004): Мина Тодоровић, *Вир светова*, Београд: Чигоја штампа.

ЛИТЕРАТУРА

Багић (2012): Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura*, Zagreb: Školska knjiga.
Багић (2011): Opis, putopis, maštopis, *Vijenac: književni list za umjetnost, kulturu i znanost*, br. 448, god. XIX, Zagreb: Matica hrvatska, http://www.matica. hr/vijenac/448/Opis, %20putopis,%20ma%C5%A1topis/, преузето 30.1.2013.
Витошевић (1989): Драгиша Витошевић, Персонифициране представе смрти, мртвих и бога, *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, 453–471.
Вуковић (1996): Ново Вуковић, *Увод у књижевност за дјецу и омладину*, Подгорица: Унирекс.
Гајић (2011): Ненад Гајић, *Словенска митологија: пантеон богова, демонологија, митска места, магијски ритуали*, Београд: Лагуна.

Зима (1988): Luka Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu: s njihovom teorijom*, Zagreb: Globus.
Јеротић (1989): Владета Јеротић, Компензаторна и стваралачка улога имагинативног, *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, 33–40.
Ковачевић (1998): Милош Ковачевић, Хипотипозе у малим пјесмама Његошевим, *Стилске фигуре и књижевни текст*, Београд : Требник, 75–89.
Леже (1984): Луј Леже, *Словенска митологија*, Београд: Графос.
Неш (1987): W. Nash, Tennysonian Topography, *Leeds Studies in English*, n. s.18, 55–69.
Пешикан-Љуштановић (2007): Љиљана Пешикан-Љуштановић, Крхки водич кроз таму, предговор у Урош Петровић, *Пети лептир*, Београд: Лагуна.
Проп (1982): Владимир Проп, *Морфологија бајке*, Београд: Просвета.
РКТ (1992): *Речник књижевних термина*, уредник Драгиша Живковић, Београд: Нолит.
Симеон (1969): Рикард Симеон, *Енциклопедијски речник лингвистичких назива*, Загреб: Матица хрватска.
Тодоров (1987): Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu* književnost, Beograd: Rad.
Фром (2003): Erih From, *Zaboravljeni jezik: uvod u razumevanje snova, bajki i mitova*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Jelena Lj. Spasić
University of Kragujevac
Faculty of Education, Jagodina
Department of Philology

TOPOTHESIA IN CONTEMPORARY LITERATURE FOR CHILDREN

Summary: The use of topothesia in contemporary literature for children is of a great significance that goes beyond simple localization. Topothesia is a description of an imaginary place, a place that cannot be located or a place that nobody has ever seen. These fairylands can be good places (*locus amoenus*) or bad places. Most of these imaginary places and landscapes typify the realm of feelings – the feeling of loneliness, the feeling of fear or the feeling of happiness. Topothetic passages are more frequent in epic fantasy and modern fairytales (however, in fairytales, topography is more common), less frequent in contemporary novels for children and there is no use of this figure in poetry for children. It is a kind of digression; visual, lively, vivid representation of the space, and when it interrupts narration, there is an opening, a stereotyped entry formula that sets it apart from the surrounding text.

Key words: topothesia, literature for children, stylistics, stylistic figure, hypotyposis.

III
АКТУЕЛНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У ПРОЗИ ЗА ДЕЦУ

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 159–172

Тихомир Петровић
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факулетет Сомбор

СТИЛСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ КЊИЖЕВНИХ ДЕЛА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

Апстракт: Стилови дечје и недечје књижевности нису увек два сагласна језика. У смислу опаске „где је жанр, ту је и стил“, може се говорити о стилу као тачки сусрета аутора и детета читаоца.

Дечјој књижевности, као својеврсној самореференцијалности језика, прикладно је говорење које тече присно, прозаично, природно и разумљиво у најширем контексту. Непосредна, сликовита и једноставна комуникација, елеганција и лакоћа, исто тако, иманентни су њеној поетици. Јасност, која се универзално узима као једини начин писања, има изразито вредносни предзнак.

Кључне речи: књижевност за децу, језик, стил, сликовитост, једноставност

Књижевно дело као систем слика и систем мишљења, јединствене, вишепланске и функционалне структуре, одређује се као семантичка аутономна категорија. Синонимни израз – текст (као „ткање разних гласова и умножених кодова“) одређује се као краћи или дужи низ изговорених или написаних реченица повезаних у кохерентну и заокружену целину; као вербална динамичка целина између чијих се знаковних елемената успостављају односи корелације и интеграције. Основно одређење књижевног дела јесте да је оно емоционално, будући да ниче из осећања, да на осећања апелује и да је постало ради уживања које човек налази у исказивању емоција и утисака који су понекад и његови. Као писани траг, оно је традиционална дијалектичка игра писца, језика и читаоца. Посматрано са двопланске тачке гледишта, садржина и израз јесу његове битне карактеристике.

Књижевна организација, која омогућује читаоцу урањање у фиктивно збивање, огледа се у селекцији и комбинацији изражајних средстава. Са значењске тачке гледишта, текст је агрегат прегнантно уређених чињеница на семантичкој и парадигматској основи.

Књижевна теорија редукује артефакт на скуп апстракција и канона. Логос јединства, мисли и њеног облика, естетски схватљив и чулно пријемчив, он није разједињен и аморфан језички материјал, већ склоп сегмената уланчаних према природнојезичком коду. Јединствени начин организовања елемената, унутартекстуалне и вантекстуалне везе, уједначеност спољне и унутарње радње, представљају његов уметнички свет као нерашчлањену и еластичну целину.

Производ језичке структуре вишег реда, песничко остварење функционише као поље које прекорачује правила на којима се заснива човекова перцепција и граматика. Естетска аутономија, несводљивост на било који имплицирани или исказани став, на мишљење, сазнајни податак или факт, чине га оригиналним и егземпларним. Неконвенционална творевина легитимише се иновацијом, продором у ново, било да је то јасно већ на први поглед или се просто осећа; потом изненађењем, превазилажењем и кршењем забрана и табуа.

Књижевни текст својим временом и простором, радњом и ликовима, садржином и смислом, сасвим је положен у језик. Језиком објективирана унутарња стварност човековог духа, конкретна језичка организација једног уметничког света, он имплицира семантичко-синтаксичку, лексичко-граматичку и ритмичко-мелодијску целину. Посреди је систем једначина са много непознатих, својеврсна замка од речи: не речи самих по себи (оних које се не понашају као у свакодневној комуникацији), већ речи унутар текста. Велика дела су, као што је речено, писана неком врстом страног језика, те отуда сваки читалац свакој речи даје свој смисао или бар налази духовну слику за њу.

Изузетност у језичком погледу и стилска префињеност легитимишу књижевно дело.

Смернице уметничке посебности које чине дело понуђеним, читаним и пригрљеним од стране деце јесу занимљивост теме, аутентичност ликова, динамичност радње, адекватна психологија, одговарајућа поетска техника, функционалан језик и племенита порука. Синтеза маште, осећања и мисли, савршен склад забавне и интенционалне функције и срачунато индуковано расположење, образују амалгамску целину вишег реда, свет у заносном стилу и вихору емоција. Естетско је у фасцинантном представљању сатканом од речи, од праскавих боја и сенки, од треперења и сазвучја, света који се прелива у стотину (од)блесака. Дах свежине, нешто од пролећног струјања и лелујав сјај потичу од његове естетске компоненте и дифузности. Помањкање аутентичног, двозначног или вишезначног израза, опосредовање когнитивним, затварају свако објашњење и могућност двоструког или вишеструког читања. Нелинеарност, несеквенционалност, хармоничност целине, осећање мере, логичност, зрео и чист облик, нуде дивергентну рецепцију најширој читалачкој публици.

Речи и дело у целини очекују примаочево тумачење. Уздигнути на ниво универзалног и преносног значења, они су непознаница за незрелог и зрелог читаоца. Несазрели читалац може само до извесне границе досегнути њихову праву раван, штавише, он се злопати са вишезначношћу и са речима као егземпларним знацима, са њиховом одређеном и недовршеном општошћу. Речи су, у очима детета, сиромашни, хладни и мртви појмови. И поред тога, оно схвата да се дело обраћа језиком симбола, а не језиком свакодневне стварности.

Дело прикладно дечјој рецепцији је на главној линији традиције романтичарске књижевности са својим трима неповредивим елементима: фабулом, јунаком и једносмерношћу радње. Скраћена или поједностављена фабула, уобичајена схема карактеристичних особина и поступака јунака, логички јасан заплет и расплет, битно запажене и јасно представљене појединости и, по правилу, срећан крај, јесу његова препознатљива својства. Специфична стилизација, ред излагања, местимице стајаћа места, као и уобичајена техника, упосебљују његову општу физиономију.

Као плод интуитивне усмерености на читаочева осећања и поимање света, дело побуђује и дира нешто у дечјој природи. Детерминисано дечјом логиком, оно поседује симболику и асоцијативност дечјег света, неко унутарње х које носи путену и благу топлину, „нешто“ што узрујава, привлачи машту и срца, озарује смешком или нечему поучи. Блиско развојном степену младих, не у смислу секвенционалне, једнозначне творевине, оно и зрелом конзументу омогућује доживљај чари детињства. Уздигнуто у ранг поетског артефакта до универзално примењивих конотација, заслужује пажњу субјекта вољног да упозна лепоту и снагу језика на којем говори и чита.

Упризорење света на згодан и подесан, ни претежак, а ни прелак начин, спецификум је књижевног текста као стваралачевог самоизражаја. Лежерност и лепршавост, искричава ведрина и необавезност нарочито обележавају дечје језичко-имагинативне реалности. Изражајна чистота и савршена невиност, блискост фабуле, радње и актера, оно што даје осећање оне љупкости и миомирисности, а потом и нешто од дечје необавезности, не изазивају тешкоће у непосредном разумевању њиховог значења. Интелектуална и емоционална сварљивост долази од игре, присности, интимности и апсолутне слободе. Креације саображене разиграној уобразиљи, налик виртуелном објекту или цртаном филму, читају се с лакоћом и у једном даху и замаху.

У дечјој садржини и лакој форми млади читалац налази „свој“ свет, „своје“ интересовање, „своје“ тежње и садржине и „своја“ осећања. Прилагодљивост његовим равнима укуса и варљивост карактера извор су задовољства, уживања, развијања сазнања, изградње слуха и естетских склоности. Као израз пишчеве фантазије и написано се нуди попут распукнутог плода; усмерава се у одређеном правцу, пружа посебну корист, али побуђује и развија смисао за лепо. Слободна визија, лепршавост језика и нечујни одјек ноте емотивно ангажују, усхите и понесу. Повишено стање емоција, осећање новине и свежине, ритмичност и фина упрошћеност чине га играчком духа.

Дело је вербална творевина организована на посебан начин, са специфичном, само њему својственом структуром. Естетски релевантан поредак и склоп мноштва хетерогених појединости, међусобно повезаних, чине га уметничким предметом. Тоталитет свих односа постигнутих међу језич-

ким елементима, звукова и значења од којих је оно компоновано, по важности је једнак „инспирацији“ и највишем виду мајсторства. Поетска магија, у ствари, струји из материјалне језичке појавности и скупа знакова и значења.

Књижевност, дечја поглавито, представља гејзир слика оплемењених покретима и безазленошћу аутентичног детињства. Језичка слика која се причињава као нека врста метаморфозе материје, као права слика изграђена помоћу боја, у равни симболичког, привидног и експресивног, побуђује специфичне емоције и остаје записана у читаочевој свести и подсвести.

У слици обрубљеној светлицама мисли, где секундарно значење постаје примарно, ствари се уједињују, преламају и међусобно осветљавају „као добро распоређена огледала“. Речита стварност, верна или пак недовољно изоштрена, просијава претпостављено значење у својој јасности и непосредно, као нешто што јесте. Утеловљена у језичком ткању као конкретан и уметнички приказ живота, поетска визија говори читаочевом оку и уху, срцу, уму и фантазији. Слика је сама себи песма.

Стил је стожерно књижевно питање и најискључивија ауторова творевина. Тајна песништва је у њему као носиоцу естетске поруке. Књижевност је, по Шкловском (Ви́ктор Бори́сович Шкло́вский), збир стилистичких поступака, начин обликовања градива.

Књижевност као преобликовање живота, нужно одвојено од практичног говора, претпоставља постојање језичке норме и у исто време тенденцију њеног напуштања. Стил је, наиме, у регулама, у креативној употреби језика ограниченој правилима формирања појмова и реченица. У стваралаштву нужно постоје правила - ни за генија не важи безакоње. Реч је о регулама које долазе у форми изневеравања. Одступање од стандарда, превазилажење граница које спутавају, јесте, према најшире прихваћеном мишљењу, основно обележје по којем се препознаје стил. Граматичке неправилности померају значења и продубљују их у естетичке ефекте.

Кодификована језичка норма, преношење особитих порука, успостављање ритмичке структуре текста, спутава аутора и захтева жртвовање у погледу оригиналности и тананости мисли. Подређен уметничко-естетском задатку, песнички и приповедачки дискурс карактерише кршење језичке норме и, у исто време, њено прихватање. Одступањем од стандарда, појмови о конкретним појавама претварају се у слике тих конкретних појава. Речи, дакле, у свом пренесеном и проширеном значењу много су погоднije да изразе човекова узбуђења и штимунг мисли и заноса.

Начело слагања и преслагања језичких знакова увек на нов начин, одступања и скретања, нису могући изван прописаног стандарда. Говорећи о поетском стваралаштву и човековој креативној језичкој способности, Ранко Бугарски сликовито истиче да „у језику песници трче, али и сви ипак ходамо. А и трчање познаје границе, па тако и језичко стваралаштво, чак и када највише експериментише, рачуна са извесним границама, без којих

би свака комуникација престала, а језички космос би се претворио у хаос. О овој опасности" – додаје он – „сведоче аутоматска поезија надреалиста, заумни језик футуриста и слични песнички покрети који су у крајњој линији остали кратког даха управо услед одбијања да прихвате постојање било каквих ограничења у језичкој креативности.". Принуда која се намеће није никада потпуна, јер је употреба језика само у неким стварима сасвим утврђена, а то су управо оне ствари због којих се појединац осећа најмање угроженим (Ото Јесперсен, OttoJespersen). Генијални аутори су успевали да створе велика књижевна дела и унутар канонских језичких и сваких ограничења. И овлашна нејасност и магловитост, писао је Александар Белић, може се учинити без насиља над језиком; зато је, каже, довољно насиље над смислом. У поштовању норме, „у ограничењима се очитује мајстор / и само нам закон може слободу дати", гласи стих.

Песништво није у прозирној знаковитости, директном и огољеном говору, мада се може изразити сасвим обичним говорењем. Оно је у неконвенционалној употреби језика, у сугестији, асоцијацији, илузији, слици и језику који увишестручују исказ; у изричнијем и упечатљивијем исказивању нечега него што означава реч која се намеће својом очигледношћу. Хармонија имплицира прикладност фонетских, морфолошких, лексичко-семантичких и синтаксостилистичких средстава. Метафора, оживљавање и сликовитост, до те мере акустички и визуелно упечатљиви, кадри да, при уметничком доживљају, укључе више чула (слух, додир, вид), можда су најзначајнија карактеристика књижевног стила. Централни проблем поетике – сликовитост – не своди се на питање пренесене употребе речи и израза, не подразумева неумереност, опширност, понављање већ једном реченог, већ такво изражавање које нешто саопштава на сугестиван и жив начин. Фигуративно значење ствара „слику" и омогућава да се предмет „види". Изукрштеношћу и конструкцијом редундантно добија значењску вредност, постиже се несмањена информативност и естетска делотворност. „Стил је реч, узета у њеном односу према слици, то је непрекидно међусобно деловање представа и значења, који ничу у речи, стављеној у поетски контекст" (В. Турбин, V. Turbin).

Језик је средство споразумевања, али и префињени медиј научне мисли и песничке инспирације. Оно што се тиче језика као разменског средства за узајамно разумевање, вреди и за песнички језик, који се исказује у складу уметникове мисли и његовог осећања с језичко-стилским средствима која их изражавају.

У поређењу са стандардним језиком, књижевни, као потпуно формализовани, не познаје јединствену, строго прописану норму и одређено, на почетку дефинисано значење. Сложенији, испреплетен и синтаксички нефиксиран, он „више значи него што говори" (Монтењ, MicheldeMontaigne). Реч је о медијуму са читавом скалом различитих видова језичких структура које познаје природа књижевног артефакта.

За разлику од животно-свакодневног језика, неослобођеног уобичајене предвидљивости, песнички је ослобођен одређености и „одговорности“ у погледу сврхе (мишљења и интелигенције) и оне релације у односу на „реалитет“ у свакодневној комуникацији. Оно што је неухватљиво у стандардном језику, што се не може реализовати, у поетском постаје један од његових конструктивних принципа. Прецизност, свежина и живост, увијеност, посредност и сликовитост испуњавају његов релативни смисао. Његова представљачка, експресивна и апелативна функција подређене су функцији стварања лепоте. Могло би се рећи, у питању је преображен и онеобичен свакодневни језик. Узима се да је специјално поетски дискурс „моделативни систем“, онај који се надграђује на природни систем знакова.

Медиј књижевног дела функционише као бескрајност кодова, као кôд кодова. Стваран према песниковим потребама (Хорације), у кретању између слободе и језичке принуде, он је разногласан и наслутив.

Суштина поетског језика се не одређује његовим квантитетом и квалитетом, већ општом усмереношћу према језичком емотивном изражавању и неким подземним токовима значења речи. У језику као збиру конвенција једне људске заједнице и материјалне супстанце одређених значења, крије се највиши креативни акт, четврта човекова димензија. У њему, као што је констатовао Лотман (Ю́рий Миха́йлович Ло́тман), синхронизовано делују два противречна механизма: потчињавање језика тврдим граматичким канонима, с једне стране, и настојање да се у циљу остварења нових значења разбија синтаксичка и морфолошка форма, са друге. Он се не остварује само у референцијално-денотативној и конотативној функцији, у служби мишљења и интелекта, жеља и наредби, побуде чуђења и спутавања читаочеве пажње, већ и као посебан медиј за обликовање песничког текста и остварење песничког смисла, таквог који се не може пренети другим системом знакова. Књижевни текст је у самом корену везан за језик као суштинску властиту компоненту и властити „грађевински елемената“. У њему је језичка концентрација најпотпунија.

Књижевни језик је преображени говорни, језик на средокрађи између иконичног и арбитрарног. Као што учи школска теорија књижевности, реч је о медију потиснуте референцијалне функције.

Књижевна уметност је у конкретној реализацији језика, у виду и квалитету језичког израза, у саопштавању мисли и осећања и у најпримамљивијој форми. Раслојавање језика, складни однос његових елемената, одабир израза, емотивни призвук, ритам и евокативност, поседују моћ необичног и сликовитог представљања.

Као чинилац стваралачког процеса, песнички стил дистингвирају стилистичке варијанте помоћу којих се приближно иста ствар казује на други начин, најбољим и најсадржајнијим атрибутима, „где скоро није ништа како се обично каже“. – Зато се за књижевност говори да је уметност речи.

Естетско стваралаштво је у надахнутом и изумилачком изразу, у поређењима, сликама, игри речи, у ефектним почецима и завршецима. Форма мисли и емоција, складна и однегована фраза испољавају се у стремљењу ка визији, у многозначности и максималној изражајности, у дотераности, сјају и звуку речи.

Поетика маштовитог метафоричко-симболичког израза манифестација је семантичке раскоши, динамичког исказивања мисли и слика у најтананијим нијансама, у речима моћним да покрену дечју представу и учине је очигледном. Складно истакане језичке јединице, значењски целовите и естетски моћне, лако прихватљиве, гипке и прилагодљиве, спецификум су стваралаштва усмереног младом читалачком профилу.

Умеће казивања је у избору емоционално еквивалентних израза, у смењивању осмишљених и обесмишљених израза, у једноставности и „двогласности“ речи које упућују на хтење и отпор. Оно је у асоцијативности која управља пажњу често у супротним смеровима; у строгој схеми и надреалистичкој слободи. Смерана бесмисленост, семантичка порозност, произвољност, конструкције које скрећу пажњу својом упечатљивошћу, нарочито игра речима, каламбури, шатровачке речи и кованице, неологизми, речи тешко изговорљиве и зачаране у својој нејасности, слобода од филолошких принципа, симулакрум су стилског израза и повећане поетске изражајности. Лакоћа самонадолажења речи, сажетост до јасних обриса, допадљивост и осећајност, говорећи језиком детињства, украшено, љупко и нежно изражавање, мање-више инфантилизација лексике, дистинктивна су својства књижевности за младе.

Без подређивања граматичким и синтаксичким узусима, као што су логички развој мисли, осећање мере и склада, танана култивисаност фразе, ритма и конструкције, нема лепоте садржине и форме. Посебна врста означовљења, аномалија између норме и избора, мисли и израза, ограничења која поставља нормативна граматика, траже надилажење уобичајене функције речи, жртвовање значењске адекватности израза, превазилажење језичког стандарда, оно што се упечатљиво назива „насиље над језиком“. Некршење регула у лингвистичкој структури, ненарушавање говорног низа од дистрибуције фонеме до синтаксе, не схвата се као отежавајућа околност.

Јединство обликованости свих сегмената текста и израз неизменљивих језичких црта и варијаната које чине значењско средиште подразумевају дух, осећање, укус и дату тачку гледишта. Стил је вид, квалитет језичког израза и озрачја којим се служи појединац. Резултат индивидуалног талента, самостални језички израз којим се људи разликују у начину размишљања, он је начин на који се изабрани елементи синтагматизују. Спој свесних и несвесних снага, пројекција садржине и облика замисли, доживљаја и духа, ослобођених животних и уметничких узмаха, он је слика ауторовог духа и његове целокупне личности. Посреди је препознатљиво својство,

отприлике као што су пишчев рукопис, боја очију, боја гласа или отисак прстију. Зато је и речено: колико писаца, толико стилова. Задржавајући неотуђиве иманенције једне надиндивидуалне историјске појаве, списатељско умеће искључује сваку имитацију или фалсификовање.

Уношење у језик властите и неконвенционалне комбинације апстрактно-емотивних речи и израза, узимање „свега што у језику јест – и још мало више", поистовећује аутора са свим изушћеним. Отуда она најживља дефиниција да је стил сам човек.

Ако се пође од основане претпоставке да се стил може класификовати према језику, роду, времену, месту настанка, аутору и функцији, онда се може говорити о карактеру књижевног варијетета намењеног младом читаоцу. Из уметничког преламања стварности и човековог осмишљавања нове реалности произлази дисперзија многобројних стилских опција. Сваки садржај може да нађе и привуче за себе један могући израз, писао је Платон. Конкретном књижевном виду и роду одговарају нужни, строго дефинисани израз, који одређује не само њихову композицију, већ и речник, синтаксу, фигуре и украсе. У смислу опаске „где је жанр, ту је и стил", може се говорити о стилу као тачки сусрета аутора и детета читаоца, као места пресека њихових бескрајних тежњи.

Стилови дечје и недечје књижевности нису увек два сагласна језика. Диференцијална црта књижевности за младе и чинилац уметничког општења, стил конотира с елементима сериозне књижевности. Посреди је заједнички називник који повезује неке посебности дечје речи које, иначе, ни по каквим спољним нарочитим знацима нису биле идентичне.

Дечјој књижевности, као својеврсној самореференцијалности језика, прикладно је говорење које тече присно, прозрачно, природно и разумљиво у најширем контексту. Непосредна, сликовита и једноставна комуникација, елеганција и лакоћа, исто тако, иманентни су њеној поетици. Јасност, која се универзално узима као једини начин писања, има изразито вредносни предзнак.

Детету коме одговара дословно говорење није страно уживање у форми. Реч снажно делује на његов психички живот, иако оно не схвата потпуно смисао, ауру синонима и хомонима коју она собом носи. Успостављање естетичке комуникације с малим адресатом као страственим бићем претпоставља разумљив и препознатљив речник који подржава његов говор и чије значење он схвата. Говори се младом примаоцу такорећи његовим идиомом, језиком који додирује његово искуство и одражава његов систем интелигенције, знања и емоционалности. У односу на вокабулар „чисте" књижевности то је сиромашан фонд језичких јединица за именовање апстрактних појмова, а нарочито за означавање осећања људских потреба. Језичка подешеност, потпуније и изведеније казивање, јасније но у текстовима за одрасле, захтева синтаксу која држи до граматичке фокализације и речничку форму саображену дечјем капацитету. Однегова-

ност, језгровитост, концизна једрина и крајња економичност, пристају карактеру књижевне речи намењене детету.

Исказ скројен по дечјој мери, јасан, сликовит, маштовит и звучан, обично срочен, али и разбокорен, емоционалних тонова и фосфоризације, сажет и врцав, чија се значења увишестручују и распршују, средство је поруке, домишљатости и игривости. Аугментативи, деминутиви, пејоративи и антоними својим ведро хуморним тоном и њихови суфикси и феминизми, јесу ефицијентна оруђа естетског обликовања и ознаковљења.

Приступачност и комуникативност, јасност и прецизност, одмереност, уздржаност и песничка економија, инволвирани су у појам адекватности језика усмереног наивном читаоцу.

Међу основним стилским цртама, као што су истинитост и лепота, једноставност заузима повлашћено место. Синоним лакоће, разумљивости, прихватљивости, јасности, једрине, незамршености и општесхватљивости, она значи свођење на извесне основне линије, на меру и искључење артистичких реквизита. Широка приступачност и примамљивост, природна радња и симплификована форма, чине текст прилагођеним особеном дечјем доживљају. Говорење које карактерише изричитост, без икаквог украса, обележје је узвишене мисли. Највише се дугује племенитој простоти саображеној дечјој искрености, непосредности и природној једноставности. Књижевност за децу као једноставна уметност (Антонио Љуљи) одбацује потребу да се писано накнадно чита зато што је погрешно схваћено први пут. Класична књижевност је у својој суштини опречна језичкој једноставности.

Једноставност као највиша естетичка категорија дечје књижевности подразумева озбиљност духовног напора, прецизност, осећање за меру и способност издвајања релевантног од споредног. Рафинирана сложеност и „најтежи књижевни стил“ имплицира више знања, учености, талента, умног напора, опрезности и пређуткивања. Пут до неупрошћене једноставности, односно дечјег стила, јесте пут сазревања.

Природна, несинтетизована поједностављеност израз је савременог артизма. Бива да ред речи (не) својствен њиховом уобичајеном синтаксичком реду, (не) тражене слике и „тежак“ језик – само на први поглед казано без дубине – остављају утисак крајње јасноће и видљивости.

Неприлична је заводљивост у смислу школске лакоће и недопуштене симплификације или инфантилне лепоте која води духовној празнини. Једноставност не значи сиромаштво, површност, стилистичке слабости или низак ниво. Није, међутим, на месту ни лакоћа која прераста у дубину.

Краткоћа, у стилистичко-композицијском смислу и по времену трајања, релевантна је форма дечјег песништва. Казивање на потпунији, изведенији и јасан начин знак је мере и финог укуса. Лаконско, сасвим сумарно и кратко писање, она фактографска прецизност заснована на изразу Александра Веселовског (Алексáндр Николáевич Веселóвский): казати што

више са што мање речи, одбацивање опширности и свега што угрожава разумљивост, јесу стилске чињенице дечје књижевне речи. Валоризује се мисао кондензована у најкраћу формулу, речничка уздржаност, згуснутост, сапетост и напетост. Уштеде ради, испушта се све што није апсолутно неопходно за схватање смисла. Опширност и склоност претераној транспарентности погибељне су по естетски исказ.

Својствена књижевности овога облика, вишезначност настаје из главних стилских врлина: једноставности, јасности, складности и оригиналности. Произашла из битне сингуларности и непоновљивости, уметничка многоликост је алеаторски моменат који текст чини примамљивијим. Одређивање предметности одједном помоћу више амплитуда колебања око „осе“ значења, изобичајене речи, опализација, разностранo симултано спровођење интенције, уколико не прелази у бесмисленост и преразбукталост, стварају у свести стање разиграности и осетљивости. Израз згуснут, импресиван, „озакоњен“, речју означен, по себи је вишезначан.

Дечју белетристику маркира језик раскошних визуелно-сценичних слика. Сликовитост, оно што додирује и што се тиче, надмоћ маштовитог и „гледљивог“ над рационалним обликом мишљења и језик који омогућује поимање пре стицања интелектуалне зрелости – обележја су исказа подесног деци. Однегована перцепција, пиктографичност у којој се „на равноправан начин сустичу естетска и педагошка функција“ главни је спецификум дечјег књижевног израза. Преферира се форма која у уобразиљи ствара слику оног што ће се замислити и ствар учинити предочљивом и упадљивом. Речи изнедрене из даха песниковог, прожете метафором као сталнозрачећим језгром које конкретизује дете –читалац, са својих „хиљаду равни“, „украсне“ речи које упућују да се ствари и бића гледају, мање-више, у неисцрпној скали боја („красноречивост“, „кађиперство“, „шарена кора“), делују очигледношћу, покретљивошћу, спектакуларношћу и опализацијским ефектом. Уметничка вредност песме је у јасним, чистим, складним, колоритним, изворним и сугестивним сликама. Дело је, по своме одређењу, посебна синтетичка сликовна целина.

Стил је у језичком склопу, сликовитом и ритмичком међудејству. Ритмичко јединство језичког идиома и оркестрација мисли детерминишу карактер и уређеност изреченог и његове емоционалне ефекте, као што су интимизирање и сугестивност. Полетношћу и сликовитошћу, одјецима и одблесцима, акустичким и мелодијским подударањем са садржајем који се казује, упечатљивом сонорношћу, поетска реч узбуркава, понесе, одзвања.

Језичка средства у ширем смислу конкретизују мисао и озвучују израз. Битна стилска црта јесте јединство речи и њихово значење, хармонија имена и именованог појма. Деца не праве разлику између ознаке и означеног. Следећи Јакобсонов (RomanJakobson) став о гласовној симболици као самосталној вредности знака инхерентног дечјем говору, Милош Ковачевић истиче да у дечјој поезији не важи увек начело произвољности зна-

ковних језичких јединица. Песма својом изражајном спонтаношћу и звуколикошћу, каже он, „доводи у питање биполарни карактер језичког знака, сугерише могућност постојања знака са знаком а без означеног, то јест непознатог означеног за дату ознаку која функционише као језик".

Магија звука и смисла и тајанственост речи изричу нешто на граници неизрецивог. Речи које наглашавају властити знак и звучну симболику, без присмотре разума – из чега се поезија изнедрује – држе примаочеву перцепцију будном.

Из неких специфичних захтева књижевности чија су деца циљна групација произлазе формалнопојавна својства подложна естетским нормама: речник, фразеолошки склопови, посебности, одступања и конструкције. Природно је претпоставити да пажњу демобилишу неоригиналност и ненадахнутост, апстракције и безличност и лексика којој осим општег недостаје симболичко значење. Облик који не показује животни процес у његовим конкретним формама, штури и схематични фраземи без укуса и отмености, језик у којем нема никакве књижевности, одбијају од себе пажњу, слабе интензитет, умањују и губе своју драж. У афективном смислу, неутрална порука и стилска трапавост, аморфна и похабана лексика, немоћни су да креативно уобличе свет. Дечје језичко осећање не акцептира апстрактне и дубоке мисли. Захтевају се опрезност при коришћењу инверзија и метафора које разапињу смисао сувишном удаљеношћу речи. Формалнојезички квалитети који се приписују књижевности за одрасле, сажимање до нејасности, замагљивање и скривање суштине, непробојност и закрчавање улаза, држе мале читаоце у расхлађеном расположењу. Дечји књижевни ентитет је изван изражајне функције коју прате једнолично понављање речи и декларативност. Карактеристике супротне дечјем стилу јесу нејасност, нечитљивост, конфузија и теже схватљиве мисли.

Узмимо, илустрације ради, језик и стил наших познатијих стваралаца за децу.

Уметник стиха, Змај је превладао стари начин певања и прибегао новој поетској артикулацији и друкчије обликованом изразу. Избором речи, као што чини истински стваралац језика, изражајним иновацијама, измишљеним, смешним и необичним речима и епитетима, сликовитим компарацијама, метафорама и версификаторском лакоћом, Змај се прилагођавао особеном дечјем доживљају уметности. С осмехом доброћудног чике, чаробњачки барата речима и осмерцима као дечјим бројаницама, успоставља естетску комуникацију с мишљу и емоцијама читаоца. Општи језиком детета, доводећи читаоца, на моменте, у уверење да је све то писао млади човек.

Зналац речничког блага, Змај је певао чистим, неконвенционалним језиком свога рода. У његовом стиху, истина, мешају се остаци неких особина оног језика који је био упола формиран као белетристички стандард и елементи народног језика који се наметнуо (употребљавао је књижевне

архаизме и туђице са аутентичном локалном бојом, дијалектизме варошког и сељачког типа, локализме, плеоназме) – али изворна чистота лирике није изгубила од грацији и оригиналности, од дубине, читљивости и истинитости израза.

Десанка Максимовић ствара у духу народне речи, језиком вуковске чистоте, топлим и меким речима, савршено једноставним и стилски сведеним изразом. Надовезујући се на традицију фолклора као миленијумског плода духа и ума, на народну поезију и бајке, налази једноставан и свој облик. Усмена књижевна реч, завичајан, течан и сликовит језик – што је поезија по себи – давао је стиху нешто од галантне отмености и господског сјаја. Поезија је изнедрена из самога језика.

Језик и стил су референцијалан квалитет који Ћопићевом делу дају нову димензију, присност и топлину. Са даром да озрачи спољa и осетљивошћу за нијансу, песник је оживео чудесан свет и сан одсањан „испод змајевих крила“. Незаокупљен тиме о чему ће писати, неоптерећен како ће се изразити, пробијао се до читаоца једноставно и лако. Специфичним начином изражавања, чистим језиком, емоционалним епитетима, метафорама и симболима, дочарава живописну и колоритну стварност; слика немогућно а животно, лажно а истинито. Завичајан и крепак језик, самоникли говорни израз, сочни и течни дијалози, речитост и песнички ритам, психолошка и стилска прилагођеност - подижу температуру казивања, банално преображавају у поетско, реално у иреално. Уистину је тешко разлучити шта је суштина, а шта одора. У мисли и изразу, речи хуморно прозраченом и казаном из срца, мали читалац осећа своју душу, ослушкује откуцај свога срца; види себе у песми или причи. Стил фамилијаран, обојен домаћим идиомом, реченица лирична, дају тексту локални колорит и пријатан, интимистички тон.

Дело Душана Радовића иде у ред језички најреализованијих. Језик је ауторова муза и градитељски материјал песничке куће. Стилска прилагодљивост посебном читалачком профилу огледа се у структури, композицији, лексици и изразу алузивног или затвореног облика, пренесеног или буквално правог значења; у непохабаним речима, артизму и непознатим могућностима језичке употребе. Устрајни песников рад се рефлектује у узимању лексеме логичке вредности, речи саопштавалачке и разумљиве, емоционално уобличене и оплемењене. Једноставност и краткоћа, као знак мере и финог укуса, економично, збирно и лаконско изражавање, композициона збијеност, редукција до синтаксичког минимума, неретко уникатна комбинација речи, ауторов осећај да између више њих нађе ону која има виши коефицијент афективности и емоционалну изразитост – дају стилу блесак сјаја чеховљевског бисера. Песник се не разбацује језичким јединицама и фигурама, исказује се у строго гномској форми или у облику максиме. Од искушења лепих речи и китњастих фраза, бранио се непричљивошћу, суздржаношћу и прећуткивањем као стилским елементима који, у емоционал-

ној конгруенцији са речима, имају своју звучну и временску димензију говора. Полазећи од доказане чињенице да дете прима текст емоцијом, мање разумом, песник посеже за глосаријумом помереног и алузивног значења.

Успело и искрено дело, настало искључиво из властите закономерности, жива и јединствена слика која избија сама од себе, без спољних утицаја – у којој се, када је реч о дечјој књижевности, дете препознаје – дефинише се као дијалектичко јединство димензија приказа, писца и читаоца. Конвергенција текста и читаоца, непоновљив блесак слике детињства, чине га неживим, виртуелним, у којем нема ничег од стварне егзистенције.

Реч је својим значењем интерсубјективна и субјективна. Слој значења речи и реченица је у њиховој материјалној и формалној садржини и у њиховом егзистенцијалном моменту. Анализа слоја значењских јединица и смисла појединих реченица и реченичних склопова открива њихова основна и метафоричка, опализацијска значења и нијансе, као и испреплетеност значења које речи добијају у песничком окружењу или у својој конкретизацији. Са овог аспекта диференцирају се јасне и нејасне, живе и мртве речи. Значење као поетски феномен је све оно што текст као тоталитет имплицира.

Склад, „планска“ и закономерна склопљеност и слојевитост књижевне грађе јесу од виталног комуникационог значаја. Емотивни потенцијал се постиже унутарњом и спољашњом хармонијом, избором, распоредом и функционисањем свих сегмената, а не њиховом множином и тежином. Преобликовање, структурисање и „прерасподела“ поетских сегмената доводе читаочево интересовање у саму жижу.

Стил се достиже употребом језичких средстава зависно од њихове стилистичке функције и од вредности која се њиховом употребом добија. Он је могућ само зато што постоји више од једног начина да се нешто изрекне. Стил је један, пише Леон Коен и истиче да је у начину писања, било у прози било у поезији, разлика једино „у смелости с којом се језик користи виртуелним проседеима који су скривени у његовој структури“. Он је у нијансама значења речи које омогућују крајње индивидуалан израз.

Стил постулира могућност и нужност појмовног, граматичког и стилистичког избора међу језичким средствима и различитост варијаната истог логичког садржаја, а различитог вида квалитета. У смислу начина на који се артикулише порука и обавештење, одређује се, по једној старој дефиницији, као спајање речи са циљем да се прикажу мисли.

ЛИТЕРАТУРА

Вуковић (2000): Ново Вуковић, *Путевима стилистичке идеје*, Подгорица – Никшић. Тошовић (2002): Бранко Тошовић, *Функционални стилови*, Београд.
Петровић (2009): Тихомир Петровић, *Увод у књижевност*, Нови Сад.

Књижевност̄ за децу у науци и наст̄ави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 159–172

Петровић (2011): Тихомир Петровић, *Увод у књижевност̄ за децу*, Нови Сад.

TihomirPetrović
University of Novi Sad
Faculty of Education in Sombor

STYLISTIC CHARACTERISTICS OF LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUTH

Summary: The styles of children's and non-children's literatures are not always two compliant idioms. Following the "where is a genre, there is a style" rule, one could discuss the style as a rendez-vous point of the author and a child.

What is appropriate for children's literature as a particular source of linguistic self-reference is narration that flows smoothly, prosaically, naturally and meaningfully in the widest contexts. Immediate, imaginative and simple communication, elegance and easinessin the same way, are imminent in its poetics. Simplicity, universally held as the only way of writing, is considered a great value.

Keywords: literature for children, language, style, imagination, simplicity.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 173–193

Драгољуб Ж. Перић
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору
Катедра за језик и књижевност

АСПЕКТУАЛИЗАЦИЈА СРПСКОГ РОМАНА ТЗВ. ЕПСКЕ ФАНТАСТИКЕ У НОВОМ МИЛЕНИЈУМУ
У појмовно-терминолошкој магли или о (не)конвенционалном жанровском одређењу српске епске фантастике

Апстракт: Циљ овога рада јесте да испита и маркира неке од основних карактеристика новије српске прозе, не најсретније означене појмом *епска фантастика*. Ово истраживање, засновано пре свега на структуралној и семиотичкој методи, иде за тим да покаже да српска фикционална проза с почетка (н)овог миленијума, и поред тога што испољава велику разуђеност и својеврсну жанровску аморфност (односно хетерогеност услед мешања елемената међусобно несродних фикционалних жанрова), ипак има одређени круг заједничких особина – пре свега у погледу поступака моделовања света дела, ликова и сижеа.
Кључне речи: фантастика, фикција, фикционални жанрови, приказани свет(ови), сиже, ритуал, ликови.

Предмет овог рада је епска фантастика – код нас недовољно утемељен, не најсретније именован, по својој природи протејски жанр који се, најчешће у официјелној књижевнотеоријској мисли, или у потпуности превиђа, или рангира као тривијалан и сврстава у ред забавне књижевности, попут других тзв. „тривијалних“ жанрова као што су: научна фантастика, детективска књижевност, хорор, и сл. (Поповић 2010: s. v. *trivijalna književnost*, *trivijalnost*).[1] Начелно посматрано, он припада подручју фикционалних жанрова[2], тачније – *фантастичној* фикцији, насупрот чему се налазе дела реалистичког проседеа – реалистичка фикција (в. Недељковић 2013: 44). Односно, „појам фантастике у књижевности одређен [је] нашом свијешћу о граници која раздваја оно што је могуће по законима природе и по

[1] Овакво гледиште показује оправданост речи Љиљане Пешикан Љуштановић да „у нашој књижевној чаршији, по свему судећи, још увек живи подела на 'високу' и 'тривијалну' књижевност, узрокујући несналажење српских критичара у домену SF-књижевности и фантастике уопште, без обзира на то што је реч о светском литерарном тренду“ (Пешикан Љуштановић 2004: 126).

[2] Под енглеским термином fiction подразумева се “књижевност измишљеног”, односно белетристика (в. Недељковић 2013: 44), која претпоставља „посебан однос према спољашњем свету“ (Калер 2009: 42), тј. „референцу према спољашњем свету која “ која „није толико својство књижевних дела, колико је функција која им се приписује интерпретацијом“ (Исто: 43).

нашем властитом искуству и оно што је натприродно и у нашем свијету немогуће“ (Лешић 2010: 291).

За разлику од овог начелног књижевнотеоријског одређења фантастике и фантастичних жанрова,[3] наши љубитељи им приступају много опрезније и, унеколико – луцидније! Наиме, тзв. *епску фантастику* виде као „žanr umetničke proze srodan naučnoj fantastici“, који радњу ситуира у „svetove primitivnog društvenog ustrojstva, najčešće plemenskog ili feudalnog, koji su smešteni uglavnom u neki alternativni – paralelni svemir“, а „osnovna agonalna situacija u njima jeste borba izmedu dobra i zla“ (НФ s. a.)[4]. Страни извори (уколико се под изворима могу прихватити и блогови које пишу љубитељи фантастике, с једне стране, који јасно одређују оно што очекују у оквиру жанровских конвенција, и тзв. сајтови креативног писања, који настоје да што прецизније одреде које елементе нарација мора садржати како би удовољила жанровским нормама, али и тржишним захтевима епске фантастике) подразумевају засебан жанр фантастике, у коме је реч о младом анонимусу, изненада баченом у обрачун добра и зла, који у себи проналази прикривено јунаштво, неопходно у мисији спасавања света. Томе се често прикључује и мотив потраге, који се развија проласком кроз различита пространства приказаног света (чиме се ауторима отвара могућност њиховог истраживања). Притом, сам заплет је разуђен (често у више фабуларних линија радње), а постављен је градативно – има нарастајући карактер, те стога често захвата више томова.[5]

Атрибуција „епска“ (*epic*), уколико се нађе испред (у посл. време самодовољне) одреднице (*fantasy*) конотира извесну тежину и значај приказаних догађаја у којима учествује главни јунак / јунаци. Представљени догађаји често се одвијају на широкој историјској скали, а утицаће на судбину приказаног света у целости. Како би удовољила захтеву да пружи причу о свету који се мења, нарација у жанру тзв. епске фантастике је нужно опсежна – ова промена представљена је као историјски процес који ће предругојачити историју (паралелног / другог света, која се одвија у времену коме аутор не припада), у настојању да се понуди смисао ових промена у

[3] Брајан Атебери (свеукупној) фантастици, у значењу модуса приповедања, приписује „разгранатост стила, ауторефлексивност и субверзиван третман утврђених друштвених и мисаоних поредака“ при чему „она се ослања на савремене идеје о знаковним системима, а у исто време враћа животност и слободу немиметичких традиционалних облика какви су еп, бајка, романса и мит“ (в. Тропин 2009: 10). Бавећи се појмом фантастике уопште, он разликује три значења појма фантастике – модуса приповедања, жанра и формуле, при чему би, ово треће значење маркирало најпрепознатљивије елементе поетике жанра: „вид популарне ескапистичке књижевности која комбинује типске ликове и предмете – чаробњаке, змајеве, чаробне мачеве и слично – у предвидљивом заплету у коме вечно малобројне силе добра односе победу над монолитним злом“ (Исто).

[4] http://naucnafantastika.com/epska-fantastika / Retrieved in April 2014.

[5] Уп. Masterson L. 2000: http://fantasy.fictionfactor.com/articles/subgenres.html Retrieved in March 2014. Избор осталих сајтова који се представљају покушај књижевнотеоријског одређења појма епске фантастике дат је у попису литературе на крају рада.

приказаном свету, односно размотре њихове далекосежне последице.[6] Дух приказаног времена у овој врсти романа понајвише наликује средњовековном, често се појављује магија (чија делотворност је, за разлику од „реалног" света, неоспорна), животиње као да припадају неком од средњовековних бестијаријума (неке, емблематског карактера, попут једнорога, вукодлака, змајева и сл. одиста ту и иду), а приказани тип друштвеног уређења најсроднији је феудалном.[7]

Међутим, отворено је питање колико оно што је добило своју жанровску препознатљивост у западноевропском културном кругу у претходно поменутом смислу одговара нашој актуалној литерарној продукцији.[8] Према једном истраживању, рађеном пет година пре овог, уз малобројне изузетке, епска фантастика код нас, пре почетка овог миленијума, „скоро да нема представника, посебно оних који пишу за децу" (Тропин 2009: 11). Извесну антиципацију овог жанра на нашој књижевној сцени, по мишљењу Тијане Тропин, до краја деведесетих представљају писци „који спајају историјску грађу са елементима бајке, фолклора или чак класичне епске фантастике" (Тропин 2009: 11–12), формирајући „специфични поджанр који има додирних тачака са епском фантастиком, а могао би се звати 'историја у виду бајке'" (Обрадовић 2006: 571), попут Светлане Велмар-Јанковић, Тиодора Росића, Драгана Лакићевића или Слободана Станишића.

Деведесетих година (тј. 1993), такође, појављује се и један од романа који ће постати признат и препознат деценију касније, у поновљеном издању на српском и енглеском (*Црни цвет* Бобана Кнежевића). Отприлике у исто време, појављују се и романи *Авен и јазопас у Земљи Ваука* Уроша Петровића, са којим се, све сигурније, осваја ова жанровска матрица, те

[6] О томе више у: Smith (2013) from http://fantasy-faction.com/2013/what-makes-epic-fantasy-epic Retrieved in April 2014. Уп. и Moore (2011) Retrieved in April 2014. from http://fantasy-faction.com/2011/survey-of-fantasy-subgenres.

[7] Уп. следећу систематизацију најпрепознатљивијих елемената жанра епске фантастике:

1. A targetted audience of adults or teens, not children
2. A made-up world (or continent, or at least country)
3. Made-up cultures, sometimes with made-up languages and religions
4. Medieval technology, often with a feudal social structure
5. Magic, often practiced by wizards and the like
6. Non-human races like elves and dwarves
7. Monsters like trolls and mythical creatures like unicorns
8. A pantheon of gods who meddle in human affairs
9. Epic battles of good and evil
10. Earth men allowed, but no interstellar travel". – Wilson & Alroy (s.a): Retrieved in April 2014. from http://www.warr.org/high_fantasy_genres.shtml.

[8] Не(препо/при)знавање норми жанровске матрице од стране наших аутора, како сматра Т. Тропин, „с једне стране [...] представља предност у односу" на круте моделе и клишее популарних жанрова типа '*sword and sorcery*' и увек исту иконографију *steampunk*-а и киберпанка; са друге стране, то често није последица свесне оригиналности аутора већ њиховог непознавања правила жанра или неспретности у поштовању одабраног жанра" (Обрадовић 2006: 570).

необични роман Мине Тодоровић *Вир светова* (2003) и готово деценију после тога *Гамиж* (2012). У међувремену, излази и роман *Копља у води* Драгане Абрамовић (2008), а након тога појављују се и четири трилогије: *Копилад богова* (*Салир* – 2007; *Корет* – 2009 и *Ајтари* – 2012)[9] Александра Мандића, те *Косинтас: Ред Змаја* (2008), *Бездањ* (2009) *и Смртовање* (2010) Александра Тешића, *Ерд, чувар мапије*, први део (засад недовршене) трилогије Петра Рогана, па два дела трилогије *Перунов хроничар: Заборављена легенда древне Сорабије* (2012) и *Рог словенских богова* (2013) Милоша Петковића, као и први део трилогије *Бајка над бајкама – Сенка у тами* (2013) Ненада Гајића. После ових трилогија неуједначеног (или пак занемарљивог) литерарног квалитета, односно посттолкиновске индустрије у српској модификацији, квалитативно више домете нарације фантастичног проседеа постављају најновији роман Уроша Петровића *Деца Бестрапије* (2013), оба поменута романа Тодоровићеве, као и роман Иване Нешић *Зеленбабини дарови*[10] (2013). Сви ови романи се, у мањој или већој мери, уклапају у Прокрустову постељу жанра, или протејски метаморфозирају и творе самосвојни хибридни наратив, који може (али не мора) понети нека од карактеристичних (и конвенционално препознатљивих) обележја посматраног жанра. Такво стање упућује на то да би било боље ова дела одредити без атрибуције епска (јер она то често уистину и нису), већ – као „фантазијска“ (fantasy), што постаје тенденција неких наших изучавалаца (Пешикан Љуштановић 2012: 113; Недељковић 2013: 45).

И сам овај (непотпуни) списак дела која се (не увек оправдано) стављају под етикету „епске“ фантастике, показује стваралачки и рецепцијски продор ка жанру који је, пред почетак овог миленијума, тек требало освојити. Како је то ишло и колико је у томе било успеха, биће показано на репрезентативним примерима овог жанра, и то на нивоу приказаног света, ликова и сижеа.

МОДЕЛОВАЊЕ ПРИКАЗАНОГ СВЕТА

Управо устројство света као другачијег и суштински различитог од нашег (јер у њему важе друга физичка, друштвена, етичка и друга правила) јесте differentia specifica фантастике (в. Лешић 2010: 291). „Modelujući bezgraničan objekat“ (други свет или онеобичени свет свакодневице – посматрано из перспективе фантазијског жанра), „sredstvima konačnog teksta, ume-

[9] Будући да је ова трилогија ближа категорији хорора, односно *dark fantasy* (под)жанру, она није узета у даље разматрање у раду.

[10] Овај роман, у односу на претходно поменуте, понајмање одговара канонима жанра епске фантастике. Међутим, како има неке од елемената овог жанра (тематика – мали Мика, на свој начин, успева да спасе расу мањутака од нестајања на овом свету; употреба магије, ликови, одређене функције актаната и сл.), биће ипак укључен у корпус разматраних текстова.

tničko delo svojim prostorom ne zamenjuje deo […] prikazivanog života, nego sav taj život u njegovoj sveukupnosti" (Лотман 1976: 280),[11] чиме ствара „modele univerzalnog karaktera", koji „mitologizuju stvarnost"[12] (Исто: 281).

Уколико је немаркирани простор у делу „zemljina površina – *običan prostor svakidašnjeg života*" (Исто: 294), свет фантастичног романа, самим тим, носи извесну обележеност јер се збива на другом и другачијем простору, у коме важе другачије законитости. Притом, *што не мора бити у потпуности нови свет* – могуће је да се постојећи простори овог света попуњавају фантастичним (или митолошким) хронотопима.[13]

Најдревнија епоха коју посматрани романи евоцирају ситуирана је негде на размеђу историјског и митског времена, крај паганства и почетак ширења хришћанства међу Словенима. Ово измештање темпоралне визуре у роману *Копља у води* Драгане Абрамовић (2008), на рубну позицију историје (која је тек назначена)[14] омогућило је ауторки, тамо где су историјска сведочанства оскудна, а у њима помињан митолошки систем непотпун и нејасан, да изгради сопствену митологију, у којој у приказаним догађајима узимају учешћа богови који припадају различитим словенским племенима.[15] Посредством ове митологије гради се трипартитна слика света, сходно просторима који припадају „ресорима" различитих богова: Сва-

[11] Самим тим, наративни светови не могу бити непотпуни и семантички неуједначени (Долежел – нав. према Еко 2001: 202), јер су они у себи заокружене, самодовољне творевине, у којима „ako nema posebno određenih alternativnih svojstava, uzimamo zdravo za gotovo svojstva koja važe u realnom svetu" (Еко 2001: 203), чиме се попуњавају постојећа места неодређености у тексту. Нпр. верује се у нашем народу да вештице једу људе (уп. Вуков *Српски рјечник*), али не нападају се међусобно. Но, уколико у роману Мине Тодоровић *Вир светова* (2003) вештица дотакне вилински круг, њен „предзнак" се мења и она престаје бити табуисана и нејестива, већ, конвенцијом жанра, прелази у ред (за друге вештице) јестивих бића – Људи, Вилењака, Писова, Чаробњака...

[12] Митологизацију, у овом контексту, Лотман сагледава као „светотворачко" својство текста.

[13] Управо то да ли се догађаји одвијају у неком засебном / алтернативном / другом свету или у реалности, у коју инвазивно продире натприродни свет, с једне стране, послужило је као линија разграничења тзв. *високе* и *ниске* фантастике (в. Мур 2011). С друге стране, могућа је и извесна интерференција ових светова – могуће је вршити међусобни утицај, нпр. становника једног света на други проласком кроз портал – вир светова у романима М. Тодоровић.

[14] Рецимо, помиње се делатност првих словенских мисионара, који, не најубедљивије, покушавају да одврате дечаке које описмењују од многобоштва, што децу наводи да се даље запитају зашто им се укида могућност избора бога / богова у кога / које ће веровати и кога / које ће молити за помоћ када је то потребно.

[15] Наравно, овај рад нема намеру да спочитава анахронизме у религијском систему, непознавање поделе божанстава међу словенским племенима (о чему је иначе информативно пише Ловмјански [1996]), још мање увођење нових, попут Сванимира или Зоре, те демонских витезова Гара и Илара, поштујући самосвојност фикције. Замерке би се односиле, пре свега, на принципе компоновања романа и начин вођења нарације, односно немотивисаност појединих елемената који, уместо да у финалу добију виши смисао, показују се као непотребни, недоречени или нефункционални.

нимир, Зора и Белобог – сфера небеског, Црнобог и Морана[16] – подземни / подводни свет, док *овај* / *земаљски* свет постаје место сусретања и сукоба хтонских и небеских богова. Преломна борба одвија се негде у приобаљу Дунава (који је у кодирању традиције у многочему стекао карактеристике митског простора),[17] при чему снаге добра, уз помоћ малог здухача Макса, односе коначну победу. Други механизам померања визуре од митског ка историјском времену остварен је посредством представе о смени генерација – Жарко (највећи јунак у дружини, Гајићева транспозиција епског Марка Краљевића) Перунов је син (в. Гајић 2013), а саборац му је Вук Огњени (с могућим прототипом у епском Змај Огњеном Вуку и историјском Вуку Гргуревићу Бранковићу), уз истовремено митологизовање историје (док у песми Змај Деспот Вук носи вучји белег, у Гајићевом роману он се, de facto, претвара у вукодлака).

Хронолошки први од ових романа, *Црни цвет* Бобана Кнежевића,[18] свој уметнички свет моделује тако што на мапи простора средњовековне државе (Душановог царства, а потом Вукашинове краљевине) уцртава извесне фантастичне локусе. Изгледа да није случајно што Кнежевић читаоца уводи у свет дела посредством ониричке фантастике – сном који престаје да буде сан, а постаје ритуално искушење страшљивог Краљевића, потребно да би дошао до предмета којима може савладати бесмртног противника, а који се, природом ствари, налазе у просторима оностраног.[19] Слика света моделована је део по део – фрагментарно – чини се, у спрези с наративном техником коју користи[20] – нарација иде на прескок, тече нелинеарно,

[16] Овај лик постаје комплекснији од свог митског прототипа (богиња Мокош): поседује типичне црте митског варалице (trickstera) – Морана превари лепу Зору и намами је у подземље и медијатора – улаз у подземни свет отвара се тамо где она подигне своју колибу. Притом, везивање за муљевите, граничне (приобалне) пределе остаје доследно оној хипостази која Богињу Мајку, тј. Мокош назива Мати Влажне Земље.

[17] О митској семантици Дунава в. Детелић 1992: 85 (нап. 20); Лома 2002: 37–40.

[18] Овај роман, изашао најпре у *Просвети*, у 1000 примерака, рецензирали су Милисав Савић и Александар Јерков. Будући да носи УДК ознаку поезије, остао је практично невидљив за претрагу посредством Cobiss-a, а доживео је (накнадну) рецепцију тек 2003 (иако на корицама пише 2000), с поновљеним издањем.

[19] „Трагање за ратником-чаробником и сукоби с њим одвијају се у мешавини реално могућих и фантастичних простора и обогаћени су и другим фабуларним токовима: Краљевић у двобоју савладава Арапина Хусрефа, 'личног чувара шеика Ал' Рашида' и 'најјачег човека на свету', обликованог као духовита транспозиција лика црног Арапина […] Убија аждају, рањава вишеглавог воденог демона, пролази кроз Шуму Стриборову. У Шуми Стриборовој […] Кнежевић успешно и функционално обједињује уклети, ностални простор традиционалног предања, кроз који човек може проћи само ако зна кад и како, и ако поштује низ табуа (рецимо, забрану застајања и осврtања) – са просторима људске подсвести у којима се јунак суочава с властитим страхом и кривицом.“ (Пешикан Љуштановић 2004: 128, 129).

[20] Неки елементи Кнежевићеве поетике, пре свега, начин вођења нарације, те равноправно учествовање елемената реалног и фантастичног у устројству слике света, подсећали би на поступке које користе истакнути латиноамерички писци који припадају правцу тзв. „магијског реализма“ (о томе в. Мелетински б. г: 376–379).

почиње из средине и да се пратити по систему Кортасарових *Школица* (поглавља крећу од заплета – Марковог иницијацијског искушења у Хелениној пећини – да би се роман затворио Марковом одлуком која ће имати судбоносни карактер у односу на народ који штити, тј. овим редоследом: 9, 8, 10… 2, 16, 1, 17). Простори су бинарно постављени, углавном дуж хоризонталне осе *социјализовани простор* (Вукашинов двор) : *дивљи простор* (фантазмагорична Шума Стриборова, алино језеро, Хеленина пећина која крије сваковрсне ужасе). Негде на граници светова (*овоī* и *оноī*, *доњеī* и *ґорњеī*) налазе се лиминални простори, обликовани људском руком: *тунел* иза војног логора, који крије тајну Заветног Искушења и открива је само онима који прођу иницијацијски ратнички тест, као и подрум са забрањеном одајом, у коме је најпре Душан оковао и магијским ужетом спутао ратника клетву, а потом и Марко. Комуникациони канал између *овоī* и *ґорњеī, небескоī света* (вертикална оса), отвара се само једном – и то клетвом татарског племена које је Душан похарао јер није хтело да му се покори, а његове становнике побацао у клисуру на Грабер планини. Клетва умируђих до Бога се чује, те Он пошаље (условно нерањивог и бесмртног) ратника чаробњака – персонификацију ове клетве. Одсуство комуникације између Бога и Срба тумачи се у роману као казна за овај грех, те Небо остаје неосетљиво на патње тлаченог народа.[21]

Одабраним представницима људске расе дата је могућност преласка границе светова (Марко), док други остају у зони вечне лиминалности (као Јованча у Хелениној пећини – ни жив ни мртав). Продор демонског бића (неуништивог ратника, вештице, и сл.) у људску заједницу има инцидентални карактер и праћен је језом и страхом. Ван тог контекста, сваки лик, у себи примереном простору, постаје „суштински хронотопичан“ (Бахтин 1989: 194) и гравитира ка припадајућем му хронотопу – Вукашин је све време у свом престоном двору, док вештица Хелена практично и не излази из своје пећине, као ни Зеленбаба из своје (напушта је током наративног времена тек на крају, када уједно излази из видокруга сижеа, чиме је роман завршен).[22]

У хронотоп средњовековне Србије и Балкана своје јунаке и радњу смештају Александар Тешић, Ненад Гајић и Урош Петровић (2013). Користе се притом различитим наративним стратегијама. Тешић у *Косинґасу* прибегава маниру стилистичке реалистичности – датирањем радње.[23] Га-

[21] „Током романа, као имплицитни одговор на овако задато питање о историјској кривици и одговорности, обликује се и нараста свест да је уклетост цена људске егзистенције, да су 'све те недаће цена нашег постојања', те да грехе ратника најтеже и најболније испашта нејач“ (Пешикан Љуштановић 2004: 130).

[22] На тај начин ови ликови функционишу превасходно као статични и реализују се у оквиру делокруга пошиљаоца или дариваоца (в. Проп 1982), који, по правилу, не преузимају сижејно активни ликови.

[23] Роман *Смртовање* (2010) почиње просторно-временским одређењем „Манастир Благовештење, 8. јун лета Господњег 6942 (1435)“.

јић, попут Кнежевића (премда много мање суптилно), на мапу средњовековних држава Балкана уцртава и митски простор – градови Огњан (престоница Каравлашке), Леђен, Пирлитор, налазе се на истој мапи где и Видин, планина Јастребац или ушће Тимока (где је и улаз у *доњи* свет)[24]. Када укључи реално постојеће просторе, Гајић користи поприлично примитиван механизам повезивања / транспозиције – замењује једно слово у називу: Хремска (: Сремска) бановина, Хурско (: Турско) царство итд. Чаробни предмети и животиње расути су широм ових простора – први мач (уништен је при крају романа) којим се може убити древна ала чуван је у Видину, а други је у *Мрачној земљи* (свету мртвих), чаробна свиралица којом змијски цар дарује Сенку налази се првобитно у његовом краљевству, Шарка (: Шарца) чува вештица која живи у колиби на кокошјим ножицама и сл. Граница светова постаје порозна, те вукодлак – Огњени Вук – није више везан само за хронотоп ноћи (попут вампира или мрачњака), већ се креће и дању, али тако да га нико не види (табу невиђења).

У романима *Вир светова* и *Зеленбабини дарови* приказан је неки ***паралелни*** свет, који постоји упоредо с нашим. Спаја их нарочити улаз – портал (тј. *капија ностраног*[25]), кроз који могу проћи само одабрани појединци.[26] У роману Мине Тодоровић то је земљовир, надомак корена огромног храста, односно пламен различите боје, код Иване Нешић. И док је у роману *Зеленбабини дарови* боравак у оностраном свету привремен и повремен, те је и *онај* свет само скициран,[27] у *Виру светова* сва акција ситуирана је углавном с *оне* стране вира, те се, самим тим, с много више пажње приступа топографији фантастичног света. Како се у наставку открива, настањују га различите расе: Људи, Носати Писови, Патуљци, Чаробњаци, Вилењаци, Вешци, Демони, Дусини, а живи свет налик је нашем, уз поједине егзампларе са чаробним својствима, као што су *магена* – биљка којом се, уз адекватну чаролију, могу мултиплицирати чаробњаци (попут холограма), а захваљујући којој се изводе све средње или теже чаролије, или плод *лилибале*, који Писовима обезбеђује бесмртност, док његовим једењем Људи стичу знање свих језика света. Овај свет углавном наликује нашем, само што је богатији, много чистији, савршено неконтаминиран, природа је одуховљена (земља Носатих Писова оглашава се јауцима када на њу ступи какво зло биће), а планине живе сопственим животом, радују се, тугују и старе. Тамо где линија фабуле није била довољна да обухвати неке сегменте приказаног света, укључују се *Забелешке* Добрице Ж – вид субјективног

[24] Како је ово само први део трилогије, очекује се да ће топографија доњег света, тј. Мрачне земље бити скицирана у некој од наредних књига.

[25] Термин Т. Цветковића (2003: 90).

[26] У два Керолова романа као портал служи огледало, односно зечја рупа, при чему је овај пролаз „резервисан“ само за Алису (из света људи).

[27] У највећем делу романа радња се одиграва на простору бивше Југославије, за време послератне обнове и изградње (в. Нешић 2013: 5).

коментара лика, тј. метатекст који употпуњује слику света која није најдиректније захваћена приказаним догађајима.

Роман *Авен и јазопас у Земљи Ваука* (2003) Уроша Петровића радњу ситуира у (фиктивну) геолошку прапрошлост земље – односно период док је копно (Гондвана) било неподељено на континенте и окружено праокеаном – Тетисом. Рекло би се, стога, да Петровић у овом роману помера визуру до крајњих граница палеографске прошлости. Међутим, није тако, будући да уметнички свет дела има своје законитости и различит је од нашег – људска заједница подељена је на племена, родитељство као институција не постоји (деца су колективна), а биолошко сазревање индивидуе праћено је карактеристичном физиолошком променом – дете се роди с белом косом, која, што је јединка старија, све више тамни. Чињеница да Петровићев свет има своју флору (јединствено дрво Барабе Baraba mortarium, или *изломљена печурка* – Peziza radiculata с Четинарске висије, којој је сваки непарни чланак отрован) настањују разна постојећа, али и непостојећа бића, расподељена унутар својих екосистема (нпр. *бештија*, ваучка креација неосетљива на бол, или *ампират* – мелез кртице и пиране, „створ са закржљалим перајима, слабог вида и осетљивог њиха, али веома опасан у многобројном чопору“ – Исто: 190, становници Земље Ваука) указује на то да је овде реч о једном могућем, тј. *алтернативном* свету.[28]

У другом свом роману, Петровић користи друго системско устројство света – иако радња припада средњем веку, тј. просторима средњовековног Балкана: *У та времена Балкан беше смутна ветрометина. Границе бејаху дивље, крхке и порозне, те су се разнолика људска и нељудска створења смуцала скровитим стазама живописноī полуострва* (Петровић 2013: 5 – истакао Д. П). Брисање граница међу световима, нужно, води до контаминације *овоī* и *оноī* света, те дечаци – повратници с *оноī* света (укључујући и Срну/Облака, дечака кога је магични чуљи бели јеж ујео за живота), заједно са својим духовним учитељем,[29] настањују Бестрагију – по-

[28] До сличних закључака долази и Милош Јоцић: „Екосвет Уроша Петровића, иако умногоме изграђен на сасвим тривијалним живуљкама попут врабаца, жбунова и преживара, ипак је виртуелан. Мање маштовитим географима вероватно би коса отпала са главе када би бацили поглед на хазардерску, бајци прилагођену мапу приложену на крају *Авена и јазопса*, где се на подручју које се може препешачити за неколико дана, односно недеља (што је белокоси дечак егзактно потврдио), налазе четинарске и листопадне шуме, џунгле, планине, пустиње, низије, саване, тундре, мора и језера“ (Јоцић 2014: 83). Но и поред – или пре захваљујући – овим анатопизмима, односно симболичкој организацији простора – с Барабом као дрветом света у центру мапе), сакралним простором – Волионом (друидским светилиштем) у углу Северних снежних планина преко дијагонале на чијем супротном крају се налази шума мангрова, у приобаљу Тетиса, Урош Петровић уједно структурира и свој наратив, преобликујући Путовање-ходочашће (Исто) у потрагу (*quest*) за другим племенима и културама, које ће он ујединити у мисији одбране од заједничког непријатеља.

[29] Балтазар Грасијан, језуита, писац, аутор поетичких трактата, филозоф, теолог, проповедник, макијавелиста, бунтовник и дисидент, односно један од најумнијих људи прве пол. 17. века у Шпанији, човек који је, по предању, лажирао сопствену смрт – „по смрти празногроби“

себан свет у свету.[30] Овај назив, позајмљен из разговорне фразеологије, „јасно подсећа на простор који постоји у причама и у сећању, али који је без трага издвојен из реалних простора. „Drugo ime ovog staništa, Zli do […] simbolički […] ukazuje na potencijalno dvostruku prirodu povratka iz mrtvih i podseća na opasnost koju nosi svako narušavanje granice života i smrti“ (Пешикан Љуштановић 2013: 161).

ЛИКОВИ

Ликови фантазијске прозе, чини се и више него ликови осталих жанрова, условљени су у великој мери оквирима жанра, као и просторно-временском димензијом приказаног света. Односно, они су сами хронотопични (Бахтин), будући да се, ван приказаног света, често не дају ни замислити. Њиховим померањем ван граница припадајућих им простора/ и(ли) нарушавањем њиховог приватног простора, почиње и догађање у делу, при чему дати догађај има инцидентални карактер, тј. представља значајно одступање од норме,[31] односно манифестује се као „премештање лика преко границе семантичкога поља“ (в. Лотман 1976: 304, 305). Ова граница је, под извесним околностима, отворена за богове и демоне, ређе за људе, а прелазак је обично допуштен само главном јунаку „краткотрајно, док не испуни подвиге и у новом се виду врати у овај свет“ (Цветковић 2003: 90).

Главни ликови – посебно фантастичних романа за децу, јесу деца / адолесценти „издвојени и специфичношћу породичног миљеа (развод, напуштање, губитак или смрт једног родитеља, дисфункционална породица) или потпуним губитком породице, а могу бити обележени измештањем из познатих простора и социјалних релација (селидбом, променом школе и сл.)“, или пак неким обликом „физичког недостатка, психолошког или социјалног проблема, који их маргинализује или чини несигурнима и преосетљивима“ (Пешикан Љуштановић 2012: 101). Односно, дете јунак може истодобно понети више облика маргинализације. Такав је случај са Срном / Облаком, сирочетом које тек треба да осваја сопствени родни идентитет (*Деца Бестрагије*), у дружини трагичном смрћу страдалих, па потом оживљених магијским угризом једноухог белог јежа. И дванаестогодишња Сенка, јунакиња романа *Сенка у тами* (Гајић 2013) најпре остаје без мајке, а потом, у пожару, остаје и без осталих чланова породице – оца, маћехе и

(Петровић 2013: 93), управо овим последњим, постао је, у роману, Валтазар Грецијан, духовни ментор и учитељ (умрлих па оживљених) дечака Бестрагије.

[30] Бестрагија се, стога, може замислити најсличније Хогвортсу – „острву“ (тачније, школи) магије сред нечаробњачког света у серијалу о Харију Потеру.

[31] Нпр. недозвољено је, штавише, опасно мешање света живих и мртвих, а управо тиме омогућена су дешавања у романима *Деца бестрагије* (2013) или *Рођ словенских бођова* (2013) Милоша Петковића и први део трилогије *Бајка над бајкама – Сенка у тами* (2013), чиме се ови романи, у елементима, приближавају *gotic / dark / horor fiction* жанру.

полусестре, при чему, изненада (немотивисано!) губи вид. Дебељушкасти Мика, јунак романа *Зеленбабини дарови*, има, додуше, родитеље, али, како они путују с грађевинском фирмом за коју раде, одраста под бакиним надзором, а на улици препуштен је на милост и немилост силеџијама из краја – Бурету и Слинцу. Недостатак самопоуздања надомештава читањем ескапистичке литературе (*Земља без баштина*), све док не прође три иницијацијска искушења и спаси популацију мађутака с ливаде, после чега му се родитељу враћају (ангажују их на изградњи вишеспратнице тамо где се некада налазила пољана с мађуцима). Притом, успева и да преобрати злог поштара и поменуте насилнике на добро. Авен, необични дечак из племена Вилуса (који настањују Долину без хоризонта), издвојен је „као Барабино дете, једини из свог народа који налази примену смртоносним листовима Барабе и припитомљује јазопса", а пошто изврши своју месијанску улогу ујединитеља племена и организатора отпора Вауцима – раси која угрожава природну стабилност живог света Гондване, постаје „пророчанством изабрани спасилац угроженог света људи, ујединитељ и будући велики друид" (Пешикан Љуштановић 2012: 102).

Специфична је ситуација с главним јунацима романа *Вир светова* и *Гамиж* – Добрицом Ж и Љутом Чичком. Ови пензионисани ботаничари, шездесетпетогодишњаци, представљају међусобно комплементарне ликове: Добрица Ж је разборит, трезвен, достојанствен, рационалан и промишљен (или како би Микуш рекла – давеж), а Љута – вођен афектом, широкогруд, неорганизован (увек касни) и препуштен у животу својој интуицији, но бескрајно племенит, несебичан и добар. Проласком кроз вир светова, они постају петнаестогодишњаци, при чему то Добрици много теже пада (не може у прво време да прежали што се подмладио и сви га сматрају за каквог балавца). Међутим, временом, он открива у себи радост живљења и спонтаност,[32] док дечачки непосредан и слободан Љута не мења се много, изузев физичког изгледа. На крају, када, игром случаја, попрскани Свемоћном (живом) водом, прелазе у напреднију и дуговечнију (условно бесмртну) расу – Добрица постаје вилењак, а Љута – чаробњак чију је појаву најавило пророчанство – постаје Љута од лозе Рандорове.

Када је о реч о јунаку зреле доби (који се, по правилу, ређе јављају у фантазијском роману за децу[33]) у кругу посматраних романа видно место добио је Марко Краљевић. Марко као протагониста романа Б. Кнежевића

[32] Поновно освајање спонтаности још више долази до изражаја у другом делу романа (*Гамиж*, 2012), нпр. када с остатком дружине, сачињене од разних раса из света с *оне* стране вира игра фудбал, што указује на то да је ауторка Добрицу Ж замислила као лик у развоју, који она не инфантилизира, него му враћа дечачку чедност (уп. призор када Ж доживи трауму при једном покушају девојачког удварања). Притом, сходно начелу доследности карактера, он остаје промишљен, рационалан и опрезан.

[33] Последња два поменута лика, у том контексту, представљају изузетак своје врсте – они су старци који наново проживљавају младост, у свету у коме време другачије тече и владају други физички и биолошки процеси.

Црни цвет (1993) има пуну психолошку комплексност и убедљивост, док етичка распетост израста на дилеми између сопствених потреба и предестинираности везане за мисију спасавања народа од демонског ратника клетве[34]. Иако Кнежевић ниједном именом не помиње јунака, он то довољно јасно сугерише – просторно-временским ситуирањем, тематско-мотивским аналогијама с елементима његове епске биографије, његовом иконографском препознатљивошћу „кожух од медведа, капа од вучетине". Поред овог романа, историјски Марко Мрњавчевић и епски Марко Краљевић послужили су још и у креирању лика Жарка (моћног ратника – Перуновог сина) у Гајићевом првом делу трилогије *Бајка над бајкама* (2013). Марко се још појављује и у роману *Косинīас – Ред змаја* (2008) где се, у првом задатку, бори с аждајом на Језеру лутајућег острва и осваја чаробно оружје (буздован). У сва три романа, Марко поприма карактеристике културног јунака, бори се са чудовиштима (в. Мелетински 2011: 15–33, 93) и ослобађа свет од њихове тираније (попут древних богова и културних јунака).

Демонска бића / друге расе у овим романима појављују се пре свега у улогама непријатеља, али и даривалаца, помоћника (савезника) – обично на некој од позиција чланова дружине која прати главног јунака / јунаке. У фантазијским романима намењеним првенствено деци, јунаку блиско натприродно биће приказано је често с нескривеним симпатијама – као „љупко чудовиште, припитомљени алијен за домаћу употребу и дечје уживање у страху, мали кућни демон" (Цветковић 2003: 109). Тако је приказан (премда нимало љубак, чак ни као мали рабр-аграфај) Гамиж (в. Тодоровић 2012), који, од расе људождера, постаје биће емпатије, способно да се жртвује за друге, да воли и ризикује због других. Такви су (додуше, с неким ружним манирима) и мађуци у роману *Зеленбабини дарови* (2013).

Када је реч о хуманоидној демонској раси (мађуци, вештице, мора и сл.), дâ се приметити и то да, у српском фантастичном роману новог миленијума, чак и када је ово биће испрва непријатељски настројено према јунаку, улажење у јунаков простор га хуманизује – оно постаје део дружине и бива безмало симпатично – чак и када задржи понешто од своје првобитне природе.

Негдашња (неиницирана) вештица Микуш, којој дружина додељује надимак Мала, окарактерисана је најпре физичким описом (који не одудара много од иконографски препознатљивог, првенствено посредством дечјих филмова, цртаћа и сликовница): „На глави је имала похабани црни шешир превеликог обода, шпицастог и аљкаво угњеченог врха, са шналом на средини. Испод сивкасте јакнице, избијала је широка, прашњава сукња, која је допирала скоро до глежњева, а на ногама је имала шиљате, црне ципелице на шнирање" (Тодоровић 2003: 58). Карактеризација говором изведена је потом (она псује као кочијаш, а говори врло неправилно, социолекатски –

[34] Као прототип овоме лику, у извесној мери, изгледа, послужио је Баш-Челик из истоимене бајке, који је такође (условно) бесмртан.

налик Ромима, с много омашки у падежима, уз коришћење неправилних или скраћених облика речи, и сл.),[35] чиме је омогућено постепено психолошко усложњавање овог лика, у интеракцији с другим ликовима.[36] Њен основни домен деловања је магија биљем.

За разлику од ње, баба (вештица) која, нерадо, после ритуалног искушавања (тродневног чувања кобиле – *shapeshiftera* – задатка позајмљеног из бајке *Златна јабука и девет пауница*), даје Жарку губавог Шарка – коња чаробних моћи, сижејно постаје активна још једном – као моћни савезник непријатеља – хурског краља и његове жене – древне але, која гута краљевства пред собом (јефтина алегорија Турске, честа у романтичарској историографији и песмама које су прошле процес секундарне фолклоризације). Но, управо то изневеравање делокруга задатог традицијом (баба негромант, или Морана, која подиже демона Клетника из мртвих – в. Петковић 2013), као и остале тобоже замисливе немогућности (в. Еко 2001: 207), неуверљивости и бизарности, указују на то да је реч о комерцијалној прози. Отуда, литерарно убедљивије су непријатељске вештичје хорде Мине Тодоровић, Хелена Бобана Кнежевића, односно Зеленбаба (негдашња русалка) Иване Нешић – две последње остварене, пре свега, у традиционалној улози као кушача и даривалаца.

Непријатељ јунака у извесној мери дефинише и јунака самог, те он мора бити примерен јунаковим моћима.[37] Његовим савладавањем, јунак штити заједницу, а, истовремено, на плану „епске“ биографије, доживљава „'посвећивање', иницијацију током које […] стиче натприродне снаге или доказује своју јуначку суштину“ (Мелетински 2011: 33). Љиљана Пешикан Љуштановић међу првима скреће пажњу на обредни сценарио иницијацијског типа који се налази у основи сижеа фантастичних романа за децу из којих јунак „по правилу излази бољи, јачи и зрелији, ближи свету и људима којима се враћа“ (2012: 107). На почетку маргинализовани јунак (обично – сироче) не само да постаје прихваћен од стране колектива и у њему налази своје место као пуноправни члан (што је и смисао иницијације – в. Мелетински 2011: 22), већ, по правилу, „идеализација унесрећеног и уврећеног“ добија „општељудски морални смисао“ (Исто: 25), исходишна

[35] Једна од „вештичјих“ особина које остају константа овог лика јесте и то да мрзи да се купа: „Проба неки купа мен, се проведе ко бос гацка по трње. Нећем купам.“ (Тодоровић 2003: 86).

[36] Кад проговори, до изражаја долазе најпре њена пргавост, спремност на тучу, напраситост, потом љубопитљивост, обешењаштво, а тек доцније (премда то пажљиво скрива) и њена емотивна природа.

[37] У епици, само змајеборац може савладати змаја. У традицији, вампирче је успешније у мисији уништавања вампира од осталих. У фантастичном роману за децу, само Дороти успева (премда ненамерно) да убије злу вештицу са Запада, при чему и сама постаје све више налик доброј вештици са Севера.

несрећа вишеструко је надомештена – он[38] се враћа као истакнути члан заједнице – Авен постаје велики друид (в. Петровић 2003: 308).

СИЖЕ

Аналогно обреду прелаза, и сижејни текст организује се тополошки, по систему бинарних семантичких (најчешће – просторно дефинисаних) опозиција – одређени лик прелази границу (раздвајања светова, социјалну, ритуалну, родну…) и постаје динамичан, будући да чини оно што је, у смислу општеприхваћене норме, забрањено (в. Лотман 1976: 308–309). Баш као и деца – јунаци фантазијске прозе. Она се често појављују као актери (прикривеног) сценарија обреда прелаза (уп. Лич 2002: 115–118), следећи његове етапе. Јунак се најпре одваја од своје свакидашње егзистенције (*фаза сепарације*): Срна бежи из идиличног окружења Букове планине од надолазеће опасности; Авен напушта Долину без хоризонта проласком кроз „утробу вира“ (уски пролаз који је у камену издубила речица понорница); Добрица Ж и Љута бивају једноставно усисани снагом вира, пошто случајно отворе портал; Сенка, после губитка чланова породице у пожару, напушта згариште, остављајући досадашњи живот за собом. У следећој фази (лиминално / маргинално стање) „on (ona) postaje nesvakidašnja osoba koja živi u nesvakidašnje vreme“ (Лич 2002: 116).

Притом, простор алтернативног/ паралелног света, односно света контаминираног продором оностраних бића послужио је као погодан оквир за стање *обредне изолације.* Ритуалне провере, контакт с духовима / демонима или борба с њима, стицање чаробних предмета, помоћника и моћи и сл. постају саставни елементи ове фазе (Мелетински б. г.: 230). У складу са својим жанровским законитостима, фантазијска проза овде, као што је речено, уводи тематику потраге, често уз формирање дружине: Авен у путу среће светлосно биће – Сипа, које га даље прати, упознаје и друге припаднике људског и животињског света које му помажу у мисији спасавања Гондване; Добрици Ж и Љути, у потрази за водом бесмртности, прикључују се Писови Анос и Носел, чаробњак Равилус и мала вештица Микуш; у борби с древном алом Сенки се придружују Перунов син Жарко, хроми Вук Огњени, предводник морлачке (вукодлачке) групе, Марена (неиницирана вештица), а потом и змајевити јунак Реља, Милош и томе слично.

Сви чланови дружине, у преломним тренуцима похода, истакну се одређеног тренутка својим учешћем, те сви они, на крају, бивају посвећени

[38] Главни јунак има, по правилу, мушки родни идентитет јер се мисија спасавања света и сам јуначки чин везују за мушку родну перспективу (прапредак, демијург, културни јунак по правилу је мушко), док је обележјем *женско* маркирана „дивља природа, вештица, крв, смрт“ (Мелетински 2011: 9) – елементи који се превасходно везују за противника.

на социјалној скали која важи за њима примерени колектив. Коначно, у трећој фази (*фаза интеграције*) „posvećenik se vraća u svakodnevno društvo i pridružuje se svojoj novoj ulozi“ (Лич 2002: 116), чему одговара конвенција *happy end-a* у фантазијским романима намењеним деци.[39] Иако би се, на основу претходно реченог, могло помислити да је основно конфликтно језгро нарације засновано на „личним биткама“ јунака (као што је то у *Sword and Sorcery* фантастици), то ипак није случај – значај датих борби, чак и када оне имају лични карактер (односно постају својеврсно искушење јунака), самерава се на широј скали догађаја који ће даље одредити судбину читавог народа.[40]

Начелно постављен, дати иницијацијски сценарио постаје основа једнотомним романима, док у вишетомним он пружа бескрајне могућности надоградње и богаћења епизодама. Како „епска“ фантастика настоји да сагледа смисао историјских промена у које су ови ликови укључени, нарација добија дигресивни карактер, настојећи да одређеним догађајима из имагиниране прошлости прида виши смисао и финишира их успешно изведеном авантуром која чини фабуларну окосницу романа.

Примера ради, роман *Деца Бестрагије*, привидно парадоксално, колико опетује, толико изневерава дату сижејну иницијацијску схему. Главни лик (Срна/ Безимени/ Облак) напушта окриље Букове планине пред наступајућом опасношћу, и, с нерадо прихваћеним водичем (Ибрахимом Бајом, најпре плаћеником, харачлијом, а потом дервишем и суфијом) одлази надомак Бестрагије. Погодивши, на измаку снага, позиварски бубањ сред Врата планине, он стиче новог водича, дечака Јауда (*змијино дете*), који га зове у *илогобран* (механизам у облику але или џиновске змије, начињен од уштављене коже) – што ја аналогно риталном гутању – и уводи га у Бестрагију (хетеротопију[41] *par excellence*). Према једној од реконструкција овог сижеа: „У средишту приче је тајна бесмртности, васкрсења, или пак новог живота. Њен носилац јесте несавршено биће природе – бели јеж без једног увета. Његов ујед ’подиже из мртвих’ и то је тајна коју чувају уједињени припадници различитих вера, а да је поседује жели и сурово и дивље азијско племе Неура. Бестрагија је станиште за уједену децу, ону којој су зуби једноухог бића омогућили други живот […] Било да пут до Бестра-

[39] Стога, Љ. Пешикан Љуштановић сматра да „обавезна победа добра над злом“, као жанровска конвенција, „у фантастичним романима за децу ублажава страх и стрепњу пред продором *ностраног* у *наш* свет“ (Пешикан Љуштановић 2012: 106 – истакла Љ. П. Љ.).

[40] Примера ради, таква је борба Авена (будућег друида) и ваучког врача Угзмара (Петровић 2003: 273–275) или Шидлеров двобој са великим Зувиром у првом нападу на Паг (како би „купио“ време за повлачење избегличке колоне – в. Роган 2010: 240).

[41] Овај назив Фуко користи у значењу“ места-нигде“, реално постојећих места „без географских координата“, где је укинут уобичајени просторно-временски континуум. Хетеротопије овог типа он препознаје у тзв. хетеротопијама кризе, односно обредно лиминалним (табуисаним) просторима, у оквиру којих се одвијала иницијација, у елементима слична је и хетеротопијама с полупропусном границом (в. Фуко 2005: 32, 35).

гије води са Букове планине да би се у њој нашла заштита, било да се до ње стиже са азијских простора да би се преотело њено благо, пробијање до ње јесте пустоловина, као што је пустоловина и сам живот у њој. То је сиже Петровићевог узбудљивог штива" (– sic. Главинић 2013: 63). Завршни сегменти нарације приказују узбудљиву и напету борбу штићеника Ибрахима Баје[42] (као и њихових помоћника, становника колоније губаваца с Превоја одрона) с крволочним Неурима[43] и победу снага добра, чиме је тајна васкрсења спасена. Посматрано у проповско-лотмановској концепцији, племе људи-звери прелази границу (долазак у на обронке Букове планине) палећи и убијајући. Међутим, нема наношења штете у правом смислу (в. Лотман 1976: 310) – тајна васкрсења им заувек измиче. Исто тако, и крај изневерава уобичајену сижејну схему – повратка[44] нема: Срна заувек (п)остаје Облак, заробљена новоосвојеним родним идентитетом и простором Бестрагије, уз неизвесност у погледу даљег одрастања, узроковану уједом једноухог белог јежа за живота. Јунак прелази границу, осваја нови животни простор,[45] проналази љубав и успева, уз помоћ дружине, да савлада (објективно јачег) непријатеља. Поочим Рафајло је (неповратно) мртав, кућа у којој је провео претходни део живота спаљена је, тако да, с једне стране, и да хоће, нема где да се врати. С друге стране, Облак се трајно сродио с новоосвојеним простором Бестрагије, а „premeštanje junaka *unutar* prostora koji mu je dodeljen ne predstavlja događaj" (Лотман 1976: 309), услед чега се и „razvoj sižea […] obustavlja" (Исто: 313).[46]

Сходно томе (просторно-временски) поступак организовања догађаја који се уводе у дело нарочито је значајан. Основни догађај може бити мо-

[42] Као и у савременим акционим филмовима, сваки дечак влада специфичном борбеном вештином: Облак одлично циља својом убојитом вијачом, Чаратан и Цикавац изузетно су вешти у борби штаповима, а Јауд савршено влада сабљом.

[43] Ово скитско племе од мрака заборава спасао је Херодот својим сведочанством, где за њих каже да се „једном годишње на магичан начин претварају у вукове (нав. према – Лома 2002: 89)". Дато или слична сведочанства (о приношењу људских жртава, наздрављању крвљу, једењу пресног меса и сл.) вероватно су била позната Петровићу, будући да је у роман транспоновао управо ово изумрло племе, затурено негде на маргини историје, дајући му неке од поменутих обичаја.

[44] Повратак је притом, повезан са 31. функцијом – женидбом и ступањем на царски престо – очев, приликом чега се јунак враћа, а ако је реч о наслеђивању таста, подразумева се да јунак остаје у невестиној земљи. Када је реч о деци јунацима, природа њиховог узрасног идентитета утиче на изневеравање ове функције (њихов, сижеом обухваћен, узрасни идентитет најчешће је фиксиран у старосној доби детета, те и њиме условљен социјални развој најчешће није и не може бити заокружен).

[45] „Dinamična ličnost je lice koje ima pravo da preseče granicu ", при чему "razvoj sižea, *događaj*, – to je presecanje one granice zabranjivanja koju uspostavlja nesižejna struktura" (Лотман 1976: 309).

[46] Све ово потврђује оправданост Лотманових закључака да су тип слике света, тип сижеа и тип ликова међусовно условљени (в. Лотман 1976: 315).

нолитан, али може се рашчланити и на више оделитих епизода.[47] У оном типу романа који би се, условно, могли одредити као романи отворене структуре, централни догађај остварује везе са претходним догађајима (тј. „прошлошћу"), евентуално и са временима који следе, повремено исходећи из оквира наративног времена – егземпларни модел овог типа представља Толкинова трилогија „Господар прстенова"[48]. Одговори на нека важна питања налазе се далеко у прошлости, а успех у долажењу до њих најдиректније утиче на будућност: у одгонетању загонетне поруке – пророчанства на листу, писаног писмом које сеже 2800 година уназад, Авену помаже Пенвир – биће које припада најдуговечнијој раси на Земљи (в. Петровић 2003: 93–97). Пророчанство као иницијални наративни импулс (мото) употребљено је у два романа (в. Роган 2010; Гајић 2013). Њиме се читав наратив, с једне стране, митологизује (у тежњи да се актуелна дешавања објасне указивањем на њихове изворе – в. Лотман 1976: 283), а, с друге, нарација се отвара тако што се најављеним догађајима који ће тек уследити придаје судбински значај.[49]

Овај примитивни али ефикасни механизам вођења нарације не мора бити доминантан поступак – штавише, када се рашчлани – (пред)одређивањем судбине појединих ликова или успеха одређеног подухвата, подређеног главном догађају – хоризонт очекивања (као и оквир наративног времена) непрестано се пробија: будућност се сазнаје из прошлости – чаробњачка хронологија објавиће да је ученик и наследник најстаријег чаробњака, Рандора – нико други до Љута „од лозе Рандорове" (Тодоровић 2003: 278–279). Слично томе функционише и свеукупна имагинирана усменопоетска традиција у роману – митови, приче, предања и песме о давно минулим временима, прецима, јунацима и њиховим подвизима буде наду у будућност, при чему ове дигресије уједно дају одређени херојски дигнитет актуалном сукобу.

Код мање вештих аутора, дигресивност ће постати основни механизам за увођење појединих мотива и епизода, преузетих из српских епских народних песама и бајки, чак и онда када немају никакву сижејну оправданост (Гајић). Или, симплификоваће је до још једног комерцијалног нарати-

[47] „Ali, pošto naporedo sa opštom semantičkom uređenošću teksta postoje i lokalne, od kojih svaka ima svoju pojmovnu granicu, događaj se može realizovati kao hijerarhija događaja konkretnijih planova, kao lanac događaja – kao niže" (Лотман 1976: 305).

[48] По речима Толкина, нарација романа овај дигресивни карактер „дугује" ауторовој интенцији да, из свеукупности догађаја који чине историју Средње Земље, представи фрагменат (који се усаодношава с прошлошћу и будућношћу): „'Властелин колец' писался для собственного удовольствия, медленно, поскольку я старался не пропускать ни единой подробности, и превратился в конечном итоге в Картину-без-Рамы. Я выхватил из мирозданья крошечный кусочек, историю которого и попробовал отразить'." (Нав. према – Николаева 2002).

[49] У мотоу романа П. Рогана (2010) пророчанство, настало по завршетку Великог рата, најављује нови, уз поновно јављање Мрака (безобличног зла које се појављује као хладни ветар, утвара, глас, мрак...).

ва о борби добра и зла (Петковић). У успелијим остварењима, ова тематика послужиће као основ за сложена симболичка значења.[50] Понекад, заплет добија и дубљу психолошку заснованост и раслојава се на елементе зла, греха, кривице и искупљења (премда ређе у фикционалним романима за децу): Кнежевићев Марко, поред борбе с ратником клетвом, води још напетију борбу са собом самим[51] и од јунака који „носи толико зла у себи" (Кнежевић 1993: 121), слабића и кукавице, постаје неко ко се одриче снаге, овом жртвом спасавајући сопствени народ.

Укупно узев, могло би се рећи да фикционални наратив ствара распоред (и хијерархију) догађаја сходно интенцијама писца. Уколико жели да имагинираним збивањима додели историјску димензију, он може поштовати хронологију и стилизовати их, нпр. у духу (псеудо)летописа (Петковић 2012; 2013). Ако не, фантазијски роман остаће веран сопственој природи и њему иманентним обликотворним начелима: „Умјесто обавезе да слиједи реални ток ствари, он интегрише догађаје у формалну и смисаону цјелину једног кохерентног *текста*, у којем се они преуређују, с једне стране, према интенцијама самог текста, а с друге стране, по законима жанра којем тај текст интенционално припада." (Лешић 2010: 377 – истакао З. Л.). Тиме се, поново, проблем нужно враћа на почетак, односно на карактеристике овог аморфног жанра – од оних које им придаје *intentio auctoris* до оних које им намеће *intentio lectoris* (в. Еко 2001: 15–38), а овај покушај маркирања релевантних одлика српског фантазијског романа после 2000. на крају, заокружује.

[50] Примера ради, земља Писова се оглашава јауком кад на њу ступи неко зао; оружје светла могу носити само добри ликови (бодеж од суза планине, који је испрва припадао Рени, док није постала грамзива за моћи, наслеђује њена ћерка, Микуш), мач, настао у првом обрачуну младог чаробњака са силама зла, има магијска својства, постаје правоисковани мач – *Небни* (в. Тодоровић 2003: 106). Неизмерно добра, Расејана Ранаја није способна да убије Црмаса (инкарнацију зла), а када је он усмрти без двоумљења, њени пријатељи, укључујући и три преостала рабр-аграфаја (најсличнији џиновским копненим црвима људождерима), униште злог мага и оживљавају је снагом љубави (Тодоровић 2012). Апелује се на еколошку свест читалаца, при чему апологију еколошког живљења и живота у складу с природом заговарају М. Тодоровић (2003; 2012) и У. Петровић (2003). У свету с оне стране вира (Тодоровић 2003) свака биљка лечи одређену болест, тако да болести заправо и нема. Етичка и физичка чистота стапају се у идел – калокагатију. Морални преступ (зависно од тежине) има као казну пад у ниже облике егзистенције. Природа ће и сама казнити онога ко посегне за неограниченом моћи: Највећи Ужас или неименовано Зло, чија је и сама крв отровна у ствари је чаробњак Регворус, који је желео неограничену моћ, а вода Свемоћна претворила га је у креатуру – Зло / Црног Мага / Суровгера / Црмаса (в. Тодоровић 2003; Тодоровић 2012). Неразликовање добра и зла (наш, Сиви свет, како га зову бића с друге стране вира) узрокује удаљавање од првотне чистоте, драстично скраћење животног века, еколошку катастрофу глобалних размера (Писови могу свега три дана живети на нашем свету због отровног ваздуха, и то под условом да ништа не једу). Зато се ескапистички бежи у Бестрагију (Петровић 2013), или ствара сопствени мали идилични свет (Тодоровић 2003; 2012), или се утеха налази у спознаји да „свет је много сложенији него што ми је то у прво време изгледало, све јесте и није, све је онако како се ствари поставе" (Кнежевић 1993: 213).

[51] Такви пасажи дати су у облику доживљеног говора и унутрашњег монолога.

ИЗВОРИ

Абрамовић (2008): Dragana Abramović, *Koplja u vodi*, Novi Sad: Media Art Service International: Zmajeve dečje igre.
Гајић (2013): Nenad Gajić, *Bajka nad bajkama: Senka u tami*, Beograd: Laguna.
Кнежевић (1993): Бобан Кнежевић, *Црни цвет*, Београд: Просвета.
Мандић (2007): Александар Мандић, *Kopilad bogova: Salir*, Beograd: Dobričić: Treći trg.
Мандић (2009): Александар Мандић, *Kopilad bogova: Koret*, Beograd: Treći trg.
Мандић (2012): Александар Мандић, *Kopilad bogova: Ajtari*, Beograd: Treći trg.
Нешић (2013): Ивана Нешић, *Зеленбабини дарови*, Београд: Креативни центар.
Петковић (2012): Милош Петковић, *Перунов хроничар: Заборављена легенда древне Сорабије*, Београд: PortaLibris.
Петковић (2013): Милош Петковић, *Перунов хроничар: Рог словенских богова*, Београд: Evro Giunti.
Петровић (2003): Uroš Petrović, *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*, Beograd: autorsko izdanje.
Петровић (2013): Uroš Petrović, *Deca Bestragije*, Beograd: Laguna.
Роган (2011): Petar Rogan, *Erd, čuvar magije*, Novi Sad: STYLOS-ART.
Тешић (2008): Александар Тешић, *Косинјас: Ред Змаја*, Београд: PortaLibris.
Тешић (2009): Александар Тешић, *Косинјас: Бездањ*, Београд: PortaLibris.
Тешић (2010): Александар Тешић, *Косинјас: Смртовање*, Београд: PortaLibris.
Тодоровић (2003): Мина Тодоровић, *Вир светова*, Београд: Чигоја штампа.
Тодоровић (2012): Мина Тодоровић, *Гамиж*, Београд: Everest Media.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин (1989): Mihail Bahtin, *O romanu*. Preveo s ruskog Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
Вилсон (2014): Елрој Вилсон (s. a): *Wilson & Alroy on High Fantasy Novels: Genres*, Retrieved in April 2014. from http://www.warr. org/high_fantasy_genres. shtml.
Главинић (2013): Гордана Главинић, Ода слободи Уроша Петровића, *Детињство*, XXXIX/4, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 62–69.
Детелић (1992): Мирјана Детелић, *Митски простор и епика*. Београд: Српска академија наука и уметности: Ауторска издавачка задруга „Досије".
Еко (2001): Umberto Eko, *Granice tumačenja*, prev. s italijanskog Milana Piletić, Beograd: Paideia.
Јоцић (2014): Милош Јоцић, Природњак и приповедач (О илустрацијама, енциклопедијатву, екофантастици, али пре свега илустрацијама у роману *Авен и јазопас у Земљи Ваука*), *Детињство*, XL/1, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 79–86.
Калер (2009): Džonatan Kaler, *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*, Beograd: Službeni glasnik.
Лешић (2010): Зденко Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник: 2010.
Лич (2002): Edmund Lič, *Kultura i komunikacija*, 2. Izd., prev. s engleskog Boris Hlebec, Beograd: Čigoja.
Ловмјански (1996): Henrik Lovmjanski, *Religija Slovena*, Beograd: Slovograf.
Лома (2002): Александар Лома, *Пракосово*, словенски и индоевропски корени српске епике, Београд: Српска академија наука и уметности: Балканолошки институт: Центар за научна истраживања САНУ; Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу.
Лотман (1976): J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Prevod i predgovor Novica Petković, Beograd: Nolit, 1976.
Мастерсон (2000): Lee Masterson, *Fantasy Sub-Genres*, Retrieved in March 2014. from http://fantasy.fictionfactor. com/articles/subgenres. html

Мелетински (б. г.), Eleazar Meletinski, *Poetika mita.* Prev. Jovan Janićijević. Beograd: Nolit, b. g.

Мелетински (2011): Јелеазар Мелетински, *О књижевним архетиповима*, превела с руског Радмила Мечанин, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Мур (2011): Marsha A. Moore, Survey of Fantasy Subgenres - Part One: High and Low

Fantasy, *Fantasy Book Reviews & Community*, September 13, 2011, epic Retrieved in April 2014. from http://fantasy-faction. com/2011/survey-of-fantasy-subgenres.

Недељковић (2013): Александар Недељковић, Фантазија као жанр признато немогућег, и научна фантастика као жанр имагинарног научно могућег, *Немогуће: завет човека и књижевности:* Српски језик, књижевност, уметност – зборник радова са VII међународног научног скупа (26–27. X 2012), књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 43–50.

Николаева (2002): Анна Николаева, О волшебной истории, *Наука и жизнь* № 5: 78–84 Retrieved in August 2014 from http://www.nkj. ru/archive/articles/4197/.

НФ (s. a.): *Epska Fantastika*, Retrieved in April 2014. from http://naucnafantastika. com/epska-fantastika/

Обрадовић (2006): Тијана Обрадовић, Деца и библиотеке: зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 5. до 9. октобра 2005, Ур. Александра Вранеш, Београд: Филолошки факултет Универзитета: Библиотекарско друштво Србије, 569–575.

Пешикан Љуштановић (2004): Љиљана Пешикан-Љуштановић, Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра, *Mons Aureus*: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања, 5–6, Смедерево: Народна библиотека Смедерево, 126–134.

Пешикан Љуштановић (2012): Љиљана Пешикан Љуштановић, *Госпођи Алисиној десној нози: огледи о књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Пешикан Љуштановић (2013): Ljiljana Pešikan Ljuštanović, Neugasla čarolija pustolovine, поговор у књизи *Deca Bestragije*, Beograd: Laguna, 155–162.

Поповић (2010): Tanja Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos art: Edicija, 2010.

Проп (1982): Vladimir Jakovljevič Prop, *Morfologija bajke*, Preveli Petar Vujačić, Radovan Matijašević, Mira Vuković, Beograd: Prosveta.

Смит (2013): Chloe Smith, What Makes 'Epic Fantasy' Epic?, *Fantasy Book Reviews & Community*, November 23, 2013: 1–2, Retrieved in April 2014. from http://fantasy-faction. com/2013/what-makes-epic-fantasy-epic

Тропин (2009): Тијана Тропин, После Харија Потера: епска фантастика у српској књижевности за децу, *Детињство: часопис о књижевности за децу*, 35/1–2, Нови Сад: Змајеве дечје игре: 10–13.

Фуко (2005): Mišel Fuko, 1926–1984–2004 : hrestomatija / priredili Pavle Milenković i Dušan Marinković, Novi Sad : Vojvođanska sociološka asocijacija.

Цветковић (2003): Томислав Цветковић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Сомбор: Учитељски факултет.

Dragoljub Ž. Perić
University of Novi Sad
Faculty of Education in Sombor
Serbian Language and Literature Department

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 173–193

ASPECTUALIZATION OF A SERBIAN „EPIC“ FANTASY NOVEL IN THE NEW MILLENNIUM

Summary: The main aim of this paper is to shed light and mark some of the basic characteristics of a modern Serbian novel, labeled as an „epic fantasy”. This research, based primarily on structural and semiotic methods, seeks to show that the Serbian fictional prose in the beginning of this millennium has a certain number of common characteristics- especially in the field of world modeling, as well as characters and plots, despite the fact that it manifests a great complexity as much as amorphousness of genre realization (i. e. heterogeneity resulting from the mixing of elements of mutually unrelated fictional genres).

*Key words***:** fantasy, fiction, fictional genres, reproduced worlds, plot, ritual, characters.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 195–202

Виолета П. Јовановић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука
Катедра за филолошке науке

КАЛ ИНА У СВЕТУ ЧУДА
„Четири елемента“ Лауре Барне

Апстракт: Рад се бави истраживањем митско-ритуалног иницијацијског сижејног подтекста романа за децу „Четири елемента“ Лауре Барне настојећи да открије како пут кроз маштовити свет прича о физичким својствима „основних елемента“ (*Елемент ваздух*, *Елемент ватра*, *Елемент вода и Елемент земља*) као и богатству материјалног света који они творе, постаје истовремено и прича о самоспознаји главне јунакиње, односно о њеном израстања у самосвесно биће. У духу основне идеје романа да су *сви наши светови засебни елементи који математичком прецизношћу обликују једни друге чинећи у коначном поретку Једно-Цело* у раду се закључује да Лаура Барна ствара роман жанровски и семантички богат различитијим елементима (присутни су наративни, поетски, драмски, али и филозофски и есејистички дискурс) који математичком прецизношћу моделују *Једно-Цело* односно да се својом књигом „Четири елемента“ ауторка опире идеји о стварању иманентних књижевних дела за децу и одрасле показујући да добра књижевност може да буде истовремено доступна и једнима и другима само на различитим плановима и нивоима рецепције.

Кључне речи: фантастична прича, роман за децу, митолошка симболика, Емпедоклова теорија основиних елементи, одрастање, самоспознаја

Лаура Барна је српска књижевница средње генерације, окренута углавном стваралаштву за одрасле. Као романсијер и приповедач овенчана је неким од најпрестижнијих националних награда, а романсирана биографија Исидоре Секулић, *Моја последња главобоља* нашла се 2008. године у најужем избору за НИН-ову награду.

Искорак у књижевност за децу Барна је учинила са своја два романа „Протовир“ (2003) и „Четири Елемента“ у издању Завода за уџбенике (2009).

Као у својим делима за одрасле Лаура Барна у роману *Четири елемента* негује различите врсте дискурса: наративни, поетски, драмски, али и филозофски и есејистички, што овај роман и жанровски и семантички чини врло необичним и готово јединственим у српској књижевности за децу и омладину (Богнар 2008).

Роман приповеда о измаштаном путовању главне јунакиње Кал Ине кроз четири елемента: ваздух, ватру, воду и земљу, који у литерарној конструкцији Лауре Барне прерастају у четири самосвојна света која само у јединству творе све појединачно у нашем универзуму, као и у нама самима. Четири танким, али нераскидивим нитима повезане наративне целине нас-

ловљене: *Елемент ваздух*, *Елемент ватра*, *Елемент вода и Елемент земља* такође само у јединству граде свет овог романа, чинећи четири основна конструктивна елемента његове композиције.

Иначе, „основни елементи“ представљају „концепт који су многи стари филозофи користили како би објаснили структуру природе. Грчка верзија ових идеја потиче од пресократовског филозофа Емпедокла (490–430 п. н. е.) и присутна је током целог средњег века и ренесансе те је стога снажно утицала на европску филозофску мисао, науку и културу. Четири основна елемента у грчкој мисли јесу ватра, земља, ваздух и вода. Они су у античкој филозофији, науци и медицини представљали елементе космоса помоћу којих се остварује појавна или суштинска егзистенција свих постојећих ствари и од којих се те ствари састоје. „Ови елементи јесу такви да увек остају и не постају, већ се само у већим или мањим количинама уједињују или одвајају, сажимају се у једну ствар и из једне ствари произлазе“ (Хегел 1970: 263). Савремени научни периодни систем елемената може се сматрати наследником оваквог старог концепта.

Уверење античких филозофа да се „спољашњи свет и човек састоје од једних истих елемената, да субјекти и објекти у бити нису различити и да управо то омогућује спознају“[1] представља на први поглед врло претенциозан и наизглед, а можда и суштински, непримерени идејни концепт једног књижевног дела за децу и младе са којим ауторка овог романа ипак врло успешно излази на крај показујући сву супериорност стваралачког приступа који претендује на разигравање дечије маште и безграничне знатижеље над рационализованом свешћу својственом одраслима.

У жанровском смислу дело је најближе ономе што би Милан Црнковић спецификовао као фантастична причу за децу. У односу на фантастичну причу за одрасле чија се „призвана стварност одвија у `клими страха`“, „у дечијој фантастичној причи, с дететом као главним јунаком и дететовом стварношћу као полазиштем, у иреалној призваној стварности дефилује ослобођени свет дечијих осећања, мржње, жеља, отпора, страхова, склоности, веровања“ (Црнковић 1987: 7–20). Осим стављања детета у положај главног јунака, за ову причу су својствени и склоност нонсенсу, пародирање, разноврсне игре речима и наивност, као и један од „основних поступака“ својствених свим врстама фантастичних прича, а то је „прелаз из једног света у други“, или „помак у иреално“ као „пресудни тренутак у настајању фантастичне приче“ (Црнковић 1987: 7–20).

Свест о значају моделовања ситуације у којој се чини „помак у иреално“ у овом роману је артикулисана у композиционо независној целини *Пролоīа* у коме прича отвора властито поље иреалног детаљима бременитим симболичним подтекстом још једном потврђујући тезу о често само привидној једноставности и готово вазда присутном „дуплом дну“ у дели-

[1] http://www.amoic.hr/Content/Article.aspx?id=723&pg=2

ма намењеним деци. Роман већ својом првом реченицом позива читаоце да кроз „случајно постављен уход у неочекивано и неизвесно, а што нас неодољиво привлачи каменим вратима“ заједно са главном јунакињом необичног имена Кал Ина уђемо у свет чуда који нас очекује са друге његове стране: „А камена врата су се, опет, тако неуобичајено намештена, и у бело окречена, чинила пре као улаз у пећинско гротло“ (Барна 2009: 8). Окренувши одлучно главу од познатог призора, „прстолике крошње оближњег платана“ у чијем је врху „своје место и ове године заузела ластавица“, још једном „ослушнувши негде у даљини варничење трамвајских шина“ Кал Ина је „укоракнула у свет, како га је у трену прозвала – СВЕТ УНУТРА“ (Барна 2007: 9).

Закорачивши, у стању између маште и сна, дечије игре и имагинације, у авантуру откривања елементарних супстанци материјалног и духовног света нама познатог универзума, роман поприма и митско-ритуални иницијацијски сижејни подтекст чинећи да пут кроз маштовити свет прича о физичким својствима „основних елемента“ као и богатству материјалног света који они творе, постане истовремено и прича о самоспознаји главне јунакиње до њеног израстања у самосвесно биће. Иако у световима које упознаје осим ње нема других људи, над свим причама бди у суштини мудрост човекових есенцијалних знања и искуствава која у овом делу теже да буду прихваћена као универзална, у том смислу га приближавајући интенцијама бајке. С друге стране, поруке и поуке које јунакиње упућују фантастична бића која је воде и брину о њој нису имплициране као у бајци већ експлициране попримајући карактер малих филозофских трактата о срећи, безусловном давању, разуму, лепоти, обзиру према себи и другима. Путујући кроз причу бремениту врло необичним догађајима и фантастичним јунацима, чудним просторима обојеним интензивним бојама, девојчица од својих водича (гавран Сим (ваздух), стабљике кукуруза које ходају Ессеачиока и Рморицнапа (ватра), краба Имплаатала (вода) и четири четворобојне сенке Рашчупанац Добри, Џиновска Гриња Доброг Осмеха, Певајућа Лира и Дама Ноћи (земља)); као и од четири мудраца ових светова (Вајам, велики мајстор Хуехуетеотл, Мудрац Оаннес, Врач Широког Осмеха) упознајући њихове светове, упознаје себе и свет својих најинтимнијих тајни и запитаности. Тако „Кал Ина кроз сопствену онтогенезу пролази општи развој, не човечанства у еволутивном смислу, већ мисли о постанку и развоју света и космоса“ (Живковић 2010: 359–365)**.**

Семантичка вишеслојност назива „СВЕТ УНУТРА“, који јунакиња сама даје свету у који упловљава, односно основна природа и смисао њеног путовања наговештена је у „Прологу“ романа читавим низом симболичних детаља, потврђујући тезу о присутном „дуплом дну“ у овом делу Лауре Барне. Ауторка наглашава да девојчица у „СВЕТ УНУТРА“ улази кроз *камена врата*. У народној митологији камен је предмет који има посебне моћи јер се верује да између душе и камена постоји уска и нераскидива веза,

да је камен жив јер има душу, тако да на путовање кроз своје сопствено биће јунакиња креће отварајући баш ова врата. С друге стране, према библијском предању, због своје непроменљиве нарави камен симболизује *мудрост* тако да главна јунакиња отворивши ова врата симболично отвара и врата мудрости (Chevalier 2003: 245–250). Ова врата су бела, што у симболичном смислу не треба посебно тумачити. Фабула романа „Четири елемента“ даје простора да се камена врата тумаче и у значењу које се придаје тзв. бетелу. Бетели су свети каменови које интерпретатори Библије тумаче у значењу Божије куће. „Они који бораве на таквом мјесту синови су Божји, надахнути духом светим“ (Chevalier 2003: 245–250). Другим речима, отворивши камена врата Кал Ина ступа у обожени свет створен руком Творца, чиме ауторка мири начела логоса, оличена у сижејној линији коју у роману чине предсократовска учења о пратварима као основним градивним елементима материјалног света и хришћанску веру о настанку света. На свом путу иницијације проласком кроз четири приче као четири етапе у одрастању и преображају, јунакиња у трећој причи „Елемент вода“ присуствује драмској представи *Стварање елемената*. „Ова прича у причи о преобликовању праматерије којој мајстор уметник удахњује дух и ум стварајући ред и прву реч, замишљена је као драмско извођење у елементу Вода. Она је истовремено и мисаоно језгро приче у коме се интертекстулно успоставља комуникација са пре свега библијском традицијом на неколико планова, од којих је најевидентнији језичко-стилски како би се подвукла важност учињеног дела“ (Живковић 2010: 359–365). На пример: „И виде Оммо да је све створено добро и правилно до поретка доведено. И би зелено, и би смарагд, и то бејаше дан други“ (Барна 2009: 92). Омо је фантастично биће, камена скулптура риболикоr изгледа: „мајстор уметник, сјединитељ, преводитељ безобличне, хаотичне расуте материје у савршени ред наша четири елемента… он је много у једном, који исто толико мноштво вечито саставља у једно, додуше, наизглед раздељено у четири света“ (Барна 2009: 87). Својим изгледом у облику камене скулптуре (асоцира на античку грчку уметност), риболикоr изгледа (хришћанску веру) са детаљима који подсећају на човека (имао је кврга, преко усана спуштен нос са широким ноздрвама) у чији се постамент жртвеника приносе ђаконије (упућује на народну, паганску веру), на симболичан начин интегрише детаље различитих култура, традиција и религија („много у једном“) сведочећи да су идентични основни елементи као пратвари у темељима човековог духовног живота и свих његових учења и религија. Јер и народна митологија и хришћанска религија и античка филозофија почивају на тежњи ка „вечитом састављању мноштва у једно… ка сједињавању, превођењу хаотичне расуте матрије у савршени ред“. Сила спајања која привлачи све растављене елементе по учењу античких филозифа (пре свих Empедокла) је љубав. Она изазива кретање, вртлог који постепено обухвата

све више елемената. „Када љубав све освоји свет се налази у стању потпуног мира: „светске кугле“, блаженом блаженству“[2].

Предсократовско учење да све постаје мешавином, спајањем, силом љубави као силом која привлачи, темељи и хришћанска религија јер „Бог се љубав зове“. У световима четири елемента које на свом пропутовању упознаје јунакиња романа господаре искључиво силе привлачења, кохезије и стварања, емитујући хуманистичку поруку да иако је свако цело састављено од обиља различитог, различитости не искључују једна другу, већ се комбинују у више системе уносећи у њих своје особености које их тако чине богатијим и вреднијим, сложенијим и раскошнијим: „Истина је да произилазимо једни из других, потом математичком прецизношћу обликујемо једни друге, али ипак, наши светови су засебни елементи који тек у космичком поретку чине Једно-Цело“ (Барна 2009: 51), благонаклоно поучава домаћица, стабљика кукуруза, гошћу Кал Ину на њеном пропутовању кроз Елемент ватру. „Уметнички, бајколики свет Лауре Барне нема деструктивних момената. Такође, у њему нема измишљених чудовишта. То је једноставни, постојећи свет биљака и животиња, који детету постаје лако близак и пре него што оживи и проговори као равноправни јунак текста. Кал Ина је добродошла у елементе кроз које пролази и у њима наилази на бића која је брзо заволе и прихвате, као и она њих“ (Живковић 2010: 359–365).

Интегришући симбол који сублимира основну природу и смисао Кал Ининог похода, као и природу света у који ступа прошавши кроз камена врата, је симбол пећине. Јер како сама јунакиња романа наглашава: необично намештена камена врата кроз која улази у свет унутра чинила су се „као улаз у пећинско гротло“. У симболичном смислу она јесте била и прошла кроз пећинско гротло јер у митовима о постанку, препорођењу и иницијацији бројних народа пећина се јавља као архетип материце… „бројни иницијацијски обреди започињу пролазом кандидата кроз пећину или ров… (Шевалије 2003: 490). Отуда пећина симболизује „место поистовећења, то јест процес психолошке интериоризације, по којем ће појединац постати он сам и досећи зрелост. Да би то постигао мора усвојити све колективно у њему утиснуто… а освојено мора властитим снагама интегрисати тако да успостави властиту личност прилагођену околини на путу устројства. С тог стајалишта пећина симболизује субјективност у борби са проблемима његове диференцијације“ (Шевалије 2003: 490).

Након авантуре упознавања и откривања тајни настанка и устројства света, али и свог сопственог бића на симболичном путу кроз свет основних елемената, јунакиња се враћа у овострани, земаљски свет, али више не пристаје на њега. Како успостављање унутрашњег јаства прати и успостављање његова односа према спољашњем свету, Кал Ина на крају свог пута постаје потпуно свесна своје посебности и своје овостране мисије. Док по-

[2] http://sr.wikipedia.org/sr/Емпедокле

сматра сиве безобличне људе „испод сиве печурке са лицима закривеним високим уздигнутим крагнама и шаловима, неме“ (Барна 2009: 153), схвата или пре осећа да она не припада њима, да је њен свет испуњен бојама и енергијом која се у духу античких мудраца може назвати и силом љубави или слободније силом стваралаштва која има моћ да спаја и од елемената постојеће стварности, ствара и покреће нове у креативној игри преобликовања, јер она, Кал Ина, за разлику од сиве масе немих, има шта да каже:

> „Одједном, у благом ритму нечујне музике, све зграде, *Улица тајанствене пређње,* трошни кућерак, стадоше да се померају, своде на основе – квадрате, купе, коцке, правоугаонике, кругове – претварају једни у друге, чинећи нове, много лепше геометријске облике. Одозго са кровова, цуркале су боје, сустизале се – црвена, модра, жута, зелена – мешале и чиниле нове нијансе. Град се бојио ту наочиглед свих, преламао у облицима, колорима, грцао мирисима и бајним укусима.
>
> ‘Чаролија! Магија! Лепота!‘, мицала је усницама, гласа, ко зна да ли је и било“ (Барна 2009: 153).

Суочена са чињеницом да нико сем ње не види ову „чаролију, магију и лепоту“ посумња да губи разум, али се и брзо утеши: „Али, ако оно што видим значи изгубити разум, онда није ни тако лоше остати без њега“ (Барна 2009: 154), закључује своју причу Кал Ина нашавши се на свом новом почетку, спремна да прихвати себе и своју стваралачку мисију, тако да роман, на известан начин, поприма и аутобиографске елементе.

У духу основне идеје романа „да су сви наши светови засебни елементи који математичком прецизношћу обликују једни друге чинећи у коначном поретку Једно-Цело“, Лаура Барна ствара роман жанровски и семантички пребогат најразличитијим елементима који математичком прецизношћу моделују Једно-Цело. Другим речима она се својом књигом „Четири елемента“ опире идеји о стварању иманентних књижевних дела за децу и одрасле показујући да добра књижевност може да буде доступна и једним и другима само на различитим плановима и нивоима рецепције.

Да су различити планови текста моделовани тако да предвиђају могуће границе дечијег разумевања осведочава јунакиња романа шармом и духом Алисе у земљи чуда. Књижевна јунакиња Кал Ина је право дете, њене реакције су спонтане, искрене, наивне, тако да њен лик пружа простора деци за поистовећивање и самопројекцију. Тако усред најсвечанијих догађаја као што је гозба у осмоугаоној стакленој Одаји обрнутих огледала она осећа глад и свој свечани говор завршава признањем: „Гладна сам!“ У дијалогу са стабљиком кукуруза која је води кроз свет елемента ваздух њено питање: „А на који начин биљке спознају?“, зазвучи љупко и духовито јер се осећа непримереност и претенциозност у начина на који једно дете пита и само збуњено оним што слуша и чему присуствује. Девојчица признаје да често занеми пред снагом речи и покрета опчињена призорима којима присуствује, иако јој је већина онога што је изговорено неразумљиво

и страно (Барна 2009: 95), ипак чврсто доносећи одлуку: „Савладаћу и то чудо као и сва остала до сада!“ (Барна 2009: 81).

Роман са нескривеним дидактичким интенцијама и импликацијама на једном од својих семантичких планова разобличава и овострани свет свакодневног школског живота деце, огољеног и запрљаног немаром и бахатошћу одраслих, њиховим васпитним мерилима и образовном деспотијом:

> „Јарка дневна светлост немилосрдно је пржила жуте, генерацијама хабане клупе, и умрљани под застрт исцепаним жућкастим линолеумом… Стезала је прстима, помодрелим од силне напетости, руб храпаве иверице и напукле пластике клупе, док јој је страх паралисао сваки осећај и чинио је неосетљивом за бол… Осећала је језу… ‚Тја! Шта сте се тако напрасно умирили?‘, ликовао је глас над мирисима дечјих страхова, попут ловца који у сласти успева да притера жртву у замку…“

Само једна успутна и кратка епизода која уснулу Кал Ину враћа у свет из кога је побегла показује сву његову јаловост и инфериорност у односу на бескрајну, разуздану и неспутану дечију фантазију, њихова очекивања, интелект и енергију ослобођену и материјализовану у фантастичном делу романа „Четири елемента“. Роман Лауре Барне нас тако уверава да и онда када не разумеју сасвим свет презентован чак и њиховим језиком деца захваљујући знатижељи, љубопитљивости и радозналости похрањују чулне утиске у своје духовне депое из којих ће једног дана проговорити и сва истраживања и некада недокучива знања и искуства биће начињена смисленим.

ИЗВОРИ

Барна (2009): Лаура Барна, *Четири елемента,* Завод за уџбенике, Београд
http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Rekvijem-za-Isidoru.lt.html, објављено:15. 11. 2008.
https://www.google.rs/search?client=opera&q=empedokle&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8
http://sh.wikipedia. org/wiki/Osnovni_elementi

ЛИТЕРАТУРА:

Богнар (2008): Зоран Богнар, објављено: 15/11/2008; http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Rekvijem-za-Isidoru.sr. tml
Chevalier (2003): J. Chevalier, A. Greerbrant, *Rijecnik simbola*, Romanov: Banja Luka.
Живковић (2010): Вукосава Живковић, *Жанровска раскршћа Лауре Барне*, Савремена књижевност за децу у науци и настави, Универзитет у Крагујевцу, Педагошки факултет у Јагодини, књ. 10.
Тодоров (2010) Цветан Тодоров, *Увод у фантастичну причу*, Београд: Службени гласник.
Хегел (1970): Геор Фридрих Вилхелм Хегел, *Историја филозофије* I, превео Никола М. Поповић, Београд: Култура.
Црнковић (1987): Милан Црнковић, *О дјечјој причи*, предговор: *Сто лица приче*, Загреб: Школска књига.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 195–202

Violeta P. Jovanović
University of Kragujevac
Faculty of Education, Jagodina
Department of Philology

KAL INA IN WONDERLAND
Laura Barn's "Four Elements"

Summary: The paper examines the mythical-ritual initiatory subtext of the novel for children "Four Elements" by Laura Barne, aiming to discover how the journey through the imaginary world reveals the physical properties of the "basic elements" (Air, Fire, Water and Soil) and the richness of the material world which they form, becomes both the story of the heroine's self-realization, i.e. of her growth into a self-conscious being. In the spirit of the basic idea of the novel claiming that *all our worlds are separate elements that shape each other with mathematical precision, making the final One – Wholeness,* the paper concludes that Laura Barne creates a novel rich in diverse genre and semantic elements (there is narrative, poetic, dramatic, as well as philosophical and expository discourse) that model *One – Wholeness* with mathematical precision, i.e. that the author of the book "Four Elements" opposes the idea of creating immanent literary works for children and adults, thus showing that good literature can be accessible to both of them, only on different plans and levels of reception.

Key words: fiction, children's novel, mythical symbolism, Empedocles' theory of basic elements, maturation, self-realization.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 203–222

Душица М. Потић
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача
Пирот

ЈЕЗИК И МАСКА ВЕСЕЛА ГРАМАТИКА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Апстракт: У овом се раду бавимо стратегијама карневализације језика у поезији за децу Стевана Раичковића. Ако се као одлике језика у овом типу дискурса издвајају двотонална реч, фамилијарни говор и рекламни слоган, како би се изокренула официјална логика и њен израз, Раичковић модификује те поступке ка особеној варијанти карневализације која, прилагођена књижевности за децу, стишава гротескно-пародијски и опсцени какарктер предлошка обликујући веселу слику детињства наглашено озвученим језиком. Он ремети структуру језичког знака и потискује означено, што резултира доминацијом ознаке као основним постпком семантизације исказа. Такав језички фундамент узрокује не само употребу стилских поступака који постижу акустичке ефекте, већ и прилагођавање језичких јединица звучном начелу структурирања, поигравање њиховим облицима и функцијама. И смисао се гради на звуковном принципу. Семантика се реализује мутацијом, која потискује примарно значење, а на његову позицију изводи секундарну акустичку сугестију.

Кључне речи: карневализација слике света, стратегије карневализације језика, Михаил Бахтин, поезија за децу Стевана Раичковића

Разматрајући стваралаштво Стевана Раичковића са становишта митских и фолклорних образаца, установили смо да део његовог опуса намењен одраслима и онај намењен деци настају из истог стваралачког језгра (Потић 2010, Потић 2010а). Мит смо одредили као спознајно-стваралачки механизам који обликује целовиту слику света полазећи од кружнице времена. Она се структурира на принципу опозиција и отеловљује спацијалним моделом на линији просторне вертикале и просторне хоризонтале те адекватном симболиком.[1] С тог интерпретативног становишта можемо анализирати *Мале бајке*.[2] На њих мит делује системски моделујући ову збирку прича како формално, тако и семантички. Прозе *Великоī двориштa* тај утицај примају парцијално, у сегментима текста, што само дубље прикрива митски фундус Раичковићеве књижевности за децу. Он се препознаје

[1] У том смислу видети (Потић 2012) и пропратну литературу.

[2] Раичковића цитирамо према издању (Раичковић 1998) и на њега се више нећемо позивати. Пишчева дела за децу објављена су у осмој књизи.

Стихове из поеме за децу *Гурије* наводимо без посебних назнака наслова, осим ако он није потребан да би се сагледала целина појединачне песме, док уз цитате осталих дела овог књижевника наводимо и наслов.

као мит о стварању, транспонован пре свега као културни јунак, и конкретизује ликовима стараца те њиховим биљним и животињским супституцима. На исти начин мит је присутан и у пишчевој поезији за децу: „На реци је / Наравно: / Вода. / У њој се огледа свод.“ Митска слика прати иницијални и финални део текста, и мада не обликује модел света, утиче на његове смисаоне линије.

Одражавајући се парцијално на *Мале бајке*, у стиховима пак системски делује друга митско-фолклорна стратегија, што је и специфичност Раичковићеве песме за најмлађе. Проучавајући стваралаштво Франсоа Раблеа, Бахтин је посматра као карневализацију слике света (Бахтин 1978). Карневал фиксира тачку преласка живота у смрт и смрти у живот, што узрокује суштинску амбивалентност његових саставница. Поричући официјелну црквену и феудалну средњовековну културу и њен озбиљни тон, он обликује изокренути модел света организован око телесно-материјалног принципа, који је отеловљен топографским и телесним доле, препознатљивим мотивима и типом слика. Улична светковина је свет у сталној промени и настајању. Она прославља плодност, вечито рађање, те из обрнуте перспективе поново покреће замах цикличног тока. Карневал је будућност „која се не завршава“ (Бахтин 1978: 15). Стеван Раичковић примењује и трансформише карневалске стратегије осмишљавајући веселу визију детињства, света у настајању, вечитог покрета живота. Пишчеву варијанту карневализације одредили смо као мит о изобиљу[3] (Потић 2010б). Изгубивши везу с митом, карневал се фокусира на друштвену критику с једне стране те на пародију и гротеску с друге. Раичковић модификује и критички аспект усмеравајући се на радосну слику детињства, обликовану не више стратегијама ни обредног већ благог и доброћудног хумора (Проп 1984).

Поред модела света те пропратних мотива и типа слика, карневалски поступци обухватај језик, књижевну традицију и књижевну пародију те обредно-представљачке форме (Бахтин 1978), а оне се у књижевности за децу увек могу везати за игру. Ми ћемо се у овом раду усмерити на аспект језика у поезији за децу Стевана Раичковића, и то на његове хуморне и звучне ефекте. Фокусираћемо се пре свега на поему за децу *Гурије* будући да је посреди већа целина у којој укупност чулних ефекта, као специфичност пишчевих стратегија карневализације језика, долази до потпунијег изражаја.[4] Језик је „најбогатији арсенал изражајних средстава комике и ис-

[3] Мит о изобиљу се доводи у везу с козом Амалтејом, која је одгајила Зевса, а њен рог, Корнукопија, постао је чувени рог изобиља, увек пун хране и пића, по жељи његовог власника (Гревс 1974: 40). Рог изобиља симбол је неисрцпрних дарова који се поклањају човеку без његовог непосредног учешћа (Бидерман 2004: 329).

Митовима детињства и могућношћу разумевања слике детињства с аспекта мита бавио се Јован Љуштановић (Љуштановић 2004: 5–50).

[4] Литература којом смо се користили: Димитријевић 1969, Живковић 1968, Ковачевић 2012, Pranjić 1968, РКТ 1985, Станојевић 2001, Станојевић 2002.

мејавања“ (Проп 1984 : 166), а ми ћемо испитати „веселу граматику“, како Бахтин дефинише језик као целину у стратегијама карневализације (Бахтин 1978: 487).

Аутор ће најпре указати на карневалско одсуство неутралних речи. Он разликује објективну и двотоналну реч и одређује је као блазон (Бахтин 1978: 476). Потоња је карактеристична за карневализацију језика будући да афирмише и негира у исти мах, да се у њеном гласу похвала и поруга стапају у амбивалентно јединство. Двотоналност чува двојакост тона и става, а њена противречна пуноћа обликује амбивалентну реч, фамилијарни говор и рекламни слоган. Ми ћемо веселу граматику у Раичковићевој поезији за децу посматрати пратећи та три поступка, њихове варијанте у овом рукопису, као и звучне фигуре, фигуре понављања и фигуре конструкције, те стилеме који доприносе његовом акустичком утиску. Њих ћемо допунити двотоналним контрапунктним ритмом који, као специфичном одликом пишчевог језика, обликује један његов мелодијско-ритмички аспект и додатно звуковно обухвата целину *Гурија*.

Песник пре свега тежи да оствари чулне, звучне ефекте и да њима посредује смеховни однос према свету. Његову варијанту двотоналне речи одредићемо као веселу реч. Карневалске су речи, по Бахтину, амбивалентне. Рушећи и уништавајући, двотоналност препорађа и обнавља у исти мах. Њу прати слободнији улични говор, често с непристојним и опсценим изразима, који се противе званичним схватањима. Раичковићева весела реч компатибилна је књижевности намењеној најмлађима. „Деца воле смешне речи“, тврди у песми „Деца воле“ Душко Радовић (Радовић 1998: 17). Под веселом речи подразумевамо пре свега необичне гласовне склопове, који ће привући пажњу малишана и изазвати њихов осмех, затим неочекиване семантичке спрегове какве звук може да сугерише, као и исказ који се обликује одступањем од књижевне норме, на свим нивоима језика, како би се постигли весели комички, али и померени смисаони ефекти. Раичковићева варијанта двотоналне речи, весела реч, попут осталих његових статегија карневализације, редукује деструктивну и опсцену компоненту инсистирајући пре свега на чулној димензији језика и на његовом смеховном учинку.

То је најпре амбивалентна клетва, која кудећи изриче похвалу. Типичан је пример Гуријева „Здравица“: „Нек је шума / Пуна / Пума и мајмуна.“ Свечани тон здравице у бити је ироничан јер Гурије има противречне намере. Он шумару жели добар улов, а животињама смрт: „Да га усред шаша / Згоди пушка ваша…“ Уз ванредно звучан след гласовних секвенци: шу-пу-пу/ма-на-ма, двотонална реч обликује целину песме, која се доследно гради на хумору тог преокрета. Карневализацију језика карактерише и заклетва. Кијавичави шумар има своју: „Тако ми чаја од слеза / Па то си Гурије ти!“ Већа фреквенција отворених над затвореним вокалим и узлазних над силазним акцентима, као и нагомилавање високог самогласника: „И“ у другом стиху акустички прати шумареву веселу, пародијску заклет-

ву. Весела граматика се често заклињање у делове тела па се и Гурије куне: „Тако ми дупље очне“. Метонимија типа замене садржаног и садржаоца (Гортан-Премк 2004, Драгићевић 2006) пародира заклињање у очињи вид. Снижава се сложено семантичко поље лексеме: вид на материјално-телесни принцип и она се гротескно смешта на линији топографског и телесног доле. Ако народна заклетва наглашава високи самогласник: „И“, истакнут и дугим акцентима, пародија изокреће и такву фонетско-акценатску структуру тамним вокалима задњега реда и кратким акцентима, што је и звучна подршка хуморно-пародијске стратегије.

Непристојни и опсцени изрази, као ни псовке, нису уобичајени у књижевности за децу. У Раичковићевој поезији намењеној најмлађима срећу се спорадично. У песми „Вожња“ псовка смеховно истиче комику ситуације: „Шта је ово побогу /…/ Сто му мука“, док је у песми „Ананије“ у служби карактеризације насловног јунака, заборавног старца „с Комова“: „И још нешто, шта оно беше, сто му громова?“ Псовка и каламбурска рима се готово рефренски понављају умрежавајући песму комиком карактера и карневалски веселог, озвученог језика. Хуморне ефекте у овим песмама чешће изазивају комична имена (Проп 1984: 116–120), уопштено говорећи: номинације које се склапају у занимљиву акустичку структуру, док она може и не мора морфолошки изобличити реч, као што може и не мора иницирати асоцијације. Наставак ове властите именице подсећа на архаична, црквена имена типа: Георгије, па је његов свети призвук у типично карневалском раскораку с псовком као елементом карактеризације лика.

Један од поступака карневализације језика јесте именовање које слаби границу између „личних и заједничких имена“. И једна и друга инклинирају похвално-погрдном надимку: „Такво *име-надимак* никад није *неутрално*, јер његово значење увек садржи *моменат оцене* (позитивне или негативне), оно је, у суштини, *blason*“ (Бахтин 1978: 476). Таква је властита именица: *Гурије*. Задњонепчани сугласник: „Г“ и тамни самогласник задњега реда: „У“ и специфичном артикулацијом потенцирају необично име јунака. Мање него са светим мучеником Гуријем, ова именица може пре да се доведе у везу с локализмом: гурав, у значењу искривљен, што је компатибилно карневалски гротескном изобличавању тела. Раичковићево весело име-надимак не номинује само људе већ и топографију карневалског света. Комична имена и називи обликују песму „Шарен Лаж“, иронисјко-веселу љубав стараца: „Испод брда званог Шиљак Мрк / Баш уз реку звану Бели Вир / Живео је старац звани Седи Брк / У колиби званој Дубок мир“ (и даље). Низ смешних „географских назива“ врхуни се насловном синтагмом, која морфолошки изобличава говорни обрт: шарена лажа уводећи у смеховну топографију, у осмеховљени свет обједињен веселом граматиком.

Народна етимологија, која карактерну особину везује за властиту именицу, усмерава низ Раичковићевих песама за децу.[5] Поступак кулминира дечаком Трбом и Веселином. Трба, лик неколико песама, парадигма је карневала: неизоставно испупчени облик тела и карневалски нахрањено, сито и весело дете. Веселин, јунак истоимене песме, психијатар је који лечи добрим расположењем, а лик веселог доктора и вера у исцелитељску моћ смеха типични су за карневал. Исказ: „Он је лекар за душу: кад имаш неких проблема – / Свратиш до Веселина и њих као да нема“ настао је на обрасцу малих облика,[6] имплицирајући готово чудесно решавање проблема без нашег учешћа и труда, али и иронијску дистанцу у односу на такав став, све то заједно примењено као карактеризација доброћудног особењака у пумпознама. Амбивалентност жеље за лагодношћу и сумње у њену остваривост, двотонална игра, потврђује да карневалске стратегије не познају неутралне изразе. У том се смислу и нестандардна лексика, као што је историзам: пумпозне (Шипка 2006) препознаје као један вид веселе речи, а фреквентна је у Раичковићевом опусу намењеном малишанима. Ту су и модрикасте Гуријеве очи те његов бабураст нос, примери поигравања облицима речи. Под овај вид поступака у језику подводимо и морфостилеме: „Над столом – као креденчић / Сандуче једно виси. / У њему брус, каменчић /…/ Над њим виси осмуђено ланче / О које је закачено / Гараво казанче.“ Низ деминутива прати и локализам: осмуђен, чији звуковни склоп и деци нејасна семантика могу имати хуморне ефекте такође.

Одсуство неутралних израза у карневалском језику односи се и на емоционални тон ових песама за децу. На најједноставнији начин, познат и из народне књижевности, која је и један од предложака пишчевог дела за најмлађе, обликују га понављања и таутологије.[7] Понављања су посебно карактеристична за фикционални дечји колектив, мада граде и исказе лирског наратора: „Иза последње шуме / Далеко / Ипак / О ипак / Ипак / Бели се једна кућа ко млеко.“ Наглашена и употребом узвика, емоционалност истиче значај људског станишта у усамљености бајковито неодређене даљине у којој обитава самотни Гуријe. Као и понављања, и таутологија има функцију у мелодијско-ритмичкој структури стиха, колико је и хуморна стратегија: „И тачно / Због а /Заиста: / Вода се одатле шири“. У том су смислу фреквентне врсте речи и реченица. Ту су најпре узвичне реченице, какве смо већ наводили указујући на примере Раичковићеве варијанте блазона. Поред деловања на меолидију стиха и на емоционалност стила, оне су блиске и језику деце. Њих прате и узвици, нарочито у оним деловима поеме у којима се води фикционални дијалог између дечјег колектива и лирског наратора. Тако ће на опис Гуријевих шака налик на „лопате мање“,

[5] „Небојшу најприје пси уједу.“ (Караџић 1985: 189); „Стојан се креће, а из дома не ће.“ (Караџић 1985: 265).

[6] „Као да руком однесе.“ (Караџић 1985: 140)

[7] „Прошао и кроз сито и кроз решето.“ (Караџић 1985: 241)

озвучен интонацијом инверзије, мали сабеседници одговорити хуморним појмовима из свог искуства: „О, ал би тај знао да бије!“ Исказ је обликован узвичном реченицом, уз иницијални узвик и скраћени облик везника: али као додатним елементима веселе граматике.

Куриозитет овог поступка јесте упитна реченица која, више него питање, изражава психолошка стања, узбуђење и знатижељу фикционалних малих слушалаца. Изрична реченица у иницијалном сегменту поеме, који описује топографију Гуријевог света, структурирана је као упитна, а исказана као узвична не би ли пробудила дечје интерсовање питањем и дечју пажњу емоционалношћу: „А шта је иза колибе!“ И реплике су у служби узвичног израза емоције: „– Шта је? / – Шта је? /…/ – И још? / – И још?“ Интонација упитне реченице и фигура понављања не доприносе само акустичком аспекту поеме, већ указују и на значај посредованих мотива у моделовању њене целине. Оне имају и психолошко дејство, карактеристично за реторичко питање, под које се наведени стихови могу и подвести. У веселој граматици, значење и функцију језичких јединица одређује више контекст него облик.

Узвик у функцији хуморне хиперболе прати говор деце и за њих карактеристично неодређено схватање времена и мера уопште, што је комички раскорак по себи. На питање фикционалног дечјег колектива колико је стар „тај кракати рибар“, лирски наратор одговара прилагођавајући му се: „Е стар је охо-хо: / Једна му фали до сто.“ Гурије: „Такође: није мали. / Напротив – ихихи!“ Ако је узвик: „Е“ у наведеном примеру присутан због ритмичке структуре, у наредном ће њиме овај јунак изразити жаљење због растанка с пријатељима: „– Е, морам дому свом! /…/ – Е, шумаре и бако / Дођте и посети крај.“ Различите функције испољавају и речце које, без обзира на врсту (Стевановић 1964, Станојчић, Поповић, Мицић 1999), у овом контексту увек врше службу модалних. Такве су, на пример, показне речце. Описујући Гуријев дом, иницијална се песма финализује управо показном речцом, која истиче мотив и опис: „Ето – то је та кућа.“ Исту функцију има и прилог: „Тако му прођу минути / Тако му и године оду.“, премда заједно с анафором, гради и сетну тоналност наведених стихова.

Модалне речце модификују службу, колико и показне. Оне не исказују лични став лирског наратора или јунака, већ имају улогу правог блазона. Оне куде хвалећи и афирмишу негирајући. Стилски маркирана обликом хипокористика, лексичка метафора: пешчани језичак иницијална је каписла за обликовање метафоричке слике: „Истине ради / Негде се / И Дунав у обалу плази“. Модални израз потврђује истинитост имагинарног отклона од стварности, транспонованог бенигним скаредним изразом којим се карневалски весело измаштава свет. Модална речца хуморно релативизује исказ привидно дајући значај прецизности описа: „Дванаест корака од колибе / Можда и тринаест / Не више: / Једна висока топола.“ Ноторна чињеница смеховно се потврђује модалном речцом: „На реци је / Наравно:

/ Вода.“ Она указује на веселу баналност тог исказа, што је честа последица интерполирања одломака и елемената говорних жанрова (Бахтин 1980) у књижевноуметнички текст.

Функцију двотоналне релативизације имају и прилози: отприлике, скоро: „Шума не познаје трамвај / Тролејбус и тротинет. / То ти је скоро стоти крај / И други отприлике свет.“ Смешну двосмислицу интензивира метонимијско свођење града на превозна средства, а само хуморно снижавање појачава комична акумулација, што набраја и појмове у логичкој метонимијској вези, возила, и тротинет, који се с њима повезује на асоцијативном метафоричком принципу. Перифраза: *стоти крај* додатно хуморно снижава синтагму: *други свет*, већ доведену ослабљену уметнутим прилогом, који је раздвојио њене саставнице. Асонантно понављање вокала: „О“ и алитеративно нагомилавање консонанта: „Т“, као поступке којима се организује фонетска структура исказа и постижу звучни ефекти, прати модификација ритма и паузе у карневалски изобличеној синтагми. Асиндет иницијалног дистиха у контрасту је у односу на полисиндет другог, чиме се наглашава колико антитеза, што супротставља њихове мотиве, толико и смисаоно понављање. Контрапунктна таутологија потврђује, док врсте речи релативизују смисао исказа, што је специфичан вид карневализације језика у овом рукопису. Наведена стофа показује у којој је мери Раичковићев рад у језику комплексан, колико је његова једноставност уистину сложена (Милошевић 1974), чак и у делима намењеним деци.

За пишчеве стратегије карневализације језика карактеристичније је весело озвучавање. Наглашена акустичка компонента има великог удела и у хуморној тоналности његових стихова. Он је могао имати на уму да ми прво реагујемо на звучну, чулну димензију говора, што се тим више односи на дете, које тек усваја језик (Васић 1991, Бугарски 2003). Емоционалност тона и звучни аспект имитација, алонжмана, ономатопеја и ономатопејских речи обележје су Раичковићеве поезије за децу. Израз намере писца да се приближи свом малом рецепијенту и сигурна смеховна стратегија, ови поступци имају различите задатке у тексту. Колоквијални израз у песми „Сто и столице“ иницира иновативну синтагму, која се структурира на истин начин, помоћу ономатопејског глагола и апстрактне именице: „Једна столица од беса шкрипи, / А друга – од муке пуца.“

Смеје се цела Раичковићева поезија за децу. Смеје се уз лексичко обиље које номинује типове и начине смејања, понекад и на граници карневалског апсурда или деструкције. Такав је и стих из *Гурија*, који модификује колоквијалну синтагму: пуцати од смеха: „Прска од смеха и лед.“ У карневалско јединство деформисања и поновног стварања-у-смеху. Ономатопејске речи често номинују типично карневалске телесне манифестације. У песми „Шума“ њихов репертоар, уз неправилни облик: дркће, карактерише лик опаке тестере, која хоће да посече стабла: „Брује, / Зује. // Фркће, / Дркће.“ Кијавичавог шумара прати готово стајаћа имитације у функцији

хуморне карактеризације до те мере да је понекад довољна и метонимијска алузија, која радњом замењује вршиоца радње : „Само је покаткад неко / Певао: пћи, пћи-ха!“

Песма „Гост“, у којој Гурије стиже пред шумареву кућу, приповедне сегменте замењује наведеним поступцима у језику: „Ту заста Гурије мало / И пас тад залаја жут. // – Шумаре, хало, хало / Пресечен ми је пут! /…/ Чуј како свуд фијуче.“ Преокрет обликују исте језичке стратегије: „Зашкрипала је реза / И неко кинуо: пћи!“ Оне прате и расплет ове редуковане лирске нарације, у коме животиње мирољубиво поздрављају рибарев улазак: „С крова се петао јави. / Забекта коза: ме! / А Жућа репину сави“. Оне карневалски весело покрећу свет: „Започе гошћење право. / Чаше су куцале: куц! / Чуло се ’браво’ и ’здраво’ / А понекад и ’штуц’!“ Оне и карневалски весело оживљавају свет. Као део дескриптивних стратегија, које у књижевности за децу често компијулују и анимизам (Пијаже, Инхелдер 1982, ЕР 2005, Брковић 2011), у *Гурију* обликују опис који није толико поетичан колико је искошено весео. Тако помињана топола описује обалу подразумевајући дијалог са фикционалним малим рецепијентима: „– Пс-пс / у поверењу: / Од мене почиње вода.“ Обраћајући му се на начин који му је близак, омогућује ефекат читаочевог учешћа и тексту, битан колико у делима за децу, толико и у обредно-представљачком аспекту карневалских стратегија. Примењен с мером, овај тип стилских фигура и стилема има великог удела у грађењу веселих речи и њиховој карневалској озвучености.

Друга два аспекта карневализације језика, фамилијарни тон и рекламни слоган, у Раичковићевим стиховима намењеним најмлађима нису толико фреквентни и разноврсни. У стратегијама карневализације језика фамилијарни тон двосмерно дозвољава да се хвали оно што се иначе куди, и обрнуто. Тако ће у гозбеној „Песми коју је певао Гурије“ овај јунак за себе рећи да је фурија и стара бекрија. Насупрот томе, грдећи га, шумар исказује пријатељска осећања: „ – Гле рибарчину лену, / Још спаваш Гурије ти!“ Пролог: *дозлабоīа* има негативну конотацију, али у поеми двотонално исказује позитиван став лирског наратора: „Дозлабога је стар. / Али – шта с тиме!“ Хуморна тоналност усмерава ка правом смислу ових стихова, који су смешни управо због двосмислености пејоратива и прилога. Такав је и колоквијално употребљен вокатив именице: брат, који додатно хуморно боји пародирану изреку: „Под водом том / Уопште не важи реч: / ’Е, глуп си, брате, ко сом’ / Већ – ’Глуп си ко гргеч.“ Тај стилем учествује у смеховној дескрипцији подводног света, али инклинирајући ка интимности и неофицијелности разговорног стила (Симић 1998), настоји и да се прилагоди малим читаоцима.

Више него фамилијарни тон обраћања, овај се аспект карневализације језика очитује разговорним скраћивањем реченице те применом колоквијалних израза и поигравањем њима. Елипса као таква доприноси ритмичности, дакле акустичкој димензији исказа: „Кров: трска и слама. / Зи-

дови: од облица и блата. / Са стране: два прозорска рама. / По средини: врата.“ Њене ефекте у овом опису акустички подржава асиндет, који појачава темпо, па се лапидарни исказ, што га одсуство везника додатно згушњава, заклапа у смисаоно-звучну целину. Ова стилска фигура има и смеховну улогу: „Он живи у овој колеби / Замало па читав век. / Уосталом – и где би? / Неће на грани тек!“ Изостанак глагола у трећем и четвртом стиху не ремети значење, а поред ритма, омогућује и динамичност стила, која се постиже и избегавањем непотребних понављања. Бржи темпо елипсе прате хуморна тоналност и хипербола: читав век, која је и по себи комичка, као и смеховни колоквијални израз: на грани.

Песма „Ко је њен власник?“ има дванаест реченица, а само четири садрже субјекат. Таква је и песма „И још пар речи“. Већина бесубјекатских реченица, у комбинацији с нејасним насловом, чије се значење реализује контекстуално, линијом фабуле поеме, поред хуморних ефеката има и когнитивну вредност као један од педагошких циљева текста за децу (Дотлић, Каменов 1996, Каменов 1997). Скраћивања обликују малу мисаону игру па приморавају читаоце да прате ток радње и да повезују сегменте текста, да памте и да размишљају. Елипса која тежи све интензивнијем изостављању реченичних делова настоји да се приближи говору малишана: „Иза те куће ко млеко / Опет је: шума. / Па исто. / Иза ње: шума. / Па шума. // И шума све – далеко.“ Епифора хуморно нагомилава уместо да поетично описује, утичући и на ритам, док се изостанак глагола у последњем стиху позива на дечје неодређено схватање простора. Превише ове фигуре понављања, као и раскорак између начина размишљања деце и одраслих, с друге стране, имају и комичке ефекте, припадају стратегијама карневализације такође.

Колоквијални изрази и изреке, као сегмент разговорног стила, те поигравање њима, креативна па и хуморна надградња, чести су у песничком језику Стевана Раичковића: и у поезији и у прози и за одрасле и за децу. Пример непосредне интерполације прати карактеристичне гозбене мотиве и претеривање у храни: „Јело се и пило / као да су ала“. Смеховни опис шумареве кокошке креативно надграђује усмени предложак јер она: „пронађе зрно / Зачас / Као да гледа не са два / Него / Са четири ока.“ Пародијски се релативизује фразеологизам типа: отворити четворе очију и компилује с пословицом типа: И ћорава кока нађе зрно. Трезвена народна мудрост трансформише се у хумор хиперболе и на тај начиин разграђује. Карневалски изобличава. Опис шумаревог пса: „Пас један жут / И брз / Као метак из пушке.“ смеховно дезинтегрише изреку и њену карактеристичну лапидарност. Мотивско ширење фразеологизма типа: то знају и птице на грани најпре се деметафоризује, да би се реметафоризовало према законима модела света поеме. Тако ресемантизован, он учествује у хуморној карактеризацији прозеблог шумара: „Кога све зверке / И птице / По кијавици знају.“ прилагођавајући се топографији *Гурија*.

Скраћени глаголски облици чести су у поезији јер омогућују да се испуне задати метричко-ритмички обрасци или рима. Специфичност Раичковићевог опуса за децу јесте скраћивање лексике која циљаном реципијенту не мора бити позната: „Тек што је сан обрво“ или локализама: „Напунио шумар пушку / Мето шешир и перушку.“ Поред скраћеног облика трећег лица једнине перфекта глагола: метнути, веселој граматици припада и погрешна употреба именице: перушка[8] – да би се постигла рима и да би се смеховно онеобичио исказ, док се он озвучава понављањем самогласника: „У“ и сугласника: „Ш“. У поеми је честа и флоскула: „Кад ето ти на / Ево страшног сна“. Заједно с разговорном елипсом, она хумористички снижава доживљај ноћне море припитих јунака поеме. Колоквијално употребљен везник: као, близак дечјем доживљају света, његовој укао помереној стварности: „Прохтело се Гурију као / Да шврља тек онако“, хумористички је комбинован са жаргонским изразом: шврљати тек онако.

Пародијска комбинација административног стила и разговорног џокера: ствар постиже пародијске ефекте. Набрајање тачака, које би требало да делује неопозиво и строго, изокреће се изразом без садржаја, да би исказ добио још један хумористички обрт: „Ту нема – тачка пета / Ил – шеста, већ једна ствар / Која је за рибара света“. Као и у претходном примеру, иза таквих израза следи пауза, која наглашава померено значење везника и отвореност семантички празног џокера. Пауза разлаже смисаону целину, што их додатно маркира и истиче њихову функцију у обликовању смехових стратегија језика. На колоквијалне изразе у необичним комбинацијама пажњу сређе и Бахтин: „То је првенствено игра речима, уобичајеним изразима (пословицама, изрекама), уобичајеним спрегама речи узетим ван обичне колотечине логичке и друге смисаоне везе. То као да је рекреирање речи и ствари ослобођених стега смисла, логике, језичке хијерархије. Оне сасвим слободно ступају у међусобно крајње неуобичајене односе и спреге. /…/ већ и краткотрајно истовремено постојање тих речи, израза и ствари ван обичних смисаоних околности обнавља их, открива унутрашњу амбивалентност и вишесмисленост“ (Бахтин 1978: 441). Раичковићево карневалско поигравање језиком између његове смехотворне и стихотворне вештине ставља знак једнакости.

Пишчева весела граматика кореспондира и карневалским рекламним нагомилавањима и каламбуру. У тим стиховима песник испољава све своје умеће: ванредну имагинацију, весела изобличавања материјалне стварности и њене рационалне логике, као и озвучени језик. Рекламни слоган, трг и улица неће бити саставни елементи ни песама за децу нити поеме о посети усамљеног рибара његовом пријатељу шумару и баби. Они се, модификовани, сустичу у четири текста. У песми „Мост“ свечана поворка парадира новоотвореном грађевином. Смеховно нагомилавање насмејаних учесника

[8] Перце, врх гушчијег крила, свежњић перја, накит од перја, перјаница. (РМС 1990)

кореспондира карневалском преображајном тријумфу човека над природом, док се он пародира финалним акустичким, а не логичким дозивањем речи: „Протутњаше на крају равно изнад воде / Један аутобус и во који боде.“ У песми „У парку“, ближој амбијенту детињства, вашарски се весело описују посетиоци и збивања. Градацијска линија хумора кулминира имагинативниим померањем стварности, отклоном унутрашње сфере лирског субјекта, који види: „Једног високог морнара који шета / Као окречена, усамљена катарка.“ Ако карневалска гротеска, усмерена на пол-доле, препорађа и обнавља (Бахтин 1978), а модерна се редукује на деструкцију (Кајзер 2004), Раичковићева је слика овога типа весела. Она смеховно разграђује материјално-телесни принцип из позиције имагинације, изнутраизнова створеног света, веселог простора детињства.

Карневалски тип гротеске није фреквентан у овој поезији, а обликује песму „Са пијаце“. У њој је смеховно двосмислено описана роба: „кромпири / Пуни брадавица, носева, чворуга. / Ако загледаш боље: видећеш како вири / Између њих неко лице као да ти се руга.“ Дексриптивни поступак, међутим, варира и ка веселој гротесци. Бабуре су: „Мале ко чигра и велике ко песница ковача. / Неке су од њих – слатке. / А неке – љуте од плача.“ Амбивалетну смрт која храни отелотворују карневалски распарчани делови тела: „Десета је тезга као бојно поље /…/ Штрче са гомиле у небо батаци као коље, / А џигерице изашле као после мегдана.“ Типична за карневалску веселу граматику и њен аспект рекламног слогана јесте само „Песма једног трговца“. Продавац хвалећи набраја своју робу, а завршава књижевном пародијом: „Капа те од свега чува. / Она те штити. / Под њом си миран кад ветар дува, / А можеш – и ћелу скрити.“ Ни у једном од ова три текста акумулација није сама себи сврха, већ је реторички поступак који посредује други поетички циљ: веселу и карневалску гротеску те пародију. Померена функција акумулације јесте и пишчева модификација карневалског веселог језика, израз даље уметничке надградње у основи неуметничког предлошка.

Акумулација и каламбур сустичу се у песмама ванредне акустике и тематске разноврсности. Тако је тема „Крајцаре“ подвала – карневалска такође, а доминантна њеног модела света апсурд. Жаба објављује да се на дну баре налази пара па, по верижном принципу, читаве хорде дају се у трк: „Тражили је до два цара, / Три краља и четири… ара…“ Ова дуга песма у целини је заснована на нагомиланој рими: ара, која је и ономатопеја одјека жабљег крекета, а њена „семантика“ прати тематско-мотивски план текста – од иницијалне, двотонално неутралне информације до финалног, типично карневалског отвореног ругања. „Крајцара“ је кулминација пишчеве стихотворне вештине, експлозивни израз његове веселе версификације. Тема подвале ближи се и нонсенсном полу-шаљивом крилу народног стваралаштва, које уосталом и потиче из истог идејног језгра, сугери-

шући да је улога апсурда у овој аутентичној карневализацији похвала алогичне, ничим до нагоном живота изазване веселе бити бића.

Како је Раичковићева поезија за децу доследно римована, акумулација је условила три одлике овог типа песама: инверзију, лексичку и морфолошку игру, дакле веселе речи, као и каламбурска смисаона померања. Прве две особине прате песме у везаном стиху уопштено говорећи, док игра речима, с пропратним нонсенсом, јесте диференцијална карактеристика модерне књижевности намењене најмлађима. Инверзија је код овог писца изузетно честа па ћемо навести тек један пример: „Једна висока топола / Зелено лишће њише. /…/ Вода се одатле шири / Плава / Мека / И чиста.“ Ова фигура конструкције гради мелодију исказа доприносећи богатству песникове акустике, што илуструју прва два наведена стиха, а мењајући ред речи у реченици, истиче инвертоване реченичне чланове. Они тако долазе до изражаја, као придеви иза именице у друга три стиха. Наглашава се идиличност природе с којом се Гурије у потпуности стопио, што је доминанта модела света *Гурија* и целине пишчевог опуса за најмлађе.

Једна од одлика Раичковићевог песничког језика јесте уметнута реченица: „Поред осталог ту су још / Као сред бојног поља / Нож један – не тако лош / И секира – још боља.“ У наведеним стиховима она доприноси експресивности израза, прилагођавајући се и мотивом интересовањима малих читалаца, а заједно с финалном инверзијом, моделује и звучни аспект текста. Њене су функције у обликовању исказа разноврсне: „Друго / (Да наставимо са женским родом): / Једна шарена коза /…/ Четврто / (Прелазимо на мушке): / Пас један жут /…/ И шесто (На крају): / Један прозебли шумар.“ Издвојена и заградама, уметнута реченица је синтаксостилем који хуморном тоналношћу боји несклад између уобичајеног начина именовања пола животиња и модела света поеме. Посреди је не само подражавање језика деце, већ и израз поменуте стопљености с природом. Смех изражава позитиван став према таквом јединству, док кратки стихови набрајања, одвојени интерполираним пасажима који их додатно сегментирају, стоји у односу контрапункта с дугим, споријим реченицама описа животиња.

Стеван Раичковић није писац поетике нонсенса. Његови текстови нису лишени смислотворне нити, чак и кад остављају утисак бесмисла. Карневалска маска. Зато у овим стиховима рима, посебно у комбинацији с акумулацијом, чешће условљава лексикостилеме и морфостилеме, повремено и фоностилеме. На тај се начин не губи семантика текста, а посредују је веселе речи. У функцији комичког поступка, ови изрази необичног облика, привлачног звука и (деци) не увек јасног значења препознатљива су одлика језика његовог стваралаштва за најмлађе. Оно је карактеристично и по богатству речника, које писац постиже и употребом нестандардне лексике. Субстандардни лексички слојеви у овом су опусу знак карневалског померања од официјелног језика, смеховно искошавање норме. Весела граматика.

Опис подводног света, на пример, обилује звучним и необичним називима риба: гргеч, јесетра, буцов, белица, а они доприносе занимљивости дескрипције, колико њеној акустичкој привлачности. Позив на луду гозбу не би био толико весео да није и веселих речи и риме: „Отклопите чабар. / Испразните амбар.“ Због риме је употребљена и именица: туча, као и глагол: рипити: „Млеко поче да клобуча / Ко да је у шерпи туча. // А кад стаде и да кипи / Баба као кенгур рипи.“ Мање фреквентна од истозначнице: град, именица: туча онеобичава исказ, док се глагол из нижег стилског регистра додатно осмеховљује поређењем. Због алитерације и риме, ту је и наглашено звучан ономатопејски глагол: клобучати. Гуриje зими: „зури у дим плав“. И глагол: зурити припада истом регистру, а има хуморну конотацију, као и глагол: тутнути: „Завежи ово куче / Тутни му неку кост.“ Оба глагола, поред тога, учествују у асонанци, дакле непосредно доприносе акустичком ефекту, а будући маркирани, имају удела и у стилском обликовању стихова.

Локализам: сустати, у песми која тематизује како су три пијана актера поеме падала у сан, стилски је маркиран тим више што се текст не онеобичава лексиком већ хиперболом интерполоране изреке и низом смеховних метонимијских замена: „Јело се и пило / Као да су ала / Док глава у крило / Није баби пала. // Нешто после тога / И шумар сустаде: / Издаде га нога / Па на кревет паде. // Кад Гуриje виде / Како оста сам: / Брзо чизме скиде / И паде у сан.“ Динамичност стила и звучни слој стихова постиже и смена перфекта и аориста, који по себи нема неутралну тоналност (Ковачевић 2000). Хумор постижу и лексичко-синтагматски тип синтаксичке синонимије: падати у сан, као и перифраза: пасти на кревет. У стиховима: „Бели се једна кућа ко млеко / У чијој авлији расте / Купус / Шаргарепа / И шипак“ турцизам: *авлија* прате скраћени облик заменице: *као* те употреба једнине уместо множине презента глагола: *расти*. Ако је скраћени облик заменице потребан због метричко-ритмичког обрасца, облик једнине глагола нема оправдање чак ни у асонанци. Он је ту због карневалског деформисања језика, због његовог хуморног изобличавања.

Врхунац смеховног разлагања лексике јесте локализам: *колеба*, употребљен један једини пут: због риме, али и због веселе језичке гротеске: „Он живи у овој колеби /…/ Уосталом – и где би?“ Комичне ефекте појачава и реторичко питање, двотонално себи. Фоностилем: *ваниљa* присутан је због риме такође: „Хоћу колача од ваниље / Из сунчане Севиље.“ Заједно с наведеним локализмом, тек је увод у поигравања облицима речи, у радикалније поступке деформисања језика, што је и један од карактеристика овог дела Раичковићевог рукописа. Из истог разлога промењен је облик именице: *реза* из женског у мушки род: „На врата удари рез /…/ У врби: ледени вез.“ Карневалски изобличена реч има још снажнији комички ефекат у комбинацији с поетичном метафором с којом се римује. Исти поступци примењују се и у следећем примеру, у стиху у коме се на нестандардан

начин придев гради помоћу наставка – „ИН“, какав се употебљава за категорију живог: „Кроз белу, снежну крошњу / Провири у зорин цик / Обучен у белу ношњу / Сунчани копљаник.“ Лирску песничку слику весела реч дестабилизује, али је не декомпонује у потпуности. Обе компоненте исказа заједно моделују идејни план поеме, исконски живот у складу с природом у карневалски осмехнутој слици света.

Акумулација, с друге стране, укида узрочно-последичне односе дескриптивног и наративног поступка, што захтева други принцип грађења реченице. Нагомилани појмови не групишу се око семантичке већ око акустичке везе узрокујући с једне стране карневалско деформисање облика, а с друге преиначење значења лексеме и смисла текста. Гласовита „Песма коју је певао Гурије“ сажима оба та аспекта веселе граматике. У том су смислу деминутиви, због карактеристичног наставка, очекивано и једноставно решење: „Орахове штанглице / Из неке грчке ванглице. // И пуслице / Из Ниче.“ Исказ који се гради по принципу звучних дозива а не граматичке норме, не мора мењати само семантику, већ може утицати и на облик. Етник у облику збирне именице није уобичајен у свакодневном говору, али јесте у веселој граматици: „Доваљајте сву бурад / Нека ме служи Турад.“ Градивна именица, исто тако, има облик множине ако се користи у пренесеном значењу: „Хоћу да мажем кајмаке / Да једем трешње с Јамајке“ (Стевановић 1964, Станојчић, Поповић, Мицић 1999). Разграђивање језика морало се одразити и на модел света. „Песма коју је певао Гурије“ не повезује свет начелима рационалне логике већ начелима карневалке гастрономске еуфорије.

Смисао се не укида, него преиначава. Тако је и у песми „Ветрењача“, иницијалном тексту истоименог циклуса. Она је пандан претходној. Несташни ветрић покреће ветрењачу, она почиње да меље брашно, а од њега се месе најразноврснија пецива. Нагомилавање њихових назива не моделује здраворазумски след већ карневалску визију изобиља. Раичковићев карневал базира се на акустичким релацијама, а оне нису лишене значења. Тако је у двоструком посредовању, у шумаревом сну: „Ћосави млинар Исица / Шуња се као лисица. // А кравар га Лука / Гледа оком вука. // Запе тад о змију / О кума Илију.“ Имена су ту да би се римовала с називима животиња, а оне сугеришу особине какве им придаје тзв. колективна експресија (Драгићевић 2010: 101–102), што прати и негативна семантика ћосавости и млинара, преузета из традицијске културе (Бандић 2004). Каламбур из искошене позиције посматра стварност и моделује комично-ироничну визију. Игра речима доноси увид у скривене стране постојања, које сан слути а смех поништава.

Овај аспект карневализације врхуни се у „Тринаестици“, финалном исказу циклуса *Ветрењача*. Песма дистисима повезује појмове на принципу алогичних паралелизама: „Тринаест птица врх гранчице / Тринаест стрица у Анчице.“ Понављање сугласника „С“ и „Т,“ као и самогласника

„А“, доприноси веселом звучном ефекту овог двостиха, док га деминутиви и неправилни облик генитива множине именице *стрић* ближе каневалској веселој речи. Алитерацијско понављање сугласника „К“ има предложак у брзалици: „Тринаест кока на кокота / Тринаест ока у локота.“, жанру усмене књижевности који се моделује на исти начин, а хуморне ефекте постиже нагомилавањем гласова тешких за изговор. Дакле: на акустичком принципу.

Карневалска весела граматика има и сатиричке акценте: „Тринаест буша на фрулици / Тринест шуша у улици.“ Локализам: буша/рупа и жаргонизам: шуша/ништарија имају метафоричку везу у (малој) величини, а ругалачки однос потенцира унутрашња рима, која додатно акустички умрежава целу песму. Паралелизми кулминирају финалним мотивом хране: „Тринаест старца на три јарца.“ Ако „Ветрењача“ читав свет ставља у погон да би прозиводио храну, „Тринаестица“ га изокреће у оскудан старачки залогај, у пост као друго лице карневалске гозбе и обиља. И подсмева му се, као што се руга и баксузном броју. Хумором пркоси малерима и несрећи. Алогични паралелизми, акумулација и каламбур поричу здраворазумски смисао, али посредују смех, и његову веселу озвученост, као владајућу логику бића и темељни принцип обликовања језика.

Гурија смо изабрали као основу истраживачког корпуса будући да опсег поеме адекватније од самосталних песама репрезентује још једну специфичност Раичковићеве поезије за децу, контрапунктни ритам. Сукобљени мелодијско-ритмички токови, двотонални контрапунктни ритам, обухвата све структурне равни текста. Двотонални ритам се очитује на нивоу појединачног исказа: „У колиби – дрвени кревет. / На кревету – сламарица и јастук. / Изнад је укуцано ексера пет / На којима висе шерпе и лук.“ Фигуре понављања сугеришу просторну повезаност, док се елипса фокусира на изабрани појам и издваја га из спацијалне целине. Први поступак продужава, а други скраћује мелодију: „Крај кревета – столица и сто. / На столу – тањир и сланик. / У сланику је ситна со. / А паприка уз њега тик.“ Контрапункт обликује и целу песму, као што је иницијални текст поеме, „О далекој колиби“. Опис колибе почиње алузијом на бајковиту неодређеност простора, а заокружује детаљима. Сужавање фокуса прати смена правилних дугих реченица и елипсе такође. Како се дескрипција конкретизује, тако се убрзава и ритам песме. И он се моделује на карневалској двострукости, на двотоналном сукобу противречних акустичких линија, на гозбеном обиљу звука.

И целина *Гурија* моделује се посредством двотоналног ритма. Указаћемо у том смислу на њен иницијални и финални исказ: „Далеко / Још даље / Најдаље одавде / На Дунаву пуном риба / Стоји између две старе врбе / Још старија колиба.“ Прва строфа поеме садржи 82 гласа: 46 вокала, 22 сонанта и 14 консонанта. Преовладавње тонова у овом исказу прати већа фреквенција дугих и узлазних акцената, односно мања учесталост кратких

и силазних, што одређује и његов мелодијско-ритмички план. Правилне дуге реченице развијају мелодију стиха, која сугерише бајковиту идиличност. Финални исказ, насупрот томе, скраћује се и убрзава елипсом: „На обали – колиба. / У колиби шерпа / А у шерпи – буђ. // Уместо деверике / У мрежи се бели / Један глупи смуђ.“ Последње две строфе *Гурија* садрже 75 гласова: 36 самогласника, 15 гласника и 24 сугланика.

Ако је у иницијалном исказу однос шумова и тонова апркосимативно 1/4, у финалном се пење на 1/3. У првим строфама међу самогласницима преовладава отворени вокал „А“, 12 од 46, док у последњим превагу односе затворени вокали „У“ и „О“. Од 36 вокала, 7 је „У“, а 4 „О“. Апркосимативо 1/4 отвореног „А“ смењује 1/3 затворених вокала. Промену фреквенције фонема прати преовладавње кратких акцената, који интензивирају темпо. Већа учесталост једносложних речи, с њима и силазних акцената, мења и мелодијску структуру завршнице поеме. Акустички утисак финалног, пркосног изругивања посту, његов бодри ритам, стоји насупрот иницијалној еуфонији и широкој мелодији бајковите идиле. И карневалски веселим двотоналним ритмом, заокружује се целина текста, обједињује се на звучном плану.

Почињући алузијом на бајку, *Гурије* се конципира као прича која се изводи пред замишљеним дечјим колективом, при чему он активно учествује у том чину. Ни лирски наратор ни група деце нису ликови поеме, већ су присутни реторички, као говорник и саговорници. Она се, тако, развија на два реторичка плана, које можемо одредити као план саопштавања и план општења. На равни саопштавања наратор „прича бајку“ примењујући обилан репертоар поступака обликовања и језичких стратегија. На равни општења пак преовладава дијалог, који структурирају кратке реченице, најчешће упитног и узвичног типа. Дијалог се одвија као низ питања и одговора: „ – У тој кући ко млеко / Да ли станује неко? // Можда ви мислите: нико! / О станује још како / И то њих неколико.“ Они умрежавају текст, који се потом развија на наративној и дескриптивној линији, али доприносе и његовој динамичности и емоционалности, колико и богатству његових мелодијско-ритмичких токова.

Промена функција врста реченице, елипса, узвици, речце, до посебног изражаја долазе на овој равни поеме: „А шта је иза колибе! // – Шта је? / – Шта је? // Иза колибе: рит. // – И још? / – И још? /…/ – Па даље? // Мислите ли на сунце? // – Сада већ не! / – Сада већ не!“ Донекле неутралнијој тоналности и осетно развијенијим мелодијско-ритмичким структурама плана саопштавања супротстављају се поступци који постижу интезивну емоционалност тона и наглашенију ритмичност плана општења. Двотонални ритам реторичке линије поеме издваја обредно-представљачки аспект карневала и стратегије карневализације језика *Гурија*. За уличну светковину је значајна и чињеница да перформативни чин изједначава извођаче и публику, као што у поеми дечји колектив питањима и неспутаним изразом оду-

шевљења усмерава лирског наратора, док заједно структурирају овај њен аспект.[9] Ако план саопштавања одредимо као естетски, а план општења као лудички, њихова фреквенција и структурна позиција указују на аспект који је поетички важнији – на уметнички. План општења и његова лудичка компонента разигравају целину текста, његов стилски регистар, с њима и поступке веселе граматике, али омогућују да се и на реторичком плану уведе двотонални ритам као још један поступак којим се остварују наглашена акустика поеме и сва раскош њене озвучености.

Весела граматика аспект је карневализације и у стваралаштву за децу Стевана Раичковића. Као и учесници карневала, и његов песнички језик носи маску. Ако чува облик језичке јединице, маска мења њену службу. Ако не помера значења, мења облик.[10] Карневалска гротеска деформише тело потенцирајући рађање и обнављање, а њена весела гротеска у Раичковићевој поезији за децу дезинтегрише и језик да би га реинтегрисала на новом принципу. Тај је принцип акустички и ове стихове понајпре одликује наглашено озвучена весела реч. Он се на равни поступка врхуни песмама-каталозима, у којима акумулација као начело структурирања узрокује не само одступања од граматичке норме већ и померен темељ семантике. Акумулација потенцира звучни аспект језика, алитерације, асонанце, фигуре понављања и фигуре конструкције, као и стилеме који истичу мелодију и интонацију исказа, али не деструира значење. Акустичка димензија ових стихова кулминира двотоналним ритмом, особеним Раичковићевим поступком карневализације језика. Док једна мелодијско-ритмичка структура посредује наративне и дескриптивне поступке обликовања, друга јој се карневалски пркосно супротставља доводећи у питање дословност модела света текста. Чак и кад није присутна на тематско-мотивском, значењском или језичком плану, двотоналност прати сваки структурни ниво *Гурија* мелодијско-ритмичким линијама и весело разграђује озбиљност, али ни она не укида семантички план поеме.

Како стилска анализа „никада није сама себи циљ“ (Стивенс 2013: 104), како би требало да реферира и на значењску раван текста (Молиније 2002), њу бисмо обухватили понајпре појмом сугестије, као простором унутар кога делује симболичност гласова (Петковић 1975) и осталих поступака озвучавања ових песама. Писац ретко прелази границу каламбурски нонсесног дискурса, а када га као у „Тринаестици“ и остварује, његов стих није радикално лишен значења.[11] Он само, „ремети логичку подлогу на ко-

[9] Карневал не зна за поделу на извођаче и гледаоце. Он не зна за рампу. Карневал је форма самог живота (Бахтин 1978: 13–14).

[10] Промене су карактеристичне за пародију: „И саме фигуре у новом контексту добиле су другачију улогу мењајући целину значења и смисао целине (варијанте)“ (Самарџија 2004: 103).

[11] Зато су у Раичковићевом делу за децу најфреквентији жанрови народне књижевности, још једног њеног предлошка, кратке говорне форме, засноване на рефлексији, хумору и акустици, а не шаљиве песме и приче, или пак брзалице, облици фундирани у апсурд, парадокс, каламбур и нонсенс. Зато су, међутим, честе и пародије кратких говорних форми, од којих писац преу-

јој почива синтакса“ (Петковић 2004: 79–80). Па и језик. Ако игра речима разара структуру језичког знака (De Sosir 1969) фокусирајући се на ознаку, весела акумулација ипак чува обе његове компоненте, али потискује означено и поставља ознаку као фундус семантизације. Поетска функција језика, другим речима, доминира над референцијалном (Јакобсон 1966: 314). Смисао се гради на звуковном принципу. Семантика се реализује мутацијом, која потискује примарно значење, а на његову позицију изводи секундарну акустичку сугестију. Весела граматика звуком слави детињство као осмехунто, срећно место. Донекле маргинализована књижевношћу за децу, весела граматика достиже врх: не само стваралаштва Стевана Раичковића већ и српске књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

Бандић (2004): Душан Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд: НОЛИТ.
Бахтин (1978): M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Prosveta.
Бахтин (1980): Mihail Bahtin, Problemi govornih žanrova, *Treći program*, XI/4, Beograd: 230–270.
Бидерман (2004): Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd: Plato.
Брковић (2011): Prof. dr Aleksa Brković, *Razvojna psihologija*, Čačak: RCČ.
Бугарски (2003): Ranko Bugarski, *Uvod u opštu lingvistiku*, Beograd: Čigoja štampa – XX vek,
Васић (1991): Смиљка Васић, *Вештина говорења*, Педагошка академија за образовање учитеља, Београд: Педагошка академија за образовање учитеља.
Гортан-Премк (2004): Даринка Гортан-Премк, *Полисемија и организација лексичког система у српском језику*, Београд: ЗУНС.
Гревс (1974): Robert Grevs, *Grčki mitovi*, I, Beograd: NOLIT.
Димитријевић (1969): Радмило Димитријевић, *Теорија књижевности са примерима*, Београд: „Вук Караџић“.
Дотлић, Каменов (1996): Љубица Дотлић, Емил Каменов, *Књижевност у дечјем вртићу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре – Одсек за педагогију филозофског факултета у Новом Саду.
Драгићевић (2007): Рајна Драгићевић, *Лексикологија српског језика*, Београд: ЗУНС.
Драгићевић (2010): Рајна Драгићевић, *Вербалне асоцијације кроз српски језик и културу*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност.
EP (2005): *Encyclopedia of Religion*. Secons edition, Vol. 1, (Lindsay Jones editor in chief), Thomson Gale, a part of The Thomson Corporation.
Живковић (1968): Dragiša Živković, *Teorija književnosti sa teorijom pismenosti*, Beograd–Sarajevo: Naučna knjiga – Svjetlost.
Јакобсон (1966): Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd: NOLIT.
Кајзер (2004): Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Нови Сад: Светови
Каменов (1997): Емил Каменов, *Модел основа програма васпитно-образовног рада са предшколском децом*, Нови Сад: Одсек за педагогију филозофског факултета у Новом Саду – Заједница виших школа за образовање васпитача Републике Србије,
Караџић (1985): Вук Стефановић Караџић, *Дела Вука Караџића*, 1–12, *Српске народне пословице*, Београд: Просвета–НОЛИТ.

зима звучно начело структурирања и смеховну димензију, али не и њихову трезвену здраворазумску логику.

Ковачевић (2000): Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.
Ковачевић (2012): Милош Ковачевић, *Лингвостилистика књижевног текста*, Београд: СКЗ.
Љуштановић (2004): Јован Љуштановић, Књижевност за децу и култура, *Црвенкапа грицка вука*, Нови Сад: ДОО Дневник – Змајеве дечје игре, 5–50.
Милановић (2001): Александар Милановић, Семантички и структурни план антитетичких фигура у Раичковићевој поезији, *Стеван Раичковић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 71–85.
Милановић (2010): Александар Милановић, Раичковићево „превођење“ на језик, поезије, *Поетика Стевана Раичковића*, зборник радова, Београд–Требиње: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 401–425.
Милошевић (1974): Nikola Milošević, Raičkovićeva složena jednostavnost, Savremenik, XX/39/1, Beograd, 12–16.
Молиније (2002): Geoges Molinié, *Stilistika*, Zagreb: CERES.
Петковић (1975): Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд: НОЛИТ Петковић (2004): Новица Петковић, *Огледи о српским песницима*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност.
Пијаже, Инхелдер (1982): Pijaže, Ž., Inhelder, B. *Intelektualni razvoj deteta*. Beograd: ZUNS.
Потић (2010): Раичковићева поетика антиимперијализма – одговор аутентичности, *Итеријални оквири књижевности и културе*, Српски језик, књижевност, уметност, зборник радова, књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац – Скупштина града Крагујевца, 65–74.
Потић (2010а): Раичковићев симболички простор куће, *Поетика Стевана Раичковића*, зборник радова, Београд–Требиње: *Поетика Стевана Раичковића*, зборник радова, Београд–Требиње: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 191–206.
Потић (2010б): Карневал под сунцем, Карневализација слике детињства у књижевности за децу Стевана Раичковића, *Детињство*, XXXVII/3, Нови Сад, 3–17.
Потић (2012): *Трагови старог тајнописа*, *Митизација слике света поетског текста*, Београд: Службени гласник.
Потић (2012а): Душица Потић, Стеван Раичковић и реторика народне књижевности, *Књижевна историја*, XLIV/147, Београд, 399–411.
Прањић (1968): Krunoslav Pranjić, *Jezik i književno djelo*, *Ogledi za lingvostilističku analizu književnih tekstova*, Zagreb: Školska knjiga.
Проп (1984): Vladimir Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada.
Радовић (1998): Душан Радовић, *Лепо је све што је мало*, Београд: Драганић.
Раичковић (1998): Стеван Раичковић, *Сабрана дела*, 1–10, Београд: ЗУНС–БИГЗ–СКЗ.
РКТ (1985): *Rečnik književnih termina*, Beograd: NOLIT.
РМС (1990): *Речник српскохрватског књижевног језика*, Нови Сад: Матица српска
Самарџија (2004): Снежана Самарџија, *Пародија у усменој књижевности*, Београд: Народна књига.
Симић (1998): Радоје Симић, *Општа стилистика*, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика.
Де Сосир (1969): Ferdinand de Sosir, *Opšta lingvistika*, Beograd: NOLIT.
Станојевић (1997): Добривоје Станојевић, Поглед који нема људско око, (реторика лирских привиђења), *Књижевна критика*, XXVI/ лето/јесен, Београд, 130–148.
Станојевић (2001): Добривоје Станојевић, *Реторика* Златног руна, Панчево: Мали Немо.
Станојевић (2001): Добривоје Станојевић, *Стилистика* Златног руна, Панчево: Мали Немо.
Станојчић, Поповић, Мицић (1999): Живојин Станојчић, Љубомир Поповић,– Стеван Мицић, *Савремени српскохрватски језик и култура изражавања*, Београд – Нови Сад: ЗУНС.

Стевановић (1964): Михаило Стевановић, *Савремени српскохрватски језик*, Београд: Научна књига.
Стивенс (2013): Џон Стивенс, Анализа текстова за децу: лингвистика и ситлистика, у: Питер Хант, *Тумачење књижевности за децу*, Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду.
Шипка (2006): Danko Šipka, *Osnovi leksikologije i srodnih disciplina*, Novi Sad: Matica srpska.

Dušica Potić
The Advanced School of Vocational Studies
for Education of Preschool Teachers in Pirot

LANGUAGE AND MASKCHEERFUL GRAMMAR OF STEVAN RAIČKOVIĆ

Summary: This paper deals with the strategies of language carnivalisation in the children´s poetry of Stevan Raičković. Two-tone words, familiar speech and advertising slogans stand out as various features of this sort of discourse, which inverts the official logic and its expression. Raičković modifies those procedures towards his own variant of carnivalisation which, adapted to children´s literature, mitigates the grotesque, parodical and obscene character of the template, shaping a cheerful image of childhood emphasised by the amplified language. This approach is saving both structural components of a language sign, but it is suppressing significant whereas significum has domination in the process of the statement semantisation. Such linguistic foundation causes not only the use of stylistic procedures which achieve acoustic effects, but also an adjustment of language units to the sound principle of structuring, playing with their shapes and functions. Meaning is also built on the sound principle. Semantics is realised by mutation, which suppresses primary meaning, presenting secondary acoustic suggestion to its position.

Key words: carnevalisation of the world image, language carnevalisation strategies, Mikhail Bakhtin, children´s poetry of Stevan Raičković.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 223–238

Милена М. Ивановић
Педагошки факултет у Бијељини
Универзитет у Источном Сарајеву
Република Српска

ИГРА У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВИЈЕТКАМА ЗА ДЈЕЦУ

Апстракт: У раду се бавимо игром као важним елементом Андрићевих приповиједака за дјецу Кула и Деца. Ове двије приповијетке посматрамо у кључу теорије игре Јурија Лотмана, а потом Јохана Хојзинге, чиме дајемо ново озрачје познатим Андрићевим остварењима. Хојзингина теорија подразумијева сљедеће поставке: 1. игра је сасвим посебан свијет; 2. у човјеку постоји стална потреба за игром; 3. игра је просторно и временски ограничена; 4. игра је поновљива активност; 5. игру карактерише напетост и одушевљење играча, те се у анализи приповиједака Кула и Деца показује као посебно примјењива и корисна у расвјетљавању свих загонетки дјетињства и одрастања пред које Андрић ставља свој мале јунаке.

Кључне ријечи: Андрићеве приповијетке за дјецу, игра, дјетињство, одрастање.

1. УВОД

Игра је један од најважнијих елемената свијета дјетињства у Андрићевом дјелу, посебно у оквиру приповиједака за дјецу[1]. Размишљања о игри у Андрићевој поетици разнородна су, често и супротстављена као, уосталом, и у другим категоријама којима се у својој умјетности бавио. Своју дефиницију живота, па и игре, као што су критичари давно примијетили (Првић 1981: 207–228) гради на сократовском односу према животном окружењу, које га живо занима, али не оптерећује тако да на свако питање нађе дефинитиван одговор. Игра као манифестација човјековог понашања нашем нобеловцу је повод да открије везу живота и умјетности – с једне и игре – с друге стране, да улогу „игре и призора“ изједначава са улогом умјетности „слика и прича“ у човјековом животу. Према Андрићевом мишљењу, игра је човјекова стварна потреба, али у сваком човјеку постоји „једна давнашња, вероватно наслеђена, мисао да у свакој игри, као и у свакој уметности, човек губи себе“. То се дешава, сматра писац, због

[1] Приповијетке из збирке *Деца* сачињавају девету књигу дјела Иве Андрића (Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна заложба Словеније – Љубљана, 1964. године). У напомени приређивача стоји да су то приповијетке о „дечјем и младићком сензибилитету, о првим немирима и емотивним слутњама пред прагом живота“. Збирка *Деца* садржи тринаест прича: *Књиīа, На обали, Излеī, Прозор, Аска и вук, Екскурзија, Панорама, У завади са свеīом, Мила и Прелац, Деца, Кула, Змија и Писмо из 1920*. Под Андрићевим приповијеткама за дјецу овдје подразумијевамо приповијетке објављене у збирци *Деца*, изузев приповиједака *Змија* и *Писмо из 1920*.

„заноса и промена“ игре, који су услове да се неко рано, још у дјетињству „заверио духу игре“, односно да илузија игре за њега надвлада законе стварног живота.

Андрић сматра да кад престанемо да се играмо, кад под утицајем година замре у нама потреба за игром и изгуби се вјера у истинитост и „стварност“ игре „сваки од нас залази у густу, тешко проходну шуму из које треба наћи и изборити себи излаз на чистину, светлост и слободан пут“. У таквим ситуацијама путоказ може бити умјетност или стваралаштво, која има ту моћ да ублажи горчину живота, укаже на пут, помогне.

Игру у Андрићевим приповијеткама посматраћемо на примјеру приповиједака *Кула* и *Деца*, а овај мотив сагледаћемо у кључу теорија о игри Јурија Лотмана и Јохана Хојзинге[2].

2. АНДРИЋЕВЕ ПРИПОВИЈЕТКЕ *КУЛА И ДЕЦА* У КЉУЧУ ЛОТМАНОВЕ ТЕОРИЈЕ ИГРЕ

Ј. М. Лотман сматра да је игра моделативна активност, а као таква једно је од најважнијих средстава за савладавање животних ситуација и учење типова понашања. „Игра подразумијева реализацију посебног ’игровног’ понашања које се разликује и од практичког и од увјетног понашања

[2] Феномен игре заокупља мислиоце од времена утемељивања филозофије па до модерних времена. У историји филозофије познате су теорије игре Емануела Канта, Фридриха Шилера, Херберта Спенсера, Карла Гроса, Етјена Суриоа, Еугена Финка и других. Према Финковом мишљењу, само игра може да нас одведе из реалног свијета у „дубљу збиљу, у понорно-ведру, трагично-комичну збиљу, где постојање гледамо као у огледалу“ (Финк 1984: 317). Фридрих Шилер „у идеалу лепоте тражи нагон за игром“ и сматра да се „лепотом човеково чулно, исконско биће преображава, ослобађа се терета примарних инстиката, учи се да мисли, да осећа форму и да се хуманизује“ (Обрадовић 2004: 208). Позната је Шилерова тврдња: „Човек се игра само онда када је у пуном значењу речи човек, и он је само онда потпуно човек када се игра“ (Шутић 2007: 57). Андрић је у дослуху са оваквим Шилеровим ставом што видимо у приповијеци „Аска и вук“, гдје је Аски игра начин да преживи, и она живи док игра. Према Хегеловом мишљењу, игра је нешто неодговорно, пријатно и забавно, па према томе не заслужује „озбиљан духовни напор“, као што, према истом филозофу, такав напор не би заслуживала ни умјетност уколико бисмо је изједначили са игром.

Андрићев став се у почетку, у раном периоду његовог стваралаштва умногоме поклапа са Хегеловим. Касније Андрић мијења свој став и уочава суштинскије везе између живота и умјетности. Према Андрићевом мишљењу, игра је постала човјекова стварна потреба, али у њему постоји „једна давнашња, вероватно наслеђена, мисао да у свакој игри, као и у свакој уметности, човек губи себе“ (Андрић ЗПП 1976: 239). То се дешава због „заноса и промена“ игре, који су условили да се рано, он још у дјетињству „заверио духу игре“, односно да илузија игре за њега надвлада законе стварног живота. Андрићево поимање игре личи и на Кантово виђење овог феномена према коме је игра и стварна и нестварна, и истина свијета и његова илузија.

Карл Густав Јунг је писао о појму „озбиљне игре“. Озбиљна игра је игра кад се посматра споља, али она се игра из *унутрашње принуђености*. Јунг још напомиње да је *таква, двозначна особина игре, везана за све стваралачко.* Такву игру, којом очара вука и избори се за живот, игра овчица Аска.

својим обраћањем на моделе спознајног типа. Игра подразумијева истовремену реализацију (а не *узастопну промјену у времену*!) практичног и условног понашања. Играч је дужан да истодобно памти да учествује у условној (а не у изворној) ситуацији (…) Умијеће играња садржано је у савладавању тог понашања у два плана", сматра Ломан. Захваљујући двопланској природи игре, човјек је у могућности да кодирајући своје „ја" на разне начине нађе своју унутрашњу суштину (Лотман 1976: 99– 112).

Игра је посебан резултат стапања законитих и случајних процеса. Захваљујући подвученој поновљивости (законитости) ситуација (правила игре), одступање постаје нарочито важно. Сваки елемент (кретање) добива двоструко значење, јавља се на једном нивоу као потврда правила, а на другој – као одступање од њега. Двојно (или вишезначно) значење елемената приморава на поимање модела игре које у поређењу с логичконаучним, као семантички богатије, има посебно значење. Модел игре не поима се према антитези истинито – лажно већ као богатији – сиромашнији (оба су истинита) одраз живота. Детерминисани етички модел човјековог понашања доживљава се као сувише правилан и противи се (артистичком) моделу игре који допушта неједнозначна рјешења: исто тако оба се опиру – као истинити – моделу аморалног понашања (види Лотман 1976: 99–112).

Замршена правила реалности замјењују се једноставнијим системом, а праћење правила тог система, сматра Лотман, психолошки се доживљава као расплет животне ситуације. Животна ситуација у игри је представљена као имитација, опонашање, али стилизовано, прилагођено дјетету одређеног узраста. Стога се игра и умјетност јављају не само као средство спознаје већ и као средство опуштања, значи они пружају ослобођење, растерећење, релаксацију која је неопходно како дјетету тако и одраслом човјеку.

С тим је повезано васпитно и вјежбовно значење игре, односно припрема учесника у игри за аналогне животне ситуације. Нарушавање двопланске природе игре ремети игру и води је у правцу свијета одраслих (само збиљско поимање игре), односно у правцу инфантилног дјечјег (свођење игре само на незбиљски елеменат).

Нарушавање двопланске природе игре, односно свођење само на збиљски елеменат, у приповијеци *Кула* налазимо на три мјеста која су и формално одвојена у причи а и наратор нам их именује као посебна искуства која су одредила јунаково дјетињство и по којима то исто дјетињство памти.

Први случај кад у први план избија стварносни план игре јесте у вези са игром рата које су се дјечаци најчешће играли. „Деца се играју свега онога од чега касније страда и њихова душа и тело: рата, сватова, трговине, жандара и хајдука" каже на једном месту Андрић, и закључује да „то показује да је живот у својој клици везан са злом, ако није и сам по себи зло" (Андрић 1976: 176).

Ударци међу дјечацима у дружини у једном моменту више нису били кобајаги, замишљени непријатељ постаје стварни. „тај пламен који је, полазећи од прстију, обухватио цело његово тело – то је рат; а тај невидљиви што бије без престанка и милосрђа – то је непријатељ. Прави рат и прави непријатељ“ (Андрић 1977: 13).

Мучно сазнање да је танка граница која дијели игру и стварност код Лазара је манифестовано тиме што је она ивица зида уз који се успињао и која је требало да буде сламка спаса постала мјесто бола и горког сазнања. Откриће и препознавање рата као необуздане неконтролисане стихије пред којом и у којој се у прах претвара све што је до тада чинило смисао његовог живота и уливало му сигурност („Неслућено, несхватљиво огњено поље бола отварало се пред Лазаром, и у том огњу у трен ока су изгореле све речи и сви појмови са којима је досад живео и са којима је малопре весело кренуо у дивну и безазлену битку“ (Исто: 13)) и сазнање да човјек може другоме бити непријатељ били су већа и тежа половина његовог физичког бола. Лазар је „изненађен, преварен, згађен“ јер игра није само радост, него и бол, разочарење и издаја.

Други догађај у коме игра више није оно што је навикао је у вези са искуством кад сам остане у кули и покуша да прође кроз мрачан ходник између два зида концентричног круга. На ову игру се одлучује без свједока желећи да опроба да ли нешто може, гдје су границе његове моћи и храбрости. Спознаје да је игра без саиграча мучно искуство, да се не може ни назвати игром, посебно у простору који је само у игри преосмишљен у пријатан. Простор у коме је проба изведена, савршен облик круга, коначан и затворен, доживљава се попут кривина и спирала, као својеврстан лавиринт у коме га на крају чека чудовиште, чији изглед ни размјере не може ни наслутити – сигурна, „грозна смрт од страха, изгубљености и безнађа“. Човјек у самоћи[3] бива угрожен простором, а дијете посебно. „Изгледало му је да се одједном и без прелаза нашао у туђем, опасном свету, да је већ одавно далеко од свега што му је блиско и познато (…) Ни сабље ни барјака, ни другова око њега, ни стварног „непријатеља“ пред њим, само тама, зидови и тескоба, задах свакојаког измета, трулежи и влаге, и – страх, безразложни, свемоћни страх, који га засипа хладном језом по леђима“ (Исто: 15).

Ако знамо да је умјетнички простор „специфичан облик просторних односа, карактеристичан у стварању уметничке реалности“ и да „кроз организацију простора аутор може да изрази различите идеје у свом раду“

[3] Тема самоће је и пишчева животна прича, стални пратилац, константа и мора која му је тровала дане. „Самоћа је“, каже о Андрићу Мухарем Первић, „била казна његовог живота, али и извор његове литературе.“ (Первић 1981: 226).

Размишљајући о самоћи као нечему што га је пратило читав живот Андрић каже: „Сам – три слова, која се изговарају једним јединим дахом, а у ствари небројене године и недогледна пространства, пустоши, одрицања и страхоте сваке врсте, без иједне светле тачке, без најмањег предаха, без наде и изгледа.“ (Андрић 1976: 156).

(Росић 2010: 23) јасно је да је намјера аутора, да путем хронотопа[4] ослика страх, тјескобу, панику, егзистенцијалну угроженост која се осјети у тренуцима самоће кад изгледа да правила логике и здравог разума не важе, јер је свијет, у ствари, хаос. Трчао је ипак даље, заборављајући тренутак и место уласка у таму и питајући се једнако да ли тај ходник има још онај исти познати, савршени и благословени облик правилног круга у ком сваки корак мора да води ка полазној тачки, ка излазу, или се, како му његов страх стално дошаптава, одједном претворио у неке безумно исплетене кривине и спирале које и немају краја ни исхода (…)“ (Андрић 1977: 15).

Непромијењеност простора успорава у јунаку приче субјективни осјећај времена: „Тај мрачни кружни ходник, који је толико пута прешао са друговима, сад му је изгледао страховит и бесконачан (…) Све то није трајало више од два-три минута, али је изгледало као неподношљива вечност“ (Исто: 15). Лазаров психички свијет појављује се као нека врста посебног простора – времена, различитог од онога који га окружује. „Трчао је ипак даље, заборављајући тренутак и место уласка у таму и питајући се једнако да ли тај ходник има још онај исти познати, савршени и благословени облик правилног круга у ком сваки корак напред мора да води ка полазној тачки, ка излазу, или се, како му његов страх стално дошаптава, одједном претворио у неке безумно исплетене кривине и спирале које и немају краја ни исхода, и у којима га негде чека сигурна, грозна смрт од страха, исцрпености и безнађа“ (Исто: 15).

Свјетло које је наговијестило врата куле било је довољно да се поврати повјерење у хармонију свијета и логику. Простор куле који је најприје одређен у позитивном смислу као близак, драг, мјесто безбједности, уточиште од свих зала спољњег свијета постаје своја супротност – туђе, злокобно мјесто, извор страха, пријетња за егзистенцију. У овом случају отворен простор, чији почетак симболишу врата којима хита, постаје мјесто сигурности, доноси олакшање и спас. Намеће се закључак да је овдје искључиво ријеч о субјективном доживљају простора, а да је важан посредник у категоризацији тог доживљаја игра, односно њено одсуство.

Трећи догађај који се у причи презентује је у вези са уласком дјевојчице у повлаштени простор дјечака за игру. Игра рата која је једина која се игра у том простору и искључиво у оквиру једне групе дјечака сада се претвара у еротску игру у којој кључне улоге играју путена дјевојчица и један од старијих дјечака. Дјевојчица Смиљка, чије је име већ знаковито и говори о чистоти, здрављу, једрини (као планински цвијет од кога је о име настало), стављена је насупрот дјечака Ђорђија, чије име у аугментативу говори о пренаглашености физичког над духовним.

[4] Хронотоп је термин Михаила Бахтина који означава „суштинску узајамну везу временских и просторних односа“ (Бахтин 1989: 193) и „материјализацију времена у простору“ (Бахтин 1989: 379–380). Хронотоп спаја најбитније елементе приче: представља актере који дјелају у просторним и временским координатама.

Ђорђије се устремљује на дјевојчицу „као кобац на пиле“, као старија, ауторитарна, одрасла особа која критикује дијете јер је неодговорно и непослушно. Међутим, суочавање са дјевојчицом поприма другачији изглед:

> „(…) зауставио се одједном.
> – А зашто си изгубила?
> Говорио је неприродним гласом и отезао слогове, збуњен, не знајући право шта треба да каже или учини. Да би прикрио забуну, повисио је глас и пооштрио тон.
> – Зашто? Гдје и је коза? А?
> То је звучало и непријатно и лажно (…) Било је очигледно да њему није ни до козе ни до губитка (…) Дјевојчица је, без страха и узбуђења, шарала прутом по земљи, као да мирно и равнодушно чека одлуку“ (Исто: 17).

Игра опонашања одраслих која је предвиђала један ток, претвара се несвјесно у другу игру еротског типа која карактерише стварност одраслих.[5]

У препознавању те игре као еротске, у којој је стварносни елеменат искључиво присутан, важну улогу игра и опис дјевојчице: „Могло јој је бити седам-осам година, али је била снажна у отешњалој и избледелој хаљиници, при дну искрзаној. Чврсто је стајала на босим, изгребаним и препланулим ногама, које су биле пуначке и тешке као ноге у младог штенета“ (Андрић 1977: 16). Експлицитан чин дјечаковог посезања за дјевојчицом кад крене да јој додирне косу представља врхунац сцене сусрета. Истовремено је дјевојчица „без страха и узбуђења, шарала прутом по земљи, као да мирно и равнодушно чека одлуку“ (Исто: 17). Идентификацији природе игре доприноси и лик дјевојчицине мајке која интуитивно препознаје опасност у коју је њена кћер упала. Она грубо растјерује учеснике у игри, а грдње упућене кћери само су параван да искаже најдубља мајчинска осјећања, да заштити неискусну кћер од стихије нагона. Дјечаци из дружине су нијеми посматрачи ове игре, а слутња непознатог, примамљивог, тајног које се пред њима разоткрива даје посебну напетост читавој сцени.

Могли бисмо рећи да три кључна догађаја који су обиљежили Лазарово дјетињство представљају слутње о силама које управљају животом:

1. У животу су бол и зло стално присутни;
2. Самоћа је велика мука и тегоба, и неопходна је велика снага духа да се човјек носи с њом;
3. Животом харају нагони, еротско је сила која није лако спознатљива ни укротива.

[5] Сцена суочавања дјечака са Смиљком подсјећа на сцену у приповијеци *Бајрон у Синтри*, када пјесник током сусрета са младом Португалком бива фасциниран њеном исконском љепотом и путеношћу али и увучен у еротску игру: „И за све то време он је тапкао у месту или споро обилазио око девојчета које се опет непрестано окретало према њему, не одвраћајући очи од његовог погледа и пазећи на сваки његов покрет. (…) Тако су се гледали и обилазили као две зверке, мала и велика, које се њуше и посматрају пре него што отпочну чудну игру у којој се гладе и вређају наизменце. И док је тако као омађијан кружио око ње, сва његова чула радила су појачаном снагом и брзином.“ (Андрић 2008: 176).

Ако имамо у виду Лотманове ријечи да је у природи умјетничког дјела да одражавајући поједини догађај, истовремено одражава и цијелу слику свијета, те да је за нас толико значајан добар или лош крај јер свједочи не само о завршетку неког сижеа, него и о конструкцији свијета у цјелини (види Лотман 1976: 286) посебну пажњу треба обратити на завршетак ове приче.

Четврти, завршни, одјељак представља запажање о времену послије игре, времену одраслог Лазара који евоцира успомене на дјетињство и догађаје који су га обиљежили. Пролажење времена симболише и слика парка који је настао на мјесту старе куле. Друга грађевина представља потребе новог доба гдје више нема затвореног, заштићеног простора, него је све јавно, па и простор гдје се дјеца играју и стичу искуства о животу. Сјећање на дјетињство јавља се у моментима кад духовно надиђе материјално у сновима, у музици и слично. То показује да је дјетињство као сјећање, ма како мучно било, ипак од фине материје у односу на саму реалност која је сурова манифестација свега онога што је у доживљајима у дјетињству само слућено.

За разлику од приповијетке *Кула* у којој је ријеч о три потпуно различита вида игре, у приповијеци *Деца* говори се само о једном виду, суровој игри. У разумијевању видова игре у првој приповијеци важну улогу има амбијент куле као заштићена, повлаштена позорница на којој се играју игре, које само ту и само тада могуће и остварљиве, и углавном се дешавају унутар једне дјечачаке дружине. У приповијеци *Деца* игра је измјештена у стварни животни простор улице и махале, а игра је између дјечака различитих конфесија: хришћана и Јевреја. Догађаји у првој приповијеци су преломљени кроз свијест дјечака приповиједача који је једини изнијансиран лик, док у другој приповијеци радњу носе три лика, дјечак, јунак приче и двојац дјечијих вођа Миле и Палика.

Познато је да се успјешно обликовање ликова најчешће остварује ситуационим сликањем, којим се на непосредан начин показују поступци, понашање и карактерна својства епских протагониста, а да је најпростији облик карактеризовања именовање. „Сваки 'назив' је некакво оживљавање, анимизовање, упојединљавање“ (Велек, Ворен 1965: 250).

Име првог вође – Миле, не нуди никакву карактеризацију која би наговијестила суровог дјечака, није амблематично у том смислу, него нуди информацију на принципу супротности: Миле није мио, него је опак и суров о чему сазнајемо из чињенице да је био „блед, оштар, са лицем сувише израђеним за његове године“. Сам тај несклад има отрежњујућу и упозоравајућу компоненту. Име другог вође – Палика, у први мах говори да је ријеч о странцу (отац му је био Мађар), али и не много о значењу, мада бисмо на снову облика рекли да је то неки деминутив, или хипокористик. Он се од вршњака разликовао изговором „као да су му уста пуна теста“, али и суровошћу која је била као и Милова. Ипак, током приповијетке је јасно да

је у овом двојцу вођа Миле онај који води главну ријеч и који је опаснији (Миле је „са лицем сувише израђеним за његове године“, он у сукоб с малим Јеврејима иде носећи „нарочито оружје које је сам направио“, у кључним тренуцима Миле наступа љуто и заповједнички, он први креће у поход и први напада).

Миле и Палика, двојица вођа су приказани као особе од дјела, не причају много, а и то само у кључним тренуцима. „У епској структури ликови имају улогу делотворних чинилаца који покрећу и усмеравају радњу, али се током ње и сами развијају“ (види Аристотел 1955: 40).

У сценама припреме за игру – поход на мале Јевреје уочљив је контраст који ће бити важан за карактеризацију јунака приче, односно биће у складу са понашањем у игри свих учесника, јер наспрам Палике који је имао „неки чудан ловачки штап, који је он поковао клинцима и зашиљио на врху“ и Милета који је имао нарочито оружје које је сам направио (…) цев од гуме, коју је он напунио оловом и на другом крају везао канапом око ручног зглоба“ (Андрић 1977: 178) оружје дјечака, јунака приче, није његова рукотворина, него му је дато као привремено рјешење:„Мени су дали једну заломљену летву, окинуту малочас од неких тараба; на њој је при доњем крају још вирио клинац којим је била прикована за жиоку“ (Исто: 178). Своје оружје ће Миле и Палика и употријебити на начин како то чине одрасли, а како се то никада не чини у игри. Они се владају као искусни, сурови нападачи којима је циљ да савладају противника, не кобајаги него тако што ће му нанијети прави физички бол. У понашању вођа видљива је је својеврсна тактика: „Да завара противника, Миле се правио као да ће проћи другом страном улице, а кад га је од њих делило свега неколико корака, он викну неочекивано снажно и ошро, и јурну на њих. У први мах је изгледало као да су дечаци решени да се бране, али кад он удари својом страховитом цеви првога по руци и кад видеше да смо и ми притрчали, настаде дивље бежање на све стране“ (Андрић 1977: 178). Игра похода, игра хајке су постале прави поход и права хајка, а једини који је био затечен тиме и није се снашао је дјечак, јунак приче. Он овај моменат доживљава као тренутак раскорака који ће га јасно одијелити од Мила и Палике: „Потпуно одвојене од њега, видео сам и чуо његов ударац и његов узвик. Осетио сам их као ствари за себе, као прве појаве мени непознатог, великог, узбудљивог, страшног света у ком се носи кожа на пазар, у ком се дају и примају ударци, мрзи и ликује, пада и побеђује – једног света у ком сам само наслућивао непознате ризике и неке велике, сјајне тренутке“ (Андрић 1977: 178–179). Дјечак бива затечен јер се суочава са стварношћу, за коју није припремљен, у којој нема искуства, у којој правила не важе. Суочава се се са животом којим живе одрасли. Он је збуњен, затечен, изгубљен: „Како да одредим свој однос према Милу, Палики и осталим друговима којима бих желео свом душом да будем равноправан друг, али не ус-

певам, а како према јеврејским дечацима које треба, изгледа, нападати и тући, а ја то не могу и не умем?“ (Андрић 1977: 180).

Дјечија игра би требало да служи за увјежбавање аналогних животних ситуација, а у овом случају прелази у стварну животну ситуацију. Јунак приче нема објашњења за своје понашање, али јасно спознаје да онај ко не може да удари прогоњено и угрожено људско биће, и ко не слиједи правила већине бива осуђен на изопштење, усамљеност и патњу.

Андрић поставља питање хумане свијести која се нашла између гонилаца и гоњених и намеће питање одговорности за учињено дјело и учешћа на погрешној страни. Зло које се открива у дјечацима, који ничим изазвани желе да туку мале Јевреје, рекло би се дио је њихове природе која само чека погодан тренутак да се открије. Ове супротности дјечак не успијева помирити и овај контраст је опозиција која је у темељу приче. Негдје између тих супротности је то људско биће, на прагу живота, а са тешким ожиљцима. „Мали људи, које ми зовемо ’деца’, имају своје велике болове и дуге патње, које после као мудри и одрасли људи заборављају. Управо, губе их из вида. А кад бисмо могли да се спустимо натраг у детињство, као у клупу основне школе из које смо давно изишли, ми бисмо их опет угледали. Тамо доле, под тим углом, ти болови и те патње живе и даље и постоје као свака стварност“ (Андрић 1977: 180).

Андрић разбија илузију о дјетињству као срећном и безбрижном добу и о игри као безазленој забави и есенцији најраније фазе човјековог одрастања. Андрићева дјеца нису ни мирна ни спокојна, да би одрастајући и упознајући живот постајала све немирнија и све неспокојнија.

3. ПРИПОВИЈЕТКЕ *КУЛА* И *ДЕЦА* У КЉУЧУ ХОЈЗИНГИНЕ ТЕОРИЈЕ ИГРЕ

Јохан Хојзинга у дјелу *Homo Ludens* даје дефиницију игре: „Укратко, у погледу форме, игра се може дефинисати као слободна акција коју прихватамо као фиктивну и издвојену од свакодневног живота, способну, међутим, да потпуно обузме играча; активност без икаквог материјалног интереса и користи; која се одвија у намерно ограниченом времену и простору, по реду предвиђеном датим правилима, подстичући у животу односе између група које се намерно окружују мистеријом или прерушавањем наглашавајући своју изузетност у односу на остали свет“ (Хојзинга 1992: 34–35).

Хојзинга[6], као што видимо, у својој теорији јасно раздваја неколико елемената који карактеришу игру:

[6] Хојзингина књига *Homo Ludens* (1938) је била од посебног значаја за Андрића. О томе свједочанства налазимо у књизи *Разговори с Андрићем* (Јандрић 1978: 185). Андрић је, како пише Јандрић, наглашавао како је књигу *Homo Ludens* читао на њемачком и да је покушао да у својој причи *Аска и вук* (1953) пренесе неке Хојзингине ставове о значају и значењу игре (Исто: 185).

1. Игра је сасвим посебан свијет;
2. У човјеку постоји стална потреба за игром;
3. Игра је просторно и временски ограничена;
4. Игра је поновљива активност;
5. Игру карактерише напетост и одушевљење играча.

1. Игра се разликује од свих сталих човјекових активности и то тако што „игра није 'обични' а нити 'прави' живот. Она је, прије свега, излажење из њега у једну привремену сферу дјелатности с неком властитом тежњом" (Хојзинга 1992: 25). У чему је разлика између свијета игре и обичног свијета можда се најочигледније може видјети у Андрићевој причи *Циркус*: „Чудо је већ освајало моја чула. Игра је почињала да се развија. Осећао сам како ми се лице жари и очи пламте, а у џеповима сам грчевито стискао хладне прсте. Кроз врелу маглу указивала су ми се међу гледаоцима позната лица наших грађана, а ја сам се у чуду питао откуд они ту, и одмах их губио из вида и заборављао као посљедње остатке живота који смо оставили иза себе и који сад све више бледи и нестаје (Андрић 2008: 618).

Чаролија игре је елеменат Андрићеве поетике који почива на мисли о раскораку између љепоте представљеног свијета и стварности из које је дијете и којој се након игре враћа. У приповијеци *Кула* стваран живот је у свијести играча маргиналан, а свијет игре главни и жељен: „На једној страни варош са грађанима и чаршијом, са школом, кућом и породицом, а на другој – кула. Цео живот оног првог света био је њему и његовим друговима досадан, изгледао неважан и нестваран, а прави, главни, истински свет – била је кула са игром и доживљајима које само игра даје, и само у детињству, у доба кад се живи животом својих жеља и тако доживљава све што се жели" (Андрић 1977:12).

Колико ће боравак у свијету игре потрајати зависи од потреба свакодневног живота, од начина понашања играча у игри, од услова у којима се одвија игра. Ипак, повратак у свијет стварности је безуслован, како наводи Хојзинга, јер „игра није никаква обавеза" и она се „игра у слободно вријеме" (Хојзинга 1992: 25). Суочавање са свијетом стварности у приповијеци *Кула* најексплициније је представљено реченицом којом је мајка дочекивала Лазара након дана проведеног у игри: „Лазаре, црни сине!" Мајка из угла свакодневицом заокупљеног бића синовљево бављење игром идентификује као лоше и неприхваљиво понашање, својеврсно застрањивање јер „игра нит храни нит брани" и као таква је само за покуду, осуду и батине.

Обичан живот и игра су најчешће у оштром контрасту, а предност је дата игри. Призори из свакодневице у приповијеци *Деца* су сведени на минимум, дати у назнакама, успут. „Мислим да сам сутрадана ручао на брзину и са узбуђењем". Сама сурова игра – хајка је дата са свим детаљима као дубоко доживљено искуство које оставаља трајне посљедице на сав касни-

ји живот дјетета. Игра је присутна и у сновима, мучно искуство откривања суровости саиграча тирана над малим Јевреjима, и сопствено несналажење у новој ситуацији и у сну се поново преживљава: „(…)јеврејски дечак са мученичким лицем протрчава поред мене, лак и незадржљив као анђео, а ја га опет пропуштам без ударца, иако знам унапред шта ме због тога чека“ (Андрић 1977: 56).

Колико год да игра траје, ипак је коначна, колико год да су мучна сјећања на тешка искуства послије их „као мудри и одрасли људи заборављају. Управо, губе их из вида“ (Андрић 1977: 54), али их и евоцирају „некад у сну, некад у музици, а понекад усред бела дана, у тренуцима кад се налази, бар на изглед, подједнако далеко и од сна и од музике“ (Исто: 18).

2. У човјеку постоји стална потреба за игром а у основи те потребе могу да се појаве различити мотиви. У приповијеци *Кула* три кључна догађаја на којима се темељи прича у основи су: игра чије задовољење постаје главни садржај живота (све мимо игре није битно, дјечаци живе правим истинским животом само за вријеме проведено у кули), игра за стицање славе искушавањем сопствене храбрости (игру дјечак проводи сама, без свједока, саиграча, подршке, за свој рачун и на начин како он хоће, па и негативан исход остаје његова лична ствар коју као ни саму игру не дијели ни са ким), игра за наклоност (дјечак Ђорђије се на одређени начин надмеће са осталим дјечацима да се наметне дјевојчици, случајно приспјелој у кулу. У неравноправном надметању у коме су и снага и искуство и сила на његовој страни, остали дјечаци остају само посматрачи, он, ипак, губи јер игра бива нагло прекинута доласком дјевојчицине мајке).

У приповијеци *Деца* дјечаци стално смишљају нове начине да се забаве, а кад „нема ни снега ни цвећа ни воћа, ни зимских игара“ тада „често чудне и свирепе игре“ (Андрић 1977: 49) као што је игра-хајка хришћанске дјеце на мале Јевреје. Једна таква игра која се не дешава свакодневно него „неколико пута преко године“, о хришћанским или јеврејским празницима као што је нпр. Велика недјеља, је окосница Андрићеве приповијетке *Деца*.[7]

[7] Посебно питање ове приповијетке јесте откуд толика агресија код дјечака (посебно код Мила и Палике) у дане пред Ускрс и зашто је упућена баш према јеврејској дјеци. Одговор на ово питање бисмо могли пронаћи у Андрићевој приповијеци *Бифе Титаник* у биографији Стјепана Ковића гдје се открива тајна хришћанске Велике недјеље: „Сећа се да му је мајка причала да су њу као девојчицу, у студена свитања између прве сунчеве светлости и последњих фењера по улицама, водили у цркву, за време Велике недеље, да са осталом децом 'шиба Барабана', проклетог Јевреjина због кога су, кажу, разапели Исуса, божјег сина. Делили су им снопове врбових шиба и деца су весело и огорчено тукла по црквеним клупама да је полумрачна богомоља одјекивала до у најдаље углове и у дубине олтара пред којим је једва видљив свештеник мрмљао неразумљиве молитве“ (Андрић СП 2008: 391).

Из податка да су дјеца „весело и огорчено“ тукла врбовим шибама по клупама може се још једном посвједочити о природи дјечјег бића које церемонију у цркви схвата као игру, којој се потпуно предају, тако да је њихово ударање у клупе, као у неком вишем стадијуму игре добило карактеристике правог бијеса и огорчења. Одломак из приповијетке *Бифе Титаник* је интересан-

3. Игра је просторно и временски ограничена и Хојзинга то јасно каже: „Просторна ограниченост игре још је падљивија од временске. Свака се игра одвија унутар свог простора одигравања, свога игралишта“(Хојзинга 1992: 16). У Андрићевој приповијеци игра је смјештена у кулу, која је, у ствари, стара турска барутана, „округла грађевина (…) опасана двоструким каменим зидом“ у којој је кров „на средини одавно проваљен и све се више руши“ тако да се „видело светло небо“, а у кружном ходнику између два зида „ и у сред дана је владала полутама, а местимично и потпун мрак, у коме су се гнездили слепи мишеви“ (Андрић 1977: 11–12).

Кула симболише и затворен, заштићен простор, издвојен од остатка свијета двоструким каменим зидом, али и тамом која је ту владала и дању. Опозиција свјетло – тама наглашена је и податком да су се ту гнијездили и слијепи мишеви.

Тај простор подразумијева и временску дистанцу у односу на стварност коју живе сви они извана куле. Вријеме које влада у кули је јуначко, давно вријеме које не познаје проблеме свакодневице јер се из те перспективе чине банални и недостојни. Значи, улазећи у кулу дјечаци излазе из оквира реалног времена и простора и улазе у паралелан, митски свијет који је понајприје простор игре, али и простор жеља.

Прича *Деца* одвија се у претпрољећно вријеме, кад није још прошла зима, а ни стигло прољеће, у вријеме кад дјеца немају чиме да се баве, када у досади покушавају да осмисле свој дан. Огољени пејзаж је у сагласју са унутрашњим свијетом малих јунака који је без боје, облика, смисла, циља, који је обезличен и на одређени начин дехуманизован.

У приповијеци је присутан је амбијент босанске касабе, значи градске средине која је најприје својом скученошћу опозиција селу. Касаба је даље простор гдје доминира менталитет супарништва, зависти, ситних интереса, једном ријечју сурова средина коју одликује малограђанштина. Село је амбијент примјеренији човјеку, ту се осјећа слободније, ближи је приподи, људи су због тешких послова принуђени да више сарађују, упућенији су једни на друге. Касаба има још једну важну карактеристику: то је простор гдје се сусрећу и живе људи по поријеклу, вјери, статусу, животним навикама различити, које су само судбина и случај спојили. На такав простор и такву атмосферу међуљудских односа ни дјеца нису могла остати имуна. Агресија дјечака из дружине и Мила и Палике може дјелимично бити и одраз понашања одраслих.

тан јер, с једне стране, говори о дјечијем заносу у игри који прераста у рушилачки бијес, а, с друге стране, говори о томе у какву су тајну дјеца била упућивана током Велике недјеље.

Ако се вратимо на приповијетку *Деца*, можемо закључити да су лако дјеца (а и одрасли) у забитој босанској касаби у вријеме Велике недјеље сваког Јеврејина видјела као „Барабана, проклетог Јеврејина“ и церемонију у цркви преносила у стварност, овај пут у окрутну игру. Важно је примијетити и погрдни израз који дјечаци употребљавају кад крећу у игру – хајку на мале Јевреје: „Ено Чифучади“, што су могли чути само од старијих, па њихово понашање на одређени начин представља имитирање одраслих.

Сам пут до мјеста гдје се требало сукобити са Јеврејима садржи занимљиве просторне одреднице: ријеку и раскрсницу. Ријека и прелаз преко ријеке симболишу повезивање различитих страна, обала које самостално егзистирају, али и теже једна другој. Раскрсница, пак, има посебну симболику: то је „сусретиште времена и простора (…) симбол избора, али и јединства супротности“ (*Мали речник традиционалних симбола* 2000: 117). Управо на раскрсници се дјечаци заустављају, распоређују и припремају оружје за напад на мале Јевреје. Од раскрснице пут води низбрдо, симболизује спуштање које се манифестује суровим нападом на недужну јеврејску дјецу. Мале Јевреје налазе поред чесме, дакле воде, која у хришћанској традицији између осталог означава „регенерацију, обнову, очишћење “(Исто: 155). Ово значење је важно за дјечака, јунака приче, јер ће управо ова авантура значити његово отрежњење, очишћење од лоших мисли, сусрет са својом људском суштином. Тренутак преокрета је суочавање са лицем прогоњеног, тренутак кад је од безименог, безличног плијена мали Јеврej постао прогоњено и угрожено људско биће.

4. Игра је поновљива активност и Хојзинга то наглашава: „Игра започиње и у одређеном часу престаје. Она се одиграва. (…) може се поновити у сваком часу, па било то након дуже станке или одмах након завршетка, као што је то у дјечјој игри у партији шаха и у утакмици. Та поновљивост је једно од најбитнијих својстава игре“ (Хојзинга 1992: 16). Дјечије игре рата понављају се из дана у дан у кули. Игра опробавања сопствене храбрости јунака приче кад се нађе сам у кули између два кружна зида није поновљива јер је и одиграна за лични рачун, а игра надметања Ђорђија са дјечацима у дружини за наклоност дјевојчице Смиљке није поновљива, јер, како приповједач каже, дјевојчице не учествују у дјечачким играма у кули.

У приповијеци *Деца* игра сваки дан може поново почети и почиње: „Готово свако предвече, док смо седели искупљени око камене чесме, прилазиле су вође понеком од нас, одводиле га у страну, и озбиљним, муклим гласом постављала му питање: – Јеси ли ми друг?“ (Андрић 1977: 49–50) да би потом тог истог укључили у жестоке борбе које су двојица вођа водила са Стјепом Ћором, вођом дјечака из сусједне махале или ишли у повремене експедиције на мале Јевреје. Ова хајка на мале Јевреје, дата у приповијеци, преломљена кроз призму свијести и савјести јунака приче је била прво његово искуство овог типа, па иако једна у низу истовјетних у оквиру дјечије дружине, носи посебност откривања свијета као немилосрдног тиранског и сопственог несналажења у таквом окружењу.

5. Игру карактерише напетост и одушевљење играча који често бивају толико заокупљени игром да скоро у потпуности кидају везе са реалношћу. У приповијеци *Кула* заокупљеност игром се веже за читаву дружину дјечака који највећи дио дана проводе у кули. „Понајчешће су се играли рата, подељени на Србе и Турке, или просто на *наше* и *ваше,* наоружани дрвеним мачевима, штитовима и шлемовима од лима и картона. Једна војска би се

испела на ивицу зида и ту се утврдила и сакрила под искрзаним остацима крова, а друга би настојала да открије непријатеља, да се успуже уза зид и својом виком „избаци“ скривеног противника из његовог положаја. А кад би им то пошло за руком, онда би сви заједно поскакали у кулу и ту се настављала борба, која је у ствари била бучна јурњава по мрачном уском ходнику између два зида који уокруг опасују кулу“ (Андрић 1977: 12).

Игру у приповијеци *Деца* карактерише напетост од првог момента: све ствари које нису у вези са игром су дате као успутне и неважне, а оне што јесу су доживљене као изузетно искуство од кога трепери сваки атом младог бића: „ Мени је срце тукло нагло. Гледао сам нетремице Палики у потиљак“ (Андрић 1977: 51). Дјечак у жару игре слијепо слиједи поступке Мила и Палике: „Понесен том чудном хајком, дозвах Мила знаком и указах му прстом на моје откриће (…) Он и Палика сиђоше са последњег басамака у авлију Палика се, опет на нему заповед Милову, упути оним малим затвореним вратима и ту стаде раширених ногу и подигнуте тољаге. Одмах заузех и ја такав став“ (Андрић 1977: 52). Игра доказивања повјерења са дјечакове стране и игра истинске агресије двојице вођа према јеврејској дјеци у којој су сви остали дјечаци из дружине били само пијуни окончана је као тешко искуство: „Прибрао сама се тек кад су поред мене протрчали, одгурнувши ме грубо и презриво Миле и Палика. Стајао сам још на истом месту и слушао као у сну како под њиховим ногама још јаче одјекују поднице у ходнику“ (Андрић 1977: 54).

На крају описа игре Андрић често уводи лик који прије тога уопште није био поменут у опису саме игре, који је изван игре, изван простора игре а у тај простор улази тек на самом крају. Тај лик бисмо могли назвати спољним ликом [8]. Тај лик је понекад ту „само да би се његово запажање о игри посебно коментарисало (…) Мада понекад види игру или њен део, спољни лик се разликује од посматрача игре (…) Спољни лик је повезан с крајем игре. Понекад својом акцијом он прекида игру (…) А на крају, увођењем спољњег лика приповедање се нагло преусмерава на нешто друго што омогућује излазак из света игре, повратак у обичан живот, и наставак приповедања о неком другом догађају, или завршетак приче“ (Шолак 2012: 113–114).

Спољни лик у приповијеци *Кула* је лик дјевојчицине мајке која упада у простор куле, прекида игру и одводи дјевојчицу са собом. „Већ у идућем трену пред њих је избила мајка плаве девојчице, мршава и узбуђена жена засуканих рукава (…) Одмах је распршила дечаке и јурнула на дете (…)Ухватила је силовито девојчицу за руку и повукла је ка излазу, а из друге јој отела прут и њиме припретила дечацима који су се постиђени и уплашени, разбежали на обе стране уског ходника. Једини је Ђорђије одступао полако, као да се тешко буди, и мрмљајући нешто неразумљиво“

[8] Спољни лик је именовање које даје Здравко Шолак у раду *Тумачење и опис игре: Андрић и Хуизинга*, а ми ћемо овај термин користити у оном значењу које му даје аутор (види Шолак 2012: 113).

(Андрић 1977: 17). Спољни лик у овој приповијеци на одређени начин је *deus ex machina*[9], доноси разрјешење драмске ситуације изненада и потпуно изван тока одвијања радње. Након овог догађаја у причи слиједи завршетак у форми својеврсног резимеа: „И тај кратки и нејасни призор памтио је Лазар још дуго".

У приповијеци *Деца* оваквог спољњег лика нема, као што нема ни разрјешења ситуације ни потпуних одговора на питања које младо биће на прагу живота себи поставља. Остаје само да се у забораву који доноси вријеме потражи излаз и растерећење. Али и за то се мора поднијети жртва која значи одрицање дијела себе: „(…)младићке године избрисале су потпуно тај спомен из мог сећања и истисле ту слику из мојих снова. Али то је већ био заборав, смрт детињства" (Андрић 1977: 56).

4. ЗАКЉУЧАК

У Андрићевим приповијеткама *Кула* и *Деца* игра је један од кључних елемената на којима писац темељи причу о дјетињству и одрастању. Али, нити су дјеца у овим дјелима безбрижна, срећна ни весела, нити су њихове игре само простор забаве и разоноде. Кроз игру и њене различите видове ова дјеца откривају свијет и живот у свој његовој суровости и прерано одрастају. Теорије игре Ј. М. Лотмана и Ј. Хојзинге послужиле су нам као средство да на загонетку игре и одрастања у посматраним Андрићевим приповијеткама бацимо ново свјетло и откријемо још један слој у палимпсесту стваралаштва великог писца.

ИЗВОРИ

Андрић (1976): Иво Андрић, *Знакови поред пута*, Удружени издавачи.
Андрић (1977): Иво Андрић, *Деца*, Удружени издавачи.
Андрић (2008): Иво Андрић, Бајрон у Синтри, у: *Сабране приповетке* (приређивање и поговор Жанета Ђукић-Перишић), Београд: Завод за уџбенике.
Андрић (2008): Иво Андрић, Циркус, у: *Сабране приповетке* (приређивање и поговор Жанета Ђукић-Перишић), Београд: Завод за уџбенике.
Андрић (2008): Иво Андрић, Бифе Титаник, у: *Сабране приповетке* (приређивање и поговор Жанета Ђукић-Перишић), Београд: Завод за уџбенике.

[9] „Deus ex machina (лат. бог из машине) технички и драматуршки поступак у грчкој трагедији, карактеристичан нарочито за Еурипида (…) подразумева да се божанство механички спусти на позорницу како би разрешило драму, помогло јунаку или отклонило дилеме које драмска лица не могу. Појам (…) касније проширује своје значење и везује се за сваки поступак којим аутор неочекивано и немотивисано разрешава заплет" (Речник књижевних термина 2010: 137).

ЛИТЕРАТУРА

Аристотел (1955): Аристотел, *Поетика*, Београд: Нолит.
Бахтин (1989): Михаил Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.
Bošković (2010): Tanja Bošković, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.
Ворен (1965): Рене Велек, Остин Ворен, *Теорија књижевности*, Београд: Нолит.
Јандрић (1978): Љубо Јандрић, *Разговори с Андрићем*, Београд: Српска књижевна задруга.
Каменов (2009): Емил Каменов, *Дечја игра*, Београд: Завод за уџбенике.
Лотман (1976): Ј. М. Лотман, Структура уметничког текста, Београд: Нолит.
Mali rečnik tradicionalnih simbola 2000: (priredio Mario Lampić), Beograd: Libretto.
Првић (1981): Мухарем Первић, Приповетке Иве Андрића, у: *Критичари о Иви Андрићу* (приредио Бранко Милановић), Сарајево: Свјетлост стр. 121–135.
Петровић (2011): Тихомир Петровић, *Увод у књижевност за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
Пражић (1971): Милан Пражић, *Игра и слобода*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
Росић (2010): Тиодор Росић, Просторно-временски континуум у 'Малим бајкама' Стевана Раичковића, *Узданица*, Јагодина: Педагошки факултет, vol. 7, бр. 2, стр. 21–32.
Huizinga (1992): Johan Huizinga, *Homo ludens*, *O podrijetlu kulture u igri* (с њемачког превели А. Стамаћ и Т. Стамаћ), Zagreb: Naprijed.
Шолак (2012): Здравко Шолак, Тумачење и опис игре: Андрић и Хуизинга, *Књижевна историја* 2012, vol. 44, br. 146. стр. 103–122.

Milena Ivanović
University of East Sarajevo
Faculty of Education in Bijeljina
The Republic Srpska

THE ROLE OF PLAY IN ANDRIĆ`S STORIES FOR CHILDREN

Summary: The paper deals with play as an important element of *The Clock Tower* and *Children*, Andrić's stories for children. We analyze these two stories in the light of Johan Huizinga and Yuri Lotman's theory of play, thus giving a new atmosphere to Andrić's famous stories. Huizingina's theory implies the following assumptions: 1. play is a special world; 2. in a man, there is a continuing need to play; 3. play is spatially and temporally limited; 4. play is a repeatable activity; 5. play is characterized by the tension and excitement of players. In the analysis of Andrić's short stories *The Clock Tower* and *Children,* play is shown as particularly applicable and helpful in shedding light on all the mysteries of childhood and growing up in front of which Andrić puts his male characters.

Key words: Andrić's stories for children, play, childhood, growing up.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 239–245

Бранко С. Ристић
Универзитет у Приштини, Косовска Митровица
Учитељски факултет у Призрену, Лепосавић

САН И ПОЕТИКА ДИЈАБОЛИЗМА У ПРОЗИ ЗА ДЕЦУ ТИОДОРА РОСИЋА

Апстракт: У раду ће бити речи о присуству сна у прози за децу Тиодора Росића и поетици дијаболизма. Место које је сну одређено у уметничком тексту није произвољно, случајно и безначајно. Применом аналитичко-синтетичког поступка, разматра се план прозног текста и открива слика коју он носи и могућност њеног присуства у метатексту. Циљ рада је да се истакне да је писац оригиналан, непоновљив у трагању за анализом сна и поетиком дијаболизма откривајући усамљеност хероја, што у овом случају истиче сву вредност и лепоту ове прозе. Истражује се специфично устројство поетике, фантазија, уметничко време и простор. Задатак: Дефинисати појам сна, поетику дијаболизма, хронотоп, значај фантазије и уметничко време. Рад има и практичну вредност прихватања прозе за децу Тиодора Росића.

Кључне речи: сан, поетика дијаболизма, фантазија, уметничко време

На почетку друге половине XX века полажу се темељи једне модерне оријентације српске књижевности за децу, тумачи и гласноговорници постају писци окупљени око Удружења књижевника Србије и великих издавача попут *Просвете*, *Нолита*, *Матице српске*, *Дечјих новина*, часописа *Змај*, касније и *Детињства*, од којих започиње тенденција ка европеизирању, ка ширењу естетских хоризоната и усложљавању уметничких структура. У другој половини педесетих година XX века, у времену после Другог светског рата, када се догодила конфронтација између писаца соцреализма и писаца савремених схватања, оформљују се авангардне смернице у нашој књижевности за децу. *То тражалаштво и освежење карактеристични су за целу шесту деценију и њихов носилац је Душан Радовић, коме се придружују Драган Лукић и Милован Данојлић* (Марковић 2007: 63). Испреплетена поетика и прозни покушаји изазивају ново трагање, усавршавања нових поетика, које се разликују и одвајају од старих а изражавају изразе промена у мишљењу и уметничком сазнању модерног човека тих година шесте деценије XX века. Појава великог броја часописа и листова за децу (*Дечје новине, Кекец, Тик – Так, Ђурђевак*) и различитих књижевних кругова, који се оформљују око њих, отварају врата српској књижевности за децу, која у себи носи своје специфичности и сопствени модел уметничког саздавања и разраде основе једне модерне поетике друге половине XX века.

Карактеристичне промене у развоју српске књижевности за децу после Другог светског рата са неколико нових узајамних односа објект – субјект, усложњавање уметничких веза и структура, новог типа организације уметничког пространства по принципу уметничке игре, психологизација српске прозе за децу, појачан интерес према предметном свету, итд., неке су од најзначајнијих одредница нових токова наше књижевности за најмлађе. Наравно, све ово напред изречено налаже и коришћење нових модела, средстава, уметности, који реализују означене циљеве на један адекватан начин. Претпостављена и широко употребљавана је и форма сна, која представља велике могућности стваралачке игре с језиком, фигуративношћу, са самом структуром уметничког дела. Посебан интерес у том односу представља поетика дијаболизма, која своје корене има још у народној књижевности, а разрађује се и оформљује у стваралаштву Бранка Ћопића, Десанке Максимовић, Гроздане Олујић, и др. Велики интерес за мистично, необично демонско, патологично, подсвесно открива своју сликовиту умешност у сфери сна, привиђења, халуцинација и успомена, које руше једнодимензионалност радње и улазе у унутрашњи свет хероја, као организовано пространство и време чисто субјективних личности и карактера. Значајну улогу таквих токова и таквог манира коришћења сна срећемо и у дијаболичким причама за децу Тиодора Росића, представљеним у књигама *Долина јоргована* (1991), *Господар седам брегова* (1996), роман *Бисерни град* (2005), роман бајка *Златна гора* (2006). У стремљењу да раскине с традицијом реалистичне прозе за децу и описном психолошком анализом, да обнови њен садржај и уметничка средства, Росић трага за новим, модерним, највише у разоткривању сложености дечје психологије. Писац улази у интимни свет модерног човека и данашњег детета, разоткрива дечје инстинкте, нагоне, страхове, анализира психичке механизме његовог понашања. За тај циљ, осим успомена унутрашње реке мисли, слуша и тако званог од стране Фројда, *царски пут ка несазнавању* – сна. Росић показује практично, да стварање сна у уметничком делу исто може да се тумачи као реално, да носи информације о херојy и његовом свету, да организује текст. *Без сумње можемо тврдити, да је сан присутан у књижевном делу и да је његова форма јављања претрпела измене. Често место које му је одређено у уметничком тексту није произвољно, случајно и безначајно. Уметнички снови створени од стране аутора, поштчињени су сличном механизму као и истински, те су такође подложни тумачењу. Они носе, дају неку информацију, коју треба декодирати. Њен кључ се крије у епоси стварања дела, у припадлежности према датом књиженом роду или жанру, који неизмењено слажу трагˈ на начин на који се искоришћава форма сна* (Ристић 2012: 148–149).

Кроз сан аутор улази у сферу подсазнајног. Његови хероји су мислећи и самоанализирајући, душевно и психички јаки, свесни снаге и умећа, лепи и наочити, врло сналажљиви и истрајни, који живе у реалном свету,

али такође прихватају за могуће и границу изван реалног и уображеног, између сазнајног и подсазнајног, које га разапиње пред питањима самоидентичности и смисао самог бића. Хероји Росића – Реља Крилатица, Радослав, Владислав и Урош, синови Стефана Немање, као и они безимени змајеви, принчеви, принцезе, ђаволи…, љуљушкају се између успомена сећања на прошлост и ужаса данашњег и надолазећег. Ови именовани јунаци врло су свесни и оријентисани у времену и простору на коме егзистирају, за разлику од оних других који су врло покретљиви, дезоријентисани у својим злим намерама и неопредељени.

Противуречив и дисхармоничан није само унутрашњи свет хероја, већ и онај изван њих. И тај свет је исто покидан, начет и деформисан животом, сталном борбом са непријатељем и злим силама, ужасом, али борбом за љубав, правду, борбом против смрти, борбом за животом. Тачка пресека између те реалности и индивидуалног психолошог покушаја одиграва се кроз сан, виђење халуцинација. Оне увек указују на ауторово улажење у поље психоанализе, то јест на трагање и анализу дубина несазнајних слојева душевног живота, који мотивишу понашање и држање хероја. У више случајева недостају јасни маркери где тачно започиње и завршава говор за сазнајно траженим ефектом Росићевог раздвајања, колебања самог текста на стваралачку игру и изазов према читаоцу. У исто време опредељивање за тачну границу између виђења и реалности није неопходно, писац у свим својим текстовима истиче основно психолошко пространство, које стваралачки транспонује у унутрашњи глас хероја, независно од тога да ли је он под контролом будног и реалног света сазнања или не. Његови ликови му такође не откривају различите црте између кошмара и стварности, која се по њиховом схватању преплићу у једну хаотичну маглу. Преживљена стварност и суровост живота и интимна мука, замућују реалност са сном. Хероји Росића међутим познају подстицајни, освежавајући здрав сан испуњен и маштовит, пун остварених будућих жеља. Сан ових јунака јесте тежак, пун несвесности, загонетки и тешких задатака, он у себи понекад носи и неспокојство, али је он у истом тренутку и пун маштовитих сновиђења. Визије сна ових јунака везане су за живот, борбу за опстанак, за љубав, њихове визије пуне су доброте и у себи непоколебљиво носе тријумф лепоте и победе добра над злим. Снови Росићевих јунака у себи скицирају дубоко запамћено преживљавање прошлости, слике простора где се радња одвија, а она се увек одвија у прелепој Долини јоргована. Наравно ови снови у себи крију и страхове од будућности и за будућност, ваља на овој земљи у овој Долини истрајати за будућа времена и оставити је потомцима здраву и чисту.

Сан, осим што игра важну улогу при сликању психолошког стања хероја при изграђивању вишеслојности дела, испуњава и функцију знака, који трага за будућношћу и сигнализира на предстојеће мотивско кретање. Слична је ситуација у свим Росићевим причама, његове приче посвећене су

животу српских владара, владара који су у себи водили тежак бој између сила мрака и сила светлости, између добра и зла, између веровања и надања. Тамно, мрачно, стихијно, постају основни покретач човековог понашања и држања, предодређујући изграђивање ликова. Сфера, у којој се појављује непосредно, јесте сан.

У причи за децу Тиодора Росића, први пут у српској књижевности за децу користи се форма ретроспекције сна, нека од виђења његових јунака јесте скица раних дечјих успомена испуњених бригом старијих, игром и несташлуцима, којим је испуњено свако детињство. Наравно, овде је неизбежна и слика и лепота природе и митске реке Ибар. На овај начин писац шири уметничко време – укључује прошлост, говори о догађајима, који су одредили развој његових ликова и њихово трајање. Попуњава празна информациона пространства, о којима не говори у тексту у којима немају директно место у мотивском развоју.

Усвојивши и схвативши форму сна као драги манир, Тиодор Росић је разрађује и обогаћује. У старој српској књижевности сан представља тачно одређен моменат који има своје место и ограничену функцију. У српској књижевности друге половине XIX века сан се обично користи као механизам удаљавања од радње, као зона фикционалности. Код Росића форма усложњава своје могућности у смеру једног модерног психолошког реализма. Форма сна се открива као у великим приповедачким врстама, тако и у причама. Њено место у композицији дела је променљиво. Појављује се у почетку, који концентрише основну тему коју писац обрађује. Одређени снови у Росићевим причама преливају се један у други, када имају свој крај и почетак, веза између њих се остварује кроз пролажење на неколико основних тема од сна у сан. Сам текст је изграђен по принципу мозаичне структуре, као обједињавајућа фигура сна и приче. У виђењима његових јунака искрсавају дечје успомене, утисци преживљеног дана, и трагичност логичке везе, али и поред тога сачувано је унутрашње расположење, атмосфера и однос између стварности и снова.

Сан у прози за децу Тиодора Росића, осим што се креће у смеру модерног психолошког реализма, који помера традиционално описивање, богат је и специфичном семантиком. Он као аутор у свом тексту симболизује снагу средњовековне српске државе и место човека у њој. У сликама сна писац даје видове борбе на различитим нивоима и сан је ту закодиран као и пишчев протест против неправде и зла, као и брига за потомство.

Без сумње, на крају можемо констатовати, да је сан присутан у књижевном тексту и да је његова форма јављања претрпела измене. Место које му је дато у књижевном тексту није случајно, произвољно и бесконачно. Уметнички снови, Тиодора Росића, потчињени су сличном механизму као и истински, наравно они су као такви ваљани да се тумаче. Сан код Росића и дијаболизам крије се у самој епоси стварања дела, у принадлежности према тексту, који неизмењено слаже траг на начин на који се искоришћава

форма сна и његовог сневања, и припремљене од њега сцене. Сан у прози Тиодора Росића служи да прошири уметничко пространство и време. Он директно носи знање хероја, разоткрива га изнутра, залази у сферу његовог интимног иживљавања, у дубоке слојеве његовог душевног живота, као такав, на тај мачин мотивише и његово понашање.

Росићев јунак и он као писац, да закључимо, читаоцу нуде сан као једну нејасну метафору, која одражава лични контекст живота јунака и његово психолошко и биографско искуство. Свет халуцинације, сновиђење започиње да носи нешто више сазнања о херојy, неголи само његово деловање.

Форма сна и дијаболизма, ходом кроз прозни текст Тиодора Росића трпи измене и развој не само функције већ и одношења према реквизитима специфичних техника за реализацију. У Росићевој прози за децу обично се представља форма на индиректно разоткривање сна као прича о њему (ово је коришћено у српској средњовековној прози), прослеђена тумачењем сна кроз будуће догађаје. Основно средство којим се писац користи да истакне сновиђење јесте хришћанска симболика и императивна конструкција као отворена изјава Божје воље, која не подлеже сумњи. У прози Росића појава сна није ограничена никакавим канонима. Присутна је чак и свесна зависност између сна и функције коју сан испуњава. На почетку или средини приче (дела) обично се користи сан-предсказање, знак, који припрема читаоаца за оно што ће се догодити у сижејном ходу. Кроз симбиличну, императивну, асоцијативну и алегоричну пројекцију маркирају се контуре будућег догађаја. У таквим случајевима можемо да говоримо о сижејном, тематском паралелизму, поетици дијаболизма између сна и његовог присталице, и припремљене од њега сцене. Наша нова књижевност за децу, као и Росићева проза, открива нам и сан-ретроспекцију. Сан се у овој прози за децу појављује свуда у њеној композицији. Кроз њега се проширује уметничко пронстранство и време. Росић попуњава прозна информациона поља о херојy, говори о прошлим догађајима, који нису нашли директно место у сижејном развитку, али ради једног или другог циља треба да постану својина читалаца. Обе врсте сна у пишчевом тексту испуњавају и улогу ретардације, тј. композициони подухват, који неочекивано прекида догађај и његов ход кроз који се појачава сижејна напрегнутост и привлачи се читалачка пажња на следећу епизоду.

У овој прози интересантан је начин коришћења сна када му писац дозвољава да заузме цело језичко књижевно пространство или га, пак, уокviрује. Дејствујући догађаји се убацују у контекст једног другог догађаја, насталог од сна, који их макар и скривени привидно невероватни, показује такве какви су и какве их види аутор-огољене, али истините. *Наша нова књижевност, па и књижевност за децу усавршава већ постигнуто и реализује га на практичне могућности, које предлаже сан за стваралачку игру*

с језиком, са сликовитошћу и са самом структур уметничког дела. (Ристић 2006: 22).

Росић, путем сна руши једносмерност и слабост уметничког пространства и времена који се већ организује по чисто субјективним личним критеријумима, по логици протицања психолошког пространства која представља унутрашњи глас хероја. Форма сна у његовом тексту диктира композицију, осигурава могућност за слободне асоцијативне прелазе и фрагментарну организацију дела по принципу згушњавања и концентрације уметничког материјала. Сан не утиче само као композициони подухват, као сижејно организациони центар, већ испуњава одређене функције према херојy.

У случајевима када га писац Росић употребљава он се појављује као додатна карактеристика, која следи, и доказује богоизабраност и светост хероја. У овој прози за децу коришћену форму аутор води путем једног модерног психолошког реализма, који замењује описну психолошку анализу. Сан индиректно носи знање хероја, разоткрива их изнутра, залази у сверу његовог интимног иживљавања, у дубоке слојеве његовог душевног живота, као такав на тај начин мотивише и његово понашање. *Сан је једна нејасна метафора, која одражава личан контекст живота сањара и његово психолошко биографско искуство*. (Ристић 2006: 23). Светом халуцинације, Росић нам нуди информацију да, сновиђење започиње да носи много више сазнања о његовим херојима, него ли њихово само деловање.

Неизмењени део поетике сна код овог писца чулна је халуцинација, која често користи звучни запис, а исто тако и изразито, снажне ликове, изграђене на основу метафоре, алегорије и симбола, кроз које се апстрактне, скривене мисли и представе преображавају у осетљиво-примамљиве ликове. Са тим својим особинама сан у Росићевој прози за децу, заузима део језичког пространства, условљава једноличност његових модела и усложњава његов уметнички свет.

Користећи сан и дијаболизам, аутор кроз њих изграђује један нови свет, различит од емпиричног, у коме се највидније мења репресирано и потиснуто у човеку. Човек сањар, писац, сам узима слободу да игра, да ствара могуће светове, које пројектује његово понашање, емоционална и духовна суштина.

Тиодор Росић, човек, писац, сањар, у себи носи гномски набој за историску причу, сам узима слободу да игра, да ствара могуће светове, које пројектује његово понашање, емоционална и духовна суштина. Његова проза чини живот подношљивијим и детињство лепшим и отвара очи према другима, изнова и истински свет, где тријумфује неограничена слобода пишчеве уобразиље!

ЛИТЕРАТУРА

Марковић 2007: Слободан Ж. Марковић, *Записи о књижевности за децу IV*, Београд: Београдска књига.
Милинковић 2012: Миомир Милинковић, *Књижевност за децу и младе*, Ужице: Учитељски факултет.
Петровић 2011: Тихомир Петровић, *Увод у књижевност за децу*, Нови Сад: Змајеве дечије игре.
Ристић 2012: Бранко С. Ристић, *Тумачење књижевности за децу*, Нови Сад, Лепосавић.
Ристић 2006: Бранко С. Ристић, *Рецепција књижевности за децу*, Краљево: Либро Компани.
Todorov 2010: Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Službeni glasnik.
Росић 2007: Тиодор Росић, *Долина јорговања*, Београд: СКЗ.
Росић 2009: Тиодор Росић, *Приче старог чаробњака*, Београд: Bookland.
Росић 2005: Тиодор Росић, *Бисерни град*, Београд: Bookland.
Росић 2006: Тиодор Росић, *Златна гора*, Београд: Bookland.

Branko S. Ristic
Teacher's college in Prizren – Leposavic
University of Pristina – Kosovska Mitrovica

DREAMS AND POETICS OF DIABOLISM IN CHILDREN LITERATURE BY THEODOR ROSIC

*Summary: This st*udy is about the presence of dreams in literature for children by Theodor Rosic and the poetics of diabolism. The space, which dreams take in this artistic text, is not random, uncalled for or unimportant. By using analytic-synthetic method, the very text is being analyzed along with the plan of the text and the picture it brings is being revealed, as well as the possibility of it being in metatext. *The goal* of this study is to point out that the writer is original and unique in searching for the analyses of dreams and poetics of diabolism, revealing the loneliness of the protagonist, which in this case points out all of the value and the beauty of this literal piece. The subject of the research is the specific trinity of poetics, fantasy, artistic time and space. *The task:* To define the terms: dreams, the poetics of diabolism, chronotope, the importance of fantasy and artistic time. This study also has the practical value of acceptance of the children's literature of Theodor Rosic.

Key words: dreams, poetics of diabolism, fantasy, artistic time

Књижевноси за децу у науци и насӣави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 247–260

Ненад Р. Кебара
Крагујевац

ДРАМА ОБРЕДА ПРЕЛАСКА У ПЕСМИ *ПРИЧА ИЗ МРАВЉЕГ СВЕТА* ДОБРИЦЕ ЕРИЋА

Аīсиракī: У овом раду настојимо да, на основу духовне сродности, установимо стваралачки поступак којим се ритуални догађај какав је обред преласка претвара у ткиво књижевне творевине. Исто тако истражујемо елементе жанра књижевног дела које се остварује у коначној језичкој реализацији. Све то проналазимо у само једној *лирској īесми* за децу Добрице Ерића, која у наслову има одредницу *īрича*, а истовремено се дешава у драмској напетости породичних односа и у класичном јединству елемената античке *драме*, при чему сва три књижевна рода бивају у исти мах у једном истом и сва три у понечему изневерена. При томе се књижевни текст увек остварује у *духовној ūрадицији* и попуњава је.

Кључне речи: обред, ритуал, песма, прича, класична драма, духовна традиција

ОД ПРВОМОДУСА ДО ЖАНРА

Ако је сваки однос књижевног ствараоца према јунацима, догађајима, али и према начину обликовања, организацији књижевног текста, вредносни однос аутора, тј. његовог избора, онда и жанровска одређеност зависи од природе свести и врсте мишљења којом он сазнаје и предочава свет. То је очигледно и по томе што се у свакодневном свету никада маркирано не уочавају особине људи као што то бива представљено у књижевном остварењу, што говори о неодређености светске пометње или њене непојмљивости насупрот прочишћености и усредсређености организованог текста.

Упркос том антагонизму, у теоријској и књижевноисторијској литератури говори се о поетици жанра која израста на карактеру историјске означености друштвеног тренутка, при чему тај карактер припада изванкњижевним и извандуховним разлозима и истовремено „uspostavlja neki važan odnos prema drugim književnim formama koje se obraćaju istoj društvenoj zajednici. Da stupa s tim formama u nekakav odnos, znači da je svjesno njihova postojanja i da je svijest u tekstovima epova[1] vidljiva. Jedanput će se ta svijest oči-

[1] Цитат говори о поетици епа, али се једнако односи на ма који жанр – прим. Н. К.

lirakragujevac@gmail.com

tovati u intencionalnom udaljavanju od drugih formi, drugi put o približavanju tim formama.“ (Павличић 1986: 426). Ако томе приђемо као према ноторној чињеници, даље разлагање овог проблема установиће: „Kakav će taj odnos između epa i drugih formi biti, određivat će, dakako, poetika epohe.“ (исто). Тврдња да је песничко дело *чврсīо уклоūљено у жанровски сисīем своје еūохе* не одређује ништа суштинско, већ једино пружа могућност лакше класификације, јер би у супротном књижевни текст у измењеним друштвеним и културноисторијским околностима могао да добије нова, хипотетички, сасвим другачија жанровска одређења. Међутим, то се у врхунским књижевним остварењима никада не дешава будући да се она не остварују у општем, где би могла да егзистирају и као одељени појединачни феномени, него се управо јављају у целини апсолутног, при чему се различитост са осталим деловима целине проналази на плану њихове подударности. „Такав је прави смисао онтолошког аргумента. Апсолутно се не може мислити, не може се свести на илузију. Апсолутно се, баш као и мислеће Ја, не подаје феноменолошкој редукцији.“ (Вишеславцев 2007: 140).

Пространство и време у књижевноуметничком тексту начињени су као јединствени простор који општи одређеним симболима и знацима. (Топоров 2010). У тим знацима и симболима налазе се митолошки, симболични, архетипски аспекти као универзални модуси вишега реда бића, који могу да се посматрају као инертни, експресивни садржај уметничке целине али и као дејствујућа енергија којом се осветљава пространство замрачене првотности. (Топоров 1995: 4). На тај начин *ūрвомодуси*, који су по дијахроној духовној хијерархији смештени у ритуалу и обреду, сада одвојени од времена и пространства које је подразумевало такав жанр, постају активни елементи књижевноуметничке структуре, односно, књижевног простора. Њихова друштвеност, као ни естетичност, није ништа мања, али је форма измењена. Упркос томе, не може да се тврди да је до промене дошло укидањем првобитног облика, него да се разлике установљавају управо на нивоу подударности, где се умирање и рађање не догађа по принципима природног већ по приципима духовног бића, из којих никада не ишчезава моменат преласка пређашњег у ново. Старо постаје залог настајућег. Сублимацијом ритуално-обредног рађа се књижевна уметничка творевина – оно што је некада постојало не престаје да бива, али се унеколико мења, истовремено не стоји насупрот новим духовним облицима, нити се *инūенционално* могу *ūриближаваūи* и *удаљаваūи* једни од других будући да су у њима садржани исти првомодуси.

Оперативност књижевнотеоријских појмова *драмскоī*, *еūскоī* и *лирскоī* у апстрактном мишљењу поставља тврде границе у њиховом разумевању, раситњава свет књижевности у мање кохерентне светове, који се у тако прочишћеном облику, без остатка, готово никада не појављују. Обредне, обичајне и митолошке лирске народне песме, као и преломни догађаји епске јуначке поезије, својим исходиштем смештени су у иницијатичке

тренутке обреда преласка и редовно су представљени драмском организацијом текста. Аспект тумача књижевног текста превасходно опредељује приоритет жанра, међутим, ако би се такав текст доживљавао као сан, пуноважна би била сва три жанра, јер у праизвору су једнако заступљени и вербално, и прича, и инсценација. Сâм обред у себи је имао заметке разноврсних уметничких исказа, у чему се разоткрива њихова сродност и генеза. Та нераскидивост није само на симптоматском нивоу, она је темељна по томе што једнако припадају највишем степену бића, духовном. Сличност обреда прелаза и песништва је у *инīерīланарноīсīи* – обоје се дешавају у прелазној зони између стварног и оностраног, људске и божанске равни, у настојању протагониста да превазиђу ограничења и учине корак навише на лествици бића. Свако херојство је помак од људског ка божанском, искорак у трансцедентно (Лома 2005: XXXIII). Овде смо разумевали однос између књижевности и обреда преласка, као опредмећености духа, по временској оси; ако се посматрају просторне релације уочава се да је обред преласка, сличан по суштини а разноврстан у оспољавању, постојао у различитим истовременим културама без утицаја једних на друге. Мукотрпност обреда преласка и *мука са речима* књижевног ствараоца стоје у драмској напетости. Напор је главни услов у оба случаја, без њега нема иницијације, без иницијације изостаје трансценденција, а то сасвим укида и обредни и књижевни подвиг.

МИТОПОЕТИКА ХИМЕНЕЈА

Песме *Прича из мрављеī свеīта*, иако ширином песничког догађаја превазилази обим свадбене песме, неоспорно је тематско-мотивски одређена елементима *хименеја*, у њој учествују: *мрав син* (младожења), *ћерка чувара мрављеī воденице* (млада), младожењини родитељи, хор или публика (мрави посматрачи). Велика безусловна љубав међу младенцима, одлучност да буду заједно и срећни велеобрт судбине на крају воде песму свадбеном весељу и склапању брака. То је *екīсīензивни аспекīī* који представља препознатљивост митског у књижевном делу, присуство колективног у облику древних слика којима је попуњена књижевна творевина. У песми се проналази садржај који је подложан митографском опису. Ипак, склоност и мита и уметности, нарочито књижевности, је опредмећивање заједничких представа у облику чулно-конкретног доживљаја, где се мит појављује као родно место уметничког и књижевног изражавања, због чега се може претпоставити да индивидуални уметнички чин није сачињен једино избором садржаја из обиља митске сликовитости него је та креација, иако ауторска, подударна аутентичним ритуално-обредним формама колективне свести. (Мелетински 1983: 9) У том наликовању није реч о обрасцу, који би подразумевао истоветност са прамоделом, већ о универзалном

кључу којим се отварају лавиринти актуелног, што представља *инūензивни аспекūи*. Инхерентност чулно-конкретног доживљаја незаобилазна је у оба случаја, у миту је усмерена од колектива према индивидуи, у књижевности и уметности од индивидуе према мноштву, али је увек у питању наслеђе историјских симбола и знакова, тј. језика.

Вишестепена структуираност бића подразумева да духовни, највиши слој, садржи у себи ниже степене, у које се, падајућим низом, убрајају душевни (психички) и друштвени (социјални). Виши увек подразумева нижу основу онтолошког низа, док обрнут случај није могућ. (Вишеславцев 2007: 158) Стога се као окидач ритуалног обреда преласка, нарочито уочљиво у случају традиционалног свадбеног чина, појављује економски, односно, интересни узрок – бракови се склапају и уговорени разврГавају редовно из тих разлога, те младићство и девојаштво бивају еталони трговине која често исходи преласком једне породице из ниже у вишу касту, класу, социјални слој идр. Свако друштво је још од првобитне заједнице распето између хомогенизујућих духовних и раслојавајућих материјалних сила; код нижих слојева увек је присутна напетост кретања на горе и превазилажења тренутног статуса. У прве две строфе песме Добрице Ерића симболиком препознатљиве духовне традиције и јасном топонимијом конфигурисани су наведени психички подстрекачи друштвене тежње. Ознаке пространства (*Гружа*, *Заūадна Морава*) у укрштају са временом одигравања песничког догађаја (крај лета, рана јесен: *Подземне маīазе ūуне кукуруза и ūшенице*) аутентичном симболиком стварају песнички простор свадбе:

У Гружи у једној дољи īде ūоūци косе оūаву
и īде мрави чувају блаīо иза закључаних бравица,
крај реке шūо се неīде далеко улива у Заūадну Мораву,
живели су ūаūа мрав, мрав син и мама мравица.

Боīаūи беху, ал' ūужни: кућица-дворац ūод брезом.
Подземне маīазе ūуне кукуруза и ūшенице.
Сūари су хūели да ожене сина мрављом ūринцезом,
а он је волео ћерку чувара мравље воденице.

Поетска слика годишњег доба у целини дата у следећем, првом стиху треће строфе: *Леūо је ūловило низ реку као лађа* јасно описује временски оквир одржавања свадби у топонимски обележеном пространству – онда када се обаве велики пољски радови (Ван Генеп 2005: 160). Али се у идиличном миру природе наслућује нека унутрашња конвулзија, супротна природном спокоју. Последња два стиха прве две строфе већ су поентирали дијалектички сукоб друштвених и индивидуалних тежњи, при чему је прво учињено непромењљивим у номинираном атрибуту *сūари*. Сукоб је дубоко укорењен у философској основи чина родитеља мрава сина и младенаца – *хūеūи* и *волеūи*, хтење безусловно не подразумева љубав а љубави је иманентна тежња ка другом који је изван *ја*. Обред преласка има првенствено заштитничку улогу, отуда и често присуство табуа; и заштит-

ничка улога родитеља је из истог извора, што упућује на то да се урођени природни принцип одржања врсте преобразио у духовном бићу, те је уочљиво у многим културама веровање о „неразумности деце“. Наиме, сматра се да деца не поседују душу и да је стичу тек венчањем. Заинтересованост родитеља, породице, племена или другог облика заједнице за овај преломни тренутак у животу њеног младог члана носи темељно обележје друштвености. Преостала три стиха треће строфе Ерићеве песме поетски препознају разноврсне акције у ужим и у ширим оквирима заједнице:

Мрав син чесш̄о је ишао у воденицу да меље.
Било је збоī ш̄оīа пређирки и суза, па и свађа
о којима је причало цело мрављe насеље.

Наведеним трима претходио је стих у којем је декорисана слика привидног мира природе, која споља има обележја статичности иако река протиче, а изнутра, природне дијалектике промене годишњег доба, обележје велике промене крупних годишњих периода. Стилска вредност модалног презента *да меље* вишеструком семантичношћу превазилази означење једног уобичајеног посла за такву друштвену организованост, у њему је положено значење и те друштвене функције и емотивна наклоност према *ћерки чувара мрављe воденице*, али и наговештен исход сукоба два филозофска начела. Упркос таквој предодређености завршетка овог песничког догађаја, у облику *да меље* не стоји обележје анархичности индивидуе јер је свадбени иницијацијски обред друштвен и стваралачки и онда када се одиграва мимо уобичајених очекивања околине. То је једини обред преласка који се не искушава инокосно него га пролазе мушкарац и жена заједно и равноправно.

Свадбени обред је истовремено обред раскида и обред континуитета, мушкарац и жена лично се одвајају од дотадашњег начина живота али настављају трајање колективног праоблика, који се обнавља њиховом заједницом. Та обновљивост неразумљивим језиком уписана је у дну бића, међутим, човек живи и сопствену неразумљивост и исказује је јединственом симболиком, истовремено и изражава и одгонета неразумљиво. Зато је прелиминарни облик обреда прелаза – заруке младенаца крцат симболиком коју није могуће потпуно осветлити. У категоријалном појмовном апарату обред се може дефинисати у размерама физичког и духовног опстанка, но он се никада не остварује у појмовима и категоријама већ у непосредном искуству. То су разлози да његово аутентично значење на крају ипак треба откривати у непосредној традицији у којој егзистира упркос више-мање универзалној структуираности у различитим културама. Четврта строфа ове песме у општераспрострањеност прелиминарног обреда зарука дискретно уноси особине српске традиције:

Тих дана беше и мрављa ūрослава ūод ūоūолом.
Принцеза сва у свили: злаūан саūа, минђуше, ūашна.
Грунуше свирачи ūоūци: наш мрав ūоведе коло

и зовну леūу воденичарку у руху белом од брашна.

Мравља ūрослава ūод ūоūолом није ништа друго него ко зна када установљени принцип саборности народа и вашар као његов друштвени догађај, тако поред топонимије и календарности песник открива завесу сцене на којој ће се одиграти песничко збитије. У неутралну и очекивану експресивну атрибуцију кићености младе (*злаūан саūа*, *минђуше*, *ūашна*) последњим стихом строфе песник уводи симболични садржај који је део егзистенције (*воденичарку у руху белом од брашна*), различито од претходно истакнутог друштвеног статуса. Посутост невесте прахом брашна (жита) преображава магијску валентност обреда у вредност поетске слике где се индивидуални чин прелиминарног обреда уклапа у *духовни ūрадиūијски ūлан*, који у себи, као виши ниво, већ садржи аспект друштвености. Улога *кола* и *коловоће* у разноликој функцији а у сублимној форми је специфични израз српског духовног колективног наслеђа, у колу сваки појединац има свој удео у заједничарењу, док се у сваком поједином учеснику препознаје тежња целине.[2] Два последња стиха четврте строфе, у односу на богату експресивност испред, уносе као покретача звучну страну слике, при чему су оглашавања доведена у последичну везу (*īрунуше → зовну*). Чин позивања младе у коло, са медијалном акцијом коловоће (*наш мрав ūоведе коло*), представља прелиминарни обред прелаза – заруке, што је у дугој историји народног живота био готово једини начин обећавања младих једно другом. У овој песми је изостао карактеристични свештени обред, али брашно у коси младожењино и младино рухо од брашна упућују на њега, свештеност жита, односно, брашна и хлеба, као и белина младеначке опреме, незаобилазни су део народне традиције. Венчање је у обреду готово увек представљено као крунисање, то је најчешће централни део ритуала, овде је пак изражен контраст између принцезе и воденичарке. Сакривеност праве принцезе у припадници нижег статуса, у становници воденице, својствен је приповедним облицима народне књижевности, као што је у епици иза нахочета, сирочета, и сл. прикривен царевић или нарочити јунак. Воденица је, исто тако, позорница чудесног.

Ритуално-обредна целина је у песми концептуализована, она се не манифестује у иначе врло постојаним облицима већ се препознаје у сродности песничких слика. И у случајевима бега младе за младожењу против воље родитеља или краће младе дешава се да изостане део постојаних форми, међутим, то се превазилази тзв. мирењем или накнадним спровођењем дела церемоније, што у заједници не поништава незаобилазност чина за све будуће парове. Концептуализација обреда у песми није последица само неслагања *сūарих*, јер организација књижевног текста није подређена композицији фолклорне форме, већ је ова у песми трансцендирана у

[2] О сублимности кола као највишем изразу народне културе код Срба (и Руса) писали смо у раду под одредницом Кебара 2012 (у библиографији).

свет књижевне творевине. Песнички израз уважава карактер обреда и оцртава га истицањем важнијих и запостављањем ефемерних његових деоница по принципима својственим књижевном стварању. У обреду је готово у свим културама присутна трострукост понављања магијских формула, што је неизмењено пренето у различите врсте народне књижевности (Ван Генеп 2005: 165). Две најафективније тачке обележене су таквом трострукошћу, на лирски, обредно неканонизован, начин у првом стиху пете строфе:

> *Тата мрав беше бесан: – Што си, што си, и што си?*
> и у првом стиху осме строфе:
> *Цео дан су их тражили, ал ништа… ништа… и ништа.*

Та два пресудна, кулминирајућа, места стилски се ефектно издвајају фигуром кумулације која се зове *епизеукса*. Она је у оба случаја маркирана интонацијски и то тако да би преокренула основно расположење дотадашњег тока песме – у првом случају нарушавајући љубавну идилу јаросном реакцијом оца мрава, а у другом случају одбацујући сваку наду у проналажење макар тела утопљеника ако не и њих живих. Први пут је она интонацијски узлазна а други пут силазна. Осим узлазности у првом и силазности у другом примеру, интерпункцијски је истакнут и темпо, као посебна одлика музикалности стиха, који је изазван посебним емотивним стањем: у првом примеру кумулиране лексеме сустижу једна другу и одвојене су запетама, а у другом као да се одмичу једна од друге и та говорна пауза обележена је трима тачкама. Стилска вредност наведених кумулираних израза једино се потпуно може видети у светлу књижевне стилистике, сагледана у саодносу са целим песничким догађајем и у специфичностима које више важе за песнички неголи икоји други књижевни текст (Ковачевић 2000: 146). У оба случаја ради се о трикратном понављању истих језичких јединица (1. *Што си, што си, и што си*; 2) *ништа… ништа… и ништа*), структура дословног понављања нарушена је на истоветан начин у оба наврата – једним везником *и* који се налази после друге а пре треће јединице која се кумулира. Управо тај везник *и* појачава градативни потенцијал који је иманентан сваком узастопном понављању истих и хомофункционалних језичких јединица, осим тога је и искорак из самосврсисходног магијског у поетско понављање. Интересантно је то што стилска вредност у два истоветна синтаксичка и лингвостилистичка случаја доноси два различита резултата са позиција књижевне стилистике (узлазна и силазна интонација, убрзан и успорен темпо). Из овога је јасно да фоклорни и граматички елементи у књижевној целини не могу, са потпуним успехом, да се посматрају изван естетске функције књижевне творевине.

Фолклорни елемент друштвености који се налази у обредном чину трпи одређени процес *индивидуације* у књижевној творевини: син мрав је, не марећи за жеље родитеља, остварио свој и наум ћерке чувара мрављe воденице, повео је коло и позвао своју изабраницу, чиме је остварен прелиминарни обред зарука у концептуалној форми, односно, обављен је *ин-*

дивидуални обред сједињења или *здружења* који ће посредно задобити колективни значај (Ван Генеп 2005: 152). Завршеност ритуално-обредног чина за његове родитеље има превелики магијски а тиме и коначан друштвени значај, што је поетски кондензовано у наведеним гневним питањима оца и у плачу мајке. Ситуација се са њиховог стајалишта сматра непоправљивом и тада се одиграва иницијацијски обред потпуног одвајања, одласка из дотадашњег породичног гнезда. У петој строфи, односно, јединој строфаиди, која се као средишња и преломна и графички издваја повећаним бројем стихова, породични неспоразум зачиње одигравање обреда у обреду:

Таīа мрав беше бесан: – Шīо си, шīо си, и шīо си?
Мама мравица заīлака. Над кућом шушīаше бреза.
Тада и мрав син īлану и рече, с брашном у коси:
Тако! Волим је више неīо īриста īринцеза!
– Наīоље! – дрекну сīари, и одмах шкљоцну реза.

Неуралгична раскидна свађа родитеља и сина мрава, обележена неумитношћу шуштањем брезе понад куће, из претходне у наредној строфи прелиће се у тајновиту ситуацију између младожење и његове изабранице. Супротно тој интонативној промени музичке стране стиха, шеста представља природан наставак прве етапе ритуално-обредног чина започете у петој строфи, њену другу половину у којој ће се на обавезујући начин и окончати. „Иначе се у неким случајевима схема удвостручује, и то када се прелазно стање тако развило да је прерасло у аутономну етапу.“ (Ван Генеп 2005: 15). Обред прелаза – брака састоји се из поступака који не остају само у сфери симболичне представности него се ствара и физичка везу међу протагонистима.

У разним културама прелазак из једног – *несвешīеноī* у друго – *свешīено* стање манифестује се на периферан начин различито али на битан начин истоветно – прекидањем везе са претходним животом, овде ће се све одиграти у примереном вегетабилном свету. Присуство биљне симболике евидентно је од почетка песме, некада је она део ужег (националног) или ширег (светског) традицијског плана: *бреза*, *кукуруз*, *īшеница*, *īоīола*, *īрска*, *врба*… Распон значења који се биљном симболиком намеће разапет је између тачака пропасти и тријумфа живота, житарице смо већ помињали, биљке које расту над модрином водених токова у народном митотворству често носе предзнаке смрти, али је шупљина трскине цевчице сигуран путоказ спасењу. На широј митолошкој мапи *бреза* је уклето дрво јер су Спаситеља шибали брезовим гранама.

Оно што сами обред претвара у поетски текст није фактицитет митологије по себи него драматична сцена пресецања врбове *īеīељчице* на којој су нетом стајали и скок на *листићу* у воду. Ова поетска транспозиција обреда у књижевноуметнички текст самоубилачким скоком установљава други, обавезни, члан композиције обреда; као што је први – заруке кон-

цептуално дат, тако је и други члан сажет у пад у воду, „… трочлана схема обред прелаза [је] заснована на дијалектичком односу у којем једно животно стање имплицира своју супротност.“ (Лома 2005: XXII). Пресецање црвеног конца, преламање гранчице или неко слично штетовање редовни је моменат одвајања од претходног начина живота. У богатству многих представних поступака, преношење невесте преко прага у наручју младожење симболички је најочигледнији поступак новог почетка. Ако је у Ерићевој песми петељчица замена за црвени кончић, онда је површина откинутог листића на којем слећу у реку супституција наручја. Скок у смрт је такође обред прелаза али супротан венчању, да би се задовољила трочланост обреда ступања у брак, до краја песме неопходно је да се установи лажност смрти. Обред у себи садржи, у некој мери, сакривена значења, али тек књижевни текст, преласком из симболичног у метафорични израз, у пуном обиму може да изневери очекивања очигледног краја.

Мали мрав оде тужан код млинареве ћерке:
дуго су шапћући шетали кроз пусту трскину цевчицу.
А затим су се испели на једну врбу крај реке:
стали на листић, загрлили се и пресекли петељчицу.

Сузе и други *изрази туге* и *ужаснутости* су чести пратиоци у часу здруживања двоје који ступају у брак, то се углавном дешава на испраћају младе из њеног дотадашњег боравишта, приликом растанка са старом породицом, али и у другим сличним ситуацијама. У овој песми се то дешава у два наврата, једно је већ навођени неспоразум са родитељима када отац бесни а мајка сина мрава пролева сузе, а други случај је обредна ситуација: „Другарице и другови будућих младенаца такође могу осетити бол и испољити га на начине који се понекад јако разликују од наших“ (Ван Генеп 2005: 144), где је симболичка слика тако вешто поетски конвертована у искуствену да њен ритуално-обредни карактер остаје готово сасвим прикривен. Поетизација обредне радње учињена је на инверзан начин – десакрализацијом иначе сакралног чина: сузе, туга и ужас у ритуалу поред личног доживљаја носе и необјашњивост свештеног догађаја који траје и не завршава се испуњењем, у песми се то, међутим, збива као фатална последица и њен снажни набој је у тренутности одигравања. Књижевни мотив скока у воду или суицидног утапање парова којима заједница забрањује брачну везу представља препознатљиву (а)социјалну појаву у прошлости, неку врсту параобреда, из чега се у неким српским крајевима развило усмено фолклорно наслеђе (*Умри драги, и ја ћу умријети*/ *па ћемо се под земљом волјети*.//):

Још пуно мрава било је на том истом
дрвету, и сви су од страха очи склопили.
Видели су их како вртоглаво падају заједно са листом,
па сишли доле и разгласили да су се обоје утопили.

Обред ниједног тренутка не избива из песничког догађаја, будући трансформисан, поезијом бива обухваћен, у том смеру иде и потрага за утопљеницима, јер је обавеза сахрањивања један од најстаријих обредних чинова. Отуда и претпоставка да је, примера ради, кремација настала на првобитним далеким војничким походима када је неизводљиво било преношење земних остатака покојника из туђине у завичај, нарочито кад их је већи број. Помиреност са коначним губитком сина мрава и његове изабранице обзнањена је већ у последњем стиху претходне, седме, строфе, тако да је сврха потраге коју смо претходно описали предуслов коначног обреда на крају живота а не наде у спас утопљеника. Завршни стихови осме строфе у потпуности су попуњени симболиком ватре којом је представљена кончина двоје заљубљених.

Гашење свих огњишта у мрављем селу за време потраге за утопљеницима јасно указује на упућеност духовима умрлих у тој ноћи, јер је огњиште персонификација куће, свих живих укућана, свадби и рађања, оно је истовремено фетишизованост живота и олтар свих духовних церемонија у кући. „Огњиште је средиште за крепљење физичке и духовне стране човекове, зборно место за целу породицу, освећени центар за многобројне обичаје који се обављају свечано и са пуно преданости и верске смерности, дакле оно је поред профане дужности и сакрално место у служби божјој.“ (Тројановић 1990: 34). У истом контексту у овој песми дешава се контрастна моћ светлости, гасе се сва огњишта а пале бакље, које имају примарну улогу у потрази за утопљеницима. Када се не би гасила огњишта, упаљене бакље би могле да буду разумеване у том практичном значењу, међутим, гашење првих и истовремено паљење других установљава симболичну везу међу њима. У визуелном смислу у мрклој ноћи много малих извора добија пун сјај само при угашености свих осталих, нарочито, великих извора светлости. Ситне покретне ватре су се из дубоке прошлости, из незнабожачког доба, раширile и еволуирале у паљење воштаница и кандила у хришћанству у многим приликама, а нарочито као заупокојена светлост којом се осветљава пут духу умрлог на другу страну (исто: 228–234). Цео талог обредног наслеђа ушао је у сврсисходност песничког догађаја, једнако је важан закључак да у непосредној свести не постоји рационални антагонизам изазван разликама многобожачке и монотеистичке религије.

Цео дан су их ūражили, ал ниūūа… ниūūа… и ниūūа.
А сваки вирић и сваку чкаљицу ūрūиūали су чакљама
У сумрак, у знак жалосūи, уīасили су оīњиūūа
и сву ноћ ūумарали око реке са заīаљеним бакљама.

Последња, девета, строфа ове песме *у свиūање* – када светлост многих бакљи губи сваки значај и огњиште опет постаје центар раздробљене светлости (бића), доноси срећни велеобрт. Већ смо видели да је у стваралачком поступку запетама и трима тачкама коришћена могућност интерпункцијског маркирања песничке емоције, у овој строфи се у загради ис-

тиче другоразредност наведеног садржаја за песнички догађај, а истовремено се издваја аутентично митско наслеђе обреда у виду посмртне трпезе – *даће*. На оригиналан начин се уклапа и попуњава *духовни традицијски план*, баш тамо где је њен срећан исход, узвишени је свршетак једне велике љубави у српској поезији – херојски крај у овом свету Војводе Пријезде и његове љубе Јелице. На месту Војводиног и Војвоткињиног метафизичког ишчезнућа, где је Морава трострука, изронили су оваплоћени јунаци Ерићеве песме.

А у свитање стиже у мрављe село у пругу
(где се несталим мравићима спремала велика даћа)
вест да су они виђени живи и здрави на свом сплавићу на ушћу
Западне и Јужне Мораве, чак код Сталаћа!

Речи употребљене у ритуално-обредним радњама преведене у песнички говор и даље имају несмањену тежњу ка испуњењу, то се јасно види и у поређењу са писаном традицијом која настаје на предању, нпр. са негативним обредом који је садржан у магијској формули обећања Авдагине Фате да ће се удати за Наилбега Хамзића *кад Вељи Луг у Незуке сађе* (Андрић 1981: 126). Као што је познато, део свадбеног обреда се десио и у том случају, али Фата није постала снаха Мустајбега Хамзића; међутим, и млади Наилбег се томе надао једино као резултату натприродног: *и то ће чудо једнога дана бити* (исто). Придавање говору магијских одлика води испуњењу изреченог, где се из лика у огледалу отелотворује фигура испред њега.

НАРУШИВОСТ ЖАНРА – НЕДЕЉИВОСТ ДУХА

Текст је написан у разлабављеној форми лирске песме за децу, римован и строфичан, са пуно одступања од строге форме. У стиховима је неједнак број слогова, при чему множина стихова има већи број слогова неголи је то у традицији српске народне и ауторске поезије (Матић 1931: 51). Већи број слогова не може се сматрати формулом забележеном код других песника где се изузетно дуги стихови, дужи од дванаест слогова, могу разделити више него једном паузом, па се, примера ради, уочава да је један такав шеснаестерац природно грађен од двоструког осмерца народне лирске песме. У овој Ерићевој песми нема чак ни правилности и устаљене употребе неке дужине стиха, никакав формални распоред стихова не постоји. У свих осам катрена проведена је укрштена рима, а у средишњој строфаиди пети стих је у слику са четвртим и другим стихом. Квалитет риме је такав да се веома лако претпоставља како је и за самог аутора, иначе вештог у слоготворју, она била од другоразредног значаја, као да је део основног музичког тона који је у другом плану. Подсећа на обавезно присуство а не претерани значај риме у говорном акту ритуалних радњи, у њима примар-

ни значај играју друга музичка и фонолошка обележја лирике (ритам, темпо, интонација, артикулација гласова).

Изузев преломних места – динамизатора обредних радњи, типа поменутих епизеукси које нарочито носе карактер лирског певања, чак и када се нађу у епском или у драмском оквиру, све друго је приповедно изложено у виду описа једног догађаја. И по томе може да буде тачна наизглед лажна песникова назнака да се ради о причи. Међутим, овај песник има нарочиту непосредно-интуитивну свест у којој постоје трагови сазнања преласка из једног у други жанр народне усмене књижевности на заједничким тематско-сижејним основама. „Постојање оваквих лирско-приповедних песама као једног самосталног и веома карактеристичног жанра наше народне поезије, на граници лирике и епике свакако је, међутим, могло бити подстицај у трансформисању народних прозних врста у епску поезију.“ (Милошевић-Ђорђевић 1971: 364). Наша народна поезија, чији је изданак несумњиво Добрица Ерић, не познаје драмске врсте, али је инсценација незаобилазно обележје лирског, епског и епско-лирског певања, као и приповедања. У важним елементима овог песничког текста су иницијално освежена сва битна својства античке трагедије. Приповедни пасуси којима се описује неки догађај карактеристични су за античку драму стога што се њима скраћује количина текста и обично су дати као извештај гласника. Ова песма је у највећој мери извештај, односно, прича. Нарочито је карактеристична епилошка обавест о срећном крају младенаца, којом се формално нарушава јединство места, времена и радње, премда се на вишем нивоу успоставља јер их магијски повезује Троморавље, одакле стиже *весī да су они виђени живи и здрави на свом сīлавиђу на ушћу/ Заīадне и Јужне Мораве, чак код Сīалаћа///*. У овом случају време је вечност а место збитија духовни простор у који се уклапа значење овог песничког догађаја.

Радњу класичне трагедије мотивационо готово увек покреће породични сукоб, баш као и у овој песми – неслагање родитеља са избором брачне сапутнице њиховог сина. Присуство катарзе је отелотворено у доживљају мрава који су били активни посматрачи (… *и сви су од сīраха очи склоīили*) приликом самоубилачког скока заручника у притоку Западне Мораве, а пуноћа прочишћења је обрнута класичном узору јер је у срећном свршетку овог случаја и представља изневерицу облика. Мрави се овде налазе у улози публике. Иначе, у античкој трагедији није обавезан тужан крај, значајнија је особина катарзичности, а завршетак може да буде срећан као и у овој Ерићевој песми. У њој још постоји и стихомитија, која је такође наслеђе античке драме и представља склоп антитечног питања у првом примеру епизеуксе и сувишног одговора сина на очево очајно реторско питање: *Тако! Волим је више неīо īриса īринцеза!*

Насловом *Прича из мрављеī свеīа* песник није декларисао жанровску припадност свог састава, одредница *īрича* односи се на догађај или

извештај о догађају, док је *мрављи свет* презасићен симболима који упућују на померености из мрављег и својом сумом прерастају у алегорију другога света. Јако обележје класичне драме у причи написаној у облику песме за децу, која у најсублимнијим деловима има лирски карактер, са препознатљивом ритуално-обредном основом, упућује на закључак да су за оваплоћене духовне сензације појмовне и категоријалне поделе од другоразредног значаја и изван њиховог бића. Сви трансфери из једне у другу форму никада не поништавају оно што је претходило, већ се наизменично дешавају процеси индивидуације и универзализације, који своју уверљивост дугују магији ритуалног обреда.

ИЗВОРИ

Андрић (1981): Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Сабрана дела И. А, књига прва, Титоград: Побједа, Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна заложба Словеније, Скопје: Мисла.

Ерић (2007): Добрица Ерић, *Прича из мрављег света* у: *Од Змаја до Љубивоја*, ризница српске поезије за децу, изабрао и уредио Ненад Кебара, Крагујевац: Лира, 28–29.

Караџић (1975): *Смрт Војводе Пријезде* у: *Српске народне пјесме*, књига друга, Вук Ст. Караџић, скупио их и на свијет издао, Београд: Нолит, 314–316.

ЛИТЕРАТУРА

Бајбурин (1993): Альберт Кашфуллович Байбурин, *Ритуал в традиционной культуре, Структурно семантический анализ восточнославянских обрядов,* Москва: Наука.

Ван Генеп (2005): Арнолд ван Генеп, *Обреди прелаза*, *систематско изучавање ритуала*, Београд: СКЗ.

Вишеславцев (2007): Борис Вишеславцев, *Вечно у руској философији*, Београд: Логос.

Живковић (1992): *Речник књижевних термина*, главни и одговорни уредник Драгиша Живковић, Београд: Нолит.

Златановић (2013): Сања Златановић, Бугарска свадба у етнолингвистичком кључу, Елена Семеновна Узенёва, *Болгарская свадьба: этнолингвистическое исследование*, Индрик, Москва, 2010, Београд: Гласник Етнографског института САНУ, LXI (2), 187–189.

Кебара (2012): Ненад Кебара, *Афективна противречност жанра* – Крвава бајка *Десанке Максимовић*, Зборник радова са Научног скупа *Књижевност за децу и омладину – наука и настава*, Посебна издања, књ. 15, Јагодина: Факултет педагошких наука.

Ковачевић (2006): Иван Ковачевић, *Ван Генеп по други пут међу Србима, Прилог историји српске етнологије/антропологије у последњој четвртини двадесетог века*, Београд: *Етноантрополошки проблеми*, н. с, год. 1, св. 1, 81–94.

Ковачевић (2000): Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.

Лома (2005): Александар Лома, Мистерија прага, Обреди прелаза Арнолда ван Генепа на прагу свога другог столећа, у: Ван Генеп 2005.

Лосев (2000): Алексеј Лосев, *Дијалектика мита*, Београд: Zepter Book World.

Матић (1931): Светозар Матић, *Принципи уметничке версификације српске* [II], Београд: Издање Чупићеве задужбине, Годишњица Николе Чупића, књига XL, 51–72.

Мелетински (1983): Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd: Nolit.
Милошевић–Ђорђевић (1971): Нада Милошевић–Ђорђевић, *Заједничка īематīско-сижејна основа срīскохрваīских неисīоријских īесама и еīске īрадиције*, Београд: Филолошки факултет Београдског универзитета.
Павличић (1986): Pavao Pavličić, *Epsko pjesništvo* u: Zdenko Škreb i Ante Stamać, *Uvod u književnost*, *Teorija, metodologija*, Zagreb: Globus, 413–439.
Петковић (1975): Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд: Нолит.
Супек-Зупан (1984): Olga Supek-Zupan, *Naitre, vivre et mouir. Actualité de Van Gennep. Edités par Jacques Hainard et Roland Kaehr. Musée d'ethnographie, Neuchâtel 1981,* Zagreb: Narodna umjetnost, 21, 144–148.
Топоров (1995): В. Н. Топоров, *Миф*. *Ритуал*. *Символ*. *Образ*, исследования в области мифопоэтического, избранное, редактор В. П. Руднев, Москва: Издательская группа „Прогресс“ „Культура“.
Топоров (2010): В. Н. Топоров, *Мировое дерево, универальные знаковые комīлексы*, том 1, Москва: Рукописные памятники древней Руси, 318–381.
Тројановић (1990): Сима Тројановић, *Ваīра у обичајима и живоīу срīскоī народа*, Београд: Просвета.

Ненад Р. Кебара
Крагујевац

ДРАМА ОБРЯДА ПЕРЕХОДА В СТИХОТВОРЕНИИ *ИСТОРИЯ ИЗ МУРАВЬИНОГО МИРА* ДОБРИЦЫ ЭРИЧА

Резюме: В этой работе мы стараемся, на основе духовного родства, установить творческий поступок, посредством которого ритуальное событие, в качестве обряда перехода, превращается в ткань литературного творчества. Также мы исследуем элементы жанра литературного произведения, осуществляемого в окончательной языковой реализации. Все это мы обнаруживаем в одном только лирическом стихотворении для детей Добрицы Эрича, с назначением *исīория* уже в заглавии, одновременно происходящем и в драматической напряженности семейных отношений, и в классическом единстве элементов древней драмы где, в концептуальной форме, все три литературные рода являются одновременно в том же самом литературном творчестве. При этом, литературный текст всегда осуществляется в *духовноī* *īрадиции* и заполняет ее.

Кључне речи: обред, ритуал, песма, прича, класична драма, духовна традиција

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 261–268

Милутин Ђуричковић
Висока школа за васпитаче
струковних студија
Алексинац

САВРЕМЕНА ТУРКМЕНИСТАНСКА ПОЕЗИЈА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ
(*генеза, развој, поетика*)

Апстракт: У раду се разматрају генеза, развој и поетика савремене туркменистанске поезије за децу и младе, која је нашим читаоцима мало позната. Најпре указујемо на одређене идејно-мотивске и језичко-стилске особености, са посебним осврtом на лирику појединих значајних представника. Свесни свих ограничења и недоступности одређеног дела материјала, размотрићемо поједине сегменте туркменистанске поезије за децу, као и збирку песама/прича једног од водећих стваралаца Агагелдија Аланазарова *Стижем ветар* (2012), чији је приређивач и преводилац Душан Ђуришић. Ради се о ретком и драгоценом подухвату (преведеном са руског), који у доброј мери осветљава тематику и поетику не само овог аутора већ и савремене туркменистанске поезије за децу и младе у целини.

Кључне речи: Туркменистанска поезија, деца, језик, стил, тематика, поетика.

„Златни, мили
крајеви без броја.
Све је, све је –
Туркменија моја!“
(Нури Бајрамов)

1.

Туркменистан или Туркменија је држава у централној Азији и граничи се са Авганистаном, Ираном, Казахастаном, Узбекистаном и излази на Каспијско море. Туркменистан има дугу и занимљиву историју, јер су многе војске и разна царстава пролазиле кроз ову земљу на путу ка новим територијама. После Александра Великог (4. век) и Персијског царства, у 7. веку Арапи освајају овај регион, који са собом доносе ислам и блискоисточну културу. Сматра се да је у то време успостављен познати „пут свиле“, који је био главна трговачка веза између Европе и Азије.

Средином 11. века, моћни Турци Селџуци су концентрисали своје снаге на територији Туркменистана у покушају да се прошире у Авганистан. Царство Селџука се срушило у другој половини 12. века, и Туркмени су изгубили своју независност када је Џингис-кан преузео контролу над Каспиј-

ским морем на свом путу на запад. У наредних седам векова, Туркмени су живели под разним царствима и водили сталне међуплеменске ратове.

До 1894. царска Русија је преузела контролу над Туркменистаном. Октобарска револуција 1917. и политички немири који су уследили довели су до проглашења Туркменске републике, као једне од 15 република Совјетског Савеза 1924. У ово време су формиране модерне границе Туркменистана, који је своју независност прогласио крајем 1991. године када је званично и признат после распада СССР-а. У етничком погледу најбројнији су Туркмени, а остали народи (њих 40) су: Узбекистанци, Руси, Казахстанци, Татари, Азери, Белуџи, Јермени, Украјинци, Иранци, Таџикистанци, Белоруси, Корејци, Курди, Башкири, Чуваши, Немци, Осети, Молдавци, Ујгури, Грузини, Чечени, Киргизи, Пољаци, Грци, Јевреји… Туркменски/ туркменијски је службени језик, мада је руски и даље у широкој употреби, као „језик међуетничке комуникације“ (према уставу из 1992). Сматра се да име *Туркмен* потиче из периода кад су Руси први пут срели овај народ, а вероватно значи *Tūrk-men*, или „Ја сам Турк“ (*Tūrk*).

2.

Упркос свом развоју, богатству и жанровској разноврсности, туркменистанска књижевност за децу и младе је веома мало позната нашим читаоцима. Први значајан превод ове литературе код нас представљају туркменске приче за децу *Очи пастира* (1983) Кајума Тангрикулијева, у преводу са руског Петра Антоновића, док прве преводе поезије налазимо у заједничкој антологији Десанке Максимовић и Јованке Хрвађанин *Дечја поезија народа СССР-а* (1987), у којој су уврштени стихови следећих песника: Нурија Бајрамова (*Камилче*), К. Тангрикулијева (*Лети*) и Агагелдија Аланазарова (*Срећа*). Такође, Бајрамов и Аланазаров заступљени су и у антологији светске поезије за децу и младе *Даривање лепоте* (2003), док се у избору Душана Ђуришића *Све је твоје* (2002) налази једна песма водећег туркменистанског песника за децу и младе Нурија Бајрамова (*Сунце за све*).

У време постојања совјетске државе, у туркменистанској култури и литератури и те како се осећао руски утицај који, ипак, није успео да угрози национални, језички и духовни идентитет ове древне заједнице. Туркменистанска књижевност за децу и младе темељи се на народној традицији и богатом фолклору (бајке, легенде, пословице, загонетке, брзалице, бројалице), чији су се жанрови и облици усменим путем преносили са генерације на генерацију.

Бајке су, такође, имале посебну улогу у образовању и васпитавању младих нараштаја, јер су се деца, опонашајући главне јунаке, учила храброс-

ти, пожртвованости и родољубљу. *Акпамик*, *Кукавица Худајберди и деве*[1], *Маћеха, Продати сан*, *Бовенџик* су бајке које деца највише воле и најбоље памте. Мајстори писане речи, као што су Берди Кербабајев, Ата Говшудшов, Гурбандурди Курбансахатов, Беки Сејтаков, Аман Кекилоб, Керим Курбинепесов и други, створили су многе бајке и басне, а написали и занимљиве поеме на основу дела туркменистанског народног стваралаштва.

Књижевност за децу и младе заузима једно од важних места у националној књижевности. Народ је, односно појединац у име колектива, створио прве обрасце дела за децу, која су одражавала њихове наивне жеље и снове. Тако су настале успаванке, бројалице, бајке и легенде, које су васпитавала и грејала дечја срца. Кроз различите епохе, почев од класика: Махтумкуле, Б. Кербабајева, Н. Исмајилова, у туркменистанској књижевности се формирала велика група писаца који су стварали дела за децу и младе. Ту се, пре свега, мисли на следеће писце и песнике који су интензивно писали у периоду од 1960. до 1980. године:

- Кајум Тангрикулијев,
- А. Бајмурадов,
- Ј. Прикулијев,
- М. Гаријев,
- Нури Бајрамов,
- Агагелди Аланазаров,
- Хемра Широв,
- Курбан Чолијев,
- Алберди Хајидов,
- Сеитмамед Хидиров,
- Дурђ Клич,
- Касим Нурбанов…

Ови и други писци подигли су туркменистанску дечју књижевност на већи уметнички и естетски ниво, који је постепено ослобађа дидактичности и прелази у сферу игре, хумора и маште.

3.

Избором песама и прича *Стижем ветар* (2012), коју је са руског превео Душан Ђуришић, песник Агагелди Аланазаров се у пуном светлу представља нашим читаоцима. До појаве ове књиге туркенистанска књижевност за децу и младе, а нарочито поезија, била је потпуна непознаница и недоступан свет, препознатљив само делимично на основу узгредних превода и препева са других језика. Захваљујући овом издању, односно

[1] Кукавица као плашљивац, не као птица, и деве као источњачка митска бића која дају светлост, не као девојке.

његовом приређивачу и преводиоцу, добили смо извесну слику и пионирски подухват, који је врло драгоцен и значајан у упознавању ове егзотичне литературе, културе и древне традиције.

Агагелди Аланазаров је рођен 1948. године у селу Марчак, у Тахта-Базарској области, на самом југу Туркменистана. Московски литерарни институт *Максим Горки* завршио је 1976. године. Тада је почео да ради у издавачком предузећу. Од 1983. до 1988. године преузео је Биро пропаганде Савеза писаца Туркменистана, од 1988. до 1992. био главни уредник издавачког предузећа *Туркменистан,* па заменик председника Комитета за штампу и директор поменутог издавачког предузећа (од 1995. до 2001). Сада ради у туркменистанској државној издавачкој служби.

У Ахшабаду и Москви објављене су његове књиге на туркменијском и руском језику: *Кућа сунца*, *Три весела капетана*, *Пишем А*, *Пас који је једном летео*, *Приче*, *Весела азбука*, *Свирај*, *моја фрулице*, *Стижем ветар* и многе друге. Објављивао је и прозу, приче и новеле за одрасле: *Писма са пута*, *Бели коњ*, *Тренутак љубави* и друге, као и три романа: *Отпишите*, *Туљан* и *Врело лето Хазара*. По његовим новелама снимљена су два дугометражна филма, а његов позоришни комад *Рођендан Лисе*, написан за децу, последњих 25 година извођен је у маријском, ахшабадским и другим театрима и у иностранству, у Израелу и Украјини.

Аланазаров је члан Савеза писаца и лауреат омладинске награде Туркменистана (1983). Његова дела су превођена на руски, енглески, српски, бугарски, киргизијски, турски и друге језике. Живи у главном граду Ахшабаду.

Спајајући традиционално и модерно, односно поучно и шаљиво, Аланазаров обрађује прилично разуђен број тема и мотива, међу којима доминирају: домовина, природа, завичај, породица, детињство, и др. Доза патриотизма је промовисана у песмама *Сунчани брод* и *Кад је код нас зима*, где се родна груда велича и пореди са нечим лепим и необичним:

Туркменистан – сунчани брод,
коме је напред усмерен ход.
Издалека, у сусрет броду и нама,
облаци машу марамама…

Осим метафоре, поређења и симбола, чини се да је ономатопеја честа и омиљена стилска фигура овог песника, чиме постиже већи степен звучности и игравости у свом обраћању деци (*Свирај*, *моја фрулице*, *Врана, Мачка*). Успаванка, загонетка и бројалица, такође, представљају поетске форме, у којима Аланазаров илуструје утицаје усмене лирике, али и савременог приступа свету идиле и породичном окружењу (*Бројим*, *Бакина успаванка*, *Кишобран који се једе*). Дете је, углавном, главни јунак његових песама и прича, а неретко су то и животиње (*Камилче*, *Добри коњ*, *Ждрепчева песма*). Пишчев стил је једноставан, порука јасна, описи складни и примамљиви. Било о чему да пише, Аланазаров показује несумњиво

познавање дечијег менталитета и психологије, што потврђују и кратке приче, са сажетом фабулом, бритким дијалозима и динамичним сценама (*Куче*, *Срећа*, *Чобанин Чари*). Поента се обично налази на крају, најчешће у виду (не)очекиваног драмског преокрета.

У надахнутом поговору *Чисти лирски звуци из Туркменистана* Жарко Л. Ђуровић наглашава „језичко осећање, лирске ефекте, умеће римовања, богатство стилских фигура, високе домете у препеву стихова“, као и „раскошну стваралачку енергију“ овог туркменистанског песника и прозног писца за децу и младе. Други рецензент, Јово Кнежевић, у прилогу *Ветар у степи и у срцу* с правом уочава „чврсту повезаност јединке са животодавном природом“, што се, заправо, односи на дете и његово окружење.

Космополитизам, дионизијску распеваност, као и друге духовне и етичке вредности Нури Бајрамов транспонује у песми *Сунце за све*, чији складно римовани катрени указују на међусобну и конститутивну повезаност човека и природе, односно живота и радости, као општег принципа универзума. Ова својеврсна химна животу наставља се у егзалтираним кликтајима, реторичким питањима и романтичарској понесености лирског субјекта (*Ко је весео – превесео*), где се поново апострофирају *срећа*, *радост*, *љубкост*. Идиличну интонацију и обузетост природним лепотама на најбољи могући начин илуструју следеће песме:

- Месец у пустињи,
- Да макови процветају,
- Кајсијино дрво,
- Песма лала,
- Радост,
- Киша.

У дијалошкој форми Бајрамов је написао две песме (*Шта би радио*, *Мердан*), које кроз кратку епску нарацију приказују имагинарни свет дечака Мердана и разговор лирског субјекта са неименованим актантом. Свет биљака и животиња и његова фигуративна корелација са детињством представља битну семантичку окосницу песниковог опуса за децу и младе.

Курбан Чолијев пева о памуку и сунцу, док Алберди Хајидов (*Ко се због чега слави*) у поједностављеном песничком поступку и редукованом изразу, а из перспективе дечијег схватања, инсистира на реалистичности и миметичком односу према стварности (*Због нежности и топлине / славе сунце када сине*). Његови стихови отуда имају реалистичку мотивацију остварену кроз шаљиву и инфантилизовану форму кроз играви и поучни смисао.

Илузију морских таласа дочарава Сеитмамед Хидиров, чије двосмислене конотације имају призвук вербалне и метапоетске игре. Његов катрен има логичку инверзију, са фројдовском техником грађења досетке у дословном и пренесеном значењу (Фројд, 1969: 9). Изразито дугу успаванку Дурђа Клича *Спавај, нежно јање моја* чине дванест складно римованих и

сликовитих катрена, са неколико мање познатих речи и израза које су објашњене у напомени преводиоца (*шахир*, *саз*, *алмаз*, *јурта*, *дутар*). Ова антологијска песма инклинира нарацији и фабулирању, те у својој структури поседује извесну дозу „филмског кадрирања" и набрајања одређених појединости у циљу оснаживања песникове поруке, односно идеје:

Од све деце паметнији.
јачи, бољи и срећнији.
Бићеш радост мајке своје –
спавај, нежно јање моје!

У песми *Ветар* Касим Нурбадов иронизира антропоморфизовано општење са ветром, да би на крају закључио да *себичан не треба бити.* Главне јунакиње су две девојчице, чији разговор и свађу прати ветар који се не ставља ни на чију страну, већ њихову недоумицу разрешава педагошком поруком и афирмацијом несебичности. Лудистичка песма *Моје јаре* Хемре Широве је типичан пример компатибилности забаве и поуке, односно игре и збиље, при чему се посредством дечје личне самоспознаје афирмише љубав према животињама и кућним љубимцима.

Поетика шалозбиљности, игра речима и мотивска разноврсност су основна стваралачка обележја лирике истакнутог песника за децу и младе Кајума Тангрикулијева, чији стихови једним делом трпе утицаје народних умотворина и фолклора (*Успаванка*). Актери његовог песмовног исказа су деца и одрасли (*Лети*), биљни (*Цвета нар*) и животињски свет (*Коњаник*, *Корњача*), који су у својој семантичкој равни оснажује дидактичку конотацију, родољубље и љубав према завичају (*Пролеће у Кара-Куму*).[2] Иако слике ведрог и разиграног детињства омогућавају да се лепота игре доживи из перспективе самих учесника, ипак, у изражавању широке скале психолошких осећања понекад има сете и носталгије (*Дрво и девојчица*):

Стиже јесен. Дрво
стреса лишће с грана.
Девојчица ћути
зебњом охрвана.

Замишљена, више
пери није рада.
Гледа како лист за листом
њише се и пада.

Поступак антропоморфизације Кајума Тангрикулијева приказује креативно испољавање детета у игри, природи и породици, што илуструје и песма *Коњаник*, која је по много чему слична Змај-Јовином *Малом коњанику.* Заснивајући поетику на темељном познавању дечије психологије, маште и језика, овај туркменистански класик успоставља јединствен и мо-

[2] Кара-Кум – пустињска и степска област у Туркменији, на неким местима испод нивоа Каспијског мора (до – 43 м).

деран песнички говор са забавном/ хуморном и поучном функцијом, оствареном у разноврсној метричкој и версификацијској комбинацији.

4.

Квалитет и уметничку вредност туркменистанске лирике за децу и младе употпуњује и врстан превод / препев Душана Ђуришића, који у складу са стваралачком слободом и евентуалним одступањима прати првобитну замисао и идеју песника. Ђуришић напомиње да је ове песме почео да препевава са руског језика још од априла 1987. године. Те песме је налазио у часописима и листовима за најмлађе који су излазили у Москви. Његови препеви туркменистанских писаца објављивани су, почев од маја 1988. године, у гласилима за децу у Подгорици (*Осмијех*, *Нови сусрети*) и Бијелом Пољу (*Бјелопољске новине*), као и у зборнику *Све је твоје* (2002), сто песама из листа *Осмијех.*

Иако сажета и по природи ствари непотпуна, ова скица о савременој туркменистанској поезији за децу и младе унеколико омогућава да се стекне одређен увид у њене основне стваралачке, идејно-тематске и језичко-стилске токове, који показују да се ради о јединственом уметничком свету детињства са снажним ослонцем на традицију и народни фолклор. Синтеза архаичног и савременог остварена је сликовито и надахнуто, захваљујући, пре свега, особеним лирским визијама и способностима да се преобрази већ виђено и архетипско.

ЛИТЕРАТУРА

Аланазаров (2012): Агагелди Аланазаров, *Стижем вјетар*, с руског превео и препевао: Душан Ђуришић, Подгорица: Удружење књижевних преводилаца Црне Горе.

Ђуричковић (2013): Милутин Ђуричковић, *Обиље лијепих стихова и прича* (Агагелди Аланазаров: *Стижем вјетар*), Подгорица: Просвјетни рад (Дјечији свијет), 3.

Ђуришић (2014): Душан Ђуришић, *Да макови расцвјетају,* Из туркменистанске поезије за дјецу, приредио и с руског превео: Душан Ђуришић. Подгорица: Удружење књижевних преводилаца Црне Горе (у штампи).

Максимовић, Хрваћанин (1987): Десанка Максимовић, Јованка Хрваћанин, *Дечја поезија народа СССР-а.* Крушевац: Багдала.

Кајум (1983): Кајум Тангрикулијев, *Очи пастира*. Туркменске приче за децу. Превео са руског Петар Антоновић. Москва: Радуга. Горњи Милановац: Дечје новине.

Фројд (1969): Сигмунд Фројд, *Досетка и њен однос према несвесном.* Нови Сад.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 261–268

Milutin Đuričković
College for pre-school teachers of vocations studie
Aleksinac

CONTEMPORARY TURKMEN POETRY FOR CHILDREN AND YOUTH (origin, development, poetics)

Summary: This paper discusses the origin, development, and poetics of contemporary Turkmen poetry for children and youth, which is little known to our readers. First, we point out certain conceptual and motif characteristics, and linguistic and stylistic features, with special emphasis on the lyricism of some important representatives. Aware of the limitations and partial unavailability of the material, we consider certain segments of Turkmen poetry for children, as well as a collection of poems/stories of one of the leading authors Agageldi Alanazarov Chasing the Wind (2012), edited and translated by Dušan Djurisic. It is a rare and valuable achievement (translated from Russian), which highlights the themes and poetics not only of this author, but also the contemporary Turkmen poetry for children and youth in general.

Keywords: Turkmen poetry, children, language, style, themes, poetics.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 269–274

Јованка Д. Денкова
Махмут И. Челик
Универзитет „Гоце Делчев“
Филолошки факултет
Штип, Р. Македонија

РОМАНИТЕ НА ГОРЈАН ПЕТРЕВСКИ ПОСВЕТЕНИ НА МЛАДЕШКИТЕ ВОЗБУДИ И ДИЛЕМИ

Апстракт: Во трудот се разгледуваат некои од најчитаните романи на најпознатиот македонски писател за деца, а особено за млади – Горјан Петревски[1]. Она што го издвојува неговото творештво од творештвото на останатите современи македонски автори за млади, е неговата преокупираност со животот на младите, адолесцентите. Овде се опфатени неколку романи од споменатиот автор, кои зборуваат за животот на младите во урбаните средини, се внурнуваат во психолошките лавиринти на адолесцентите и сето тоа преку еден современ дијалог, обоен со младешки жаргон, чиј хумор доминира над драматичните дилеми и порази со својата младешка виталност.

Клучни зборови: романи за млади, адолесценти, современ живот, Горјан Петревски.

Кога станува збор за творештвото на Горјан Петревски, може да се каже дека, ретко како кој писател во македонската литература влегол на голема врата. Но, и навреме како млад и талентиран раскажувач кој уште на самиот почеток знаел како да го прераскаже својот богат творечки свет и да им го понуди на читателите. Напишал голем број дела меѓу кои можат да се наведат следниве наслови: „Гороцвет“, „Земјата од сонот“, „Тажниот свирач“, „Татковите солзи“, „Пролетни дождови“, „Споменка“, „Пламени залези“, „Залуденост од заљубеност“, „Исти очи“ и др.

Неговите раскази набрзо потоа резултирале и со излегувањето на прва книга „Гороцвет“. Тоа било најава дека во македонската литература се појавило ново име, автор кој подоцна ќе стане миленик и идол на генерациите од младешка возраст. Дека очекувањата не биле залудни, Горјан Петревски потврдил со својата втора книга „Земјата од сонот“-1980 година. Во неа, за разлика од првата, во која на возвишен начин ги воспевал дожи-

[1] Горјан Петревски е роден на 14 јули 1951 година во село Мренога, Демир Хисар. Основно училиште завршил во родното место, а средно образование стекнал во прилепската гимназија. Студирал на Филолошкиот факултет во Скопје, во групата на јужнословенска книжевност.

Работел десетина години како новинар на Македонската Телевизија на програмата за деца, а во 1986 година преминал на работа во НИП „Нова Македонија“, каде што работел во забавникот за млади „Наш свет“, а, исто така, бил и одговорен уредник на списанието за деца „Развигор“, како и одговорен уредник на издавачката дејност во издавачката куќа „Детска радост“.

jovanka.denkova@ugd.edu.mk

вувањата и настаните од детството, овојпат понудил нешто сосем друго. Раскази, кратки по форма, еден вид новелетки или можеби басни, кои со својот колорит, мудрост и порака во себе биле изнијансирана лирика.

Својата мајсторија за расказот Горјан Петревски ја потврдил и со „Татковите солзи“. Таа била второнаградена книга на конкурсот на „Детска радост“, а во неа на убав начин уште еднаш ги потврдил своите раскажувачки вредности.

Тоа биле раскази кои носеле белег на времето кое било надвор од една војна, но во кое се уште се чувствувале нејзините остатоци. Раскази-ослободени од идеологија, но блиски по својата содржина до читателите. Меѓу нив се и: „Плетенка“, „Далечна пролет“ и др. Раскази – од кои секој за себе претставува драма врзана со своето време, но видена како последица од неодамна завршена војна.

Со излегувањето на првиот роман: „Споменка“ како трето негово објавено дело, Горјан Петревски ги разбудил и најголемите скептици дека на сцената доаѓал писател кој подоцна ќе се вброи во редот на најпопуларните и најомилените писатели кај нас на таа возраст. Уште тогаш девојчето Споменка станала синоним за прва љубов. Ако лирските записи „Задоцнети писма до Споменка“ биле инспиративни досетки, доживувања и први нејасни симпатии, романот „Споменка“ бил вознесена приказна за првата љубов. Таа лирска повест во која љубовта меѓу момчето Бојан и девојчето Споменка има доминантен простор, со својата автобиографска искреност, со приодот кон настаните, потоа со силните ликови (Никола, Вера Претералка, учителката Разделина и други), живее меѓу читателите. Романот „Споменка“ најдобро опишува една детска и невина, прва љубов. Тогаш кога не можеш во лице да и кажеш што чувствуваш, кога книгите се преносници на слатките детски писма, кога несебично и ја откриваш својата голема тајна – полјаната полна со диви јагоди за која никој друг не знае. Споменка – синооко девојче со коси како есенско лисје, онаа поради која вреди да се победат „Црните стрели“.

Од најисконската прва љубов, Петревски не носи и пред проблемите од младоста. Преку „Марта“ тој ќе покаже како една девојка, која копнеејќи по љубов и заштита паѓа во рацете на неранимајко. Романот „Марта“ е возбудлива приказна од светот на денешниве генерации, со урбани збиднувања и „напуштање“ на авторот на тематската средина на селото, за да докаже и да даде пример како се пишуваат книги на „градски“ теми.

Тој тоа го покажува и со романот „Снеговите на Климентина Евин“ кој претставува уште еден бисер во неговиот опус. Настаните во ова дело што се менуваат како на филмска лента, се поместени во Охрид и на Охридското Езеро. Младата пливачка Климентина Евин ќе се вљуби во својот професор по физика кој ќе ѝ стане мотив во учењето и пливањето. А и горчливо искуство кога истиот тој ќе ѝ ја подаде раката за да ја извалка сета чистина што се крие во „младата девојка“. Едно „неконтролирано“

движење со кое ќе ѝ го разурне сонот. Но, така е и најдобро, зашто на тој начин љубовта мора така и да заврши. Во овој роман значајно место имаат и ликовите на нејзината баба, госпоѓата Јана Евин, професор по пијано. Катализатор на главниот лик е необичната Ива Жива, врсничка и најдобра другарка на Климентина.

Уште една прва љубов Горјан Петревски ќе понуди во својот роман „Далечна љубов“ 1992. година, но овојпат тоа ќе го направи на хумористичен начин, а настаните ќе ги помести во мало гратче во кое живеат девојчето Сара Кадина, талент на виолина и момчето Павел Клетнички, талентиран за кошарка. И покрај тоа што љубовта ќе се роди заемно, ни едниот ни другиот со своите четиринаесетина години тоа не можат да го откријат. Ќе дознаат дури откако ќе заминат далеку еден од друг, таа да се усовршува како талент по виолина, а тој по кошарка. Низ сите тие настани видна е улогата на малиот и иден „научник“ Иван Луј Пастер, другар на Павел, кој ќе одигра значајна улога во сплетките, зашто и самиот е вљубен во Сара Катина. Треба да се наведе и необичниот лик на професорот по биологија – Спасе Еленски, кој со својот приод кон учениците и наставата, како и со постапките, наидува на недоразбирање и неодобрување во колективот, но, спротивно на тоа, на големо разбирање меѓу своите ученици. „Далечна љубов“ е роман на една необична и помалку „смешна“ прва љубов.

Романот „Исти очи“ претставува необична и неизвесна приказна сè до крајот на неговата возбудлива содржина. Во него, уште на почетокот, на попатната станица Клисура, ќе се запознаат момчето Ангел и девојчето Ана. Тој како продавач на јоргован, а таа како флејтистка што во тој час ги забавува патниците во возот. Но, кога ќе им се сретнат погледите, ќе увидат дека обајцата имаат исти очи. Кога ќе заминува возот Ана ќе добие јоргован, а како благодарност, на ливче хартија набрзина ќе ја запише својата адреса и ќе му ја фрли од прозорецот. Но, ветрот е тој што ќе го направи заплетот неизвесен со тоа што ќе ја одвее неповратно кон длабочините на Клисурата. Тогаш настанува потрага по Ана преку портрет по сеќавање, зашто Ангел таа есен заминува да учи во градот и да живее во интернатот. Таму го запознава Крсте од Рамна, момче кое знае да свири на гајда, а цел му е да стане добар готвач во угостителско училиште. Во откривањето на Ана ќе помогне девојчето Јулија, соученичка на Крсте, која го засакува Ангел, но не ќе може да не му открие дека сосем случајно ја познава Ана. При средбата и запознавањето ќе се дознае дека и таа го барала Ангел, а ќе се сретнат на исполнување на нејзината композиција „Момчето од Клисурата“ со која настапува на вечер на млади таленти. Но, на крај ќе се дознае дека Ангел и Ана, всушност, се брат и сестра оставени пред два различни прага. Приказната е потресна и полна со заплети, но и среќна, а начинот на кој е опишан животот и природата во Клисурата е своевидна мајсторија и доживеаност на авторот.

Книгата „Рано дојде љубовта“ се состои од седумдесет и два лирски раскази. Книгата е поделена на два дела „Плашилото со добро срце“ и „Тешко прашање“. Љубовта е универзална и како мотив таа се среќава речиси во сите дела на авторот, што е случај и во ова дело. Доминантна специфика на овој роман се искреноста, топлината и доживеаноста на нештата. Тие белези се фундаментален принцип во литературата за деца и младина. Начинот на кој е напишан е прифатлив за младата популација, што се провлекува низ сите романи на Горјан Петревски. Авторот е целосно внесен во детскиот свет и оттаму ги црпи своите инспирации.

Романот „Сама“ е едно од најдобрите остварувања на Горјан Петревски. Роман кој е лесно препознатлив по неговата лиричност и сентименталност, по трагањето на убавото и возвишеното, на добрината и љубовта. Тој во овој роман целосно го доловува секојдневието на младиот човек, грдото и испревртено време во кое младиот човек секојдневно се среќава со лагата, лицемерството, злото, измамата, алкохолот, проституцијата. Едно довчерашно дете треба да го издржи притисокот и да се изгради во правилна личност притоа избегнувајќи ги сите пороци. Главен лик во овој роман е пијанистот со светско реноме Симеон Георгиев, се она што се случува во романот е поврзано со него, сите настани почнуваат и завршуваат со него. Освен него претставен како светски славен млад пијанист, заедно со неговата доследност, упорност, работливост, скромност, разбирање, добрина, љубов и почит кон другите, авторот ни ја доловува и приказната на главната хероина во овој роман Теодора Малинова. Таа е меѓународна каратистка која постојано го слуша упорното вежбање на пијанистот, неговата упорност и желба да оствари некое големо дело кое би оставило трага во неговиот живот, покажувајќи дека единствена мерка за човекот се трудот и работата. Ни ја претставува одмаздољубивата и ретко успешна каратистка како сама и осамена несреќна девојка. Таа во една прилика по навреда и измама на училишниот другар Емил и неговата дружина целата своја духовна и физичка убавина ја пресоздава во долго посакуваната и единствена љубов кон младиот пијанист. Одеднаш големите и бучни нешта во животот, стануваат мали и обични, секојдневни чуда од убавина и добрина, почит и љубов, правичност, стрпливост и доследност. Горјан Петревски во овој роман ја вградува приказната на два млади лика кои прерано пораснуваат и се впуштаат во живот полн со зло. Тие таму се соочуваат со сите зла и несреќи, развратот, дрогата. И притоа тие самите со сопствена борба, работа и труд треба да го освојуваат животот како вредност и достоинство. Овој роман зрачи со древна мудрост и затоа подеднакво е прифатлив и за помладата, но и за постарата маса на читатели.

Книгата „Пролетни дождови“ почнува со еден необичен и многу содржаен предговор насловен како „Мајсторот и приказните“ во кој авторот, како „неодминлива совест на своето време“, остава белег за идните генерации, искрено проговорувајќи за многу нешта од својот сегашен момент. Во

неа, покрај предговорот се поместени четиринаесет приказни, топло и духовито прераскажани, драматуршки извонредно обработени, а пишувани според народни мотиви од приказните на Марко Цепенков, но, преку сосем нов приод, осовременети, во кои, како што наведува самиот автор, е задржана само основната порака на приказната. Дијалогот во книгата „Пролетни дождови“ е мошне жив, а ликовите речиси сите се од животинскиот свет, но со свои карактери и основни карактеристики. Мудроста е во преден план, а престапите и неправдата се казнуваат. Но, на сите јунаци им се дава можност да извлечат „жива глава“ од опасните и заплеткани ситуации, откако ќе бидат, се разбира, соодветно казнети. Според Петревски треба да се очекуваат некои топли „Пролетни дождови“, достоинствено, поведро и со кренато чело. Зашто тој смета дека, гордоста е последното нешто што треба да се изгуби.

Романот „Пламени залези“ Горјан Петревски го посветил на својата ќерка Јана, за да им се радува на своите тринаесет години, но и за да знае дека среќата доаѓа по нив. И секогаш да го следи текот на водата. Зашто, велат дека само таа води кон сонуваните далечини и кон убавините на животот. Се зборува за тоа дека најубавите приказни од тинејџерските години се случуваат надвор, во „слободниот простор“, каде што се размислува поинаку отколку во семејниот круг. Зашто семејството е ограничен полигон, а често и стереотип.

Горјан Петревски пишувајќи го романот „Залуденост од заљубеност“ сакал на своите читатели во исто време да им понуди и проза и поезија. Всушност, влегување во тинејџерскиот свет и видување на времето преку творечка визија за она што се случува околу нас и во нас. Создавајќи ја книгата „Залуденост од заљубеност“ Петревски сакал да им посочи можен начин- и тоа преку примери од нивната возраст, со згоди и незгоди или во кратка, но двосмислена форма- (не)згоди. Книгата, всушност, била прозен придружник и „толкувач“ на веќе објавената книга „Татковата прва љубов“. Песните му се препишани на еден имагинарен лик, девојчето Димитра со прекар „Вдахновена“, која низ згоди и незгоди, ќе не води низ содржините.

ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ

Книгите што ги пишува Горјан Петревски се всушност книги кои се занимаваат со животот воопшто, зашто темите на преокупација на овој ретко надарен автор, се мотиви од секојдневието на младите, но секогаш во спрега на возрасните. На крајот од краиштата, тоа е и животот во кој мостот меѓу младите и возрасните е заеднички и неизбежен. Токму затоа книгите на Горјан Петревски ѝ се допаѓаат не само на младата, туку и на возрасната читателска публика.

ЛИТЕРАТУРА

Петревски (1973): Горјан Петревски, *Гороцвет*, Скопје: Наша книга.
Петревски (1998): Горјан Петревски, *Татковата прва љубов*, Скопје: Наша книга.
Петревски (1999): Горјан Петревски, *Снеговите на Климентина Евин*, Скопје: Детска радост.
Петревски (2001): Горјан Петревски, *Рано дојде љубовта*, Скопје: М-Графика.
Петревски (2004): Горјан Петревски, *Споменка*, Скопје: Просветно дело, Редакција Детска радост.
Петревски (2004): Горјан Петревски, *Исти очи*, Скопје: Просветно дело, Редакција Детска радост.
Петревски (2006): Горјан Петревски, *Спомените за Споменка*, Скопје: Просветно дело, Редакција Детска радост.
Петревски (2006): Горјан Петревски, *Марта*, Скопје: Просветно дело, Редакција Детска радост.
Петревски (2006): Горјан Петревски, *Сама*, Скопје: Просветно дело, Редакција Детска радост.
Петревски (2008): Горјан Петревски, *Далечна љубов*, Скопје: Просветно дело, Редакција Детска радост.
Петревски (2009): Горјан Петревски, *Пролетни дождови*, Скопје: Панили.
Петревски (2009): Горјан Петревски, *Пламени залези*, Скопје: Просветно дело, Редакција Детска радост.
Петревски (2010): Горјан Петревски, *Залуденост од заљубеност*, Скопје: Детска радост.

Jovanka D. Denkova
Mahmut I. Čelik
University „Goce Delcev“ in Štip
Faculty of Philology
The Republic of Macedonia

GORJAN PETREVSKI'S NOVELS DEDICATED TO THE EXCITEMENTS AND DILLEMAS OF YOUNG PEOPLE

Summary: In this paper, the author tries to answer the question of the attractiveness of the characters in several contemporary novels for young people by Gorjan Petrevski. The analysis focuses on several of his novels, which talk about the life of young people in urban areas, dive in adolescent psychological labyrinths and all this is presented through a contemporary dialogue, colored by the jargon of the young whose humor overcomes the dramatic dilemmas and defeats with youthful vitality.

Key words: novels for young, adolescent, contemporary life, Gorjan Petrevski.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 275–283

Бриндуша Жујка
Маринел Негру
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

АКТУЕЛНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У РУМУНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ У ВОЈВОДИНИ

Апстракт: Румунска књижевност за децу у Војводини, Република Србија, саставни је део књижевности која је настала и еволуирала на овим просторима у периоду након Другог светског рата. На самом почетку, румунски књижевници објављивали су радове намењене деци у часопису Радост пионира (који касније мења назив у Дечија радост), а од 1970. објављују књиге за децу и омладину, реалне образовне и васпитне вредности. Књиге за децу теже да релационирају овај књижевни жанр са уметношћу, илустрацијом и специфичностима културе Румуна који живе и стварају у мултикултурном контексту Војводине. Писци млађих генерација, посебно писци за децу, допринели су повећању броја наслова у прози, па чак и у драмском стваралаштву. Тематски садржај преовлађујућих родова и врста у прози за децу контурише се око битних тема: дечији универзум (породица, школа, традиција), природа и живи свет, машта и реалност. Писане књижевним језиком, креације у прози поседују јединствен шарм који има своје корене у дијалекталним лингвистичким елементима и локалним топонимима.
Кључне речи: књижевност за децу, проза, реалност, машта, мултикултуралност.

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

У првих четврт века књижевног стваралаштва на румунском језику (1947–1970), није објављено ниједно дело намењено деци, а све литерарне креације биле су публиковане на страницама поменутог часописа за децу (са изузетком неколико песама за одрасле, приступачних дечјем разумевању, које у садашњости служе једино као могућност да се спозна реалност времена са средине прошлога века).

У антологији *Румунска књижевност у Војводини, Панорама једне четвртине века* (1946–1970), универзитетски професор Раду Флора закључује да се у том периоду нису објављивала дела посебног значаја, са напоменом да су се уметнички изрази црпели из фолклорног стваралаштва и превода из југословенске књижевности.

У периоду који је уследио, у време када се пред књижевним и уопште културним простором Румуна у Војводини отварају нови хоризонти, почеле су да се објављују и књиге за децу и омладину. До 2013. године, објављено је 37 дела шеснаест аутора, од тога 23 збирке песама и 14 у прози. Од укупног броја аутора троје их је писало само прозу, осморо је обја-

marinel.negru@uf.bg.ac.rs

вљивало искључиво поезију, а петоро је објављивало и поезију и прозу. Већина ових аутора, припадника различитих књижевних генерација, писаца стихова или прозе за одрасле у традиционалном или савременом маниру, успело је да прилагоди и приближи своје перо деци и њиховим специфичностима, поштујући или игноришући књижевне моделе времена.

Књиге за децу и о деци заокружују једно значајно поглавље румунске књижевности у Војводини, која је у нераскидивој вези са уметношћу, културом и традицијом Румуна са ових простора, доприносећи стварању потпуније слике о овој националној мањини.

Теме које обрађују румунски писци налазе инспирацију у стварности и машти, а тематска разноликост отелотворује се из *дугиних боја детињства*, толико присутних у руралном, али и урбаном амбијенту, давних и скорашњих времена, али и у каприциозној садашњости.

О РУМУНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ У ВОЈВОДИНИ

Рурална средина представља почетну тачку овог књижевног жанра. За Румуне у Војводини *детињство се,* заиста*, родило на селу,* са првим јављањем петлова или са првим причама изговореним на матерњем језику. Ипак, духовни развој интелектуалаца одвијао се у оквиру градских школа, у једној другачијој, хетерогенијој средини. У новој средини, интелектуално одрастање и еволуција нису биле лишене препрека, успона и падова. Из наведених разлога, специфичност војвођанског села, традиција, обичаји, добре и лоше стране живота, остали су усађени у душама оних који су напустили родну груду.

Многи писци враћају се *кући* у сновима или на јави, у банатску равницу, где вечно стоји отворена капија детињства, доносећи понекад пред очи читалаца један давно нестали свет. У својој лудој јурњави, време није успело да одагна мирис босиљка из гостинске собе, арому празничних колача или благост и стрпљење предака поцрнелих од сунца равнице и побелелих од сурових зима. Сва ова сећања још увек живе у дубини многих душа и међу корицама појединих књига, а примери су многобројни.

Поједини писци остављају по страни носталгију и тугу и поново доживљавају радости детињства гледане очима родитеља који надзире пажљиво и нежно. Без обзира на време и простор, детињство је универзум у коме игра постаје основно правило и све се подређује разиграности, па чак и реч.

Игре и играчке садрже у њиховој егзистенцијалној суштини шарм времена, годишњег доба и простора у коме су настале, само су протагонисти вечито исти. У дворишту детињства живе паралелно животиње из џунгле, домаће животиње, птице висина и водена бића, муве, лептири и пчеле, све подређене *Његовом Величанству ДЕТЕТУ.* И на истом месту, где могу-

ће постаје немогуће а немогуће могуће, међу кућама од бомбона и медењака, ослобађа се машта. Вешто обухваћена у оквирима лирике и епике, ослобађа се, с времена на време, како би читаоца вратила у свет реалности. Конструкције маште коегзистирају у хармонији са савременим реализмом, успевајући да га припитоме посредством шарма невиности и детињег осмеха.

Књижевност за децу писана на матерњем језику следила је у својој еволуцији узлазну путању, служећи у првом реду као образовни инструмент, за остваривање циља очувања и неговања румунског језика, духовног идентитета, као и средство за развој уметничке имагинације. Поред наведеног, она остварује племениту мисију којом би се употпунила слика о лепом и културним вредностима које идентификују румунску националну мањину у мултикултуралном контексту Војводине.

АУТОБИОГРАФИЈА, ФИКЦИЈА И РАЗИГРАНОСТ У ПРОЗИ ЗА ДЕЦУ НА РУМУНСКОМ ЈЕЗИКУ

Посматрајући изблиза феномен савремене прозе за децу на румунском језику у Војводини, може се констатовати постојање две доминантне карактеристике – проза аутобиографског карактера и проза фикције. Ове оријентације, које се могу пронаћи код различитих аутора, у различитим делима истог аутора, као и у садржају истог дела (књиге), структуришу еволуцију прозе за децу на румунском језику код нас.

Аутобиографска проза, са којом је дебитовала осма деценија прошлог века (проза Раду Флоре), представљала је увођење једне традиције (доприноси писаца Миодрага Милоша, Аурелије Пенца Мендреа, Фелићије Марина Мунтеану), која је очувана и од писаца данашњице (Еуђеније Балтеану, Еуфрозине Греонеанц, Ане Никулине Урсулеску). Са друге стране, фикција је забележила неколико значајних присустава у књижевним креацијама Маријане Стратулат и Оане Урсулеску.

Савремени писци прозе за децу преузимају нека ранија искуства са одређеном дозом оригиналности, али и оријентације према српској и румунској књижевности, на ушћу којих се створила румунска књижевност у Војводини.

Приметно је да су епске стратегије приповедања све више плениле пажњу савремених писаца. Креације за децу, настале у последњих неколико година, изражавају жељу писаца да поврате поједине традиционалне аспекте – као на пример подсећање на сопствено детињство – као и бригу за епском инвентивношћу. У њиховим ставовима преовлађују сећања, снови, хумор, саучесништво, али и разиграност. Ови писци стављају у средиште њихове пажње дете и детињство, било да је проживљено у неким ранијим временима, било у садашњости. Без намере да се занемари садашњост,

савремена проза не намеће се само способношћу одсликавања стварности, већ и кроз однос конкретног универзума са фикцијом. Стварност и машта, подједнако, чине део уметничког поступка савремених прозних писаца.

У категорију наведених аутора уврстила се, без сумње, Ана Никулина Урсулеску, књижевница која је допринела контурисању атмосфере у прози за децу, писаној на румунском језику у Војводини. У књигама посвећеним детињству Ане Никулине Урсулеску, могу се идентификовати два креативна правца, између којих, наравно, постоје бројне артикулације. У првом правцу ради се о носталгичном регистру писања путем којег ауторка ствара свет њеног детињства, произашао из свести о аутентичности, присутне у већини њених приповетки. Други правац приказује разиграну свест која ревитализује лични стил писања ауторке, тако да у збирци кратке прозе *Сунце, добро јутро* она с умешношћу демонстрира постојање оба правца у њеним радовима.

Детињство, прва етапа у животу човека, одвија се под знаком игре, која очарава и одрасле снагом своје лепоте и невиности. За децу, игре не представљају само прилику за забаву и опуштање, већ и форме изражавања личности, истраживања и познавања света који их окружује. Игра истовремено претпоставља креативност, имагинацију, способност имитације, способност да се открију други универзуми… само неки од битних атрибута који се односе на ово чудо.

Тема игре је вечна, а предиспозиције за игру и забаву специфичне су човеку, без обзира што се начин живота и менталитет људи мења, а са њима и начин игре деце или забаве одраслих.

Као песникиња и прозни писац, у својству уредника емисија за децу на румунском језику Радио Новог Сада, Ана Никулина Урсулеску са пажњом, нежношћу и носталгијом приближила се дечјем универзуму. Ослањајући се на сећања, она води читаоце до света сопственог детињства и, потпомогнута маштом, ствара нове светове шаљивих прича, сунчевог пољупца и вечне разиграности.

У збирци кратке прозе *Сунце, добро јутро*, објављеној 1998. године, у издању Друштва за румунски језик из Новог Сада, она покреће једну праву игру у којој су јој партнери *рашчупани, лепи, поспани* и *размажени* дечаци и девојчице. У свих пет поглавља књиге (*Његово Величанство Сунце*, *Саучесници Сунца*, *На непознатим просторима*, *Друга непозната пространства*, *За празнике*), *рашчупана*, *лепа*, *поспана* и *размажена* деца, дочекана увек са речима утехе и подстрека, саветима, а посебно са много љубави, постају саучесници аутора.

Живахне и разигране приповетке, препуне легендарних арома, снова и сећања претварају се у игре са најлепшим крајевима: познавање окружења, традиције и обичаја, бекство у фиктивне просторе, размењивање појединих осећања, упоредо са парадом едукативних порука. Приче садржане у овој књизи су сасвим посебне, оне немају статус успаванки, као остале

приче, већ помажу деци да се разбуде, да се навикну *на живот, који се налази негде иза друге стране прозора, са онима који се налазе супротно од нас*... (Ursulescu, 1998: 71).

Већ у првом поглављу *Његово Величанство Сунце* почиње игра, она имагинативна која креће из *Земље рађања сунца* и ушуња се у *бунар младости.* Приповетке и легенде говоре о сунцу, оном које буди децу сваког јутра милујући им образе, које се са њима игра жмурке, том обичном али истовремено и јединственом сунцу. У његовим недрима дечије игре немају краја: А *ви се још увек играте, и слободно хватате у коштац, под овим јединственим сунцем* (Исто: 65).

У другом поглављу *Саучесници Сунца* игра добија нове облике који су настали из носталгичних сећања, из чежње за детињством. *Бунар са чудесима је ово детињство! Можеш да га прећеш уздуж и попреко и да се никада не заситиш! Толико је мистерије у само једном његовом тренутку да ти цео живот није довољан да га окренеш памећу и душом, и са једне и са друге стране* (Исто: 73). Сада *сунчеви саучесници* бораве у свету њеног детињства, које је умногоме различито од њиховог. У том времену и простору, срећа је била саткана од једноставних, јефтиних, скоро баналних ствари, које је бака купила на пијаци, али препуних снова. У исто време, игра мења правила, а списатељица верно следи своје моделе, поставши некадашње несташно дете који се ваља *по шанчевима као и патке после летње кише,* са осталом децом из дудове улице, или иде у комшилук на једну *партију жмурке,* потом се пење на таван, на дрвеће, у амбар, плаши мачку… Сведочење је искрено и јасно: *Не знам која вила или ђаволак чине да се у оваквим јутрима враћам у свет мог детињства, али добро знам да ми то чини добро и заборављам да сам ја приповедач* (Исто: 85).

Једна друга игра која је заузимала значајно место у емоционалном животу села и којој је списатељица нашла посебно место у својим сећањима јесте недељно коло у центру села, *Хора.* То је био празник *са музичарима, вилама, принчевима на белим коњима, и лицедерским слаткишима*, светковина која се припремала целу недељу. То је била прилика да се покаже богатство и сиромаштво, уговарали су се бракови, док су деца села, скривена од погледа родитеља, правила разноразне несташлуке. У центру пажње били су момци и девојке за удају, очешљане у традиционалном маниру и са великим кецељама. Шта је значила *Хора* у центру села за некадашње дете налазимо у приповедачевим сећањима: *Мајка ме је облачила у нову одећу, коју је бака током недеље држала закључану у гостинској соби. Одећа је мирисала на недељу, боцкала ме и мучила. Али то су биле слатке, недељне муке, исто као што су били болови изазвани ношењем нових, лакованих ципела.*

Мада скроман по броју страница, део књиге у којем се описује Хора садржи важну количину информација о свету који корача у историју заједно са својим начином живота, са концепцијама, традицијама, веровањима,

поносом и својим неписаним законима. Аутор се и у следећим поглављима књиге бави креативном игром, која има намену да понуди читаоцима могућности за упознавање нових, фантастичних универзума.

Крочењем на *Непознате просторе*, привучена радозналошћу, деца, партнери у игри, сусрећу се са бајкама. Ово путовање, засновано на сновима и машти, апсолутно је неопходно, јер како аутор тврди… *бајка испуњава душу и обрнуто, и не може бити објашњена до бајком, али и другим причама* (Исто: 93). Поход у свет бајки испланиран је тако да одговори великом броју питања која се гомилају у дечијим мислима: *Какав је у ствари свет? Ко сам ја? Одакле долазим? Како да се провучем кроз свет? На која ја личим, да ли могу да идем преко земаља и мора као и дечаци из приче?* (Исто: 87), и омогући им да открију тајну која држи чврсто везана сва блага једног народа. У свих тринаест прича у бајци приказан је низ портрета позитивних и негативних личности, релевантне чињенице које им контуришу карактер и личност и врлине које помажу да добро победи. Међутим, све ово не личи на скривену намеру аутора да себи прибави дидактичку улогу, већ још један покушај да се деца стимулишу на игру. Посебно интересовање за овај сегмент писац објашњава следећим речима: *можда сам вам дала идеју како да се по цео дан играте* (Исто: 116).

Следећи иста интересовања – да се утоли жеђ за познавањем и стимулише машта *рашчупаних, лепих, поспаних* и *размажених*, без којих би се *све срушило под прашином заборава*, била су уведена у игру и друга, неистражена подручја. Ту живи шест легенди које подсећају на чињеницу да *велики умови не заборављају да остану деца*.

Приближавање новом чудесном царству се врши у корацима названим *Један корак у легенду*, *Други корак у легенду*, *Корак ближе Светом Сави… и још један корак ка небу*, *Похлепа*, *Срећа*, који напредују према божанским сферама и паралелно са тим према култури која нас окружује, помоћу које следимо наш егзистенцијални пут. Након кратког увода, у коме се прихватљивим језиком прецизира шта је у суштини легенда, аутор поклања читаоцима неколико легенди о Светом Сави, знаменитој личности српске културе и духовности.

Завршни део књиге представља поглавље под називом *За празнике*, које враћа на сцену осмехе и добре стране детињства. Празници поменути у називу поглавља веома су значајни јер се догађају једном годишње и посипају свет невиђеним лепотама (Дан жена, зимске светковине, рођендан детета), тако да када последња приповетка, писана са тугом, преде своју нит, списатељица нуди својим партнерима у игри последњи поклон – свемогући чаробни кључ, да закључају детињство.

У једном вештом и неуобичајеном епском маниру, намењеном да подстакне страст за читањем и зближавање са литературом, списатељица Маријана Стратулат у роману за децу *Алексове авантуре* изграђује епску путању, уобличену сталним осцилирањем између стварности и маште. Ова

књига представља користан тренутак у еволуцији прозе за децу на румунском књижевном простору у Војводини, а њена заслуга јесте у томе што кроз игру и причу позива читаоце да свет посматрају кроз очи детета, свет који је различит од оног којег познајемо.

Роман за децу *Алексове авантуре* био је инспирисан животом списатељицине породице. Кућа у близини реке Караш је њена, а дете – јунак кроз чије очи нам се одсликава природа, људи, са свакодневним радостима и тугом и на посебан начин универзум детињства – јесте њен син који има само пет година.

Епски искорак доноси са собом снове, маштања, сећања, реалне и имагинарне приче, које чине свет за себе, онакав каквог жели и осећа Алекс, главни јунак приче. Ова чињеница је могућа заслугом маште, имагинације без обзира на узраст и ограничења. Машта користи као полазну основу непосредну стварност, коју ремоделира, дајући јој нове димензије и значења. Лајтмотив романа… *имам толико година колику прсти на левој или десној руци, јер је то свеједно*, има сврху да обезбеди комуникацију између стварности и маште. Епска инвентивност аутора има добро дефинисан циљ, мајчину бригу да заштити дете од апсурдности и окрутности времена у коме се родило.

Двадесет сродних секвенци, прошараних стиховима, доприноси изграђивању идентитета детета које је на узрасту од пет година говорило у стиховима, имало сопствено царство и поседовало једну тајну.

На реалном плану, смењују се годишња доба по уобичајеном редоследу, догађају се обичне ствари у којима учествују ликови које познајемо из свакодневног живота, без сањалачке или фантастичне доследности. Они се подједнако смеју и плачу, у складу са тим каква им је судбина. Игре и играчке прилагођене су духу времена, а људско младунче живи у хармонији са младунцима других бића, али и са новинама које са собом доноси савремени свет. Све што се креће и дише има заједничко име, а све што је споменуто и неспоменуто на крају века и миленијума ушло је у неприродно. Небески свод, који их је штитио читаву вечност, постао је непријатељ. Тамо горе крила се опасност и на земљу су падале бомбе. Тада је Алекс напустио земљу у којој је био рат и кренуо према другој земљи.

Неодољив је излазак овог дечака из света детињства, који упркос трагичној реалности, успева да буде срећан. Он одстрањује страхове путујући према другим земљама, према своме царству које је… *магично и зове се Земља бескрајних авантура*... (Stratulat, 2009: 56).

Бежање у машту и снове покреће походе и јединствена искуства, доживљена према свим строгим правилима детињства, али која говоре у прилог основном закону егзистенције: победа доброг над лошим.

Мада различита по књижевним родовима и начину приступа дечјем универзуму, оба књижевна дела тумачена у овом раду, сем назначених карактеристика, изражавају подједнако сродно веровање њихових аутора.

Ове две књижевнице не заборављају да с поштовањем гледају на детињство и сачувају неокаљану дечју душу.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Савремени прозни писци за децу преузимају у својим делима претходна искуства, додајући им самосвојну оригиналност, али и усмеравања према двема књижевностима, српској и румунској, на чијем се сусрету родила румунска књижевност у Војводини.

Тематика књижевности за децу и школску омладину, објављене на румунском језику у Војводини, Република Србија, односи се на аспекте живота у урбаним и руралним срединама; дете, детињство, традиционални и савремени живот у породицама; банатски пејзажи заробљени у различитим годишњим добима, људи са проблемима и радостима свакодневног живота, јединствени тренуци предаха, релаксације; школа и њен свакодневни режим; преадолесценција и адолесценција, егзистенцијални прагови, пледоаје за суживот у вишејезичном и мултикултурном простору наше земље, за љубав према ближњем и лепоту живота.

ЛИТЕРАТУРА:

Корнеа (1998): Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*. Iaşi: Editura Polirom.

Ђорђевић (2013): Miloš Đorđević, *Stvaralački duh i analitički čin*, Vršac: Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača „Mihailo Palov".

Флора (1971): Radu Flora, *Literatura română din Voivodina*, *Panorama unui sfert de veac (1946–1970)*, Panciova: Editura *Libertatea*.

Бриндуша (2012): Brânduşa Juică, *Literatura română din Voivodina (1945–1989) – La confluen□a a două culturi*, Zrenianin: Editura ICRV.

Лукеску (2001): Gheorghe Luchescu, *Literatură pentru copii de pretutindeni,* Bucureşti: Editura V. I.S. Print.

Магда (2005): Ileana Magda. *Vântul seamănă cuvântul – Antologie de literatură română pentru copii □i tineretul □colar, scrisă în Voivodina*, *Republica Serbia*, Vârşeţ: Editura Şcoli Superioare pentru Instruirea Educatorilor.

Марјановић (2001): Воја Марјановић. *Књижевност за децу и младе – књижевна критика*, Књига III, Београд: Виша школа за образовање васпитача у Београду.

Стратулат (2009): Mariana Stratulat, *Aventurile lui Alex*, Panciova: Editura Libertatea.

Урсулеску (1998): Ana Niculina Ursulescu, *Soare, bună diminea□a!* – proză, Novi Sad: Editura S. L.R.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 275–283

Brinduša Žujka
Marinel Negru
University in Belgrade
Faculty of Education

CURRENT TRENDS IN THE ROMANIAN LITERATURE FOR CHILDREN IN VOJVODINA

Summary: Romanian children's literature of Vojvodina – The Republic of Serbia, is an integral part of the literature that emerged and evolved in these regions during the period that followed the World War II. In the very beginning, the Romanian writers have published works for children in the magazine entitled *The Pioneers' Joy,* which later changed its name to *The Children's* and from 1970, books of realistic and educational value for children and youth were published. These children's books tend to connect its literary genre with art by its illustrations and specificities of the culture of the Romanians who live and work in a multicultural context of Vojvodina. Writers of the younger generation, especially writers for children, contributed to the increase in the number of titles in prose, and even in theatrical works. The thematic contents of these works in prose for children are about important topics: children's universe (family, school and traditions), nature and wildlife, fantasy and reality. Written in a literary language, these creations in prose own a unique charm that has its roots in the dialectical linguistic elements and local place names.

Key words: children's literature, fiction, reality, imagination.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 285–288

Махмут И. Челик
Јованка Д. Денкова
Универзитет „Гоце Делчев“
Филолошки факултет
Штип, Р. Македонија

ТВОРЕШТВОТО НА ФАХРИ КАЈА

Апстракт: У овом радуауторговори о писцу Фахри Каја као антологичару, преводиоцу и аутору књига. Слободно се може рећи да у његовом раду посебно место заузимају приче за децу, а ређе се јавља као поета. Његове приче за децу имају основу у свакодневном животу као учитељ. Акција у причи се дешава у школској средини и у дому, скоро сви јунаци су деца. Аутор следи дете између куће и школе. У причама за децу преовлађују савети, тј. дидактичка функција је на првом месту.

Кључне речи: прича за децу, школа, васпитање, Фахри Каја.

Фахри Каја роден 1930 во Куманово е претежно публицист, потоа книжевен критичар и истражувач на историското минато на Турците во Република Македонија, а и меѓу писателите од првата повоена генерација турски писатели во Република Макеоднија. Познат е и како составувач на антологиски избори, преведувач и учебникар. Меѓутоа, слободно може да се каже оти во неговото творештво расказите за деца заземаат видно место.

Заради негово активно ангажирање на разни високи партиски и државни функции за време на режимот на Тито во Југославија, подолго отсуствуваше од книжевната работа. Сосем ретко се јавува и како поет, претежно за деца, и за возрасни.

Абдулкадир Хајбер во својот осврт кон расказите за деца на Фахри Каја вели: „Како песните, така и расказите за деца на Фахри Каја се потпираат на неговите години на учителствувањето. Речиси сите јунаци се деца. Расказите се случуваат во училишни средини и во домови. Одвреме навреме се мешаат случки и настани од прошетки и игри на децата. Истите настани се врзани со училиштето, образованието или воспитанието на децата. Детето се следи помеѓу домот и училиштето и назад“.[1] Меѓу овие настани детето зазема клучно место; тоа или ќе се стопи во своите надежи или ќе зазеленее во иднината. За авторот е важно она што се наоѓа среде овие две точки. Децата се должни да бидат добри и послушни. Да ги слушаат родителите дома и учителите во училиште. Децата не смеат да се омалуважуваат, било в училиште, било дома. Детето не смее да се лаже и учи да лаже.

[1] Abdulkadir Hayber, Makedonya ve Kosova Türklerinin edebiyatı, İstanbul, 2001

mahmut.celik@ugd.edu.mk

Според расказите на Фахри Каја, возрасните, поаѓајќи од лични цели и интереси, не смеат да си играат со личноста на детето. Учителот в училиште, а родителот дома, децата секогаш треба да ги насочуваат кон добро. Затоа, возрасните се тие кои треба да им простат на децата.

Во книгата *Малата ханума*централно место зазема домот.[2] Детето добива значење во средината на својот дом. Меѓутоа, детето првите свои навики и сознанија ги добива токму дома, од возрасните. Заеднички се јунаците во Малата ханума. Така, Дилара и Џанер повеќе се наоѓаат со баба си и дедото. Нивната мајка е вработена. Лицата во оваа книга се од кругот на авторовите блиски. Така дедото, всушност, е самиот автор, а внуците негови вистински внуци. Следствено на тоа, авторот, јунаците ги познава мошне добро. Навиките кои владеат дома се прифаќаат и од децата, односно внуците. Тие се воспитани, ретко грешат или брзо ги исправаат грешките. Одвреме навреме тие се погодени или стануваат причина за тоа. Ова повеќе се случува кога децата останат насамо со возрасните, при што се зголемува и чувствителноста како кај децата, така и возрасните. Но, се добива впечаток оти децата се помалку и идеализирани. Затоа, се чини оти нема да погрешиме ако кажеме дека јунаците на Фахри Каја се рано созреани ликови. Каја во своите раскази секогаш е оптимист. Секогаш наоѓа излез од тешките состојби. Авторот, кој настојува да биде полезен за општетсвото, секогаш се движи среде истото општество. Инаку, расказите најчесто почнуваат со опис. Потоа се минува на настанот, а продолжува со дијалози. Земено воопшто, во споредба со обемот на расказите, дијалозите се предолги. Настанот или случката завршува со едноставно раскажување. Во расказите на Каја преовладуваат давањето совети на децата, од што произлегува впечатокот според кој авторот секогаш наметнува и свој заклучок. Според ставот и стојалиштето на авторот на крајот се забележува и извесен призвук на анегдота или иронија, својствени особености кај Фахри Каја“.[3]

Најчеста тема во расказите за деца на Фахри Каја се односите меѓу децата и возрасните во семејството. Без разлика дали настаните се случуваат во селска или градска средина, Фахри Каја своето внимание го усредоточува на односите меѓу децата и нивните блиски или роднини. Иако овие односи како фабули се присутни и кај другите писатели на првата повоена генерација турски писатели кај нас, сепак, тие се предоминантни кај овој автор, кој претежно е познат како писател на раскази за деца. (Речиси исклучок е „Шишко“, еден од најуспешните и најпопуларни раскази за деца на Фахри Каја, во кој се третираат односите меѓу самите деца).

Фахри Каја прави успешни обиди за истакнување на личноста на детето како во расказот „Камен од месечината“ во семејството, што заслужува посебно внимание.

[2]Kaya Fahri, Küçük hanım, Birlik yayınları, Üsküp, 1997
[3]Ibid. 2001:202–203.

Иако темите делуваат помалку и вештачки исконструирани, авторот смогнува сили да открие интересни случки на релацијата дете – семејство. Понекогаш тие се недоволно мотивирани и, како онаа случка кога детето, кое на почетокот не сака да оди на училиште, откако случајно оди в библиотека, наеднаш се преобразува во мошне вреден ученик.

Писателот за деца треба да внимава детето да не открие дека некаква идеја авторот настојува да му ја наметне сосила на својот млад читател.

Идеите и пораките, колку и да се добри и корисни, мораат и да се оправдаат, а преку убедливи аргументи. Погрешно е сфаќањето според кое на детето може да му се наметне секаква идеја и поука. Детето, често, повеќе и од своите родители и блиски, внимава на битни детали од настаните.

Инаку, Фахри Каја умее успешно да ги компонира своите раскази за деца, давајќи им добар тек на заплетот, расплетот и кулминирањето на крајот од истите.

Јазикот во неговите раскази, сметаме оти е јасен, чист и разбирлив за децата. За разлика од другите писатели на првата повоена генерација турски писатели кај нас, Фахри Каја прави напори преку своите раскази да ги збогати и прошири знаењата на децата со нови научни и технолошки сознанија и откритија, што е позитивна одлика кај овој писател на раскази за деца во нашата земја.

На крајот и едно наше посакување: во најновите раскази наменети за возрасните читатели, Фахри Каја успешно обработува настани сврзани со иселувањето на Турците од Република Македонија во Република Турција. Би било корисно ако истиот автор темата *иселување* ја внесе и во своите раскази за деца, бидејќи децата, исто така, болно ги поднесуваат миговите на разделба со родното огниште и другарите македончиња и оние кои припаѓаат на другите етнички групи во Република Македонија, кои продолжуваат да живеат во своите родни огништа.

ЗАКЛУЧОК

Како заклучок, можеме да напоменеме дека Фахри Каја преку својите книги раскази за деца покажува оти е зрел раскажувач за деца, иако се забележува преголемата брзина во градењето на некои ликови и настани, при што доминираат изнасилените и вештачки конструирани раскази над оние со потрајни вредности и пораки.

ЛИТЕРАТУРА

Eleştiriler ve denemeler (2008), NİD Mikena, Manastır.
Iz savremene turske poezije u Jugoslaviji (1987), Medjunarodna književna manifestacija – Sarajevski dani poezije, Sarajevo.

Kaya (1990): Fahri Kaya, Yugoslavya Türk hikayesi antolojisi, Birlik yayınları, Üsküp.
Kaya (1994): Fahri Kaya, Seçme yazılar, Birlik yayınları, Üsküp.
Kaya (1997): FahriKaya Küçük Hanım, Birlik yayınları, Üsküp,
Kaya(1986): Güven İKaya, Yugoslavya Türk halkı yazınına gerçekçi bir bakış, Tan yayınevi, Priştine.
Karahasan (1995):Mustafa Karahasan, Eleştiriler, Birlik yayınları, Üsküp.

MahmutI. Čelik
Jovanka D. Denkova
Faculty of Philology
University „Goce Delcev“ in Štip
The Republic of Macedonia

THE WORK OF FAHRI KAYA

Summary: The author tells about the author Fahri Kaya as anthologist, translator and author for children. We can freely say that in his work, special place take stories for children and he rarely occurs as a poet. His children's stories are based on the daily life of a teacher. The action in the story happens in the school environment and in the home and almost all of the characters are children. The author follows the child between home and school. In children's stories dominated councils, i. e. didactic function in the first place.

Key words: stories for children, school, education, Fahri Kaya.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 289–299

Бранко А. Илић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука
Катедра за филолошке науке

КЊИЖЕВНА КОНСТРУКЦИЈА ДЕТЕТА-ЈУНАКА КРОЗ МРЕЖУ СОЦИЈАЛНИХ ОДНОСА (ЛИК ТОМА СОЈЕРА)

Апстракт: У раду се указује на поступак формирања детета-јунака у првом „модерном“ роману за децу, Твеновим *Доживљајима Тома Сојера*. Истиче се доследност у грађењу карактера главног лика као „правог“ детета које такво остаје од почетка до краја приче. Упркос томе, сазревање насловне личности ипак је дато, и то кроз развијање његових социјалних релација, заправо улога које преузима у односу на друге ликове. Анализом романа указано је на четири такве засебне приче у којима главни јунак проналази „право“ место у односу на друге.
Кључне речи: дете-јунак, карактеризација ликова, Том Сојер, Марк Твен

1. ЛИК „ПРАВОГ“ ДЕТЕТА

Када се промишља прекретничка улога коју *Авантуре Тома Сојера* имају у историји романа за децу најчешће се истиче уверљивост и „реалистичност“ главног јунака. То нарочито постаје видљиво када се овај лик упореди са ранијим карактерима у дечијој књижевности. Довољно је само помислити на, рецимо, јунаке прозе Твенове савременице Јохане Шпири, па схватити да је Том Сојер по свему изграђен од „новог материјала“. Очигледно је да управо концепцијом главне личности Марк Твен започиње раскид са дидактичношћу старије књижевности и промовише једно другачије разумевање детета и детињства. Твенов роман стоји на самом почетку процеса који би се најједноставније могао описати као окретање модерне књижевности за децу према „детету онаквом-какво-јесте“.

Захваљујући тој чињеници у другом плану остају, иако у структури самог романа ништа мање важни, непревазиђени Твенови хумор и ирониja – који су у случају овог аутора у исто време и везивно средство композиције и основни „зачин“ приповедања. Међутим, и анализа хумора открива, у разноликим и непоновљивим преливима од безазлено-шаљивог до сурово саркастичног, доследан и упоран приповедачев презир према свакој врсти карактерне извештачености, као и отворено ругање друштвеном лицемерју и такозваном лажном моралу (како мале тако и „велике“ средине). Перспектива казивања непрестано у први план ставља реалистичност и непатвореност дечијих карактера (а пре свих осталих – насловног лика) супротстављених извештачености одраслих. У једном дубљем, темељном

слоју текста може се наслутити ауторова тенденција да се поменута искреност и наивност детета супротставе лицемерном свету одраслих, те на овај начин употребе као резонатор за приказану социјалну хипокризију. Ова тенденција је тако снажна да остварује повратно дејство на плану организације фабуле, а то се најјасније открива кроз стварање антипода главном јунаку, оличеног у лику Томовог полубрата Сида. Сразмерно мали и реалативно безначајни удео у радњи показује да је овај лик конципиран само са једном једином намером – да послужи као својеврсни *Том-Сојер-негатив*, дечак управо онакав какво дете никад *не би смело* да буде. Без иједне олакшавајуће околности (а чак се и за злогласног Индијанца Џоа нашао „трун милости" на крају) лик дечака Сида показује да се Твен (слично, рецимо, Душку Радовићу) ничега није гнушао више него оних стармалих, деце која још у детињству престају да буду деца и преузимају неприкладни образац одраслих.

2. ДЕТЕ КАО *ПИКАРО*

Занимљиво је да, колико год главни лик био револуционаран за своје време (1876), узрасна *психолошка датост* његовог карактера у овом низу доживљаја увек остаје иста. Наиме, да је Том Сојер несташан, враголаст, довитљив, бистар дечак сазнајемо још од самог почетка приче. Наратор жури да нас од првих страница упозна са својим необичним јунаком, какав до тада није виђен као централни карактер једне дечије књиге, а врхунац изненађујућег представљања јесте фамозна сцена са фарбањем ограде, данас амблем читавог романа, којом се завршава друго (формацијски – још увек уводно) од 36 његових поглавља. Чувена „превара" којом се Том послужио указује, пре свега, на његову изразиту интелигенцију, затим на дубоко и истанчано разумевање дечије (заправо, људске) психологије, али и на проблематичан етички став. Али то управо *јесте* Том Сојер, непрестано истиче приповедач, то је оно што га чини изузетним, другачијим, стварним, и он (приповедач) га не жели „поправљати" нити улепшавати на било који начин. Ако желите да видите „добру" децу – ено вам Сида, а Том ће бити *онакакав-какав-јесте* и на сеоском гробљу, и на „гусарењу" по Мисисипију, и у потрази за благом, и на поласку у пећину…

Твенов јунак, дакле, и по свом социјалном статусу[1], али и по положају у причи, много више припада нешто старијој традицији *пикарског романа* (који почива на фабули о стицању животног искуства кроз разнолике доживљаје) него, у то време још увек веома актуелном и популарном, *роману о одрастању* (Moretti 2000). Твенова жанровска игра подразумева заправо стварање *пикаро јунака* као детета, а пресудна разлика у односу на

[1] „*Пикаро* је пре свега, сироче. [...] Без оца или мајке, или без обоје, оно мора да се само стара о себи..." (Гиљен 1982: 80)

жанровски узор јесте избор типа приповедача који у овом случају није карактеристичан за поменути романескни тип[2]. Упркос тој недоследности, *Авантуре Тома Сојера* и дословце испуњавају кључни услов пикарског романа – да се у причи говори о „несташлуцима једног ведрог неваљалца који живи од своје памети и показује мало или нимало промена карактера кроз дуги низ авантура“ (Harpham and Abrams 2012: 253).

Оним поменутим, од почетка романа наглашеним, особинама насловног карактера (несташан, бистар, довитљив, спретан) касније ће бити придружене и друге, овог пута доминантно етичког типа, па ћемо сазнати да је Том, не престајући да буде *несташни дечак* у дословном значењу тих речи, такође и правдољубив, одан и храбар. Кроз низ наредних авантура постепено ће се мењати читаочево сазнање о сложености тог лика, као и његов однос према Томовој „проблематичности“. Комплексан и „стваран“, сâм карактер Тома Сојера је „јако место“ овог романа и део Твеновог мајсторства и лежи у томе да га читалац поступно „открива“ са сваким следећим композицијским кораком и сижејним преокретом. Међутим, суштинска и кључна промена кроз коју пролази главни јунак уопште се не одиграва на плану његове психолошке карактеризације. Управо та „скривена“ промена, као и начин како је она изведена, јесу оно што на пресудан начин одваја Твенов роман од претходне литерарне традиције и промовишу га у исходиште и узор новог романа за децу.

Иако тумачи, описујући најславнијег Твеновог јунака, радо и често користе синтагме „искреност у срцу“ и „чистота душе“, оне ипак нису довољно добре да објасне како је овом аутору успело да његов *дечак*, Том Сојер, остане све време исти, а да ипак, на крају, изађе из својих авантура другачији него што је у њих ушао. Популарност и дуговечност ове књиге тешко је на други начин објаснити, јер ефекат изненађења, ослоњен на хоризонт читалачког очекивања изграђеног на старијој књижевности за децу, као и иновативност уметничке замисли могли су бити довољни само за њен оновремени успех. Они не би издржали пробу потоњих деценија, а вредност првог Твеновог романа се никако не исцрпљује само у његовом промотерском положају у односу на један литерарни жанр. *Том Сојер* дефинитивно није само књижевноисторијска чињеница. Чак и Твенов хумор не може бити довољан да објасни опстајање овог романа као „живог“ текста током скоро 150 година од његовог првог штампања. Оно на шта бисмо желели да укажемо у наставку овог рада јесте чињеница да концепт грађења авантуристичког сижеа који води до откривања пуног лика једног необичног и „стварног“ детета-јунака, иако наглашен и очигледан у првом плану приповести, представља мање битан сегмент Твенове наративне

[2] У *Доживљајима Хаклбери Фина* Твен ће „исправити“ ову недоследност, па ће у поменутом случају приповедач постати сâм насловни јунак књиге, како је у пикарском роману правило.

стратегије. Њен далеко важнији део подразумева други план – изградња јунакових односа са *Другим*.

3. *НИКО* ПОСТАЈЕ *НЕКО*

У једном авантуристичком роману може се очекивати динамичан и узбудљив процес откривања психологије насловног карактера. Ипак, захваљујући примарној Твеновој „потреби" да главни карактер приче буде веран својој неспутаној природи и својим годинама, он, у основи, све време остаје релативно непромењен. Довољно је погледати, на пример, Томов начин промишљања гусарских подухвата у првим и у последњем поглављу романа, и закључити да се у њима ништа суштински није променило. На последњој страници књиге, дакле након „догађаја у пећини", „откривеног блага" и „савладаног (архи)непријатеља", насловни јунак објашњава своје планове да постане разбојник:

> „Разбојник, то ти је нешто много узвишеније него тамо неки пуки гусар – ту нема ни збора. У готово свим државама разбојници припадају бестрага високом племству, све тако неке војводе и томе слично.
>
> (Твен 2008: 253)

Међутим, успевајући да кроз низ авантура увек остане веран своме сопственом *дечијем бићу*, Том Сојер непрестано (и функционално) усложава *односе* према другим ликовима романа. Оно што заиста бива преображено кроз овај низ авантура јесу релације које насловни јунак успоставља са *другима*. Наиме, пажљива анализа би показала да на унутрашњем, дубљем плану Твенове приповести централно место заузима *прича о улогама* које дечак Том, онакав какав већ јесте (дакле несташан, бистар, довитљив итд.) преузима у односу на друге ликове. Кроз поступно и брижљиво грађење *релација према другима* формира се читава мрежа социјалних односа која, без обзира на релативну непромењеност психолошких особина *детета-јунака*, самим својим постојањем чини Тома Сојера на крају романа неповратно измењеним, заправо преображеним у односу на дечака са његовог почетка.

У том смислу јасне сигнале шаље нам и сам почетак књиге. Прве редове можемо читати и као симптоматичне и метафорички задате, претпостављајући да није случајно што роман дословно почиње следећом инвокацијом:

> „– Томе!
> Нико се не јавља.
> – Томе!
> Нико."
>
> (Твен 2008: 5)

Симболички посматрано на почетку је – *нико*. „Волела бих да знам шта се догађа са тим дечаком“, пита се, одмах у продужетку, тетка Поли, и она то чини заједно са приповедачем, али и са читаоцем, појачавајући недоумицу и неизвесност у вези са јунаковом егзистенцијом. Међутим, двеста страница касније, након свих насловом најављених авантура, тај исти „невидљиви“ Том Сојер успеће, ни мање ни више, да спаси живот једној девојчици, да савлада омраженог непријатеља и пронађе скривено благо!

Најкраће речено: *Доживљаји Тома Сојера* јесу прича о томе како је *Нико* са почетка књиге, постао *Неко* на њеном крају. И то не *неко – било ко*, већ *неко изузетан*. Па ипак, за разлику од приказа одрастања карактеристичног за Bildungsroman, који подразумева развитак јунаковог ума и карактера од детињства кроз различита искуства – и често кроз душевне кризе – до зрелости (Harpham and Abrams 2012: 255), Твенов Том Сојер остаје и на концу онај исти деран-враголан као и на почетку књиге. Твен испуњава свој основни циљ да његово *дете-јунак* буде и „право дете“ до самог краја.

С обзиром на то да прича долази из америчког миљеа, одмах треба одбацити још једно могуће објашњење. Наиме, Том није постао *неко* чак ни због тога што је на крају приче пронашао скривено благо и стекао свој *милион* (метафорички речено, јер, сасвим прецизно, ради се о богатству од нешто мало више од дванаест хиљада долара), иако се ова чињеница савршено уклапа у образац *америчке приче* према коме је немогуће да главни јунак „успе у животу“ без формалне потврде у зеленим новчаницама.

Одговарајући на питање како је Том Сојер постао *неко*, долазимо до најважнијег увида у сложени поступак формирања личности детета у Твеновом тексту. Анализа сижеа овог романа показује да је његовом главном јунаку то пошло за руком „само“ зато што је успео да изгради однос према *Другом* и да до краја приче пронађе своје „право“ место у односу на друге, а тај сложени процес приказан је у овом делу на генијалан начин.

4. ЧЕТИРИ ПРИЧЕ

Иако се у литератури о књижевности за децу Твенов текст истиче као исходиште романа о дечијој дружини (Милинковић 2006: 253), осим релативно кратке епизоде са гусарењем на Мисисипију, праве дружине, онакве каква ће се касније јављати код Молнара, Ћопића и низа других аутора, овде заправо нема. Напротив, у *Авантурама Тома Сојера* ствари стоје сасвим супротно: главни јунак остварује одвојене, појединачне, паралелне односе са осталим важним личностима романа и управо се кроз ту мрежу појединачних односа према *Другом*, може пратити његово социјално сазревање.

Други у овом роману, наравно, није један лик, али то нису просто сви остали ликови који се појављују у причи. *Други* је смишљено представљен кроз четворку *деутеролониста* које није тешко препознати и издвојити од осталих епизодних ликова. Ради се о четири кључне особе Томовог детињства: Тетка Поли, Беки Тачер, Хаклбери Фин и Индијанац Џо.

Са сваким од ових ликова понаособ главни јунак, кроз читав роман, развија јасно диференциран однос. Могло би се рећи да је сложени процес његовог социјалног сазревања дат управо кроз ове четири засебне али преплетене приче. Њихова посебност је снажно наглашена: свака прича почиње одвојено од осталих у одговарајућем тренутку уводних поглавља; све трају паралелно, пошто је за њихово пуно развијање потребан простор читавог романа, али, са друге стране, и да би се избегла његова фрагментизација; и, коначно, завршавају се сукцесивно до самог краја књиге мотивацијски покрећући једна другу. Отуд је могуће препознати и извесну хијерархију у начину како су повезане на нивоу сижеа читавог романа, па их треба означити редним бројевима у смислу њихове међусобне уређености.

5. ПРВА ПРИЧА: „ТЕТКА ПОЛИ“ (ПРИЧА О МАЈЦИ ИЛИ ПРИЧА О ПОВЕРЕЊУ)

Примарна релација, како и мора бити у роману о детету, јесте Томов однос према тетка Поли. Није случајно што књига почиње управо овом причом, а њен основни мотив (све до самог краја и расплета) јесте *неповерење*. Тетка Поли сумња у Томов карактер и отуд несигурно и са страхом (да не погреши) преузима одговорну улогу старатеља:

> „Стварно је окрутно с моје стране да га натерам на рад у суботу када се сви малишани одмарају од школе, (…) али ја морам да бар мало вршим своју дужност према њему, иначе ћу упропастити то дете.“
>
> (Твен 2008: 7)

Са друге стране, такав став изазива повратно Томово неповерење према старој госпођи и сумњу да га она заиста воли. Твен пажљиво, из задњег плана, паралелно са другим причама (а и остале три приче су у међувремену покренуте), развија однос између ова два лика све до његове кулминације на почетку друге половине романа. Наиме, прва започета прича прва ће се и завршити, али њено финале неће се поклопити са привременим композиционим врхунцем радње коју обележава урнебесна сцена парастоса тројици несталих дечака. Твен мајсторски одлаже кулминацију *Приче о тетка Поли* за поглавље после тога, укрштајући сижејну и мотивацијску синусоиду приче и одржавајући ритам приповедања у истом темпу. Након сцене са „лажним парастосом“ у цркви, однос тетке Поли и Тома, после још једне привремене релаксације и отопљавања коју доноси сазнање да су нестали дечаци ипак живи пронађени, неочекивано улази у фазу

коначног прекида. Оптужујући га да се грубо поиграо са њеним најдубљим осећањима и да се руга њеној искреној бризи, тетка Поли, овог пута истински повређена, несвесно доводи Тома до *прве границе* коју мора прећи у односу према *Другом*, и тако, по први пут, открије своја најдубља осећања. У том тренутку, дубоко потискивана чежња за мајком води до драматичног врхунца *прве* приче, којој непревазиђени Твенов хумор одузима претећи тон патетике. У антологијској сцени троструког посезања старе госпође за скривеном кором дрвета у Томовом капуту, Твен гради један од најупечатљивијих момената романа.

Завршетком приче о тетка Поли, Том Сојер „неочекивано" проналази мајку, а он сам, коначно – постаје *син*. Треба обратити пажњу и на чињеницу да од овог тренутка у следећих 16 поглавља романа тетка Поли више нема активну улогу и постаје у дословном значењу епизодни лик. Међутим, управо захваљујући свом новостеченом статусу, Том почиње из једне нове (социјалне) перспективе да гради релације према осталим важним ликовима, пре свега *однос* према Беки Тачер који ће ускоро доживети суштински преокрет.

6. ДРУГА ПРИЧА: „БЕКИ ТАЧЕР" (ПРИЧА О ЉУБАВИ ИЛИ ПРИЧА О ЖРТВОВАЊУ)

Може се рећи да *Причом о Беки Тачер*, непосредно након фамозне уводне сцене са фарбањем ограде, започиње „заплет романа" (3. поглавље). Сазнајемо да „[ј]унак који се управо овенчао славом паде не опаливши ни један једини метак" (22), али љубав која га је погодила „као гром" само је почетак једне необичне повезаности која ће се из детиње заљубљености (типа: „Том воли Еми Лоренс") претворити у нешто много озбиљније и значајније.

За разумевање мотивацијске повезаности прича веома је важно приметити да се преломни тренутак сегмента „О љубави" одиграва непосредно након раније поменуте сцене (20. поглавље) којом се завршава *Прича о мајци*. Добивши мајчински пољубац од тетке Поли, након кога се осетио „лак, безбрижан и срећан", одмах на почетку следећег поглавља Том среће Беки Тачер и прво што чини јесте да се неочекивано извини за своје претходно понашање.

> „ – Јутрос сам се понашао одвратно за причу, Беки, много ми је жао. Никад, никад док сам жив нећу бити такав – хајде да се помиримо, де да се погледамо!"
> (Твен 2008: 149)

Дечаков ентузијазам стечен новооткривеним осећајем *синовства* неминовно ће производити даље неспоразуме (и, следствено, водити у нове твеновске комичне обрте), али његова искрености има темељан и разумљив узрок. Колико год то било тешко схватљиво девојчици, која га, „за сваки

случај", овог пута одбија, и она сама осећа да се са Томом *нешто догодило*. Отуд неће бити нимало чудно што је, упркос свему, Том заштитнички стао на њену страну пред учитељем и преузео кривицу (и припадајућу казну) на себе. Откривање љубави као спремности на жртву овде ја први пут наговештено.

Тако се тај необични дан Тома Сојера, смештен негде на самом почетку друге половине романа, дан у коме је коначно и недвосмислено постао син, завршава блаженим сањарењем које већ указује на наредну фазу *Приче о љубави*:

> „… и он најзад заспа док су му у ушима заносно звониле последње Бекине речи:
> – Томе, како си само м о г а о да будеш тако племенит?!"
>
> (Твен 2008: 154)

Врхунац *Приче о љубави* дат је у сцени у пећини (32. поглавље). Суочавање са смрћу од глади означава и нови прелазак границе главног јунака у односу према *Другом*. Наиме, Том у самом себи открива спремност и снагу да учини све како би спасао Беки Тачер и прихвата изненађујућу мисао да му је њен живот драгоценији од сопственог. Некадашња дечија игра са венчањем и заклетвама на вечиту љубав, хумором обележена од њиховог првог сусрета, неочекивано добија прави драматичан заплет, али и срећни епилог са избављењем из пећине. Завршетком ове приче Том у суштини постаје *муж*, а Беки Тачер, слично тетка Поли, више се не појављује у неколико преосталих поглавља до краја романа. У последњем разговору са Хаклбери Фином Том и дословце каже да ће се оженити (иако је и та изјава хумором обележена, али искључиво кроз Хакову реакцију).

7. ТРЕЋА ПРИЧА: „ХАКЛБЕРИ ФИН" (ПРИЧА О ПРИЈАТЕЉСТВУ ИЛИ ПРИЧА О ВЕРНОСТИ)

Мада читалац има прилику да упозна неколико Томових другара у првим поглављима романа (Џо Харпер се на самом почетку и наводи као његов нераздвојни друг и пријатељ), тренутак у коме почиње *Прича о Хаклбери Фину* (6. поглавље) одмах указује на изузетност везе главног јунака са овим необичним ликом који, иначе, у потпуности одговара Твеновом моделу „правог" детета.

> „Хаклберија су из дна душе мрзеле све градске матере и ужасавале се од њега, јер је дангубио, није имао куће ни кућишта, био простак и дрипац, опасан деран – а сва су њихова деца уживала у његовом забрањеном друштву, и сва жеља им је била: јао, кад би само неким чудом смели да буду као он!"
>
> (Твен 2008: 50)

Заводљивост слободе коју „ужива" Хаклбери Фин очаравајуће делује и на Тома и њихов први сусрет већ најављује насловом наглашени *аванту-*

ристички аспект романа. Ипак, прави почетак *Приче о пријатељству* остављен је за 9. поглавље и тајни одлазак двојице дечака на сеоско гробље. Чувеном сценом почиње и најважнији „акциони" заплет у роману. Том и Хак постају случајни сведоци убиства, а њихово пријатељство одмах бива стављено на озбиљну пробу (отуд и непрестана заклињања на верност) и изложено искушењима која ће трајати све до краја романа.

Опет, важан тренутак у „разради" ове везе представља не толико њихово заједничко „гусарење" по Мисисипију (којем се, додуше, прикључује и трећи дечак, па оно постаје самим тим мање релеватно), колико сцена са помињаним лажним парастосом у цркви, када Том, приметивши да је Хак остао усамљен и изолован у свеопштој радости која је наступила након „васкрсења" несталих дечака, тражи од тетке Поли да додели и њему мало нежности.

> „Јадни Хак је стајао по страни, збуњен и у неприлици, и није просто знао шта ће и како ће да се сакрије од толиких погледа од којих га ниједан није поздрављао добродошлицом. Он се мало као колебао па се таман спремао да се изгуби кад га Том заустави и рече:
>
> – Тетка Поли, то ти није нимало лепо. Треба неко и Хаку да се обрадује!"
>
> (Твен 2008: 135)

Прича о Хаклбери Фину се, заправо, последња завршава, иако њена кулминација тече паралелно са последњом од четири приче и оне обе, преплетене, заједно граде драматично финале романа.

Потрага за благом, поновно суочавање са Индијанцем Џоом, спашавање старе удовице, чине део заједничких авантура кроз које Том и Хак дословно откривају правог пријатеља један у другом. Њихов неједнак социјални статус и служи истицању искрености остварене везе (супротно наглашеној друштвеној хипокризији одраслих приказаној у роману) и доприноси убедљивости самог сижејног сегмента.

Прича о пријатељству је композицијски и тематски блиско повезана са *Причом о непријатељству*, иако ће ова последња свој врхунац остварити у сопственом превазилажењу.

8. ПОСЛЕДЊА ПРИЧА: „ИНДИЈАНАЦ ЏО" (ПРИЧА О НЕПРИЈАТЕЉСТВУ ИЛИ ПРИЧА О МИЛОСТИ)

Четврта прича у роману такође има неколико фаза и неколико врхунаца. Социјална релација коју представља обележена је негативно и на тај начин супротстављена осталим причама. Међутим, управо захваљујући томе композицијски је драгоцена и обележава најдраматичније делове романа, оне његове моменте када је интензитет догађаја на неком од врхунаца: сцена на сеоском гробљу (убиство доктора Робинсона), сцена у судници (Томово сведочење), сцена у напуштеној кући и, коначно, последњи сусрет у пећини.

Од првог појављивања у роману злокобни лик Индијанца Џоа стална је претња и извор највећег страха за Тома Сојера. Преузимање ризика коме је склон Том Сојер, у овом случају и буквално га доводи у смртну опасност. Индијанац Џо, као исходиште страве, по правилу се појављује супротстављен тандему Том–Хак, односно у оним деловима романа у којима су двојица пријатеља заједно. На овај начин се њихово пријатељство апострофира као једина заштита од ужаса којима су изложени. Изузетак представљају сцене у којима Том Сојер налази снаге да се супротстави свом архинепријатељу – приликом сведочења у судници и у финалном сусрету у пећини. Озлоглашени разбојник је кључни *антагонист* романа који безбрижну игру дечака претвара у ноћну мору, али и онај који до крајњих граница распаљује њихову машту чинећи све наивне детиње поступке реалним и важним.

Кулминацију *Приче о непријатељству*, али не и њен коначни завршетак, представља сцена Томовог сусрета са Индијанцем Џоом у пећини. Поменуто поглавље уједно је и врхунац заплета читавог романа јер се главни јунак, суочен са *последњом границом* коју мора прећи – границом страха, сусреће лицем у лице са оним који је симбол свега злокобног и узнемирујућег за једно дете. Тренутак у коме се Индијанац Џо, данима прогоњен и исцрпљен, окренуо и у страху побегао од дечака, не знајући на кога је у тами набасао, јесте онај судбоносни моменат када је у мраку пећине Том коначно савадао свој страх.

То, међутим, није и крај *Приче о непријатељству* јер је њен прави епилог, и велико финале читавог романа, у следећем (34.) поглављу. Наиме, сазнавши да је Непријатељ зазидан у пећини и тиме осуђен на ужасну смрт од глади, Том је истог тренутка, не оклевајући, кренуо да га спасе. Превладавање осећања страха и пробуђени осећај милости према савладаном непријатељу означавају да је и последња прича у роману завршена, и да се о овом детету више нема шта рећи. Након тога, о њему би могао почети само нови роман.

> „Тако се завршава ова хроника. Пошто је то искључиво прича о једном дечаку, она мора овде да се заврши. Ако бисмо продужили приповест даље, испала би историја једног маторца.“ (Твен 2008: 254)

9. ЗАКЉУЧАК

Твену је у *Доживљајима Тома Сојера* пошло за руком нешто што би на први поглед могло изгледати немогуће. Са једне стране успео је да његов јунак кроз читав ток романа не изгуби ништа од аутентичности свог детињег карактера и тако га супротстави јунацима старијег романа за децу. Међутим, у исто време, то дете-јунак кроз низ авантура, иако са́мо несвесно правих димензије онога што му се дешава, бива тако драматично преображено у односу на себе с почетка приче да је његова трансформација чак

озбиљнија и далекосежнија од етичког сазревања јунака поучних текстова. Склапајући целину доживљаја насловног лика у један par exellence авантуристички роман, наглашено динамичан и узбудљив, постављајући га у специфичне и захтевне односе према осталим важним ликовима, Твен успева да из другог плана исприча древне приче о поверењу, пожртвовању, верности и милости, и тако свог јунака проведе кроз јединствен и узбудљив свет детињства, не нарушавајући његову изворну природу и право да буде дете.

Том Сојер, несташни дечак, дeран-пикаро, постаје НЕКО у односу на свет који га окружује, управо зато и једино тиме што до краја романа постаје нечији Син, нечији Муж, нечији (прави) Пријатељ и (милостиви) Победник над непријатељем, остајући притом веран сопственом карактеру и природи.

Оних *дванаест и нешто* хиљада долара које је стекао на крају – нису ништа друго до разумна припадајућа награда.

ЛИТЕРАТУРА

Гиљен (1982): Клаудио Гиљен, Књижевност као систем: Огледи о теорији књижевне историје. Београд: Нолит.

Милинковић (2006): Миомир З. Милинковић, Страни писци за децу и младе, Чачак: Легенда.

Moretti (2000): Franco Moretti, „The Bildungsroman in European Culture“, Theory of the Novel: A Historical Aproach (Ed. by Michael McKeon), Baltimor & London: The John Hopkins University Press.

Твен (2008): Марк Твен, Том Сојер, Земун: JPJ.

Harpham and Abrams (2012): Geoffrey Galt Harpham & M. H. Abrams, The Glossary of Literary Terms, Wadsworth: Cangage learning.

Branko A. Ilić
University of Kragujevac
Faculty of Education, Jagodina
Department of Philology

THE FORMATION OF A CHILD-CHARACTER THROUGH THE WEB OF SOCIAL RELATIONS(TOM SAWYER)

Summary: The paper focuses on the process of formation of a child-character in Mark Twain's *The Adventures of Tom Sawyer*, the first „modern“ children's novel. The paper emphasizes Twain's consistency in representing the main character of the novel as a „real“ child from the beginning to the end of the story. In spite of the character consistency, the maturation of the novel's hero was achieved through the development of his social relationships, through the formatting of specific roles he took in relation to the other characters. The paper reveals four different (micro)stories in the novel that show how the main character found himself as a *son*, a *husband*, a *true friend* and a *merciful vanquisher*.

Key words: child-character, characterization, Tom Sawyer, Mark Twain.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 301–315

Нина Б. Марковић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука, Јагодина
Катедра за филолошке науке

ЦЕНТАР ВАСИОНЕ ЈЕ УВЕК БЛИЗУ – АСПЕКТИ СЛОБОДЕ У ПРОЗИ ИГОРА КОЛАРОВА

Апстракт: У раду су анализиране стилске, мотивско-тематске и семантичке особености прозе Игора Коларова. Посебна пажња посвећена је обликовању мотива приче и његовој вези са мотивима живота и игре, жанровској поливалентности, модификацији наративних и жанровских конвенција, необичности имплицитне дидактичности, лиризацији прозе и материјализацији апстрактног у Коларовљевим причама и романима. Такође, разматран је удео хумора, апсурдних, односно парадоксалних исказа, дигресија и елемената фантастике у грађењу прозе која актуализује слободу избора, могућности субјективног доживљаја и вредновања догађаја и појмова, пуноћу и сложеност егзистенције, као и бесконачност онога што сматрамо коначним, а која је, због таквих својих особина, изузетно значајна за децу, односно младе читаоце.

Кључне речи: Игор Коларов, проза, слобода, жанровска поливалентност, модификација жанровских конвенција, хумор, парадокс, дидактичност.

1. УВОД

Настала из жеље да се свет *исприча*, *изложи и промућка*, уз *мрвицу нечег нестварног, другачијег*,[1] проза Игора Коларова изузетно је важан део мозаичне целине савремене српске књижевности за децу, о чему, између осталог, сведоче и бројне награде[2]. Кореспондирајући са природом и карактеристикама савременог доба, Коларовљева проза у значајној мери, мада често на загонетан начин, остварује дијалог са традицијом српске и светске књижевности за децу. У романима и причама поменутог аутора могуће је препознати утицај усмених облика (пре свега бајки и митова), као и аутора

[1] в. интервју „Игор Коларов, наш омиљени писац“ (www.osmb.edu.rs/18-intervju/14-igor-kolarov-intervju)

[2] Роман *Аги и Ема* награђен је наградом „Политикиног Забавника“, *Дванаесто море* наградом „Доситејево перо“, *Приче о скоро свему* наградом бијељинског Међународног сајма књига „Чика Јова Змај“, *Кућа хиљаду маски* наградом „Политикиног Забавника“, одн. наградама „Сима Цуцић“ и „Мали Принц“ за најбољу дечју књигу у региону, *СМС приче* наградом „Доситејево перо“, *Русвај* наградом Дечја књига године 56. Међународног београдског сајма књига итд. Такође, Игор Коларов је 2006. године добио награду Змајевих дечјих игара за изузетан стваралачки допринос савременом изразу у књижевности за младе, а 2009. Златну значку Културно-просветне заједнице Србије за стваралачки допринос у ширењу културе.

markovinina@yahoo.com

попут Луиса Керола, Антоана де Сент Егзиперија, Бранка Ћопића,[3] Исидоре Секулић,[4] Љубивоја Ршумовића и, можда пре свих, Душана Радовића[5].

Стиче се утисак да је Коларовљевом прозом остварен Радовићев идеал књижевности за децу која ће пратити њихове жеље и интересовања и имати слуха за све што најмлађе читаоце радује, али и брине. Романи *Аџи и Ема*, *Дванаесто море* и *Кућа хиљаду маски*, као и збирке прича *Приче о скоро свему*, *Буренце*, *Фиона и друге мистерије*, *Цетне приче*, *Русвај*, *Приручник за пинћивине* и друге репрезентују прозу аутора који је *још толико млад духом и радознао да пажљиво и непристрасно загледа у околности свога века и у њима пронађе могући здрави пут за оне који долазе* (Радовић 2007: 28).

Циљ овог рада је да се анализом стилских, мотивско-тематских и идејних особености прича и романа Игора Коларова понуди још један могући одговор на питање у којој мери дела поменутог аутора остварују важну претпоставку књижевности за децу, односно у којој мери теже да у читаоцу развију „осећање за естетску поруку и да га оплемене видовима оптимизма, хуманости и вере у лепоте и вредности како човека, тако и живота уопште“ (Марјановић 2007: 21).

2. СЛОБОДА НАРАТИВНЕ ИГРЕ У РОМАНИМА И ПРИЧАМА ИГОРА КОЛАРОВА

Издвајање наративних особености Коларовљеве прозе ваља започети анализом прозног обликовања мотива приче. Поменути процес остварује се на два специфична начина, карактеристична за српску (пост)модерну књижевност. Први се заснива на опредмећивању приче и у вези је са онеобичавајућим поступком трансформације апстрактног у материјално (прича може бити сува или мокра, у њој се могу затворити прозори, у њу јунаци могу ући, али и изаћи из ње, чиме се тзв. другостепени моделативни систем спацијализује и постаје особен интерактивни простор).[6]

[3] Прича „Сасвим обичан уторак“ (Коларов 2011б: 39–42) подсећа на поигравање са устаљеним односима и законитостима реалног света у народним причама шаљивог карактера и „Изокренутој причи“ Бранка Ћопића.

[4] Буре као простор у којем настају приче, у причи алузивног наслова – „Буренце“ (Коларов 2007а: 6), асоцира на аутобиографску приповетку Исидоре Секулић.

[5] Тако је, на пример, брисање десног ува Бенџамина Блума у причи „Магичне уши Бенџамина Блума“ (Коларов 2011б: 48–50) у извесној мери могуће разумети као алузију на чувену Радовићеву песму „Страшни лав“. При том се начелне поетичке сличности у стваралаштву двојице аутора огледају у свођењу фабуле на најмању могућу меру, онеобичавању мотивационе и композиционе логике (која се трансформише у парадокс и *нелогичну* логику), хумору, игри, машти, наивности и аутентичности света малог човека (в. Пијановић 2005: 95, 99).

[6] Молићу лепо, а зашто не би било слона и у причи о жирафи? Ако се жирафа помери мало десно, сигурно ће се наћи довољно места и за мене (Коларов 2011б: 44).

Други начин се заснива на актуализацији, одн. тематизацији метафоре *животна прича*, тј. на успостављању богатих семантичких веза између појмова *живот* и *прича*.[7] Посебност бивања повезује се са постојањем приче о њему, будући да су „приче које причамо о сопственом животу и о свету у којем живимо […] оно што нас одређује као људска бића, највиши облик ољуђеног, хуманог постојања и понашања“ (Абот 2009: 246). Сапостављање традиционалног поимања егзистенције и модерне идеје о бивању у писму и причи (*Шта се дешава са мном пре него што почну приче о мени?* (Коларов 2007а: 32)) као исходишну интенцију има потенцирање идеје о бесконачности причања, односно живота –*…прича се уопште не завршава* (Коларов 2005: 39). Тако се у роману *Дванаесто море* инсистира на безбројности прича (*Ниј није било на крај памети да стварі могу баш толико да се окрену наопачке. Да са завршетком једне приче, почињу многе друге* (Коларов 2007б: 37)), као што се у роману *Аги и Ема* указује на бескрајност живота (*Једина уметност у животу је да се научи да је живот диван и бескрајан и да никакви бројеви не могу да га смање* (Коларов 2006: 33)).

Поменуте идеје релативизују мисао о пролазности и коначности, која на суптилан начин провејава кроз романе *Кућа хиљаду маски* и *Дванаесто море*. Идентичан процес присутан је и у причама, али на експлицитан и, у значајној мери, хуморан начин, будући да подразумева изокретање логичних закона у основи поимања кључне разлике између живота и смрти.[8]

На сличан начин, и писање се поистовећује са егзистирањем. Тако Ема саветује Агија: *Пиши шта хоћеш и када хоћеш. То ће ти помоћи да, као што твоја мачка са два тела има два срца, тако и ти живиш два живота* (Коларов 2006: 55). Јунаци Коларовљеве прозе себе саме често доживљавају као *џунглу без излаза* (Коларов 2011а: 5) и трагају, не увек свесно, за одговором на питање о суштини свога бића. Пут упознавања другог такође почиње сумњом и питањем *шта ми заправо умемо да знамо и кажемо о људима које волимо* (Коларов 2005: 39). Као путеви самоспознаје и упознавања другог, причање и писање постају вид егзистенцијалног ослобађања, што представља једно од најважнијих питања Коларовљеве прозе.

Или: Тужно је за једног слона да покисне као мачка. И зато сам се строваліо у прву књигу на коју сам наишао. [...] И ето ме сад овде. Лепо је овде (Исто: 45).

Такође и: Хајде, пријатељу – шапнуо је Jo-Jo – идемо из ове приче. Овде нико не уме да те гледа (Исто: 74).

[7] Поменути поступци учествују у својеврсној модерној измени позиција у којој се „свет стварности све више [...] као тема приповедне прозе повлачи пред скрибтибилним светом дискурса (говора, текста)“ (Голијанин Елез 2010: 381).

[8] – Јуче ми је баба рекла да је полу-Индијанка. Нисам имала појма – рече Патриција. – То значи да и ја имам у себи индијанске крви.

– Зар твоја баба није умрла?

– Она је страшно неодлучна по том питању. (Коларов 2013б: 10)

Или: [...] Један гост, Велизар, није хтео да буде нељубазан. Зграбио је мршаву мачку Монику и смазао је.

Моника је помислила како Велизар није баш много нормалан. (Исто: 21)

Тематизацији причања/приче/писања придружује се и актуализација процеса читања – идеја о рецепцији постаје интегрални део текста, претаче се у подстицаје младим читаоцима – на најочигледнији начин у интерактивним *Џепним причама* (Коларов 2010). Позивајући читаоце на слободну креативност и учествовање у процесу стварања приче, Коларов упућује на књижевност као комуникацију (Лотман 1976), сасвим у складу са (пост)модерном идејом о непосредном учешћу читалаца у обликовању приповедања као услову за настанак лепог (Јерков 1992: 29, 31). На овај начин укидају се границе писања, читања и тумачења, а приповедни текст постаје поље интегралне стваралачке и херменеутичке активности (Исто: 33).

Уоченој вези између приче и живота ваља придружити и везу живота и игре (будући да игра представља изузетно важан део живота),[9] из чега се посредно изводи сличност између приче и игре – приповедање се препознаје као простор играња. Будући да је игра слободна и добровољна активност, по својој суштини посебно занимљива и од реалног живота издвојена (Кајоа 2007: 35–36), и приповедање се може препознати као простор слободе који не подлеже законима реалног света, нити строгим ограничењима.

2.1. Модификације наративних и жанровских конвенција

У прози Игора Коларова присутно је поигравање са начелним наративним и жанровским конвенцијама. Поред интересантних предговора и белешки о писцу, присутни су и необични наслови збирки[10] и оригиналне посвете. Једна од њих настала је уланчавањем познатих фразеологизама којима се упућује на другачијост и изузетност читалаца, на њихово неприхватање да свет поимају једино у складу са рационалним законима свакодневног постојања – *Онима који устају на леву ногу, мешају жабе и бабе, бркају лончиће, једу гљиве и млате празну сламу.* И онима који никад нису претсали да буду Сијукси* (Коларов 2011б: 5). Евидентно је и поигравање са конципирањем наслова и међусобним односом наслова и текста. Тако је, на пример, наслову приче „Једном сам имао два пингвина“ (Исто: 9), придружен интересантни поднаслов *(а сад имам кокошку, три бабе, седам јаја и луструр који је пао деди на главу*), док се целокупни текст приче своди на три реченице које представљају закључак наслова уз оповргавање идеје о неопходности мотивације. Уместо да наговештава садржај приче, наслов је

[9] Ако не знаш шта да радиш, играј се.
Ако немаш с ким да се играш, играј се сам.
Ако неко хоће да се игра с тобом, пристани.[...]
Ако неко каже да не знаш да се играш, тај нема појма.
Ако не знаш како да почнеш игру, само почни. (Коларов 2011б: 68)

[10] Такви су, на пример, Кућа хиљаду маски: роман за две гитаре и аулос и Невероватне, незамисливе и џепне приче које је вешто сакрио (десно, па између) Игор Коларов пре него што је упао у оближњи океан и упропастио шешир, кравату, рукавице и пиџаму.

садржи у највећем проценту – тако је измењена традиционална хијерархија устројства текста.

Сажимање приповедања (в. Опачић 2011: 13) које се своди на низ фрагмената, односно веома кратких прича (Кљајић 2012: 38) за последицу има и изокретање традиционалних идеја о фабули и мотивацији заснованој на формирању узрочно-последичних веза између догађаја, као и о карактеризацији и функцији наративних ликова (репрезентативни пример је „Прича о Рајану“ (Коларов 2011б: 10–18)[11]. У вези са ликовима свакако треба истаћи и особеност номинализације – у романима и причама Игора Коларова присутна је галерија ликова са необичним именима каква су: Киа, Анг-Е Сол, Господин Два Плус Један, Средњи Џо, Аги, Ефи, Фидо, Ханс Бу Бу, Луј Двоцевка, Тиги, Гвин, Бран Сте, Мауно, Фоги, Дупли Боб и др.

Поигравање са жанровским конвенцијама присутно је у многобројним, оригиналним облицима. Тако се са особеностима загонетки и смисленом, логичном везом између питања и одговора Коларов игра у *Приручнику за пингвине*, будући да се логичност везе раскида, а питања и, поготову, одговори добијају призвук бесмислености.[12] Особине фантастичних прича у којима чудовишта имају значајну функцију модификоване су на тај начин што наратив чува специфичности атмосфере страха и језовитог наслућивања, као и све најзначајније карактеристике хронотопа, али модификује очекивани облик комуникације међу ликовима и претпостављене особине чудовишта, што за последицу има ефекат смешног (на пример, у причи „О чудовиштима“ (Коларов 2012а: 41)). Осећање страха које фантастична прича о кошмарним привиђењима изазива изостало је у причи „Шта се догодило Блабу“ (Коларов 2011б: 65–67) будући да се препознатљиве ситуације овог жанра континуирано банализују несвакидашњим Блабовим размишљањима, асоцијацијама и коментарима. У *љубавној драми* „Четири ципеле“ (Исто: 42–43) традиционална доминација дијалога у односу на дидаскалије измењена је у корист споредног драмског елемента, док је у причи „Нешто као басна“ (Коларов 2005: 10) проблематизовано традиционално поимање дидактичности басне. „Бајка о краљу Џерију“ (Коларов 2011б: 27–30) открива модификацију свих најважнијих карактеристика народне бајке (в. Самарџија 2011) – особености иницијалне и финалне формуле (крај бајке није срећан већ, и буквално, сладак), употребе броја 3, односно конвенције троструког понављања, природе препреки које треба са-

[11] Његов [Рајанов] задатак је да у свом животу и овој причи буде главни лик. Али, не сналази се баш најбоље. Он, рецимо, оде у продавницу, а врати се из библиотеке. Или, крене у причу, а заврши у фрижидеру (Коларов 2011б: 17).

[12] – Која је разлика између најмањег и највећег пингвина?

– Један је лево, а други није.

Или: – Колико пингвина може да стане у рупу у коју може да стане само 3 пингвина?

Укупно 10, а нарочито ако 7 пингвина залута на путу до рупе (Коларов 2012а: 16).

владати и особина хронотопа којим се креће бајковни јунак, као и карактеристика ликова који би требало да припадају одређеним делокрузима.

Међутим, модерно поигравање са традиционалним жанровима не подразумева увек деструкцију без икакаве конструкције. У причи која разобличава традиционалну дидактичност басне творе се модерни, хумором посредовани, али ипак присутни елементи поуке коју ваља разумети – *Кад год да се стигне, то је прави тренутак* (Коларов 2005: 10).

Такође, у подтексту Коларовљевих романа налази се бајковни модел, с тим да су фолклорне препреке измењене у складу са искушењима, потешкоћама и проблемима са којима се сусрећу савремена деца (в. Опачић 2011: 17). Савремена идеја о иницијацији подразумева „излазак младог јунака из самоће и превазилажење страхова“ (Исто: 19), однонсо процес упознавање сопственог бића и грађења вере у личну вредност, што је могуће остварити уз помоћ модерних „чудесних“ помоћника – старијих пријатеља који у себи чувају наивност и слободну креативност детета.

У роману *Кућа хиљаду маски* митска слика Ратника Сунца учествује у карактеризацији главне јунакиње, односно антиципира завршетак романа, у коме се Ефи коначно ослобађа усамљености и туге захваљујући спознаји да је и сама Ратник Сунца, чувар светлости, биљака, животиња и људи, који у својој борби против таме никада није сам (в. Кљајић 2012: 42).

У вези са елементима бајки и митова у Коларовљевој прози, ваља поменути запажање Сање Голијанин Елез да управо „у делима савремених српских прозаиста бива актуелизована теза да се поетика књижевности за децу у својим исходиштима блиско прожима са изданцима првотног виђења света похрањеног у тајновитим пределима митолошког, фолклористичког трагања, с једне стране и смештаја духа историјске приче која трага за духовним упориштима у урбаном читалачком коду, са својственом динамиком откровења, инвенције и интуиције, обрта и хумора и доминацијом динамичне измене догађаја, призора и слика виртуелне стварности, као стубова текста који граде хоризонт очекивања младих читалаца“ (2010: 372).

Поред динамичних и дијалектичних жанровских превирања, особености Коларовљеве игре у прози препознају се и у начелним прожимањима особина сва три књижевна рода. Иако је епска основа доминантна, непорециве су лиризација (в. Опачић 2011: 13), која се препознаје у доминантним мотивима, дигресивности, асоцијативности, кидању логичких веза, мозаичности дискурса, и драматизација прозе, будући да се сиже већине прича заснива на ономе што Кристал назива *дијалогом у акцији* (према Ковачевић 2012: 14).

Афоризми,[13] вицеви, енциклопедијске и речничке одреднице, квизови, несвакидашњи рецепти за „прављење" модерних бајки („Говеђа шарена чорба (бајка са летећим грашком)" (Коларов 2011б: 96–98)) или они који у наизглед неозбиљној форми посредују озбиљну поруку о улози и значају књижевности у животу људи („Салата од шаргарепе и краставаца" (Коларов 2013а: 34–37)) и др., упућују на „модерну жанровску поливалентност и мутирање наративне потке прозог текста" (Голијанин Елез 2010: 371) у савременој српској књижевности за децу.

Очигледна жанровска поливалентност у вези је са специфичним обликом модерне дидактичности. Поред имплицитног упућивања у основне животне вредности и путеве сазревања, односно превазилажења проблема, дечја интересовања и радозналост буде се и интересантним питањима у форми квиза (в. Коларов 2013а: 13–16), онеобиченим енциклопедијским и речничким одредницама (в. Коларов 2011а: 17, Коларов 2013а: 68–77), питањима о непознатим појмовима која у читаоцу буде жељу да открије њихово значење (в. Коларов 2011б: 38) и навођењем изузетних дела модерне и савремене (најчешће српске) књижевности за децу (в. Коларов 2007а: 15–16). Кроз креативни изазов упућен деци читаоцима, њиховој обавештености, домишљатости и компетитивности, аутор их суптилно усмерава ка стицању нових знања из различитих области.

3. СМИСЛЕНЕ БЕСМИСЛИЦЕ КОЛАРОВЉЕВЕ ПРОЗЕ

Предочено поигравање са жанровским конвенцијама изневерава хоризонт очекивања младе публике, чиме се твори и особени комични ефекат. Исти ефекат има и поигравање са смисленошћу и логичношћу реченичних исказа, при чему се, пре свега, мисли на различите облике антиномних мисли, парадоксалних израза и оксиморонских спојева.[14] Специ-

[13] Ако немаш мозак, ћути. Ако ћутип, имаш мозак. (Коларов 2012а: 10); Није ствар у томе колико ће пингвин обићи нових места, градова и џунгли, већ да ли ће успети да се докопа неистражених предела свога срца. (Исто: 27); Оно што не можеш са неким, увек можеш са неким другим. (Коларов 2007а: 17); Свађање је битка у којој побеђује пингвин који је све преспавао. (Коларов 2012а: 29); Не постоји пингвин који нема разлога за плакање. (Исто: 36); Постоје снови који се скривају од нас и чекају да сазримо за њих. (Коларов 2007б: 94); Ако за себе одабереш само једну стварност, друге ће се затворити за тебе. (Исто: 88); У човеку се увек дешавају нека чуда. И око човека. (Исто: 118); Оно што је непознато називамо различито, у покушају да га одгонетнемо. (Коларов 2001а: 31); Где год да одеш, увек си негде (Коларов 2011а: 101).

[14] А ако се тако размишља, може ли нестати човек кога нема? (Коларов 2007б: 54); Замислите једног клинца који зна чак и оно што не зна. (Коларов 2005: 22); Шљиве се једу све од реда, не поједеш само ону која није шљива. (Исто: 50); (Славица Филиповић је била) можда мало плавља од девојчица које су имале другачију боју косе (Исто: 60); Сигурно фали нека даска у глави ономе ко се никада није родио, а слави рођендан. (Коларов 2011а: 55) итд. Ваља имати на уму да „способност истовременог перципирања бесмислености, комичности, ексцентричности, па чак и суровости животне истине представља суштинско обележје дечјег дискурса, који ства-

фичност оваквог поступка огледа се у „успостављању обрнутог односа између ствари у реалном свету“, тј. логичних претпоставки и рационалних закона, што имплицитно читаоце покреће на реконструкцију трансформисаног (Кебара 2012: 125). У исто време, „деца схватају да није страшно претумбати свет по својој вољи, већ да то може бити извор смеха и забаве“ (Исто), чиме се ослобађа њихова креативност. Стиче се утисак да је најважније то што се у поменутим исказима крије вредност наизглед бесмисленог – *смислена бесмислица* (Исто).[15]

Мноштво парадоксалних реченица за последицу има *смех као резултат изневереног очекивања* (према Перишић 2012: 94), односно „изненадног преображаја напрегнутог очекивања у ништа“ (Исто: 46). Овакав ефекат у Коларовљевој прози постиже се и изостајањем оправдане, смислене везе између онога што се именује као закључак, теорема, претпоставка, закон, правило и сл. и садржаја који следи.[16] Будући да се овакви наслови односе на садржину која ни у ком случају није научне природе и чији је смисао чешће нејасан, него егзактно и јасно дефинисан, у Коларовљевој прози остварује се „привид значајног и важног да би се тај привид самоукинуо у ништавило или неочекивано“, што је према мишљењу Николаја Хартмана неизоставан елемент продукције комичног (према Перишић 2012: 136). Имплицитна дидактичност оваквих приповедних поступака огледа се у ослобађајућој и трансформативној енергији смеха и комичног, будући да према мишљењу Сигмунда Фројда „смех потреса фамилијарност мисли“, тј. „раздрмава […] ограничене површине и уноси ’немир у наше хиљадугодишње практиковање Истог и Другог’“ (према Перишић 2012: 15–16). Истински комично важно је и због тога што оно, према мишљењу Етјена Суриоа, помаже да „с радошћу прихватимо егзистенцију, и да се ослободимо цјелокупне тежине што нас притишће у овом нашем материјалном свијету“ (према Перишић 2012: 33).

Сасвим у складу са идејом да је живот много више од правила, неухватљив и бескрајан (Чак и кад би знао сва правила на свету о томе како живети, твој живот би нашао начин да се прелије изван тих оквира и спусти у тебе тајну која га чини толико лепим (Коларов 2006: 49)) и смех у Коларовљевој прози „задобија моћ у односу на ограничени разум из пуноће живота коју не може да ограничи појам; смех захвата бесконачну пуноћу и дубину с оне стране границе коју разум не може да појми“ (Перишић 2012: 92).

Комични ефекти остварују се и у процесу материјализације апстрактног – у причи о Касперу материјализују се падежи и остале језичке једи-

раоци књижевности за децу треба да усвоје као битан критеријум при обликовању књижевних творевина, пријемчивих за овакве реципијенте“ (Кебара 2012: 136).

[15] Фројд сматра да се „у бесмислици (или нонесенсу) увек крије неки смисао: онај који почива на не-смислу игре уживања и анестезије разума“ (према Перишић 2012: 123).

[16] В. Коларов 2012а: 5–12.

нице, појаве и појмови (Коларов 2005: 34). И мисли се материјализују, па тако у роману *Дванаесто море* оне могу бити *пуне боје и мириса* (Коларов 2007: 86). На специфичан начин, поменути приповедачки поступци не доприносе само хуморности, већ и лиричности Коларовљеве прозе (видети Јовић 1994, Штајгер 1978), иако је овај моменат у извесном смислу потиснут мотивима усамљености, туге, пријатељства, љубави и других, који прозу у много очигледнијој мери ликовизују.

Ни дидактички елемент није искључен будући да се посредством онеобичавања и изокретања категорија материјалног и апстрактног, могућег и немогућег „дете учи лакшем оперисању појмовима, развија слободу мишљења, фантазију и учи се како произвођењу, тако и поимању хумора“ (Кебара 2012: 127). Трансформација реалног поретка у нереални неминовно враћа мисао детета ка ономе што је логично, па се смењивање конструкције и деконструкције препознаје као продуктивна и креативна активност.

Онеобичавање подразумева и необично тумачење уобичајених појмова (Кебара 2012: 134) и необична поређења (А Бран Сте је величанствени дугајлија. Био је висок као: Ајфелов торањ плус ној; светионик на југу острва Закинтоса; жирафа на штиклама (Коларов 2007а: 52)), чиме Коларовљева проза обилује, најчешће у препознатљивом маниру енциклопедијског и речничког израза.[17] Начин на који се у прози Игора Коларова описују и дефинишу одређени појмови подразумева значајну дозу субјективности, тј. снажан уплив наивне свести. Појмовна објашења доводе се у везу са светом и навикама детета уопште, односно деце-јунака. Тако се наивна свест дубље укорењује у свет коме припада и који је окружује – рађају се бројне, до тада неоткривене везе и подударности.[18]

Ваља уочити и то да, према мишљењу Госпође Фло, јунакиње романа *Дванаесто море*, традиционално обликоване енциклопедије сужавају простор маште, на извесни начин га ограничавају (в. Коларов 2007б: 22). Али зато Коларовљев модел енциклопедичности пружа могућност за субјективно поимање света, за повезивање наизглед неспојивог, што је пут ка успостављању хармоније и јединствености света.

Свежа и ведра, упечатљива и уверљива, наивна свест присутна је у свим причама чија логика зачуђује, али шири перспективе посматрања и сагледавања појава и догађаја. Нимало случајно, једна од истина које Анг-Е Сол открива Кии јесте да *свака ствар […] постоји у неколико стварно-*

[17] Репрезентативни су примери из *Приручника за пингвине* – „О сакривању“, „О Шекспиру“, „О загонеткама“, „О брзини“, „О глупости“, „О упорности“, „О шетњи“, „О путовањима“, „О пријатељству“, „О свађању“, „О токсичном отпаду“, „О плакању“, „О новцу“, „О лепоти“ и др., као и начин на који су у роману *Кућа хиљаду маски* објашњени појмови *контроверза*, *реалистички*, *барок* итд.

[18] Овакав облик динамизације приповедног света упућује на специфичну „атмосферу опште повезаности“ (Јовић 1994: 32). Таква ефекат остварен је у тексту „Светска чуда и ја“ (Коларов 2013а: 7–9), у коме се са биолошким, културолошким, физичким и астролошким чудима пореде чуда дечијих доживљаја, осећања и навика.

сти. Ако за себе одабереш само једну стварност, друге ће се затворити за тебе (Коларов 2007б: 88). Поверење у дечију машту којом се ствара лични, унутрањи свет другачији и занимљивији од постојећег (јер је *невидљива хармонија јача од видљиве* (Коларов 2007б: 9)) препознаје се у причама „Церијево море", „Мартин у циркусу", „Меги Диселдорф" и др. (Коларов 2013б: 9, 33, 34).

Поигравање са законима реалног устројства света одвија се и на плану фантастике. Присуство фантастичних елемената је суптилно и не ремети доминантно успостављену слику света у романима и причама. Реч је о фантастичном чија је суштина у двосмислености која се не губи (Тодоров 1987: 29) и везује се, пре свега, за проблематику постојања или непостојања, реалности или фикционалност пријатеља главних јунака Коларовљевих романа (в. Кљајић 2012, Опачић 2011).[19]

3.1. Загонетна универзалност и истина у прози Игора Коларова

У очигледним парадоксима и *смисленим бесмислицама* Коларовљеве прозе крију се *неочигледне* али *истините* истине.

> *Ако мислиш да си пингвин, а цео свет сматра да си носорог само зато што си рођен као носорог, онда си сигурно пингвин.* (Коларов 2012а: 5); *Свет је опасно и компликовано место. Ако пингвина понекад због тога не заболи глава, онда он нема главу.* (Исто); *Живот је нешто што у почетку не може да се разуме, а касније још мање.* (Коларов 2006: 17); *Кад се иде право, увек се негде стиже.* (Коларов 2007б: 32); *Не мора да се оде далеко да би се далеко отишло.* (Исто: 14); *Све је могуће, чак и немогуће.* (Исто: 26); *Свака прича почиње много пре свог почетка.* (Коларов 2007б: 13); *Да би се пронашло оно што се тражи, мора се прво пронаћи оно што се тражи.* (Исто: 70). *Киа не може да буде оно што није. Киа никад није оно што јесте. Понекад, Киа је једва Киа.* (Исто: 27); *Ја сам Флоријана Кими. Ја нисам Флоријана Кими. И то је то.* (Коларов 2005: 71);

Модерност форме и необичност стила не утичу на универзалност идејности, па наведени нонсенсни афоризми и искази заједнички упућују на чуда постојања, откривају сложеност и богатство егзистенције, као и могућност њеног ослобађања од наметнутих и дефинисаних граница. Уочена појава значајним делом произилази из уверења писца да се, и поред новитета савременог живота, деца нису у значајној мери променила и да их идаље интересују исте ствари и тиште слични проблеми – „Детињство сваког човека је у неким важним тачкама исто, без обзира да ли се ради о детету из средњег века или двадесет првог века".[20]

[19] Очигледна је и извесна сличност у необичности појаве јунака какви су Средњи Цо и Господин Два Плус Један и ликова из Керолове *Алисе у земљи чуда*, репрезентативног примера фантастичне прозе за децу (в. Вуковић 1996: 188–193).

[20] в. интервју „Игор Коларов, наш омиљени писац" (www.osmb.edu.rs/18-intervju/14-igor-kolarov-intervju)

Коларовљева проза истиче право на различитост, што у исто време представља позив на јединственост и оригиналност (на теткино питање зашто не може да буде као остале девојчице, Ефи одговара: *Зато што је свет пун осталих девојчица* (Коларов 2011а: 6)). Човек је *непреиледна цунила без излаза* (Исто: 5, 34), биће у чијој се загонетности крије посебност. Ипак, посебност не подразумева иницијално хармоничну целину, већ се до ње стиже кроз љубав према другима, искрена пријатељства и борбу са личним страховима.

Откривајући сложеност и многострукост сваке индивидуе и њене егзистенције, Коларовљева проза упућује на значај доследности и поштовања сопствене природе – у причи „Река без обала“ Милутин *је увек оно што јесте, чак и када би најрадије био нешто потпуно ново* (Коларов 2005: 44).

Бити свој и бити срећан, односно испуњен увек подразумева релацију са другим бићима. У сва три романа оствареност личне егзистенције и прихватање живота онаквим какав јесте непосредно је повезано са искреним и оданим пријатељством. Суздржана и затворена, Киа сазнаје да свет и живот може спознати само гледањем кроз очи онога кога воли. Кроз пријатељство са Емом Аги израста у самосвесног и самопоузданог дечака, успевајући да се избори са усамљеношћу и незаинтересованошћу родитеља – *Аги је приметио да расте на сасвим другачији начин од свијих другова. У реду. Носио је исту величину мајца и ципела као и прошле године. Али, све оно што су га учили у школи, или је чуо од одраслих који су га вежбали како да буде фин, нормалан дечак, постајало му је тесно и мало* (Коларов 2006: 49).

Инсистирајући на необичности, Коларов открива значај индивидуалног, субјективног вредновања и разумевања појава и догађаја – *Ако се изгубиш а није ти важно што си се изгубио, онда се ниси изгубио* (Коларов 2005: 20) и указује на важност истраживања, креативности и слободе – *Ема је таква – у свему учествује на свој начин* (Коларов 2006: 58). Слобода у поступању и отвореност за поимање које подразумева да је и немогуће могуће (Коларов 2005: 26) комплементарна је схватању живота као ентитета који надилази све хоризонте очекивања – *Чак и када би знао сва правила на свету о томе како живети, твој живот би нашао начин да се прелије изван тих оквира и спусти у тебе тајну која га чини тако лепим!* (Коларов 2006: 49).

Поимање немогућег као могућег бодри читаоце, снажи њихову наду да могу утицати на свој живот, управљати њиме по мери сопствене субјективности и испунити усамљеност и празнину. У Коларовљевим делима човек је заиста мера ствари, па чак и својеврсни засебни космос у коме све постоји на специфичан начин – *Све што постоји може да умре само у човеку, и нигде више* (Коларов 2007б: 77).

Смисао је у слободи индивидуалног порекла и карактера која се супротставља споља наметнутим ограничењима и друштвеном конвенцијама –

Ако би нама требало допуштење од било кога да ловимо рибу, онда овај свет заиста не би имао смисла! (Исто: 25). Могуће немогућности таквог става, које се рачвају до парадокса и фантастике, на необичан и несвакидашњи начин сведоче о непредвидивости и богатству живота.[21]

Охрабрујуће дејство Коларовљеве прозе проистиче и из непосредности и отворености у тематизацији усамљености, страха, несналажења, одбачености, стрепње, и суптилно понуђених одговора на питање како таква стања и осећања превазићи. Људске слабости откривају се као сасвим природне, па чак и потребне, због чега млади читаоци схватају да у својим стрепњама нису усамљени и да оне нису нешто необично и понижавајуће.[22]

Као могуће свакодневно, али веома важно чудо аутор истиче осмех – 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).

Поред чуда игре, о коме је већ било речи, следеће значајно чудо су путовања – права или замишљена, једнако су делотворна и оплемењујућа. Параодокс *Не мора да се оде далеко да би се далеко отишло* (Исто: 14) упућује на безграничност могућности, али и (пост)модерну делотоврност фикције која омогућава исто што и реално, и при том га чак и надилази – *Најчудесније ствари сам видјао у својој глави, кад затворим очи. Колико људи, колико боја, колико свеца. Каква су то тек необична путовања* (Исто). Чудо путовања огледа се у искуствима којима нас испуњава и променама које нису споља видљиве, али су делотворне на унутрањем плану – *Кад се вратим, препознаће ме по томе што сам то и даље ја. Само, ко зна шта сам у међувремену видео* (Коларов 2011б: 32).

Ипак, највеће чудо људског живота јесте љубав (у свим својим облицима) и зато се, нимало случајно, многа Коларовљева дела затварају поглављем или причом чији је централни мотив управо ово свепрожимајуће осећање. Волети и бити вољен значи испунити сврху свога постојања.[23] Љубав надомешћује све недостатке, испуњава болне унутрање празнине (в. „Кајзеров мост“ (Коларов 2013б: 53) и „Излаз“ (Коларов2007а: 68)) и утиче на устројство света у васионским размерама. Зато *оно што заљубљени знају*

[21] Аги и Ема седају у подножје споменика у праку и играју шах.
Када су завршили, примећују две ствари:
Играли су без табле и фигура.
Победио је неко за кога нису ни рачунали да је био присутан. (Коларов 2006: 29)

[22] Анг-Е Сол је био у праву.
Једино што човек заиста зна је да плаче.
И Киа Сибин заплака. (Коларов 2007б: 128)

[23] Воли, буди вољен,
буди пингвин.
Све остало је
само остало. (Коларов 2012а: 59)

јесте да је центар васионе увек близу (Коларов 2005: 20). Љубав не дозвољава да се осетимо изгубљено будући да је постојана основа постојања. Као центар васионе она постаје доминатна перспектива сагледавања и вредновања и тиме животу пружа нови смисао.

4. ЗАКЉУЧАК

Наведене семантичке равни сведоче о прози која као доминантне истиче *инфантилни дух*, односно *наивну свест* и *наивну уобразиљу* (Пијановић 2005: 13,14), али у исто време брижљиво успоставља и негује тзв. *дупло дно* (Исто: 12), захваљујући коме идејно богат свет дела кореспондира са интересовањима како младих, тако и одраслих читалаца.

Издвојене карактеристике дају за право да се закључи како Коларовљева проза за децу сажима „модерну жанровску поливалентност и мутирање наративне потке текста: од лирског медитативног до филозофског и сатиричног у интерактивној, (пост)модерној причи ‚о скоро свему'" (Голијанин Елез 2010: 371).

Мисао о слободи и инсистирање на њеном значају у прози Игора Коларова могуће је уочити како на стилском и наративном плану, тако и на плану мотивско-тематског, односно семантичког система. Романи и приче овог аутора сведоче о слободној наративној игри која кроз жанровску поливалентност, поигравање са жанровским и наративним конвенцијама, антиномне исказе и парадоксалне афоризме указује на вишеструкост перспектива из којих је могуће посматрати све што нас окружује и која поседује снажну ослобађајућу енергију. Њена интерактивност и чести уплив хумора у читаоцу буде радозналост и креативност, и у исто време омогућавају ненаметљиво посредовање важних порука о истинским животним вредностима.

Слобода се у исто време види и као једно од најзначајнијих својстава постојања и огледа у спремности да се буде свој, посебан и другачији и да се истрајно трага и за посебношћу другога. У прози Игора Коларова инсистира се на могућности слободног избора и субјективног вредновања појава и догађаја. Стваралаштво, пријатељство и љубав омогућавају да се, упознајући себе и друге, ослободимо страхова и постанемо спремни да прихватимо и упознамо сва чуда која живот нуди.

ИЗВОРИ:

Коларов (2005): Игор Коларов, *Приче о скоро свему: и један сасвим мали роман*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Коларов (2006): Игор Коларов, *Аџи и Ема*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Коларов (2007а): Игор Коларов, *Буренце*, Београд: Завод за уџбенике.

Коларов (2007б): Игор Коларов, *Дванаесто море*, Београд: Завод за уџбенике.
Коларов (2010): Игор Коларов, *Цепне приче*, Нови Сад: Дневник.
Коларов (2011а): Игро Коларов, *Кућа хиљаду маски: роман за две гитаре и аулос*, Чачак: Чекић.
Коларов (2011б): Игор Коларов, *Русвај: 40 малих прича о великим заврзламама*, Београд: Bookland.
Коларов (2012а): Игро Коларов, *Приручник за пингвине*, Београд: Bookland.
Коларов (2012б): Игро Коларов, *СМС приче*, Чачак: Пчелица.
Коларов (2013а): Игро Коларов, *Фиона и друге мистерије*, Београд: Bookland.
Коларов (2013б): Игро Коларов, *Клизаве приче*, Чачак: Пчелица.

ЛИТЕРАТУРА:

Абот (2009): H. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.
Вуковић (1996): Novo Vuković, *Uvod u književnost za djeci i omladinu*, Podgorica.
Голијанин Елез (2012): Сања Голијанин-Елез, Поетика културе у савременој српској књижевности за децу (изазови интертекстуалних трагања), *Савремена књижевност за децу у науци и настави*, Јагодина: Педагошки факултет, 367–383.
Јерков (1992): Александра Јерков, Постмодерно доба српске прозе, *Антологија српске прозе постмодерног доба*, Београд: Српска књижевна задруга, 7–61.
Јовић (1994): Бојан Јовић, *Лирски роман српског експресионизма*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
Кајоа (2007): Роже Кајоа, Дефиниција игре, *Књижевност за децу и младе у књижевној критици*, *књига 1*, прир. Воја Марјановић, Милутин Ђуричковић, Алексинац – Краљево. Висока школа струковних студија за васпитаче – *Libro company*, 34–39.
Кебара (2012): Марина Кебара, Језичке антиномије у дечјем стваралаштву и стваралаштву за децу – психолингвистички приступ, *Савремена књижевност за децу у науци и настави*, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 119–137.
Кљајић (2012): Наташа Кљајић, Поетика (од)необичене самоће, *Детињство*, год. 38, бр. 3/4, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 38–45.
Ковачевић (2012): Милош Ковачевић, Језик и стил Радовићевих драмских текстова за дјецу, *Савремена књижевност за децу у науци и настави*, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 11–31.
Лешић (2010): Зденко Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.
Лотман (1976): Jurij Mihajlovič Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit.
Марјановић (2007): Воја Марјановић, О рецепцији, *Књижевност за децу и младе у књижевној критици, књига 1*, прир. Воја Марјановић, Милутин Ђуричковић, Алексинац – Краљево. Висока школа струковних студија за васпитаче – *Libro company*, 20–24.
Марјановић (2009): Воја Марјановић, *Поетика књижевности за децу и младе*, Београд: КИЗ центар.
Перишић (2012): Игор Перишић, Увод у теорије смеха: кратак преглед теорије смеха од Платона до Пропа, Београд: Службени гласник.
Пијановић (2005): Петар Пијановић, *Наивна прича*, Београд: СКЗ.
Радовић (2007): Душан Радовић, Дете и књига, *Књижевност за децу и младе у књижевној критици, књига 1*, прир. Воја Марјановић, Милутин Ђуричковић, Алексинац – Краљево. Висока школа струковних студија за васпитаче – *Libro company*, 25–33.
Rečnik književnih termina (2001): *Rečnik književnih termina*, ured. Dragiša Živković, Banja Luka: Romanov.
Опачић (2011): Зорана Опачић, Усамљено дете, *Детињство*, год. 37, бр. 3/4, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 12–20.
Самарџија (2011): Снежана Самарџија, *Облици усмене прозе*, Београд: Службени гласник.

Тодоров (1987): Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Rad.
Штајгер (1978): Emil Štajger, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, Beograd: Prosveta.

Интервју „Игор Коларов, наш омиљени писац“, посећено у марту 2014, www.osmb.edu.rs/18-intervju/14-igor-kolarov-intervju.

Nina Marković
University of Kragujevac
Faculty of Education, Jagodina
Department of Philology

THE CENTRE OF THE UNIVERSE IS ALWAYS NEREBY – ASPECTS OF FREEDOM IN IGOR KOLAROV'S PROSE

Summary: The paper analyses stylistic, motive-thematic and semantic characteristics of Igor Kolarov's prose. It was pointed out that the idea of freedom can be noticed both on the stylistic and narrative plan, on the one side, and on the plan of motive-thematic and semantic systems, on the other side. A special attention was paid to the formation of the story motive and its relation to the motives of life and game, genre versatility, modification of narrative and genre conventions, oddities of implicit didactics, lyrical characters of prose, and materialization of abstract features in Kolarov's stories and novels. The paper describes how interactivity and humor arouse curiosity and creativity in the reader, while at the same time allowing unobtrusive forwarding of important messages about life's true values. It is emphasized that the works of Igor Kolarov update the freedom of choice, the possibilities of personal experience and evaluation of events and concepts, fullness and complexity of existence, as well as the infinity of what we consider finite, which is of great importance for children or young readers.

Key words: Igor Kolarov, prose, freedom, genre versatility, modification of genre conventions, humour, paradox, didactic characteristics.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 317–328

Ивана Р. Мијић Немет
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Нови Сад

РЕФЛЕКСИ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У *ЗЕЛЕНБАБИНИМ ДАРОВИМА* ИВАНЕ НЕШИЋ

Апстракт: У фокусу овог рада налазе се *Зеленбабини дарови,* роман који припада разуђеном жанровском простору у коме се обједињују и преплићу елементи фантастичног романа за децу и усмених прозних облика. На основу анализе специфичних стилских и структуралних обележја овог романа показаћемо његову припадност жанровском обрасцу фантастичног романа за децу, док ће посебно тежиште бити на препознавању импулса посредованих из богатог фонда усменог стваралаштва и откривању начина на које их је ауторка транспоновала у свом делу.

Сасвим је особен однос овог романа према усменим жанровима, посебно према усменој бајци и предању. Ауторка се враћа изворној усменој традицији, у њеном приповедању спомиње се магијска трава расковник, оживљавају патуљци, але, русалке, водењаци и чуме, чиме се *Зеленбабини дарови* остварују као проза која се значајно ослања на словенску и српску етномитологију. И премда је српска књижевност за децу настајала управо на темељима усменог наслеђа, довољан је летимичан поглед на савремену домаћу продукцију да нас увери да је то рефлектовање постало израженије, обимније, те се чак може говорити и о особеном току савременог домаћег стваралаштва за децу. У том смислу је испитивање односа *Зеленбабиних дарова* према усменој књижевности својеврсни допринос јаснијем сагледавању природе комуникације која се остварује између савремене српске књижевности за децу и усмене традиције.

Кључне речи: Зеленбабини дарови, фантастични роман за децу, усмена књижевност, усмена бајка, усмено предање

„Људи исправна и трезвена укуса одбијају признати да би нас – то је узносити `ми` који обухвата све интелигентне људе на свету – могла занимати чудовишта и змајеви“, резигнирано примећује Толкин у свом чувеном есеју о *Беовулфу* насловљеном *Чудовишта и критичари*.[1] Управо због садржаја који обрађује књижевној фантастици дуго су била затворена врата тзв. високе књижевности и културе. Фантастика је сматрана популарном (у негативном смислу) и мање вредном ескапистичком литературом која нема особине аутентичног уметничког дела. На тој разини она дели судбину књижевности за децу која је такође често остајала у сенци интересовања реномираних проучавалаца, сматрајући се, поред осталог, и својеврсним уточиштем, духовним егзилом за неприлагођене (Данојлић 2009: 57). Ту се,

[1] Овај цитат смо преузели из студије *Прстенови који се шире* Петре Мрдуљаш Долежал која управо њиме започиње своје исцрпно разматрање Толкиновог стваралаштва (Mrduljaš Doležal 2012: 9).

међутим, њихова спона и тачка преплетаја не прекида. Фантастичност у различитом облику јесте, пре свега, битно својство једног знатног дела литературе за децу. Готово да би се могло рећи да „не постоји књижевни простор у коме је фантастика у већој мери код своје куће него што је то књижевност за децу“ (Крајчевић 2000: 38). Она је практично незамислива без знатног удела маште, фантастике и чудесног, одлика које су у овој врсти литературе одувек уживала висок статус (у сваком случају виши него што је то случај у књижевности за одрасле где су дела одликована поменутим својствима најчешће сврставана у кош са етикетом „тривијално“).

Како ствари стоје са фантастиком у домаћој књижевности за децу? Све до 21. века поље фантастичног приповедања у српској књижевности за децу су мање-више покривале ауторске бајке и жанровски недефинисана дела у распону од научне до епске фантастике, са примесама других жанрова (Тропин 2009: 11). То су дела у којима су присутни најразличитији елементи фантастике и видови натприродног, која у себи садрже имагинарно, нестварно, али се управо из тог разлога не могу сврстати у јасно дефинисане основне моделе фантастичне прозе[2]. У последњих десетак година, међутим, дошло је до правог преокрета у домаћој продукцији ове врсте књижевности за децу[3]. Очигледан је пораст броја фантастичних наслова као и побољшање у њиховој рецепцији, и ако се до пре десетак година сасвим легитимно могло тврдити да у српској књижевности за децу скоро па и да нема праве фантастичне литературе, деценију касније већ имамо групу писаца којима је основна вокација управо фантастика. Овде бисмо издвојили Уроша Петровића (*Авен и јазопас у Земљи Ваука* (2003), *Пети лептир* (2005), *Деца Бестрагије* (2013)), Мину Тодоровић (*Вир светова* (2003), *Гамиж* (2012)) и Ивану Нешић (*Зеленбабини дарови* (2013)), са чијим романима заправо добијамо фантастику за децу каква се пише у свету. „Српски фантастични роман за децу и није много старији од ових“, сматра и Љиљана Пешикан-Љуштановић, „раније смо имали дела са елементима бајки, лажног СФ-а, идеолошким основама…” (Пешикан-Љуштановић 2014).

Чињеница је да се о проблематици фантастичне књижевности и природи фантастичног већ заиста много и разматрало и полемисало, а понај-

[2] Најраспрострањенија и најшире прихваћена јесте подела која подразумева разграничење фантастике као секундарне уметничке условности и фантастике у правом смислу. У првој групи налазе се, према томе, књижевна дела која се само служе фантастичним мотивима, а у другој дела којима је фантастика циљ сам по себи. Фантастика у правом смислу се даље обично дели на епску и научну фантастику, које се разликују не само по садржају, већ и по методама приступа фантастичном (Благојевић 2012: 364–365). Међутим, чак и на тај начин класификована, фантастична књижевност „мање асоцира на полицу уредно послаганих свезака, а више на котао у којем се крчкају којекакве идеје, стилови, поетике. Том кипућем котлу опрезни теоретичари прилазе с различитим појмовним помагалима и стратегијама” (Mrduljaš Doležal 2012: 21).

[3] Ова се констатација односи искључиво на домаћу продукцију фантастичне књижевности за децу и у разматрање не укључује преводну литературу, чији је утицај у нашој средини неоспорно велик (добрим делом због недостатка домаће традиције).

више су се ломила копља око тога сматра ли се фантастика жанром или само својством књижевних текстова. Свесни да фантастика није искључива категорија, да у нека дела продире на маргини, док друга прожима цела, у наставку рада ћемо ипак, колико год је то могуће, свесрдно истрајавати у настојању да ствари назовемо њиховим правим именом. Полазећи стога од претпоставке да ниједно понуђено одређење није свеобухватно, самим тим ни задовољавајуће[4], определили смо се да фантастику посматрамо као сложени жанровски систем, односно као скупину засебних књижевних жанрова.

Палета фантастичних облика у књижевности прилично је широка, што у наставку разматрања повлачи питање како и на основу чега издвојити специфичан облик из свеобухватног спектра овог књижевног феномена? Узмимо да је један од тих облика (жанрова) фантастични роман за децу. Следећи Пропове постулате да проучавању треба да претходи суштинско описивање предмета, у настојању да поменуту врсту подробније сагледамо и опишемо наилазимо на затворена врата која уместо кључа отвара решење следеће загонетке: на ком нивоу ми заправо издвајамо и препознајемо ову врсту романа?

Проп у анализи дела полази од структуре, од истоветних конструктивних елемената, међутим, питање је да ли се исти принцип може применити и у проучавању фантастичног романа за децу. Да ли он има себи својствену и „сасвим нарочиту структуру, која се осећа одмах и која одређује врсту" (Prop 1982: 13) и да ли заиста има смисла трагати за типолошким јединством и морфолошком сродношћу ове врсте имајући у виду њену особену природу и изразиту склоност ка синкретизму?

Разматрајући развојну линију дечје фантастике, Марија Николајева у студији *The development of children`s fantasy* основном диференцијалном карактеристиком фантастике за децу у односу на фантастику за одрасле сматра њене дечје протагонисте (Nikolajeva 2012: 60). На сличан начин, у студији *Од заштићеног до заштитника*, Љиљана Пешикан-Љуштановић, такође на основу претпоставке да су у највећем броју фантастичних романа за децу главни носиоци радње деца или млади, издваја ову врсту из широко схваћеног подручја фантастике (Пешикан-Љуштановић 2012: 99).

Како год приступили проблематици (а у раду ћемо настојати да оба наведена приступа – анализу структуре и обраћање позорности на носећег лика – применимо), једна ствар је сигурна – фантастични роман као полиморфна форма, еклектичан жанр који може да садржи елементе мита, бајке, ауторске бајке, предања, витешког и пикарског романа, романсе, готског романа и других више или мање сродних жанрова (Nikolajeva 2003: 139), заузима изузетно значајно место у савременој књижевности за децу и мла-

[4] Ако се приклонимо теорији да је фантастика жанр, онда је реч о преуској дефиницији, но ако је схватимо као својство, тада је опет реч о превеликом броју жанровски хетерогених текстова (Giacometti 2013: 52).

де. У том контексту је и овај рад осмишљен као својеврсно проучавање домаћег фантастичног романа за децу, при чему је посебна пажња посвећена поигравању жанровским матрицама и спонама које ова хибридна жанровска творевина успоставља са елементима и моделима усмене књижевности.

Међу делима која су могла бити предмет оваквог истраживања избор је пао на *Зеленбабине дарове*, роман првенац младе историчарке уметности Иване Нешић, који је прошле године објавио *Креативни центар*. Одабир је начињен на основу основног одређења овог романа као фантастичног и на основу присуства исцрпних веза са усменом књижевношћу, али и на основу критичке и читалачке рецепције – роман је изазвао велику пажњу и сматра се једним од најуспелијих књижевних дела за децу у протеклој години.[5] Свесни, додуше, да без обзира на добар пријем, питање вредности *Зеленбабиних дарова,* чекајући нужну временску дистанцу, може остати без одговора, нисмо у први план поставили вредности овог дела, већ смо превасходно настојали да сагледамо одређену тенденцију у савременој српској прози за децу.

У раду, дакле, полазимо од тога да су *Зеленбабини дарови* по свом основном одређењу фантастични роман за децу, или, да будемо прецизнији, само један од његових могућих и бројних варијетета. Међутим, како је сама ауторка у једном од интервјуа за свој роман рекла да је то „нека врста фантастике, али не епске него магијске, то је можда бајка и наравно авантура" (Нешић 2014), налазимо да је пре упуштања у анализу поједине појмове потребно подробније објаснити.

У књижевнонаучној литератури о књижевности за децу фантастични роман се често изједначава са бајком, усменом и ауторском, па се чак негде назива и „модерном бајком" или „романом-бајком", што сматрамо непрецизним и прилично несрећним жанровским одређењима. Иако је повлачење јасних граница између дела која се заснивају на натприродном (мит, бајка, ауторска бајка, епска фантастика, научна фантастика, итд.) немогуће, а у неким случајевима и непотребно, нека основна типолошка одређења су пожељна зарад теоријских анализа и проучавања (Nikolajeva 2003: 138).

Матрицу бајке (пре свега усмене) је до одређене мере могуће препознати у великом броју текстова који припадају фантастици. Многа фантастична дела имају велике сличности са бајком[6], при чему мислимо на нас-

[5] Нашао се у најужем избору за награду *Политикиног забавника*, за награду *Раде Обреновић* као и у избору новоустановљене награде *Плави чуперак*. Затим, у анкети коју је спровео сајт *Дечијеварије*, а у којој су учествовали књижевни критичари, теоретичари, писци и издавачи за децу, роман *Зеленбабини дарови* уврштен је међу најбоље књиге за децу у 2013. години.

[6] Или да проширимо причу запажањем да нас на бајку подсећа низ књижевних остварења из најразличитијих и временски крајње удаљених раздобља: „Сва она дела у којима главни јунак пролази кроз бројна животна искушења, долази у безизлазне ситуације, да би на крају сасвим неочекивано, божјом помоћи или неким другим чудом, на сасвим невероватан начин, решио своје неприлике, по својој структури веома су слична бајци" (Drndarski 1978: 5).

лађену композициону структуру и типологију ликова коју је установио Владимир Проп. Са друге стране, како су у питању сродни, али не и истоветни литерарни феномени, разлика свакако да постоји.

Пођимо само од хронотопа: у *Зеленбабиним даровима* хронотоп је вишеструко конкретизован. Ауторка уводи реално време и реалан географски простор (градска средина, 50-те или 60-те године 20. века), она своме делу даје извесну просторно-временску локализацију што одступа од аисторичности и агеографичности усмене бајке[7]. Ауторска бајка такође често ближе конкретизује простор и време збивања, а разлику између ње и фантастичног романа за децу тражимо на сасвим другој разини – одвајањем од фолклорне основе, од чудесног схваћеног као хармонични преплет природног и натприродног, људског и нељудског, ауторска бајка се приближава тзв. фантастици у ужем смислу и меша са жанром фантастичне приче, док фантастични роман за децу креће од фантастике, схваћене као продор оностраног, натприродног у стварност (Пешикан-Љуштановић 2012: 108–109), али у њему не важи a priori крилатица „само је разум истинит“ и нема потенцијално трагичног раздвајања mythosa и logosa (што је значајна разлика у односу на фантастику за одрасле)[8].

Већ смо утврдили да је радња *Зеленбабиних дарова* смештена у реално време и реалан географски простор. Од бајке, првенствено усмене, овај роман даље одступа именовањем и психолошким профилисањем ликова, нарочито главног јунака. Носећи лик, дечак Мика, школарац је предпубертетлија тако да се већ својим узрасним одређењем[9] уклапа у профил јунака фантастичног романа за децу. Осим тога, Мика је и на друге начине издво-

[7] Марија Николајева на основу полазне премисе да сваки жанр поседује себи својствен хронотоп дефинише основну разлику између бајке и фантастике, а као нарочито важну диференцијалну карактеристику фантастичних светова намењених деци подвлачи њихову `усидреност у препознатљивој реалности`. Како се присуство магијских бића, предмета или појава у фантастичном роману за децу суштински не разликује од истоветног присуства у усменој бајци управо је `усидреност` елемент који представља разлику у конструкцији њихових светова (Nikolajeva 2003: 141).

[8] Овде првенствено мислимо на ону групу фантастичних романа за децу у којима најчешће постоји нека врста истинске опасности по јунака, али у којима је обавезна победа добра над злом као и „залагање за темељне људске вриједности као што су доброта, истина, храброст, слобода” (Težak 2010: 4). Целу ствар додатно компликује постојање књижевних дела прелазног карактера (crossover fiction) која вишеструко проблематизују питање читалачке публике и уводе појам двоструке адресе. Мислимо на остварења као што су *Његова мрачна тканья* Филипа Пулмана, *Трилогија о Бартимеју* Џонатана Страуда, *Ендерова игра* Орсона Скот Карда, *Игре глади* Сузане Колинс, *Дивергентни* Веронике Рот и сл. која обилују насиљем и сложеним ликовима проблематичне моралности, често имају и тужан крај, а једина ставка која им обезбеђује етикету `књиге за децу` при том је малолетни узраст главних јунака. Због уских оквира у раду се овом проблематиком и поменутим делима нећемо бавити.

[9] Није мало дете, али није ни сасвим одрастао па тако допушта баки да га облачи у шпилхозне и кариране кошуљице док се у слободно време мачује чаробним мачевима или баца имагинарне ватрене лопте далеког домета.

јен, обележен[10]. Његови родитељи су архитекте и због природе посла су често одсутни тако да дечак живи са баком и потајно прижељкује традиционалне породичне односе. Он је описан као дебељуца, као неко ко воли да једе, воли да чита, нема много другова и предмет је подсмеха школских силеџија, али је упркос томе једно задовољно стармало дете „које није изгледало да жуди за стварима, већ као да има све што му је потребно" (Нешић 2013: 36).

У структури фантастичног романа за децу, након почетне позиције ситуиране у реални свет свакодневице и на различите начине испољеног издвајања и обележавања главног јунака, следи први контакт са оностраним, натприродним (Пешикан-Љуштановић 2012: 102). У *Зеленбабиним даровима* контакт се остварује увођењем у причу маљутака из словенског фолклора. Наиме, ауторка је у своју приповест транспоновала веровање раширено код свих Словена о послушном духу који се изводи из јајета[11].

Дечаков сусрет са маљуцима одвија се на празној пољани на другом крају града у подножју искривљеног стабла старе крушке[12], дрвета које у народној култури има обележје чистоте и светости, а истовремено је везано за нечисту силу[13]. Овај судбоносни сусрет није праћен паничним страхом, језом, ужасом и неверицом. Извесна запитаност о природи до тада невиђеног, додуше, постоји, али је та запитаност кратког века и Мика врло брзо прихвата постојање и присуство натприродних бића: „Иако је од страха тело престало да га слуша, Микин ум савршено је радио и одмах је разумео у чему је ствар. Такви догађаји нису били реткост у књигама које је читао" (Нешић 2013: 37). Да ствари нису баш тако једноставне и да се Мика у овом делу приче не трансформише у јунака усмене бајке који се ничему не чуди, упућује и његова констатација, на коју наилазимо пар страница касније, о томе да је сусрет са маљуцима „тајна коју никоме није

[10] „Често је исти јунак вишеструко обележен" (Пешикан-Љуштановић 2012: 101).

[11] Код свих Словена постоје веровање да човек може, под одређеним условима, из петловог или кокошијег јајета да изведе демона који постаје његов слуга и доноси му новац (злато) или друга добра. Међутим, уколико га његов газда на време не уништи, демон ће му узети душу. Демон који се излегне из јајета изгледа као дечачић (у Далмацији с црвеним гаћицама). После неког времена, мацић (малић, мајак, цикавац) може постати непослушан и да би то предупредио газда треба да загреје уље до кључања и да га наговори да уђе у лонац (СМ 2001: 348–349).

[12] „Стабло је било дебље него што крушке знају да буду. *Мора да је много старо*, помислио би дечак с времена на време. Нека чудесна сила уврнула га је некада давно тако да је кора дрвета спирално вијугала око дебла све до ретке крошње, суве с једне стране, а пуне лишћа и слатких плодова с друге. Иако искривљено, дрво дечаку никада није изгледало претеће, већ сасвим супротно - као да му још издалека жели добродошлицу. И по највећој припеци могао је да нађе хлада под тим дрветом, ако ништа друго - гурнуо би главу у шупљину при корену дебла и чинило би му се да је невидљив за читав свет" (Нешић 2013: 5–6).

[13] Јужни Словени сматрају да је крушка свето дрво, али су је истовремено поштовали и као место боравка нечисте силе. По веровањима, на крушки (која расте у пољу, крива, густе крошње) бораве демонска бића, а да се не би навукао гнев њених становника , под крушком је забрањено спавање, седење, качење љуљашке на њену грану и сл. (СМ 2001: 313).

могао да повери јер би га исмејали или му урадили нешто горе мислећи да је померио памећу.“ (Нешић 2013: 60). Свест о томе шта је стварно (према мишљењу већине), а шта не, у дечаковом резоновању варира између реалности и фикције, јаве и сна, могућег и немогућег. Још увек припадајући свету детињства, он поседује способност да уплови у фантазију и ходи по тананој граници између реалности и збиље, да ужива у игри упркос томе што није истинита. Отуда не чуди његов разговор са самим собом на почетку мисије у коју га шаљу мађуци: „Бака ми увек каже како сам сувише наиван кад верујем свима (…) Опет, како да не поверујем да постоји баба која испуњава жеље кад постоје овакви мали створови?“ (Нешић 2013: 72).

Водећи рачуна о већ назначеној разлици у конструисању фикционалних светова усмене бајке и фантастичног романа за децу, овде бисмо ипак могли повући једну паралелу и установити како се укрштањем путање мађутака са Микином *Зеленбабини дарови* умногоме приближавају бајковном сижеу. Ток радње, попут бајке, од тог сусрета прати драмску линију чији је увод смештен у, условно речено, реалном свету[14], док се даљи развој ситуира у натприродни контекст. Заплет почиње интервенцијом натприродних бића (мађутака, а потом и Зеленбабе, петла, црног пса, змије / але, чуме, водењака и русалки) која надаље вуку невидљиве конце догађаја скоро све до краја.

Осим тога, поједине просторне и временске одреднице у роману су, баш као и у бајци, посебно истакнуте, семантички обележене. У бајци је, рецимо, ноћ најистакнутији временски одељак јер се управо тада дешавају многе значајне епизоде. Док дан припада људима, ноћ припада натприродним бићима. То је опасно, неуређено време, тренутак када се отвара капија, пролаз између *овоī* и *оноī* света и оставља простор за кретање демонских сила. Мађуци се управо ноћу појављују у Микиној соби[15] са захтевом: „Помогао си нам једном. Немој сада да нас изневериш (…) Мораш отићи код бабе која живи у пећини која плаче и тражити савет од ње“ (Нешић 2013: 61–62).

На сличан начин се постојано истичу и поједина места. Истакнуте просторне тачке могу се поделити у две групе – оне које су повезане с људским светом и оне које су повезане са светом нељудских бића. С људским се повезују кућа или град, као продукти културе, док места везана за природу (шума, планина) остају везана за ванљудски свет. Овако означене,

[14] Све приповедне форме подразумевају свет фикције, јер неверица се испољава и према ономе „што не може бити” и према догађају који је лишен чудеса, али је ипак само прича (Самарџија 2011: 44–45). Цветан Тодоров такође истиче да „нису увек фикција и дословно значење везани за фантастично, али је фантастично везано за фикцију и дословно значење” (Тодоров 2010: 73).

[15] Овде, додуше, уочавамо и једну битну разлику. Наиме, у бајци „свако – осим човека – поштује границе свога простора и не прелази их ако на то није наведен неком директном провокацијом” (Детелић 1989: 167).

различите категорије простора и времена по правилу тачно – или бар са изузетно великом вероватноћом – дају прогнозу фантастичних догађаја у бајци. „Већ сам долазак јунака у простор који се сматра туђим или је отворен – а такви су најчешће планина, шума, гора, пут, близина неке воде (мора, језера, бунара) и сл. – чини такве догађаје могућим просто зато што су ова места за њих прикладна“ (Детелић 1989: 162). Да би дошао до Зеленбабе Мика напушта простор града, одлази у источну Србију и залази најпре у шуму[16], а потом и пећину[17], вишеструко семантизоване топосе у нашој традиционалној култури.

И поново је ноћ време када се доносе судбоносне одлуке тако да Мика и мањутак Завиша, како се ноћ све више навлачила над њихов камп у шуми, долазе на идеју да уточиште потраже у скровитој пећини. Пративши Завишин чудан титрави осећај[18], уласком у пећину и падом кроз рупу „високу и уску попут бунара“ (Нешић 2013: 77), они доспевају у свет у којем живи Зеленбаба и који чува камени медвед. Залажење у секундарни простор преко различитих портала, у овом случају пећине и бунара / јаме, један је од најраспрострањенијих мотива у фантастичној књижевности за децу. Портали функционишу као границе између светова, нашег, примарног и чаробног, секундарног, а јунак, самим тим што се усуђује да границу прекорачи, стиче право да спозна друге и другачије реалности[19].

Успешно положивши тест медведа стражара Мика и Завиша стижу до Зеленбабе представљене као старице која погрбљена и увијена у таман плашт седи на камену и меша котлић изнад ватре (Нешић 2013: 82). У бајкама су старице и бабе на које јунак наилази заправо вештице. Најчешће обитавају у шуми, господарице су шумских створења и могу имати улогу противника, али и дариваоца који искушава постављајући неизвршиве задатке. Зеленбаба дечаку и мањутку задаје три пробе, својеврсни тест који препознајемо као битан елемент структуре фантастичног романа за децу где контакту са оностраним обично следе „искушења, често обликована као низ задатака који се постављају пред јунака, или нека врста потраге за одређеним бићем, предметом, постигнућем или просторо̀м“ (Пешикан-Љуштановић 2012: 104).

[16] „Шума је отворен, најчешће непријатељски, туђ простор који човек није освојио. Њом владају звери и демони, у њој је могуће срести свакојаке нечисте силе и натприродна бића” (Детелић 1989: 161).

[17] Пећина је место где борави нечиста сила као и пут којим се стиже у подземни свет. По народним космолошким представама, пећине повезују *овај* и *онај* свет, који се налази, како се често замишља, унутар земље или под земљом (СМ 2001: 427).

[18] „Мањутак је осећао присуство другог магичног бића. Осећао га је сваким делићем свог маленог тела...” (Нешић 2013: 78).

[19] У бајци је прелаз такође од првенственог значаја за сиже јер представља незаобилазну и често пресудну етапу на јунаковом путу до циља.

Прва проба рефлекс је древне приче о јунаку који залази у свет мртвих да би пронашао златну воћку или грану чудесног дрвета[20], које може добавити само јунак обдарен натприродним својствима или натприродним помагачима. Да би доспели до воћа за којим Зеленбаба жуди, а које „расте у врту на крају света и чувају га три страже“ (Нешић 2013: 88), Мика и Завиша пролазе кроз ватру, нови портал и пролаз у други свет. Савладавши, домишљатошћу и тимским радом, петла, црног пса и змију / алу[21], Зеленбаба их ставља на још две провере које све озбиљније искушавају њихову храброст, мудрост и истрајност. Нови скок у ватру тако их одводи најпре у чумину[22] кућу, а трећи, и последњи, у водењаково[23] плаветно царство.

Уплитањем у приповест хтонских, митолошких бића у роман се уводи атмосфера страха и реалне опасности. Мика и Завиша помажу чуми да наоштри врхове стрела којима ће однети небројене људске животе, док су у приказу водењака наглашене управо његове хтонске црте[24] што одступа од уобичајених појавних видова у књижевности за децу где су водењаци „добри, несташни, али не и агресивни, несклони су утапању и насиљу према људима уопште“ (Тропин 2013: 426). На тај начин овај роман прати савремене тенденције у развоју фантастичног романа за децу и потврђује да већ неко време „аутентична фантастика, у којој се појављује натприродни свијет злих сила, парапсихолошки феномени, окултизам, загробни и паралелни свјетови и сл.“ (Vuković 1996: 195) и те како проналази своје упориште у литератури за децу, остављајући бојазан васпитних и психолошких разлога далеко по страни.

Наративизација фантастичних фолклорних мотива није новина у нашој књижевности за децу која „на различите начине преузима, варира и транспонује мотиве народне књижевности, што укључује и фолклорна веровања у различита натприродна бића“ (Тропин 2013: 409). Међутим, уколико не рачунамо појављивање сличних мотива у остварењима која спајају

[20] Дрво света или дрво живота - у словенској митологији оса света, центар света и оличење космоса у целини (СМ 2001: 163).

[21] Животиње које у народним представама имају двојну симболику и различите демонске функције.

[22] Чума је куга; демонско биће које изазива заразну болест код људи и стоке; најчешће је представљена као мршава жена, дуге неочешљане, рашчупане косе (СМ 2001: 581-585): „Била је страховито ружна и чупава. Могла је бити веома стара, али јој је коса била сасвим црна. Уз то се сваки њен прамен увијао и мигољио сам за себе” (Нешић 2013: 111).

[23] Водењак је мушки митолошки лик, домаћин и заштитник воденог простора, зли дух који борави у води и утапа људе. Често је повезан са русалкама, утопљеним девојкама, то су му или жене или кћери (СМ 2001: 92-93).

[24] „Водењаку су само жуте очи вириле из воде. Гладно је пратио сваки поштарев корак. Испод воде је полако скинуо тешке златне ланце с врата и обавио њихове крајеве око шака (...) Мрачна вода клокотала је попут стомака неке огромне звери која није нахрањена стотинама година” (Нешић 2013: 163).

историјску грађу са елементима фантастике[25] и савремене обраде народних бајки, један дужи период практично да нисмо имали фантастику за децу која би се ослањала на фолклорну традицију: „Мотиви словенске митологије су деци-читаоцима познати готово искључиво преко бајки Иване Брлић-Мажуранић. Могућности које се пружају на том подручју као да нису уопште искоришћене, можда зато што је било тешко досегнути уметнички ниво *Прича из давнине*, а можда и због превасходно реалистичне тематике дужих текстова за децу и постмодерне фантастике осамдесетих, за којима је уследила криза деведесетих година. У последње време ипак се појављују нова дела са сличним мотивима“ (Тропин 2009: 12). Управо је са појавом романа *Пети лептир*, *Деца Бестраћије*, *Вир светова*, *Гамиж* и *Зеленбабини дарови* транспоновање из усмене баштине постало израженије, обимније, те се, у том смислу, може говорити и о особеном току савременог прозног стваралаштва за децу.

У *Зеленбабиним даровима* словенска митологија игра значајну улогу. Ауторка се враћа изворној усменој традицији и у свом приповедању посеже за елементима и обрасцима традиционалних облика. Фабулативну основу романа она црпи из богате ризнице усменог наслеђа, но то је тек подлога коју даље слободно, сижејно развија, поиграва се жанровским матрицама, уводи реалије у грађењу ликова и вођењу радње и све боји специфичним хумором. Тиме се потврђује да „усмена књижевност јесте присутна у књижевности за децу и непосредно, као засебан текст и посредно, као извор инспирације, модел за углед или изазов за преобликовање и пародирање“ (Шаранчић-Чутура 2006: 5).

Међу најзаступљенијим подстицајима у роману, поред усмене бајке, издвајају се усмена демонолошка предања[26], чија је основа веровање у различите натприродне појаве и бића. Рефлексе ових усмених прозних облика у приповедачком ткању *Зеленбабиних дарова* препознајемо, пре свега, на нивоу фабуле и обликовања ликова, са једном битном изменом – док је за усмена предања карактеристичан елеменат истинословности (казују се као истина), у роману је присутна свест о томе да се ткање приче „увијало и кривило, помало и парало у току дугих ноћи око ватре. Кроз те подеротине полако су испадале неке истине, а њихово место заузимале су измишљотине, као да су одувек биле ту“ (Нешић 2013: 23). На тај начин транспонована, усмена традиција постаје Толкинов котао прича из којег даровити стваралаци црпе грађу, показујући да се и „са измењеном наменом, и у најсавременијем контексту културе, понављају одређени чиниоци феномена приповедања“ (Самарџија 2011: 55). Напослетку, можда о *Зеленбабиним даро-*

[25] Тиодор Росић (Долина јоргована, Господар седам брегова), Драган Лакићевић (Принцеза и лав, Мач кнеза Стефана, Витез Вилине горе), Слободан Станишић (Душан – принц сунца), Светлана Велмар Јанковић (Књига за Марка).

[26] У причу транспонована веровања о мањуцима, вештицама, дрвету света, петлу, псу, али, чуми, водењаку... припадају корпусу усмених демонолошких предања.

вима не можемо говорити као о апсолутно оригиналном остварењу, већ пре о духовитом и оригиналном поигравању са већ познатим причама из усмене баштине, али је у сваком случају хвале вредан ауторкин напор да обнови дух неких старијих модела приповедања, пре свега, дух изворне усмене приче.

ЛИТЕРАТУРА

Благојевић (2012): Ненад Благојевић, Фантастика и «Фэнтази» у руској књижевности, *Наука и свет: тематски зборник радова*, Ниш: Издавачки центар Филозофског факултета, 356–370.

Данојлић (2009). Милован Данојлић, Један нови облик, *Принцеза лута замком*, Нови Сад, Змајеве дечје игре, 53–61.

Детелић (1989): Мирјана Детелић, Поетика фантастичног простора у српској народној бајци, *Српска фантастика : натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, 159–168.

Крајчевић (2000): Споменка Крајчевић, Бари против Петра Пана, *Детињство* 1–2, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 38–44.

Нешић (2013): Ивана Нешић, *Зеленбабини дарови*, Београд: Креативни центар.

Нешић (2014): Ивана Нешић, *Зеленбабини дарови у Водичу за родитеље*. Наведено према: http://www.mika. rs/zelenbabini-darovi-u-vodicu-za-roditelje/– 15.09.2014.

Пешикан-Љуштановић (2012): Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Госпођи Алисиној десној нози*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Пешикан-Љуштановић (2014): Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Фестивал фантастичне књижевности*. Наведено према: http://www.mika. rs/festival-fantasticne-knjizevnosti/ – 15.09.2014.

Самарџија (2011): Снежана Самарџија, *Облици усмене прозе*, Београд: Службени гласник.

СМ (2001): *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, редактори Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, Београд: Zepter Book World.

Тодоров (2010): Цветан Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Београд: Службени гласник.

Тропин (2009): Тијана Тропин, После Харија Потера: епска фантастика у српској књижевности за децу, *Детињство* 1–2, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 10–13.

Тропин (2013): Тијана Тропин, Од застрашујућег до присног. Мотив водењака у књижевности за децу, *Aquatica: књижевност, култура*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 409–428.

Шаранчић-Чутура (2006): Снежана Шаранчић-Чутура, *Нови живот старе приче*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Drndarski (1978): Mirjana Drndarski, *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Beograd: Nolit.

Giacometti (2013): Kristina Giacometti, Od čudesnoga do fantastičnoga: dimenzije svjetova Ivane Brlić-Mažuranić i Nade Iveljić, *Libri & Liberi*, Zagreb, 51–64.

Mrduljaš-Doležal (2012): Petra Mrduljaš-Doležal, *Prstenovi koji se šire*, Zagreb: Algoritam.

Nikolajeva (2003): Maria Nikolajeva, Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern, *Marvels & Tales*, vol. 17, number 1, 138–156.

Nikolajeva (2012): Maria Nikolajeva, The development of children`s fantasy, *The Cambridge companion to fantasy literature*, New York: Cambridge University Press, 50–61.

Prop (1982): Vladimir Jakovljevič Prop, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.

Težak (2010): Dubravka Težak, Pisanje Jože Horvata kao nagovještaj suvremene fantastike, *Detinjstvo* 1–2, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 3–10.

Vuković (1996). Novo Vuković, *Uvod u književnost za djecu i omladinu*, Podgorica: Unireks.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 317–328

Ivana R. Mijić Német
École supérieure pour la formation des instituteurs d'école maternelle
Novi Sad

LES REFLETS DE LA LITTÉRATURE ORALE DANS LE ROMAN *LES DONS DE ZELENBABA* D`IVANA NEŠIĆ

Dans cet article on a analysé le roman *Les dons de Zelenbaba* qui appartient à l'espace très vaste du genre où les éléments du fantastique des romans pour les enfants s'unifient et s'entremêlent aux reflets de la littérature orale. Après avoir analysé les caractéristiques et les particularités stylistiques et structurales de ce roman, on a essayé de montrer son appartenance au modèle du genre fantastique pour les enfants. On a visé à reconnaître des éléments de la tradition orale riche et des procédés dont l'auteur s'est servi dans son œuvre.

Ce roman garde un rapport tout à fait particulier envers les genres oraux, notamment envers le conte oral et la légende. L'auteur revient à la tradition orale originelle, dans son récit elle parle de l'herbe magique nommée `raskovnik`, sous son stylo naissent les nains, les dragons, les naïades, les tritons, les pestes. D'après cela on peut classifier son roman comme l'œuvre de prose basée fortement sur l'ethno-mythologie slave et serbe. Les écrivains serbes qui écrivent pour les enfants se servent souvent des éléments et des modèles des formes traditionnelles. Quoique la littérature serbe pour les enfants se soit forgée sur la base de la tradition orale, il suffit de jeter un coup d'œil sur notre production contemporaine littéraire pour les enfants pour vérifier que ces reflets sont toujours plus présents et plus nombreux et qu'on peut parler d'un courant particulier de la création contemporaine de la littérature pour les enfants. L`analyse des rapports du roman *Les dons de Zelenbaba* avec la tradition orale, comprise dans ce sens-là, contribue à créer une image plus claire du rapport entre la littérature serbe contemporaine pour les enfants et la tradition littéraire orale.

Mots-clés: *Les dons de Zelenbaba,* roman fantastique pour les enfants, littérature orale, conte oral, légende orale.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 329–341

Николаје Паулица
Београд

ЈУНАК САВРЕМЕНОГ ФАНТАСТИЧНОГ РОМАНА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ (НА ПРИМЕРУ РОМАНА НИЛА ГЕЈМЕНА И УРОША ПЕТРОВИЋА)

Апстракт: У раду се бавимо испитивањем типолошких особености јунака фантастичног романа, који представља изразито заступљен жанр савремене књижевности за децу и младе. Корпус изучавања представљају романи два активна писца средње генерације (Урош Петровић и Нил Гејмен) који су (у извесном смислу) признати (добитници више књижевних награда), а препознатљиви по фантастичном роману: *Коралина и тајанствени свет* и *Књига о гробљу* Нила Гејмена и *Авен и јазопас у земљи Ваука* и *Пети лептир* Уроша Петровића. Јунаци савремене фантастике намењене младим читаоцима су млади у граничном периоду психофизичког развоја који се суочавају са изазовима савременог доба (изолованост, занемареност или атипичности породичног живота). Они су обично мушког пола и маргинализованог статуса, издвојени у односу на своје окружење, чиме добијају одлике хероја унутар структуре мономита (Џ. Кембел). Стога се као основни видови трансформације јунака јављају *спољашња* и *унутрашња,* односно *психолошка* трансформација, што ћемо документовати примерима. Споредни јунаци фантастичних романа задржавају функције јунака из бајке, па ће други део рада бити посвећен указивању на специфичности у односу на бајку.

Кључне речи: савремена фантастика, роман за децу и младе, Нил Гејмен, Урош Петровић, типолошке особености јунака

Фантастични роман за децу и младе се може издвојити из широког подручја фантастике између осталог и својим специфичностима у које убрајамо и тип неодраслог јунака. Бројни су примери романа у којима су носиоци радње деца/млади, а и у случајевима у којима јунак није људско биће, он има одлике детета: Толкинови хобити су ниски и воле да се друже, гледају ватромет итд; по неким психофизичким карактеристикама подсећају на децу. Децу као носиоце радње срећемо у романима епске фантастике у којима се јунак бори за спасење целог света – какав је Петровићев роман *Авен и јазопас у земљи Ваука* (у даљем тексту *Авен*), али и у романима фантастике засноване на раслојавању стварности и нереалног света, какви су Керолова *Алиса у Земљи чуда*, Ендеова *Бескрајна прича*, Луисов роман *Хронике Нарније*: *Лав, вештица и ормар*, Гејменови романи *Коралина и тајанствени свет* (у даљем тексту *Коралина*) и *Књига о гробљу* и Петровићев *Пети лептир*. У Петровићевом роману *Авен*, дечак и ратник Авен се бори за мир и стабилност света Гондване, док Алекса (*Пети лептир)* и Гејменови Коралина (*Коралина*) и Нико (*Књига о гробљу*) трагају за властитим идентитетом и спасавају животе.

Љиљана Пешикан Љуштановић истиче родни тип јунака фантастичних романа за децу: „то дете/адолесцент је много чешће дечак/младић него девојчица/девојка“ (Пешикан Љуштановић 2012: 99). Међутим, морамо признати да су девојчице имале важну улогу у генези фантастике за децу (Керолова Алиса и бројне јунакиње Андерсенових бајки). Ипак, дечаци се много чешће јављају у фантастичним романима за децу као хероји, иницијатори и вође. Етебери указује да је ова полна неравнотежа коју срећемо у фикционалним жанровима резултат утицаја митова и бајки, у којима су мушкарци главни актери и носиоци радње (Етебери1992: 87). У древним културама ритуали одрастања мушкараца подразумевали су добијање одређеног социјалног чина: ловац, вођа, врач, итд. Слично томе, Кембел говори о значају сазревања за мушкарца и положају жена у старим друштвима:

> Већина проблема који су у ритуалима и митовима уплетени у мушко сазревање настаје због тога што мушкарац сам мора хтети да сазри. Женска судбина је другачија. Зрелост је нешто што се младој жени догађа; она постаје жена кад добије прву менструацију. Следеће што спознаје је материнство. Она о томе не мора да одлучује; то је одлучено уместо ње. Женин задатак је долажење до свести о томе ко или шта је она већ постала. Задатак мушкарца, с друге стране, јесте да постане оно што може да буде. Сви митови познају ову мудрост и сви је развијају (Кембел 2002: 51).

Доминантност мушких ликова примећујемо и у романима којима је посвећено ово истраживање. Петровићеви Алекса и Авен и Гејменов Нико су дечаци, а Гејменова Коралина девојчица – у три од четири романа, јунаци су мушког пола. Штавише, у Петровићевим романима једва и да има женских ликова. У *Авену,* дечак током путовања по Гондвани упознаје мушкарце. Они су ратници, научници, мудраци, друиди, тј. активни учесници у рату против Ваука. Једини женски лик је девојчица Улиса, у коју се Авен заљубљује. Она је пасиван женски лик налик на епске народне песме: чека Авена да се врати из рата и симболично везе његову заставу. У роману *Пети лептир* једини женски лик који је, притом, уведен превасходно због комичних ефеката јесте баба Сара. Она и не постоји као прави књижевни лик, пошто се обзнањује посредно: из транзистора, помоћу ког Алекса комуницира са светом духова, чује се њено вриштање. Њена неостварена женска природа користи се као извор комике. Баба Сара борави у лимбу између живота и смрти, јер не може да напусти овај свет док се не уда у венчаници. „Реч је о гротескном лику и, несумњиво, о негативном стереотипу који жени приписује опседнутост личним: удајом и крпицама“ (Пешикан Љуштановић 2012: 100). Њена опседнутост удајом за Јовицу Вука нехотично помаже Алекси.

Родна перспектива је уравнотеженија у романима Нила Гејмена. У *Књизи о гробљу* много је већи број женских ликова који активно учествују у авантурама. Лиза Хемпсток је дух неправедно оптужене вештице, који помаже Нику да се освети школским силеџијама. Госпођица Лупеску је

вукодлак и члан је Почасне гарде, организације која се бори против убица Никове породице. Гејменова Коралина је једина девојчица у овим романима, а да је у исто време и главни носилац радње. Штавише, Коралина воли да истражује, открива и нема типичне женске особине, веома је самостална и храбра. Активно се супротставља другој мајци и спасава душе заробљене деце. Она подсећа на тип делије девојке, жене прерушене у ратника, из митологије и фолклора (нпр. Амазонке из грчке митологије или Брунхилда из *Песме о Нибелунзима*).

Јунаци фантастичних романа за децу и младе се најчешће налазе у прелазном узрасту: више нису деца, а још увек нису ни одрасли. Налик Кероловој Алиси, Коралина је девојчица у претпубертетском периоду, у фази када престаје са играњем играчкама, али исто тако довољно „одрасла" да истражује свет око себе. Авен је вешт у борби, способан је да направи себи скровиште, али и даље разговара са својим љубимцем, јазопсом Гордом. Алекса је спреман да побегне из дома и живи самостално, али изводи ритуале тешења, тј. замишља да га мајка чешља. Нико Овенс је спреман да напусти гробље и да се суочи са својим непријатељем, а у исто време не зна како да реагује када га Лиза Хемпсток пољуби.

Типолошка особеност која је својствена јунацима савремене фантастике је и маргинализован положај чиме добијају одлике хероја унутар структуре мономита Џозефа Кембела.[1] Према Кембелу, херој мономита је често непризнат и презрен, а „он и/или свет у којем се налази пате од симболичког дефицита" (Кембел 2004: 44). Ова особеност представља врсту предуслова за покретачку снагу јунака за одлазак у авантуру. Насупрот популарним тзв. романима дружине, у којима се подстиче идеја заједништва, солидарности и једнакости (нпр. *Пет пријатеља* Енид Блајтон, *Хајдуци* Бранислава Нушића), у савременим романима, а посебно оним насталим на почетку XXI века, наилазимо на јунаке који су усамљени, издвојени и несигуни те су због тога окренути свету маште. „Мада на први поглед могу деловати `отуђено`, појаве и нарочито друштвени и породични односи у фантастичној књижевности за децу заправо су само танко прерушене околности које затичемо у савременом друштву, понешто стилизоване и неретко идеализоване" (Тропин 2006: 24). Јунаци могу бити издвојени специфичношћу породичног живота нпр. развод, распуштена породица (*Мери Поупинс* П. Л. Треверс), напуштање једног родитеља (*Тамо иде су дивље ствари* М. Сендек), итд. Маргинализованост може настати и потпуним губитком породице. Дете сироче је познат и чест мотив у делима за децу (нпр. Дикенсов Оливер Твист и романи о Харију Потеру Џ. К. Роулинг). Петровићев Алекса и Гејменов Нико су такође типични јунаци без породице. Начин доласка Алексе у дом је потпуно непознат до самог краја романа.

[1]У својој студији *Херој са хиљаду лица* Кембел истражује архетип хероја и његове видове трансформација кроз авантуру. Према Кембелу, структура авантура хероја је у свим митовима света фундаментално иста, стога је именије термином *монотит* (*monomyth*).

Наиме, Алекса је рођен у простору између живота и смрти, а окрутни Јовица Вук, жељан доказивања доминантности, доводи дете у свет живих. У *Књизи о гробљу* Никову породицу убија човек звани Џек, а он остаје сироче о којем брину духови са оближњег гробља. Гејмен се на овај начин поиграва са тематиком *Књиге о џунгли* Р. Киплинга, а ово је још један роман о детету сирочету којег под чудесним околностима одгајају животиње џунгле (аутор и насловом, *Књига о гробљу,* истиче паралелу). Штавише, Гејменови јунаци у одређеној мери одговарају онима из Киплинговог романа. Ников старатељ Сајлас је једини који може несметано да се креће у свету људи и духова, те дечака учи о свету живих, тако и пантер Багира, Моглијев старатељ, познаје свет људи јер је био у заробљеништву. Када не успе да изврши задатак, да убије и бебу Ника, човек звани Џек се прерушава и стрпљиво чека погодан тренутак да пронађе и убије дечака. Ово подсећа на лов тигра који помоћу својих пруга може да се камуфлира и из сенке чека свој плен, попут Моглијевог непријатеља Шир Кана.

Даље, издвојеност јунака може бити продукт физичког или психичког недостатка (дебељушкасти и несигурни Бастијан из *Бескрајне приче* М. Ендеа), али и измештања јунака из познатог простора: нпр. селидба, промена школе, итд. Радња Гејменовог романа *Коралина* започиње непосредно након досељења у изузетно стару кућу, која „је имала таван испод крова, подрум испод земље и запуштену башту у којој је расло старо дрвеће“ (Гејмен 2009а: 9). Овакав простор је типично место дешавања у готским романима (стари урушени дворац, велика кућа, шума). Најзад, јунак може бити издвојен поседовањем натприродних моћи (*Хари Потер* Џ. К. Роулинг) или неког позитивног својства. Петровићев Авен је веома вешт и прецизан у бацању оштрих листова са омрзнутог дрвета Барабе.

Јунак је често вишеструко обележен и незадовољан је својом позицијом у свету. Први Петровићев роман је базиран на авантури Авена, дечака из Долине без хоризонта. Авен је због своје вештине (бацање оштрих листова дрвета Барабе) и јазопса Горда (опасне животиње коју је припитомио) био отуђен од својих вршњака и осталих станара сеоцета у којем је живео. „Уосталом, једини се он осећао тескобно и спутано у долини (…) у самовољи је мало претеривао али је, захваљујући томе, рано научио да се сасвим пристојно брине о себи“ (Петровић 2012а, 14). Поред овога, дечак се разликовао од осталих Вилуса (становника сеоцета) по физичким карактеристикама: пре свега, имао је снежно белу косу. Симболика беле боје може означавати прелаз из једног стања у друго, то је боја којом се преображава биће (Чајкановић 1994: 141). Овим се указује на предодређеност Авена за велике подвиге, такође, симболизује трансформацију дечака у ратника или месију који васпоставља мир и стабилност у целом свету. Авен је још и интелигентан, радознао и спретан дечак којег мистерија загонетних симбола на листу Барабе подстиче на започињање авантуре и отискивање из „идиличног“ сеоцета у непознато. У Петровићевом другом роману, Алекса

је сироче, али због тога што управници дома нису знали ко су му родитељи нико није могао да га усвоји. „Додатна потешкоћа је то што не знамо ко су му родитељи. Ми смо му чак и дали име. Нико неће да прихвати ризик – знате оно, усвојите га, одгајите и заволите као своје дете, а онда се неко од његових однекуд појави и, ето драме! Таква драма није потребна ни вама ни нама. Алекси понајмање!“ (Петровић 2012б, 7) Касније се открива и веза овог сирочета са оностраним, тј. Међустаницом, простором између живота и смрти. Алекса је још и помало непослушан, али добар и паметан дечак. Такође, попут Ендеовог Бастијана, Алексу су малтретирали вршњаци у дому, „ударали без разлога, цепали му дневник и шутирали ранац“ (Петровић 2012б, 8). Алекса добија и погрдни надимак Куш, по зликовцу из никад довршеног романа домског чувара. Због свега тога он се осећа незадовољно и усамљено и одлучује да побегне из дома.

Попут Алисе и јунака књига о *Нарнији*[2]*,* Коралина је незадовољна реалним светом, осећа се занемарено, несхваћено и усамљено. Сустанари Коралинине породице, госпођица Спинк, госпођица Силовита и старац Бобо, редовно греше њено име, називају је К**а**ролина, уместо К**о**ралина, и поред редовног опомињања да греше. Овим поступком приповедач нас упознаје са једном од најчешћих Коралининих брига, а то је да буде занемарена, да нико не обраћа пажњу на њу. Она осећа да јој одрасли, заузети својим проблемима, не придају довољно пажње и да не може да се искаже своје *ја*. Нил Гејмен у једном интервјуу објашњава да је име јунакиње осмислио случајно, грешком у писању, али му се допала звучност имена и асоцијација на ствари које се дешавају испод површине, као што се корали налазе испод површине мора, па је задржао име (Н. Н. 2002: 1). Даље, Коралинини родитељи су стално заузети послом и девојчици не посвећују довољно пажње. Због тога је она незадовољна родитељима, не воли храну коју њен отац кува, а са мајком се стално сукобљава због забрана и захтева које јој поставља. Дејвид Рад указује на леп пример графичког приказа Коралиног психолошког стања кроз наративно средство саморефлексије (Рад 2008: 161–162) или *mise en abyme*.[3] Наиме, на почетку романа Коралина исказује своја осећања на папиру, тј. цртежу за мајку. На цртежу пише реч *маīла*, енглески *mist,* на следећи начин (Гејмен 2012: 26):

M S T

I

[2]Алиси је досадно, неинтересантна јој је књига без слика коју чита њена сестра, а Луисови јунаци књиге одлазе из Лондона у мало место бежећи од бомбардовања.

[3] „Израз *mise en abyme* односи се на наративни сегмент који је уткан у шири наратив, а рефлектује, репродукује или одражава неки аспект примарног наратива. (...) У реалистичним романима, прича, фотографија, слика или цртеж обично ће имати *mise en abyme* функцију како би приказали тематски оквир примарног наратива.“ (Мекалум 2013: 170)

Слово „I“ је очигледно издвојено у односу на остала слова. Самостално посматрано, „I“ у преводу значи *ја*. Дакле, ако овај цртеж тумачимо у оквиру главног наратива, Коралина се осећа запостављеном и издвојеном, њено *ја* је занемарено, налази се испод осталих слова. У *Књизи о гробљу*, можемо рећи да главни јунак нигде не припада, он је потпуни бескућник. Наиме, након убиства његових родитеља, дечак одраста на гробљу. Међутим, осећај неприпадања је све време присутан, дечак не разуме мртве, као што ни они, у потпуности, не разумеју њега. Чак и када крене у „нормалну“ школу, дечаку је тешко да се уклопи са својим вршњацима. Остала деца га сматрају чудним, исмевају га и малтеретирају. У роману је представљено трагање главног јунака за сопственим местом у свету живих и мртвих.

Наративном издвајању најчешће следи јунаково суочавање са бићима или појавама који не припадају свету реалног. Ово композиционо решење се реализује двојако: јунак излази из познатог простора и улази у свет непознатог, натприродног, односно чудесно и неприродно улази у јунаков живот. Авен се отискује у непознато кроз низ подземних и подводних пролаза. Алекса, завани Куш, бежи из дома и у приградском насељу, тачније у напуштеној радионици, ступа у контакт са оностраним. Једном успостављена, ова веза може бити поново остварена без обзира на простор, у стану, школи, на Тари, све док се крштењем потпуно не прекине. Коралина проналази пролаз у други свет иза зазиданих врата, али овом свету може да приступи само када остане сама. Међутим, на крају романа примећујемо продор оностраног у реални свет. Кастрирана шака друге мајке прети да угрози стабилност реалног света. Овим се Гејменов роман приближава чудесном, јер читалац мора да прихвати постојање иреалног. У другој Гејменовој књизи, Нико Овенс слободно пролази кроз капију из света мртвих у свет живих и обратно. Он поседује тзв. „слободу гробља“ што му омогућава да општи са оностраним.

Пре одлучујућег обрачуна са непријатељем, као и у бајкама, јунаци најчешће добијају магична средства, према Пропу: функција XIV: *Јунак стиче чаробно средство* (Проп 1982: 51). Авен добија копље Вечне страже, као награду за ослобађање древних људи из подземља. Овим копљем дечак задаје последњи ударац преосталим хордама Ваука. Према Кембелу, херој при повратку из авантуре доноси магично средство – *еликсир* тј. благодет којом обнавља равнотежу у свету (Кембел 2004: 218). У Гејменовом роману *Коралина* девојчица добија шупљи камен од госпођице Силовите и госпођице Спинк. Шупљи камен или змијски камен (*adder stone*, *serpent stone*) у келтској митологији имао је магијско значење. Веровало се да овакав камен има исцелитељске моћи и да гледање кроз рупу омогућава да се види стварност иза лажних, магијских приказа вила (Монаган 2004: 415). Помоћу овог камена Коралина успева да види кроз лажне приказе друге мајке и пронађе душе заробљене деце.

Пут који јунаци прелазе је пун испита и искушења који се најчешће градирају од лакшег ка тежем. Превазилажење препрека и сукобљавање са непријатељем трансформишу јунака, „реч је о ширењу свести, а тиме и бића (просветљење, трансфигурација, ослобођење)“ (Кембел 2004: 218). У савременом фантастичном роману за децу и младе ове трансформације су спољашњег и/или унутрашњег карактера. Спољашње промене, које најчешће срећемо у фолклорним бајкама, подразумевају промене социјалног статуса или неки вид физичке промене јунака (Пешикан Љуштановић 2009: 18). Овакву трансформацију доживљавају Авен и Алекса, јунаци оба Петровићева романа. Након иницијацијских искушења, Авен доживљава трансформацију од маргинализованог дечака, преко ратника и дечака месије до великог друида. Исто тако, у роману *Пети лептир* главни јунак пролази иницијацијски пут од усамљеног дечака сирочета до познатог ботаничара. Штавише, Алекса се не сукобљава директно са непријатељем већ се приповедна ситуација разрешава *deus ex machina*. Злодолци, тајно удружење, појављају се у последњем часу, убијају Јовицу Вука и спасавају дечаке. Дакле, у овим делима јунаци мењају социјални статус и симболички сазревају. С друге стране, у Гејменовим романима се, пре свега, говори о психичким променама јунака, тј. сазревању. Ово је типичан мотив у романима о одрастању (*Bildungsroman* или *Coming of Age Novel*), где јунаци мењају своје ставове, а тиме и поступке са почетка до краја романа. У оваквим романима најчешће се говори о детету које „одраста у својој породици (усвојитељској породици чешће) и мора да прихвати свој јединствен идентитет, али и правила и очекивања ширег социјалног окружења у којем се нађе“[4] (прев. Н. П.). У Гејменовој *Коралини* узраст јунакиње (претпубертетски), простор (нова кућа), као и временски распон у који је радња смештена (лето пред почетак школске године у новој средини) спадају у граничне. Коралина се налази пред изазовом: треба да крене у нову школу, да се истакне и да искаже своје *ја*. То истиче и Дејвид Рад: „наши страхови о постојању и идентитету као две раздвојене појаве: наша брига да нећемо бити примећени (невидљиви и изоловани), или да будемо потпуно заробљени претераном пажњом другог“[5] (прев. Н. П.). Када је мама одбила да јој купи зелене рукавице које светле у мраку и уместо тога јој узела класичну одећу какву ће носити сва деца у школи, Коралина негодује: „Али мама, *сви* у школи носе сиве блузе и све то. *Нико* нема зелене рукавице. Могла бих да будем *једина*.“ (Гејмен 2009а, 27; подв. Н. П.) Коралина жели да покаже да је другачија од осталих, да истакне свој идентитет у односу на ос-

[4] „grows up among his family members (foster families are even better) and must learn about both his own unique identity and the rules and expectations of larger society in which he finds himself.“ (Њухаус 2012: 73)

[5] „our fears about existence and identity as separate beings: our worry that we will either not be noticed (being invisible and isolated), or we will be completely consumed by the attention of another.“ (Рад 2008: 159–68)

тале, а довољно је наивна па верује да ће је само одећа издвојити од осталих. У паралелном свету јунакиња се сусреће са архетипском сликом „рђаве мајке" о којој говори Кембел: „Запамћена слика `рђаве` мајке која омета, забрањује, кажњава; мајка која одрасло дете жели да задржи само за себе" (Кембел 2004: 103). Коралина убрзо схвата да је потребно више од задовољења само чула (други отац јој прави укусна јела, други сустанари изводе представе зарад њеног задовољства) како би открила своје *ја*. Љиљана Пешикан Љуштановић указује на промену психолошког профила главне јунакиње: „Могло би се претпоставити да овај паралелни свет представља чулно-конкретну пројекцију унутрашњих тензија, жеља и импулса детета, док би се способност да оде из њега могла тумачити као конкретизација психофизичког развоја детета које одраста и излази из фазе инфантилног егоцентризма" (Пешикан Љуштановић 2012: 137). Коралина увиђа опасности паралелног света који је наизглед савршен и одлучује се за стварност са свим тешкоћама које прате ову одлуку, она пре бира да се суочи са проблемима него да побегне од њих. Ово можемо закључити из разговора Коралине са другим господином Бобоом који јој говори да ће јој у другом свету сви бити посвећени, да ће имати све што може да пожели, на шта му Коралина одговара: „Ја не желим да имам све што пожелим. Нико то не жели. Не заиста. Где би ту била забава? Тек тако, а да то нема никакав значај. Шта бих онда урадила?" (Гејмен 2009а: 117). Такође, унутрашњу промену главне јунакиње уочавамо и на самом крају романа: „Њена нова школаска одећа била је уредно сложена на столици, спремна да је обуче чим се сутра буде пробудила. Коралина би обично ноћ пред први дан школске године била забринута и нервозна. Али сада је схватила да школа више ничим не може да је уплаши." (Гејмен 2009а: 153) Други Гејменов роман прати причу о одрастању дечака Ника Овенса од друге па до петнаесте године. Попут Петровићевог Алексе, Нико не зна своје право име. Презиме Овенс дечак „наслеђује" од својих давно упокојених усвојитеља – духова, а име Нико (Nobody) добија од духова гробља. „Не личи ни на кога до на себе. Изгледа као *нико*." (Гејмен 2009б: 24; подв. Н. П.) Нико се током романа суочава са својом прошлошћу и учи да гради властити идентитет, не на крвним везама „већ на пријатељству и заштитничкој топлини" (Пешикан Љуштановић 2012: 133). Трагање за својим „правим" именом је представљено током читавог романа. У сукобу са убицом својих родитеља дечак схвата да име не означава особу, већ да човек својим делима и поступцима одређује *себе*.

> Ико осети ледени додир ножа на врату. И у том тренутку Ико схвати. Све се успорило. Све је дошло на своје место.
>
> – Знам своје име – рече он – Ја сам *Нико Овенс*. Ето ко сам.
>
> И док је клечао на хладној олтарској плочи, све му се чинило крајње једноставно. (Гејмен 2009б: 226; подв. Н. П.)

Нико Овенс (Nobody Owens) у буквалном преводу значи „нико не поседује“ („nobody owns“). Ико схвата да *нико* и *ништа*, осим њега, не може да одреди ко је он, никакво име и презиме не може да га дефинише.

Као и у традиционалним делима фантастике, јунак савременог фантастичног романа има помагаче при савлађивању препрека, Пропов делокруг *помоћника* – преношење јунака кроз простор, отклањање невоље или недостатка, спасавање од потере, решавање тешких задатака и јунаково преображење (Проп 1982: 86). Ови помагачи могу бити људске или нељудске природе. Коралини помаже црни мачак и душе заробљене деце. Авену помажу људи из различитих племена (Суровари, Калемари и Вилуси), али и животиње (нарвали, фенек лисица, копнени китови итд.) као и биће од светлости Сип. Алексини помоћници су другови из дома (Влада Грак и Гордан) и калуђери, али и дух шумара Алексе Јакшића. Никови помагачи су духови са гробља („Да би се ово дете одгајило, биће потребно више од ове две добре душе – рече Сајлас. – Биће потребно цело гробље“ (Гејмен 2009б: 23), а и девојчица Скарлет. Пешикан Љуштановић истиче да „преплитање људских и нељудских помагача битно доприноси померању фантастичних романа за децу у домен чудесног“ (Пешикан Љуштановић 2012: 105).

За разлику од традиционалних фантастичних жанрова, помагачи, као и главни јунаци, психолошки су профилисани и доживљавају трансформације, тј. сазревају или им се мењају вредносне позиције. Посебно занимљиви моменти у Петровићевом *Авену* су управо они у којима се говори о индивидуалној, егзистенцијалној и унутрашњој борби Авеновог бестелесног помоћника. Сип, биће од светлости које Авен и јазопас Горд срећу на прагу своје авантуре, настањује подземну пећину и плаши се да изађе на светлост дана јер постоји могућност да нестане: „Ни ја не идем кроз њега (отвор кроз који је Авен доспео у Сипову пећину). Мислим да изнад негде има јаке светлости. Она би ме расплинула, јер ја сам само крхка треперава светлост.“ (Петровић 2012а: 22) Овде се доводи у питање страх од безначајности у свету и осећај властите непотребности. Сип закључује да ће он нестати уколико изађе на светлост јер се тиме губи и његова једина сврха – светлуцање, осветљивање мрачне пећине. Тек када се нађе у могућности да спасе Авена, Сип излази на светлост и суочава се са својим страхом. Као награда за жртвовање и занемаривање свог живота зарад туђег, Сип открива да може живети на светлости, тј. да његова сврха није умањена ако није приметан, већ да својим поступцима може обликовати своју судбину и пронаћи властити идентитет. Овим Сип постаје прави и најзначајнији помагач у борби против Ваука, нешто што није ни слутио да се може десити док је био заробљен у својој пећини, како физичкој тако и психичкој.

Промену вредносне позиције ликова уочавамо у другом Петровићевом роману. Влада Грак је типичан лик усамљеног побуњеника против си-

стема и света одраслих (попут јунака Вучове поеме *Дружина Пет петлића*):

> Платио сам ја своју школу, Куш! Бојим се људи, бојим се нервозних пијачара што имају руке као лопате, бојим се пендрека који могу да ми одвале бубрег, бојим се кад ми Толстој понуди договор, бојим се оних дилера са станице који ми сваког дана нуде уточиште… (…) Немој ми се чудити нити ме терати да се плашим невидљивих безрукаша… (Петровић 2012б: 55)

На почетку романа, Влада је приказан као дечак који највише малтретира Алексу (држао је незваничан рекорд у шутирању Алексиног ранца). Касније у роману, Влада постаје један он највећих помоћника главном јунаку (налази му скровиште и помаже му да избегне псе Јовице Вука). Дакле, типичан лик са функцијом *наносиоца штете* бива преобраћен у *помоћника*, што је атипично за једнодимензионалне ликове у традиционалним делима литерарне фантастике. Нешто сличну појаву измене вредносне позиције, али у обрнутом смеру (од помоћника лик се модификује у противника) уочавамо у Гејменовом роману *Књига о гробљу*. Девојчица Скарлет помаже Нику у сукобу са непријатељем. Међутим, згрожена Никовим поступком (убијањем човека званог Џек) и његовим ставом према непријатељу, она долази у вербални сукоб са главним јунаком и својевољно бира да заборави све (Сајлас, дечаков старатељ, има моћ да хипнотише људе). Иако девојчица не постаје непријатељ јунака, тј. не врши функције *штеточине*, јасно је да она раскида пријатељске везе са дечаком и тиме „излази“ из делокруга функција *помоћника*.

У интеракцији помоћника и јунака често се реализује и идејни или васпитни аспект ових романа. Поред Коралине, црни мачак[6] је једини који нема двојника у другом свету. Он у другом свету разговара са Коралином док у реалном свету то не чини. Међутим, он упозорава Коралину када је у опасности и представља везу са паралелним светом. Управо из разговора црног мачка са Коралином откривамо сазревање, тј. промене у психолошком профилу главне јунакиње. На путу да ослободи своје родитеље и душе деце, Коралина се присећа пожртвованости њеног оца (спасао је од убода оса, тако што је остао да њега осе нападају док се девојчица не склони на безбедно место) и објашњава мачку шта је то храброст:

> Мачак је мекано ишао поред ње.
>
> „А зашто је то била храброст?“, упита мачак, иако је звучао потпуно незаинтересовано.

[6] По својим особинама црни мачак веома подсећа на Церекала из Керолове *Алисе у земљи чуда*. Оба мачка су самозаокупљена и њихова позиција у делима није од почетка јасна, да ли помажу јунакињама дела или одмажу. При првим сусретима, безличним и дрским одговорима збуњују јунакиње ова два романа. Када Алиса сретне Церекала и пита га како да оде из Земље чуда, он јој одговара: „свеједно којим ћеш ћеш путем кренути.“ (Керол 1992: 66) Такође, црни мачак Коралини дрско одговара: „Ја нисам нико други. Ја сам ја.(...) Ви људи сте много расејани. Мачке су, међутим, потпуно прибране. Ако схваташ на шта циљам.“ (Гејмен 2009а:40)

> „Зато што“, одговори она, „када се нечег плашиш, али то ипак учиниш, *то* је храброст.“ (Гејмен 2009а: 60)

Помагачи у бајкама често представљају скривену унутрашњу снагу и особине главног јунака. Симболика мачке је разнолика и граничи се између позитивних и негативних значења, што се може објаснити подмуклим и умиљатим понашањем те животиње (Гербран, Шевалије 2009: 527–529). Црни мачак представља Коралинину „дивљу“ страну, радозналост и љубав према истраживању, али и тврдоглавост и егоизам.

Последње, јунаци се у овим делима боре против опасних и страшних непријатеља и пролазе кроз низ тешких искушења, али на крају бивају награђени. Сва четири дела одају хармонију, спокој и оптимистичну визију будућности главних јунака. Авен постаје велики друид и ујединитељ света. Алекса Рајић је открио нову врсту четинара и „посветио се стварима којима се нико пре њега није бавио…“ (Петровић 2012б: 113). Коралина у свом кревету мирно ишчекује почетак школске године, а Нико напушта гробље са осмехом на лицу и закорачује у *Живот*. Дакле, залагање јунака за основне људске вредности као што су истина, доброта, храброст и слобода, води до стварања хармоније, али и до оствареног и испуњеног живота.

У овом раду бавили смо се испитивањем типолошких карактеристика главних носилаца радње, односно јунака. На основу примера, истакли смо да су у оваквим романима носиоци радње дела деца, тј. млади на граничном периоду свог психофизичког развоја. Указали смо на појаву родне доминантности јунака мушког пола, а разлоге за овакву родну перспективу смо потражили у тумачењима теоретичара и њиховим указивањем на везу са ритуалима преласка у древним културама. Помоћу конкретних примера указали смо на особеност маргинализације јунака и могуће тематске, мотивске и наративне поступке којима приповедач издваја јунака у савременим фантастичним романима за децу и младе. Анализом авантуре и трансформације јунака, закључили смо да се у романима савремене фантастике ликови носеће радње трансформишу на два начина, у виду *спољашње трансформације,* у домаћим примерним романима (утицај традиционалних фантастичних дела), али и *унутрашње* или *психолошке трансформације* у страним романима (што ову врсту романа приближава тзв. романима о одрастању и параболи). Поред овога истакли смо сличности и разлике споредних јунака у романима савремене фантастике и фолклорне фантастике. Сличности увиђамо у функцијама ових ликова које остварују у делима (њихове функције одговарају делокругу функција помагача и штеточина које срећемо у бајкама), док се разлике огледају у психолошком профилисању, трансформацијама и изменом вредносне позиције, чиме приповедачи указују на, може се слободно рећи истинитију, појаву *релативности добра и зла*, оваква дилема захтева већу психолошку активност и укљученост читаоца, него што је случај током читања бајки. Такође, споменули смо особит бајколики завршетак присутан у савременом фантастичном роману

за децу и младе. На основу овога, можемо закључити да савремена дела фантастике у односу на изворну фантастику, пролазе, у одређеном смислу, *супротан пут* који остварује ауторска бајка у односу на фолклорну. У ауторској бајци изостаје формулативи срећни завршетак (ово је посебно уочљиво у периоду друге половине XX века и настанку тзв. антибајке и дела Анђеле Картер). Са друге стране, на основу примера можемо уочити да се завршетак савременог фантастичног романа за децу и младе у којом се јавља продор оностраног, знатно разликује од ранијих визија завршетка у романима фантастике где се оностарно сматра као претеће и опасно које употпуности уништава стабилност света. На основу овога, можемо закључити да се савремени фантастични роман за децу и младе *враћа активистичко-оптимистичној визији* коју срећемо у фолклорним бајкама.

ЛИТЕРАТУРА:

Гејмен (2009а): Nil Gejmen, *Koralina i tajanstveni svet*, Beograd: Laguna.
Гејмен (2009б): Nil Gejmen, *Knjiga o groblju*, Beograd: Laguna.
Гејмен (2012): Neil Gaiman, *Coraline*, London: Bloomsbury Publishing Plc.
Петровић (2012а): Uroš Petrović, *Aven i jazopas u zemlji Vauka*, Beograd: Laguna.
Петровић (2012б): Uroš Petrović, *Peti leptir*, Beograd: Laguna.
Етебери (1992): Brian Attebery, *Strategies of Fantasy,* Inidianapolis: Indiana Universiy Press.
Кембел (2002): Džozef Kembel, *U svetlu mita*, Beograd: DN Centar.
Кембел (2004): Džozef Kembel, *Heroj sa hiljadu lica*, Novi Sad: Stylos.
Керол (1992): Луис Керол, *Алиса у Земљи чуда*, Нови Сад: Завод за издавање уџбеника.
Мекалум (2013): Робин Мекалум, „Текстови вишег реда: метафикција и експериментисање текстом“, у: Питер Хант (ур.), *Тумачење књижевности за децу*, *кључни есеји из међународне приручне енциклопедије књижевности за децу*, Београд: Учитељски факултет, 161–175.
Њухаус (2012): Wade Newhouse, „Comig of Age with the Ageless“, in: *Neil Gaiman and Philosophy: Gods Gone Wild!*, Vol. 66, Ilianois: Open Court, 73–80.
Пешикан Љуштановић (2012): Љиљана Пешикан Љуштановић, *Госпођи Алисиној десној нози*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
Проп (1982): Vladimir Prop, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.
Рад (2008): David Rudd, „An Eye for an I: Neil Gaiman's *Coraline* and Questions of Identity“, in: *Journal Articles*, *English*, *Film and Media and Creative Writing,* Paper 1, Bolton pp 159–168.
Тропин (2006): Тијана Тропин, *Мотив Аркадије у дечјој књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
Чајкановић (1994): Веселин Чајкановић, *О врховном богу у старој српској религији*, Београд: Просвета.
Гербран, Шевалије (2009): Alen Gerbran i Žan Ševalije, *Rečnik simbola*: *mitovi*, *snovi*, *običaji*, *postupci*, *oblici*, *likovi*, *boje*, *brojevi*, Novi Sad: Stylos Art.
Монаган (2004): Patricia Monaghan, *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, New York: Facts on File Inc.
Н. Н. (2002): N. N., *Meet Neil Gaiman*, 1. Retrived in May 2013 from http://www.mousecircus.com/flash/coraline. html

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 329–341

Nikolaje Paulica
Belgrade

HERO OF CONTEMPORARY FANTASY NOVEL FOR CHILDREN AND YOUNG ADULTS (ON EXAMPLE NOVELS BY NEIL GAIMAN AND UROŠ PETROVIĆ)

Summary: In this paper we analyzed the typological characteristics of heroes in fantasy novels which are remarkably widespread in the contemporary literature for children and young adults. Scope of our research are novels from two active writers from middle generation (Uroš Petrović and Neil Gaiman) who are (in a certain way) acknowledged (winners of many literary awards) and recognized by their fantastic novels: *Coraline* and *The Graveyard Book* by Neil Gaiman and *Aven and Badger-dog in the Land of Vauks* and *The Fifth Butterfly* by Uroš Petrović. Heroes of contemporary fantasy for younger readers are also young and are in transitional period of their psycho-physical development. They are often facing challenges of modern age (isolation, neglect or atypical family situation). They are usually male and marginalized, distanced from their environment, which characterizes them as heroes within the structure of monomyth (Joseph Campble). According to this, as basic type of hero transformation, we encounter external and internal or psychological transformation which will be documented by numerous examples in this paper. Supporting characters of fantasy novels also play an important role in contemporary fantasy novels by maintaining the functions they have in folklore fairytales, so the second part of this paper will be dedicated to them.

Key words: contemporary fantasy, novels for children and young adults, Neil Gaiman, Uroš Petrović, typological characteristics of heroes

Књижевносӣ за децу у науци и насӣтави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 343–345

Милисав Савић

СТВАРНА И ИМАГИНАРНА МЕСТА У РОСИЋЕВОЈ КЊИЗИ *ДОЛИНА ЈОРГОВАНА*

мали есеј

У поговору *Долине јорīована* Тидор Росић пише да је књига настала захваљујући случају: са кћерком Тијаном остао је на „врелом нељудском београдском асфалту“. Спас од несносне врућине потражили су у причама. Баш као Бокачови приповедачи бежећи од куге.

Тијана је желела нове приче. Уколико таквих прича има, јер све мање-више причају о истом. Онда се Росић сетио да радњу прича смести у родни крај, „чију ноћну таму објасавају манастири Студеница, Ђурђеви ступови, Црна река, Петрова црква, Павлица, божија звезда манастира Сопоћани“. И тако су он и кћерка у причи путовали из „града Јелеча, који народ из незнања и данас зове Јеринин град, у Маглич; из Маглича у Брвеник, град браће Мусића; из Брвеника у Рељин град у Новом Пазару.“

Сви ови градови су стварни. И данас постоје, махом у рушевинама.

Тако је Росић уводећи у бајку стварна места из Ибарске и Рашке долине из времена Немањића освежио ову врсту приповедању. Које се, нема сумње, допало његовој кћерки. И не само њој.

Тиме је Росић направио отклон од класичне бајке. Уместо безвременске радње увео је историјски проверљиву, уместобезименогг простора конкретна места средњевековне Србијее. Бајка је добила на документарности. И посредно на уверљивости.

Како је Росић описивао горе помињана и друга места из свог завичаја? Тим пре што су и она временом навукла ореол митског.

Најпре једна напомена: кад се опишу, стварна места у литератури постају мање-више митска. У функцији су приче, не документаристике. Борино Врање није исто што и стварно. Или Рашка из мојих прича и она стварна.

То је случај и са Росићевим завичајним местима. Иако постоје, она у његовим причама добијају бајковита обележја. У функцији су бајкописца, не географа или историчара.

У насловној причи „Долина јоргована“ Росић прави више „материјалних“ грешака. У причи Јелена Анжујска и Урош путују уз Ибар и прво наилази на стење звано Коштун. Тај локалитет се налази у долини Ибра, али не на њеном почетку, већ после скретања за манастир Градац. Коштун је на том месту у причи потребан Росићу да би се испричала још једна препрека коју Урош срећно савлада. Росић каже да у Коштуну „ноћу није доб-

ро заноћити, а где ни дању хришћанској души није добро без крста да залази“. Народ из оближњег села Беоци и дан-данас верује да је Коштун станиште ђавола. Тим пре, што су авиони НАТО-а на Коштун, без икаквог рационалног разлога, избацили тоне бомби.

Други локалитет на који будућа краљица и њен муж наилазе јесте Маглич. „Утврђење које се налази на брду, чији врх готово читаве године обавијају магле“, вели Росић. Више у духу легенди него чињеница. Највише врхове Копаоника обавијају магле, не Маглич, који је на ниском брду.

Код Маглича писац уводи пејзаже са расцветаним јоргованима. Њих тамо, бар данас, нема. Јорговани расту десетак километара даље, уз Ибар.

У причи „Три ковчега“ Росић помиње планину Рогозну и Чемерно. На првој је Драгутин у лову сломио. Рогозна је описана као лепа али дивља планин, у којој Драгутин доживљава само невоље (нападају га осице и змије). Рогозна данас, готово пуста, и данас тако изгледа. Непроходна, зарасла у шуме. Чемер-планина има више. Најпознатија је једна код Студенице. Постоји песма о томе да је планина добила име по чемерном животу њених становника. Росић у своју Чемер-планину смешта Борила са три главе. Не случајно! Таква планина и јесте за ово чудовиште!

Реља Крилатица је и епска и стварна личност. Његова надгробна плоча налази се у манастиру Кончул крај Рашке. У близини тврђаве Рас, на обалама Рашке налазе се остаци утврђења, које народ назива Рељина градина.

У „Долини јоргована“ Крилатица је главни јунак две приче. За наше разматрање важна је прича „Реља Крилатица и Тројан“. Остаци града Тројана постоје на Пештеру. Име је добио по словенском демону, љубитељу жена, који се једино бојао сунчевих зрака. Постоје планине Јарут и Нинаја (Росић прву назива брдом, другу гором). Постоји и Требиште, на коме су недавно пронађени остаци старословенског храма. Можда је Тројан управо био Словен-паганин. Постоји и мајушно језеро у близини села Тузиње. Иначе, верује се да је некад цео Пештер био језеро. У језеру је живела аждаја коју је убио свети Ђорђе. Муслимани пак верују да је аждају убио Алија Ђерђелез. Аждају није било лако убити, тако да је она дуго издисала. Село Живалићи добио је име јер је аждаја ту још била жива.

Све те приче о убиству грозне аждаје и ноћника Тројана Росић је приписао Рељи Крилатици. Опет новина у презентацији познате легенде. Смештене у реалне локалитете.

Прича „Реља Крилатица и Тројан“ највише је од свих Росичевих прича локализован, пре свега просторно.

У причи „Језеро на Мокрој Гори“ Росић уводи Дубровчане. Помиње и њихову колонију на Пазаришту, чији се остаци налазе у близини тврђаве Рас.

Планина Мокра гора налази се између Зубиног Потока и Истока. На само врху налази се језеро. И планина и језеро данас изгледају као у

Росићевој бајци. Осим што у тој бајци нема људи. Нема Срба. Нема ни златоруне јагњади, чије се „печење допада сладокусцима".

Врх Црни крш не постоји. Али постоји Лучин крш.

У овој бајци Росић помиње и град Јелеч из којег је младожења Јован. Град Јелеч, на Рогозни, некад значајна тврђава (Турци су одмах после Косовске битке ту поставили свог управитеља), данас је у рушевинама. Тешко се до њега попети и пешке. Још би било теже Јовану на коњу довести младу.

Градови Дрвеник и Каменград су измишљени. Уколико Дрвеник није Брвеник. Опет се помиње Коштун, али модификован у Костур. Бесна планина је измишљена.

У пролеће 2013. попео сам се на тврђаву Јелеч. После четвртог покушаја. Требало ми је пола дана да се попнем до тврђаве, исто толико да сиђем.

Нису ме нападале осице, али видео сам змије. Некад славни српски градови данас су станишта љутих гуја.

Хтео сам, између осталог, да видим како то стварно изгледа Јелеч.

Већ сам рекао: лепши је онај из Росићевих бајки.

А ваљда се због тога и пишу бајке. Да нам понуде слику лепшег света.

ИЗВОР

Тиодор Росић: *Долина јорґована*, СКЗ, Београд, 1991.

IV
САВРЕМЕНА МЕТОДИЧКА ТУМАЧЕЊА КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 349–362

Сања Голијанин Елез
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору

НАРАТИВНА ТИПОЛОГИЈА И ФУНКЦИОНАЛНО РАСЛОЈАВАЊЕ СТИЛОВА – СИНКРЕТИЗАМ АУТОБИОГРАФСКОГ ДИСКУРСА КАО ПОЛАЗИШТЕ ИНТЕГРАТИВНЕ НАСТАВЕ

Апстракт: У епифанији уметничке форме дијалектички се прожимају и једна другу усмеравају све струје парадигматског и синтагматског тока. На основама жанровског синкретизма и духовне прожетости настају многа дела савремених писаца, наслућујући и чувајући одступнице „јутра мисленог“ ове књижевности за нараштаје. Трајност једног пута рецепције (*хоризонта очекивања*), кад је реч о савременој књижевности за децу и омладину и атипичним књижевним текстовима, огледа се и у временској дистанци са које посматрамо дијалогичност књижевног текста са духом времена и уопште сензибилитетом изграђеног литерарног укуса, те интелектуалном радозналошћу младог читаоца данас. У раду се говори о синкретизму аутобиографског исказа као полазишту интегративне наставе. На плану дефинисања аутобиографског дискурса непосредније се могу пратити аутобиографске матрице приче која улази у наративни дискурс романа за децу и омладину. Аутобиографски дискурс се у делима за децу непосредно веже за основе наслеђа, средине и непосредне активности појединца кроз *хронотоп детињства*, а реализује се на различите начине – као читаво збивање које је аутобиографски утемељено или као фрагменти стварности интерполирани у фиктивни дискурзивни контекст. Синтетска поетичка исходишта су (у основи) ипак фикционалне пројекције књижевног света, док, на другој страни, аутобиографија опстаје као известан облик књижевно-научног фокусирања (који, парадоксално, управо тог тренутка постаје фикционално одређен као наратив, али и као културно-историјски документ са више или мање субјективним углом виђења). Поетичка парадигма се актуализује као интерпретативна херменеутика интегративних интенција у савременом наставном приступу аутобиографском делу Михајла Пупина.

Кључне речи: поетика савремене књижевности за децу и омладину, типови наратива, дискурс, аутобиографија, матрица, модел текста, интегративна настава.

> *Радовао сам се што сам коначно успео да преко Фарадеја и Максвела, уз помоћ Хелмхолца, откријем сличност звука и светлости, звука као треперења материје, а светлости као треперења електрицитета.*
>
> (Михајло Пупин 1979: 195)

Аутобиографски дискурс у књижевности – од романескног хронотопа детињства до синкретичке слике света (књижевно-научна матрица)

Свет стварности све више се као тема приповедне прозе повлачи пред скриптибилним светом дискурса (говора, текста), а од начина како читалац бива усмераван да прати динамизам развоја „значајне појединости“ (тропи / фигуре, хипограматизација) у тексту, од равни најмањих једи-

ница до обухватног поља симбола – пресудно зависи колико ће се један интерпретативни ток приближити стваралачком у актуализацији света деликатним интензивирањем почетне задивљености (естетског утиска) осветштеним приступом њеном настанку (односно, генерисаном стваралачком постуку). На поетичком пољу наратологије и интертекстуалних методолошких кључева то је описана путања „стављања дела у покрет“ од *мимезе* до *дијегезе*, односно од мимезе као „референцијалне заблуде“ (Рифатер) до *семиозе* – као пут од значења до смисла.

Ваљана и поуздана методологија у науци и настави може да пружи ону неопходну подршку да читалац „на својим ногама“ (Б. Поповић) прође кроз свет *дијалоичности* и *вишегласности* дела (Бахтин) као онај „други“, као естески освештена и интелектуално радозната личност (попут дечака Марка као пројектованог саговорника Светлане Велмар-Јанковић). А сама прича у наносима својих морфолошких промена најуверљивија је када покаже да и у тој калеидоскопској структури трајно веже читалачку пажњу сећањем на *праситуацију усменог приповедања*, упркос низу преобликовања те ситуације у писаном тексту. Тако се и *ритуални интензитет приче* увек јавља оног тренутка када нас свет дела понесе ка етимолошкој задатости самог појма приповетке (која корен речи има у прасл. *вједјети* у значењу „знам јер сам видео“, дакле, непосредно је у вези са глаголом *видети*) (Иванић 2008: 421), што нам илустративно показује универзалну поетичку премису њене уверљивости, залог и ток развоја приче данас, у временима *приповедања на дигиталној мрежи*. У светлу нових методолошких путева и књижевних теорија[1], сам чин читања чини да књижевно дело очитује свој иманентно динамички карактер. У таквим методолошко-методичким околностима тумачења, читалац (ученик) следи различите перспективе које му текст нуди и међусобно усаглашава његова различита структурна обележја и „схематизоване аспекте“, а на тај начин он сам „stavlja delo u pokret“ (Iser 2001).

На темељу претходних емпиријских истраживања у настави и потврђеног афинитета, али и недовољне упућености и разумевања савремене књижевности за децу и *атипичних књижевних текстова*[2], актуализоване

[1] Модерна наратологија углавном се одређује у два доминантна правца: оних којих наративност траже у елементима радње или приче (Бремон, Гремас, Амон, Тодоров) и оних, чисто књижевних теорија, који специфичност приповедног текста истражују у начину како је прича испричана, везујући своје анализе за језичку раван (Женет) и зато нема интердисциплинарно одређење у бартовском поимању структуралне анализе приповедања, већ је више усмерена ка интерпретативном моделу стилистичке критике, указујући на значењске импликације посебне организације језика у наративном тексту (Квас 2006).

[2] Аурел Божин и Вук Милатовић су 2009. године објавили резултате истраживања заснованих на испитивању и тестирању граница постигнућа, односно разумевања атипичног књижевног текста, који претпоставља виши ниво доживљавања и разумевања (модел текста је одломак из аутобиографије Михајла Пупина). Наводимо и 11 категорија или димензија разумевања које су вредноване у тесту: откривање редоследа догађаја; откривање значајних чињеница; закључивање на основу прочитаног; препознавање емоционалних ситуација, расположења; препозна-

су нове могућности књижевних истраживања, која разумевање књижевног развоја виде кроз однос између елемената у делу (*конструктивна функција*), кроз однос између врста и жанрова књижевних текстова (*књижевна функција*), те кроз однос књижевног низа са другим низовима (системима) у култури (функција књижевног низа – система) (Петковић 1990: 33).[3]

Жанровски систем српске књижевности кретао се по узусима класичне поетике жанрова од Аристотела до романтизма. Привремено склањање у контекст индивидуалног карактера појединачних књижевних дела са поимањем да је жанр само име и ништа више, заменила је поновна актуализација жанра од времена руског формализма наовамо. Троделна концепција књижевних родова и врста, као примећује Јован Деретић, не покрива потпуно поље књижевности, односно „у њу се не може сместити свако дело које се прихвата као књижевно".

Говорећи о положају граничних врста у жанровском систему два троугла српске књижевности (вредносног и морфолошког), наглашено је да се управо у склопу књижевних теорија двадесетог века књижевност проучава као књижевна уметност, те је фикционалност доживљена као основно дистинктивно обележје по којој се књижевност разликује од других духовних творевина, Велек и Ворен не искључују већ дају другу визију постојања књижевно-научним врстама, а сам Деретић им види смисао у тријади вредносног типа:

> *Према томе, у књижевном пољу, поред средишњег жанровског троугла који произлази из књижевности у ужем смислу, јавља се још један по положају који заузима, периферни жанровски троугао, којим се књижевност отвара према другим областима духовног искуства, према историји, према философији и науци, према практичној делатности*. (Деретић 1997: 131)

Анализом формативних образаца појединих жанровских скупина, Деретић закључује како је биографија роман о стварној, а роман најчешће биографија измишљене личности. Склад између књижевних тежњи и научних склоности одликује стил историчара Слободана Јовановића, али и аутобиографију физичара Михајла Пупина, иако је уважена чињеница да „популарно писана дела из природних наука нису књижевност у правом

вање описа ликова; уочавање визуелних слика; разликовање главних и споредних ликова; препознавање приповедања у првом лицу; одређивање значења реченица; одређивање значења текста и уочавање порука; уочавање лепих песничких израза. Истраживања су пошла и од чињенице да се у уџбеницима за млађи школски узраст налазе и сложенији текстови (виши ниво читања, доживљавања и разумљевања), без адекватног научног и методичког приступа и аргумента у уџбеницима. Анализа резултата је показала да су деца много успешније издвајала стилогена места у тексту у односу на способност праћења редоследа догађаја, као и издвајање других естетских категорија (читалачка компетентност да направи разлику између главних и споредних ликова, да препозна приповедање у првом лицу, да одреди значење и уочи поруку представљеног атипичног књижевног текста).

[3] У примени теоријског приступа Петковић се посебно ослањао на дело Јурија Тињанова *Поетика. Историја литературе* (*Поэтика. История литературы*, Москва, 1977).

смислу него научна проза која се служи неким елементима књижевности како би извесне тешко схватљиве истине приближила онима који нису специјалисти из одређене научне области“ (Деретић 1997: 132).

Као контрапункт овом изоштреном одређењу даље се резимира основни теоријски значај књижевно-научне врсте за разумевање највећег књижевног проблем – проблема укуса, односно проблема вредности. Уочавање књижевних, уметничких, естетских квалитета у делима која сама по себи нису ни књижевна ни уметничка, олакшава разумевање истих или сличних квалитета у чисто књижевном контексту (лирици, епици и драми).

У склопу вертикално-спиралног организовања програмских садржаја у четвртом разреду ученици спознају, промишљају и проничу поље *функционалних стилова*, различитих дискурзивних образаца који су уткани у полиморфност и вишеслојну поетичност текстова актуализованих кроз програмско истраживање. Функционално раслојавање и стилско усмеравање српског језика ученици непосредно истражују у контексту јасно постављених структурних, семантичких и композиционих сегмената лингвистике текста и његове поетичке задатости.

Наставни план за четврти разред основне школе пројектује извесну садржајну, књижевнотеоријску и стилсколингвистичку сазнајну основу у три диференцирана нивоа образовних стандарда и усклађених језичких, комуникативних, литерарних и читалачких компетенција. Тематско, жанровско и стилскоформативно разврставање књижевних текстова претпоставља и улазак у поље аутобиографске, путописне и мемоарске грађе као „књижевности изван песништва“:

> *Тешко је набројати све особине по којима се такви списи цене као књижевни споменици. Једна им је особина са свим другим споменицима књижевности заједничка: као све уметничке творевине, и* ***апоетска*** *књижевна дела имају моћ дочаравања. Она могу пред читаоцем да васпоставе предео, минуле дане, човекову ситуацију, расположење. А да ли ће књижевно дело бити поетско, не зависи од његовог жанра.… Један ванпеснички жанр, био то путопис, дневник, хроника или ма који други, може да сачува свој облик, а да ипак постане и вид песништва.* (Тартаља 2003: 231)

Јасна разграниченост дискурса која се препознаје у одређењу књижевноуметничког и научног стила, у овим формама постаје широко постављена и пролазна (протејска) граница у мозаичком преплету дискурса актуализованих као „књижевна гледишта на научну тематику“. При томе, наратолошка основа се не распознаје на динамичном односу фабула / сиже – прича / дискурс колико се у хронолошком обједињавању живота тежи ка минуциозном смењивању приповедачког са фигуром описа, поетским пасажима, историјском и документарном грађом и есејистичким поентирањима доминантних тематских полазишта и приповедних ситуација научниковог животописа:

> *Odnos umjetničke proze prema znanstvenoj prozi važan je za teoriju književnosti kako zbog porijekla umjetničke proze u proznim oblicima književnog izražavanja*

> *onog vremena, koje još nije poznavalo znanosti u današnjem smislu riječi, tako i zbog suvremenog prodora znanosti i znanstvenog načina izražavanja u sve oblasti ljudskog života i sve načine izražavanja. Brojna znanstvena djela mogu se čitati kao umjetnička djela i obrnuto, jer samo u određenom broju slučajeva i tek u nekim književnim epohama, možemo utvrditi nesumnjive karakteristike znanstvenog ili nesumnjive karakteristike umjetničkog načina izražavanja*. (Solar 2012: 195).

Управо се на плану дефинисања аутобиографског дискурса непосредније могу пратити аутобиографске матрице приче која улази у наративни дискурс романа за децу и омладину (аутобиографски дискурс се у делима за децу непосредно веже за основе наслеђа, средине и непосредне активности појединца кроз *хроното̄п де̄тињства*, а реализује се на различите начине – као читаво збивање које је аутобиографски утемељено или као фрагменти стварности интерполирани у фиктивни дискурзивни контекст) као исходиште у основи ипак фикционалне пројекције књижевног света, док, на другој страни, аутобиографија опстаје као известан облик књижевно-научног фокусирања живота изузетне / знамените личности (који, парадоксално, управо тог тренутка постаје фикционално одређен естетском релацијом аутор – јунак као наратив, али и као културно-историјски документ са више или мање субјективним углом виђења).

Са наратолошке тачке, заокруженост и целовитост аутобиографског ишчитавања живота заснива се на уланчавању догађаја у један низ, чиме се испуштањем споредних у непосредну близину доводе догађаји који у тако представљеној динамичној сукцесији нису били (оса селекције), па се на нов начин и контекстуализују и добијају значења које не само да нису имали већ их нису ни могли имати у тако представљеном (псеудо)каузалном следу. По тако одређеној кохерентности и сложености грађе, аутобиографска проза се приближава фикционалној (не остварујући никад фикционалну осу комбинације). Аутобиографски дискурс неминовно води ка преиспитивању основних наративних узуса: питање селекције приказаних догађаја непосредно се веже за основне интенције ауторско/приповедачког раслојавања лика и прототипске (историјске) личности, као и за основно проблематизовање фикционалности у непосредној перцепцији наратива. Ова сложена питања Бахтин дефинише изван крутог научног (и коначног) прецизирања, уводећи и овде појам *дијалогӣчностӣ* (друштвени статус речи – темељ творачког јединства истраживања стилистике жанра) као пресудан за аналитичко промишљање типолошких премиса аутобиографског дела. Уочавајући да аутор мора наћи тачку ослонца изван себе да би она постала естетски савршена појава – јунак, Бахтин наводи три типична случаја ауторовог односа према јунаку: први случај кад јунак овладава аутором (том типу припадају готово сви јунаци Достојевског, неки Толстојеви јунаци као Пјер и Љевин, Стендалови ликови и јунаци који теже „овом типу као својој граници“ кроз затворености теме). О аутобиографској ситуацији Бахтин говори онда када аутор овлада јунаком (Бахтин га именује као други случај: однос аутора према јунаку постаје делимично однос јуна-

ка према самом себи, јунак почиње одређивати сам себе, ауторов рефлекс се увлачи у јунакову душу или уста), разликујући при томе и неаутобиографску ситуацију овог типа односа. У аутобиографској варијанти (овог типа односа) јунак усваја ставове, али „пошто је усвојио ауторов завршни рефлекс, његову тотално обликујућу реакцију, јунак је чини моментом самопреживљавања и савладава је; такав јунак је незавршив, он прераста у себи свако тотално одређење као неодговарајуће, преживљава завршену целовитост као ограничење и супротставља јој неку унутрашњу тајну која не може бити изражена (…) Такав јунак је за аутора бесконачан, то јест стално се поново рађа, захтевајући све нове завршне облике које он сам разара својом самосвешћу. Такав је јунак романтизма: романтичар се плаши да себе изложи кроз свог јунака, и у њему оставља некакав унутрашњи пролаз кроз који би могао умаћи и уздићи се над својом завршеношћу“ (Bahtin 1991: 20–21). На крају, Бахтин именује трећу ситуацију, где се јунак јавља као свој аутор (самозадовољан и сигурно завршен као сви јунаци Достојевског).

Никола Грдинић ће управо истаћи да је Бахтинов допринос решавању поетичких узуса аутобиографије заснован на дијалошком решавању односа субјекат – објекат „што даље значи да није важно ко прича већ каква се идеолошка структура свету открива“, односно „није битно шта је објективна истина или оно што се као такво може утврдити, већ субјективна тачка гледишта која се разоткрива у дијалогу аутора са јунаком“ (Грдинић 2003: 673). Нема сумње да је проучавање тачке гледишта у аутобиографској прози до сада недовољно актуализована могућност њеног истраживања.

У постструктуралистичкој ери, модерне теорије издвајају аутобиографију (анализирајући однос тип – карактер), као наратив где постоји опасност једностраног и упрошћеног сагледавања предметне стварности, односно полазне приче преображене у наративни дискурс:

> *Ако употреба појма типа у представљању људи које познајемо може бити оптерећујућа, таква карактеризација може представљати још већи терет када сами себе описујемо у наративу. (….) Схватање да постоји суштински конфликт између типа и реалности и да употреба типова у карактеризацији може да искриви реалну слику коју имамо о себи и о другима, представља дилему која је новијег датума и која се јавља само у појединим културама. (…) Супротно томе, одсуство коришћења типова у самоописивању може довести до огромног броја детаља у наративном приповедању које понекад измиче контроли.* (Абот 2009: 221).

Полазиште за Пупиново аутобиографско дело *Са пашњака до научењака* (*From immigrant to inventor*) је пројекција једног изузетног животописа који сажима не само пресудне историјске тренутке деветнаестог и двадесетог века, доба научног и културног развитка, епохе либералног капитализма, развоја демократских права као темеља модерног грађанског друштва, већ се и на плану личног трагања за себеиспуњењем актуализује визија јединственог света, научног идеализма, природног и духовног за-

свођења, следства, идентитета и целости *кроз присуство естетике у филозофији природе*. Казујући и самеравајући свој живот као формативно одређену аутобиографију, Михајло Пупин се (као и Августин 400. године н. е. у првој аутобиографији *Исповести*, где приказује не своју јединственост, већ кроз своје искуство предочава типичан образац греха, покајања и искупљења у лику хришћанског преобраћеника) присећа оних кључних тренутака, преломних догађаја и искушења који се уклапају у причу о научном идеализму, илуминацији, слободи и друштвеном напретку даровитог и посвећеног појединца. У овим сегментима се огледа и темељна естетска вредност дела *Са пашњака до научењака* – живост приповедања, сликовитост и пластичност детаља, карактерна и рељефна дочараност (констрисаност) ликова утицаја из своје непосредне околине (Баба Батикин, гуслар из роднога места који је већину српских народних песама знао напамет; бивши немачки студент Билхарц, следбеник античког духа који је Пупина научио да рецитује грчке и латинске шестерце „са одговарајућим акцентом", радници Цим и Милер, професор Кенинг), једнако је уверљива као и реминисценто посезање за духовним парадигмама националног и најширег европског културног наслеђа и научникове дубоке хуманистичке посвећености античком врелу европске духовности (епска поезија, Његош, Љермонтов, Милтон)[4].

Почетак свог животописа (посвећеног мајци Олимпијади), Пупин јасно дефинише:

> *Главни циљ моја писања био је приказ успона идеализма у америчкој науци, посебно у природним наукама и одговарајућим техникама. Био сам сведок ове поступне развоја, и све што сам до сада написао је покушај да изложим своје мишљење, као сведок који о овом може с правом да говори*. (Пупин 1979: 21).

Нема сумње да је идејна усмереност научног идеализма чврсто објединила и повезала у кохерентну целину просторно и временски удаљене тачке Пупиновог живота и пројектовану стварност његовог дела, синтетизованог у дванаест глава које доносе динамичне, сугестивне тачке свеобухватне структуре, које можемо и тематски сагледати у следу: први досељенички дани, сећање на детињство у Идвору – идентитет, преци, традиција, архетипска основа мајке, истрајност у раду и учењу – Пупин постаје студент Колумбија универзитета и стиче академску диплому (или у ширем контексту поетике наслова појединих поглавља: „Шта сам донео Амери-

[4] У саоштењу о хеленској филозофији у Аутобиографији Михајла Пупина, Ксенија Марицки Гаћански истиче стваралачки однос естетике и античке физике у Пупиновом животном и стваралачком опредељењу:

Бојим се да је мање познато да Пупин на Колумбија универзитету у Њујорку, после колеџа, умало није наставио да студира грчки језик, а не математику и физику, а за обе је области добијао стипендију. Желећи да ради на добро човечанства он се одлучио за ово друго, за „божанствену филозофију", како је, после Милтона, и он звао науку (science), у којој су га највише занимале „нове силе". (Марицки Гаћански 2009: 42).

ци“, „Тешкоће новог досељеника“, „Крај ’жутокљуначког’ шегртовања“, „Од ’жутокљунца’ до грађанина и академске дипломе“), студије на Универзитету у Кембрицу, одлазак у Берлин – стицање доктората, повратак у Америку и плодни четрдесетогодишњи универзитетски рад („Успон идеализма у америчкој науци“, „Национални савет за научна истраживања“).

Калеидоскопску мрежу међусобно повезаних прича као сегмената живота у јасној развојној фази пројектује генеративни образац *библијске матрице духовног искона и научног идеализма*, који се као идејна потка оквирно исказује и повратно (цитатно) актуализује полазним (лајтмотивским) склопом наратива – архетипским феноменом звука и светлости**,** тајне проникнуте у крилу природе као најнепосреднијег водича кроз свет и учитеља духа човековог:

> *Светлост звезда, топот волова који пасу и слабачки јецаји далеког црквеног звона, били су поруке нових упозорења према којима би се управљали тих мрачних летњих ноћи при чувању нашег драгоценог крда. Ови знаци чинили су нам се као слатке речи неке пријатељске силе која нам је притицала у помоћ. Они су били једини знаци о постојању света око нас и господарили су нашом свешћу док смо обавијени црним покровом ноћи и окриљени безбројним пламтећим звездама чували наше волове. (...) И тако су звуци и светлост били тесно повезани у мојим првим размишљањима о даровима природе, моћи говора и моћи споразумевања. Ово моје уверење ојачавала је моја мајка изговарајући речи светога Јована: „У почетку бијаше ријеч, и ријеч бијаше у Бога, и Бог бијаше ријеч.“*
>
> *Веровао сам такође да је и Давид, чије сам неке псалме, захваљујући својој мајци, знао напамет, а који је у свом детињству такође био пастир, изразио у свом деветнаестом псалму моје мисли овим речима:*
>
> *„Небеса казују славу божију.“*
>
> *„Нема језика, нити има говора где се не би чуо глас њихов.“*
>
> *Мислим да нема српског дечака који није чуо за ону дивну руску песму коју је написао велики руски песник Љермонтов, у којој се каже:*
>
> *„Изашла сам доле на друм сама,*
> *Кроз маглу се блиста камени пут,*
> *Ноћ је тиха, природа Бога хвали,*
> *А звезда са звездом шапташе…“*
>
> *Љермонтов је био син руских равница. И он је гледао исте пламтеће звезде на црном поноћном небу које сам и ја видео. Осећао је исто усхићење које је Давид осетио и које је кроз своје псалме пренео на мене оних мојих будних ноћи пре педесет година*. (Пупин 1979: 36).

Вешто постављени семантички оквир дела поприма различите стилске валере и жанровске премисе у прожимању пасторалне и библијске слике са историјским тренутком, па се спознаја света у Пупиновој аутобиографији непосредно прожима и са матрицом идентитета, који своје извориште има у завичајном оквиру заветног памћења, традиције и национа, а комплементарно исходиште у широко постављеном луку научног идеализма кроз идеју демократије и слободе новог континента као обећаног прибежишта идеала хуманизма и научног прогреса, што се синтетизује у творачком јединству наратора/ јунака у естетској активности:

> *И данас, када се сетим своја детињства у Идвору, осећам да је главни смисао духовног живота на селу одржавање и неговање старих традиција. Спознаја ових традиција била је том свету потребна и довољна да би разумео свој положај у свету и у аустријском царству. Када се мој народ, под патријархом Чарнојевићем, преселио у Аустрију и настанио у Војној граници, закључио је одређени уговор са царем Леополдом 18. Тај аустријски државни уговор звао се 'Привилегија'. По том старом документу Срби у Војној граници имали су духовну, економску и политичку аутономију. Земља која им је дата постала је њихово власништво. (...) За ове 'Привилегије', народ је, за узврат, преузео на себе обавезу да брани јужне границе од турске најезде*. (Пупин 1979: 27).

Трагање за феноменом звука и светлости, непосредно подстакнуто првим искуством „са пашњака" основа је животног пута, пустоловних изазова, научног и стручног напредовања и на крају духовне целости Михајла Пупина. Доводећи у непосредну идејну раван научна достигнућа својих претходника, учитеља и узора Максвела, Фарадеја, Тиндала и Хелмхолца као врсних истраживача физичких и хемијских параметара природних феномена, Пупин свако ново научно откриће исказује и као хармоничан оквир естетског античког идеала и знања као путовања небеским стубама ка озарењу, откровењу и светлости (Пупин примећује да „љубав према вечној истини води научнике на откриће за добробит човечанства"). Тиме он научну спознају доводи у непосредни контекст библијског тока као „бесмртну космичку хармонију" заветности и недремне љубави своје мајке Олимпијаде:

> *Додаћу овде и то да је Тиндалова оданост науци била слична оданости моје мајке вери. У њеној вери бог је био велика духовна позадина, а дела пророка и светаца била су, према њеној вери, једини извори преко којих људски разум прима светлост која осветљава ову велику духовну позадину. Отуда је, као што сам већ рекао, потицала њена заинтересованост и изузетно знање речи пророка и живота светаца*. (Пупин 1979: 171).

До својих научних сазнања, како нам у динамичном преплету, на различитим дискурзивним тоналитетима (од живог приповедног тока до поетски згуснутог или пак синтетизованог у бистром филозофско-есејистичком трактату) Пупин предочава, он долази подстакнут првим визијама (феноменом/ентитетом) *хронотопа детињства*, али са друге стране, његов одлазак у велики свет, тежња за усавршавањем у античком духу (уз тежак рад у фабрици), те успешно школовање на Кембрицу и докторат у Берлину, непосредно су мотивисани и сазнањима која је Пупин посредно стицао ходом кроз културу (из различитих књига које су актуализовале живот и дело великих научника као духовну тежњу, парадигму и тражено следство):

> *Тиндал је био једини физичар кога сам икад срео, а који је лично познавао Фарадеја. Он је био Фарадејев колега у Краљевском институту низ година. Њему и Максвелу дугујем за прва сазнања о Фарадејевој изузетној личности. Од Тиндала сам слушао приче о карактеру Фарадеја и његовом темпераменту*

научника, и то ме је јако узбуђивало. (...) Поклонио ми је и примерак своје књиге „Фарадеј као проналазач" која се завршава речима:
„Праведан и веран витез божји" (Пупин 1979: 172).

МЕТОДИЧКА ПОЛАЗИШТА ИНТЕРПРЕТАТИВНОГ ПРИСТУПА

Данас се дело Михајла Пупина, великог научника на пољу електротехнике и физике, почасног доктора многих универзитета у свету, иноватора на пољу повећања домета простирања телефонских струја (*Пупинови калемови*) може и литерарно сагледати управо помним ишчитавањем његове аутобиографије већ у млађим разредима основне школе. Ученици четвртог разреда имају могућност да у оквиру програмског избора и натпрограмског истраживања на диференцираним сазнајним нивоима у оквиру *интенционалне, симптоматичке и адаптивне интерпретације* (Абот 2009: 117) наставно актуализују највиши естетски, сазнајни и васпитни домет овог дела.

Семантичка слојевитост, тематско богатство и разуђеност предметне грађе, интенционална заокруженост хомодијегетичке позиције наратора у сложеној и хијерархизованој структури, стилска полифоност наратива (од психолошког валера романескно обликованог мајчиног лика до путописних, документарно-хронолошких, есејистичких, научно прегнантних и лирских епифанија и крајњих филозофских, онтолошких и духовних учитавања) – актуализују се увек у новим дочитавањима емоционално и интелектуално ангажованог читаоца/ученика.

Стога се и планирање интерпретативног (уједно и интегративног) приступа овом делу функционално усклађује са основама имплицитне поетике, стилске полифоније, жанровских и наративних валера дискурса. Несумњиво је да је Пупинова аутобиографија идејно усмерена ка осветљавању развојне линије животног пута и научног стасавања великог истраживача, али ово дело имплицира многа значења (надилази идеолошку задатост естетском оствареношћу динамизма временско-просторне и наративне потке) која се генеришу из поља човековог жртвовања и озарења – идентитета и духовности у најширем филозофском и социолошком значењском контексту хармоније и синтезе.

Особеност естетског (емотивно-имагинарног) у аутобиографском дискурсу у функцији је синтетизовања, имагинативног актуализовања, дочитавања и повезивања хронологије догађаја, духа времена и сензибилитета појединца. Тако се исходишна трагања у самом делу наставно актуализују следећи методичка запажања Павла Илића:

Припремање за часове на којима се намерава тумачити таква проза подразумева проучавање текста да би се проценило преовлађује ли у њему оно што је научно или оно што је литерарно, има ли у његовој структури више ***рационално-дискурзивног елемента или емотивно-имагинарног,*** *па се сходно томе и*

> *одлучује треба ли мотивацијом ученика за наставни рад на њему деловати* ***више на њихове емоције и имаginацију или на њихов интелект***. (Илић 2006: 469).

ЧИТАЊЕ КЊИЖЕВНО-НАУЧНЕ И ЛИТЕРАРНО-ПУБЛИЦИСТИЧКЕ ПРОЗЕ

Како се у делима књижевно-научног проседеа прати усклађеност рационално-дискурзивног са емотивно-имагинативним елементима структуре, тако је ваљано предметност дела сагледати исказивањем низа доминантних мисли којима се сажимају поједини делови аутобиографије (што се антиципира интерпретативним, истраживачким и, што је посебно акцентовано, додатним гласним читањем пасуса и одређивањем њихове мисаоне суштине прегледом битних мисли изложених у тексту у њиховој целовитој повезаности)[5].

Истраживачки подстицаји за интерпретативни приступ аутобиографији *Са пашњака до научењака* (издвојене тематске области) наглашавају литерарност и идејну отвореност дела у остваreној поетској духовности процесуалне форме кроз духовне путоказе научног сазнања: *Завичај, светосавски дух, традиција – идентитет, Детињство као феномен/ентитет и хронотоп – сусрет са светом, природа звука и светлости, Слобода и научни напредак – трагање за хармонијом космоса, Научни идеализам – научно сазнање као благослов (синтеза духовног и физичког поља), Завештање – дијалектичко јединство света (космос – истина, доброта, лепота, љубав и самилост)*.

У функцији полифоног семантичког актуализовања наративног света (тематског, садржајног и предметног богатства) као својеврсни паратекст (Женет) и граница наратива исказано је завршно објашњење (прототипска стварност, историјска контекстуализација одређених сегмената дела, биографске и библиографске цртице о научницима који су посредно и непосредно учествовали у Пупиновом животном и сазнајном стасавању), коментар, дипломатска преписка између Вилсона (тадашњег председника Америке) и Пупина, која сведочи о научниковој мисији утемељивача Националног савета за научна истраживања, током Првог светског рата. Свет на-

[5] На тај начин проучавање књижевно-научног текста приближава се начину на који треба да се усваја и градиво из уџбеника и друге стручне литературе. Оваквим радом на књижевно-научном тексту ученицима се уједно демонстрира начин на који ваља систематично и рационално из уџбеника и свих стручних књига учити. Пошто овакви текстови имају и своју литерарну компоненту а она се, као што смо рекли, првенствено огледа у стилу ових дела, при њиховом наставном изучавању ваља сагледавати и њихову литерарност. Тиме се долази до закључка зашто дело које се изучава припада књижевно-научним делима. (Илић 2006: 469).

ратива се исходишно синтетизује у обједињеној, целовитој, хуманизованој слици човека и његове будућности:

> *Свака природна појава има два краја: један који је у нашој свести, а други на некој звезди која ужива у бујној снази своје младости. И као што животна активност раних цветова и медених плодова у позну јесен, има свој почетак у даху живота који пружа небески младожења и сјајно сунце, тако исто и свака активност на земљи, свака природна појава, једним крајем укотвљена у нашој свести, потиче од даха живота неког небеског младожење, неке пламтеће звезде. Покушајте да пређете пут од једног краја до другог и видећете да на сваком његовом крају постоје лепоте које усхићују срца људи од науке. Покушајте то и више никада нећете говорити о „хладним научним чињеницама.“* (Пупин 1979: 297).

ЗАВРШНО СИНТЕТИЗОВАЊЕ

Аутобиографско дело *Са пашњака до научењака* својом структурном задатошћу, композиционом обједињеношћу наратива, стилском и значењском поливалентношћу матрице, дијалогичне „друштвене“ речи, сугерише мноштво издвојених методолошких путева којима се актуализују његове сазнајно-естетске вредности. Свеобухватан приступ, уз широко постављено поље локализовања и интегративне активности (следећи имплицитну поетику кроз морфолошку задатост дела, однос дискурса и приче као однос између временских планова текста и збивања, позиција наратора и функција коментара, тачка гледишта и аспекти света дела), развија се у низ међусобно прожетих тематских слојева, који се у динамичној и снажно актуализованој основи приче (у хронолошкој задатости приповедног пута) калеидоскопски прожимају и усмеравају доминанте интеграционих средишта као што је мајчин лик као матрица широко постављене симболичке усмерености *хронотопа детињства*, у којем се откривају многозначно, бајковито-сазнајно лице природе (која је овде у дословности и слојевитости пројекција учитеља духа човековог) и илуминација атома и електромагнетних таласа као дијалектички постављене тајне јединства духовности и физичког поља, као епифаније љубави, доброте, лепоте, истине и самилости, и дивне метаморфозе – уцеловљења и хармоније, чији смо сведоци.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Пупин (1979): Михајло Пупин, *Са пашњака до научењака*, Београд: Народна књига; Нови Сад: Матица српска.

Пупин (2005): Михајло Пупин, *Моје детињство*, Београд: Академска организација Србије, Фонд Михајла Пупина.

Пупин (2005): Михајло Пупин, *Дани науке*, Београд: АОС, Фонд Михајла Пупина.

Abot (2009): Porter H. Abot, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.

Bahtin (1991): Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: BRATSTVO-JEDINSTVO.
Бахтин (1989): Михаил Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.
Божин, Милатовић (2009): Аурел А. Божин, Вук Милатовић, *Разумевање атипичног књижевног текста и школско поступање*, Зборник Института за педагошка истраживања, год. 41, 1, 2009, 165–179.
Bužinjska, Markovski (2009): A. Bužinjska, M. Markovski, *Književne teorije XX veka,* Beograd: Službeni glasnik.
Грдинић (2003): Никола Грдинић, Аутобиографија – проблем проучавања, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, LI, 665–674.
Грдинић (1995): Никола Грдинић, *Аутобиографија –покушај одређења*, XVIII столеће (зборник радова), Нови Сад, 1993.
Димитријевић (1962): Радмило Димитријевић, *Теорија књижевности са примерима*, Београд: Савремена школа.
Деретић (1997): Јован Деретић, *Поетика српске књижевности*, Београд: Филип Вишњић.
Doležal (2008): Lubomil Doležal, *Heterokosmika*, Beograd: Službeni glasnik.
Eror (2002): Gvozden Eror, *Genetički vidovi interliterarnosti*, Beograd: Narodna knjiga (Otkrovenje).
Ženet (1998): Ženet Žerar, *Umetničko delo: estetska relacija*, Novi Sad: Svetovi.
Ženet (2002): Ženet Žerar, *Figure V*, Novi Sad: Svetovi.
Iser (2001): Wolfgang Iser, Proces čitanja (jedan fenomenološki pristup), *Novi Izraz*, god. II, knj. II, (2000/2001), br. 10–11. (preveo: Zdenko Lešić).
Иванић (2002): Душан Иванић, *Свијет и прича*, Београд: Народна књига – Алфа.
Иванић (2008): Душан Иванић, Савремена тумачења приповијетке. у: *Тумачења књижевног дела и методика наставе*. приредила: Оливера Радуловић. Нови Сад: Филозофски факултет; Orpheus.
Илић (2006): Павле Илић, *Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси*, Нови Сад: Змај.
Juvan (2013): Marko Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademska knjiga.
Kaler (2009): Džonatan Kaler, *Teorija književnosti*, Sasvim kratak uvod, Beograd: Službeni glasnik.
Kvas (2006): Kornelije Kvas, *Intertekstualnost u poeziji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
Kos-Lajtman (2011): Andrijana Kos-Lajtman, *Autobiografski diskurs djetinjstva*, Zagreb: Ljevak.
Леовац (2000): Славко Леовац, *Трактат о књижевности и умјетности*, Бања Лука – Београд: Књижевни Атеље.
Lešić (2003): Zdenko Lešić, *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*, Beograd: Narodna knjiga.
Lešić (2008): Zdenko Lešić, *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
Марицки Гаћански 2009: Ксенија Марицки Гаћански, *Из другог угла*. Нови Сад: Матица српска.
Петковић (1990): Новица Петковић, *Огледи из српске поетике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Riffaterre (1984): Michael Riffaterre, Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretative Discourse*, Critical Inquirz 11,* September.
Solar (2012): Milivoj Solar, *Teorija književnosti sa rječnikom književnoga nazivlja*, Beograd: Službeni glasnik.
Solar (2012): Milivoj Solar, *Ukus, mitovi i poetika*, Beograd: Službeni glasnik.
Тартаља (2003): Иво Тартаља, *Теорија књижевности*, Сарајево: Завод за издавање уџбеника.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 349–362

Sanja Golijanin Elez
University of Novi Sad
Faculty of Education in Sombor

NARRATIVE TYPOLOGY AND FUCTIONAL LAYERING OF STYLES-SYNCETRISM OF THE AUTOBIOGRAPHICAL DISCOURSE AS THE STARTING POINT OF INTEGRATIVE TEACHING

Summary: This paper approaches syncretism of the autobiographical discourse as the starting point of integrative teaching. The reached conclusion is that on the plan of defining the autobiographical discourse, one can immediately follow the autobiographical matrixes of the story which becomes a part of the narrative discourse of the novel for children and youth. In novels, the autobiographical discourse is directly connected to the basis of heritage, environment and the direct activity of the individual through the *chronotope of childhood*, and it is realized in various ways- as a complete occurrence which is fundamentally autobiographical or as fragmented reality, interpolarized in the fictitious discursive context. Synthetic poetic originations are (basically) still fictional projections of the literary world, whereas autobiography persists as an imminent shape of literary and scientific focus (which, paradoxically, in that moment becomes fictionally determined as a narrative, but also as a cultural and historical document with more or less subjective point of view). The poetic paradigm is actualized as an interpretative hermeneutics of integrative intentions in the contemporary teaching approach to the autobiographical works of Mihajlo Pupin.

Key words: poetics of the contemporary literature for children and youth, types of narration, discourse, autobiography, matrix, text model, integrative teaching.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 363–373

Зорица В. Цветановић
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

ТИПОЛОГИЈА ПИТАЊА ЗА РАЗУМЕВАЊЕ И ТУМАЧЕЊЕ КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА У МЛАЂИМ РАЗРЕДИМА ОСНОВНЕ ШКОЛЕ

Апстракт: Обрада књижевног текста у млађим разредима основне школе утемељена је књижевнотеоријски и методички и на наставном часу се реализује кроз питања, задатке и налоге за ученике. Посебно су значајна питања за разумевање и тумачење текста, која захтевају усмене одговоре и дијалог, али се не занемарују ни писмени одговори ученика. У раду је представљена типологија ових питања. Издвојена су, с једне стране, *репродуктивна* питања, чији се одговори могу пронаћи у самом тексту, и *продуктивна*, која захтевају промишљање и закључивање. С друге стране, приказана су *отворена* и *затворена* питања у којима су одговори понуђени или их ученици морају сами формулисати. Циљ рада је систематизација разноврсних питања којима се тумачи књижевни текст како би се унапредила настава књижевности у млађим разредима основне школе.

Кључне речи: настава књижевности, методичко тумачење текста, типологија питања.

УВОД

Настави књижевности од првог разреда основне школе потребно је приступити комплексно, јер је методички специфична. Ученици почињу своје школовање у предшколским установама,[1] припремају се за школу, а са поласком у први разред започиње настава почетног читања и писања, језика, књижевности и језичке културе. Настава књижевности је у разредној настави утемељена књижевнотеоријски и методички. Основни образовни циљ није класично учење, већ рад на разумевању, доживљавању и тумачењу књижевних текстова. За планирање наставе књижевности неопходни су програмски садржаји, а посебно списак текстова прописане литературе. Сви ови текстови читају се и анализирају на часовима у школи, појединa дела деца читају код куће, а тумаче у школи (избор из народне књижевности или стваралаштва писца). На наставном часу тумачење књижевног текста се реализује кроз питања, задатке и налоге за ученике. Познати руски методичар Ланин (2007: 32) сматра да је питање „један од главних начина буђења ученичке активности“, а посебно су значајна питања која

[1] Припремни предшколски програм обавезан је за свако предшколско дете. Опште основе предшколског програма примењују се почев од школске 2006/2007. године.

захтевају усмене одговоре и дијалог, али се не занемарују ни писмени одговори ученика.

Наставник на наставном часу поставља питања и подстиче ученике да одговарају и да сами постављају питања. Циљеви наставног рада на књижевном тексту који се остварују дијалогом могу се посматрати у ужем и ширем смислу. Основни циљеви су разумевање и тумачење текста уз помоћ питања. У ширем контексту наставног процеса разговор о књижевном тексту утиче на развијање знања и вештина. Ученици развијају усмено и писмено изражавање, јер одговарају потпуном реченицом, постављају питања и аргументовано износе своје ставове. Добро формулисана питања подстичу их да одговоре проналазе у тексту, али и да доносе закључке на основу прочитаног.

Питања за разумевање и тумачење текста припрема наставник, а значајна су и она која се налазе у читанкама, као и у наставним листовима уз читанку. Та питања и ти задаци су у методичкој литератури класификована на различите начине.

МЕТОДИЧКИ ПРИСТУП ТИПОЛОГИЈИ ПИТАЊА У НАСТАВИ КЊИЖЕВНОСТИ

Питања, задаци и налози за ученике у настави књижевности имају вишеструке функције – разумевање, доживљавање и тумачење текста. Основна методичка претпоставка је да су јасни, подстицајни, и да упућују ученике на текст. Методички је значајно наставниково *вођење* ученика кроз текст, односно методичко тумачење које се одвија кроз питања и одговоре. „Разноврсни садржаји – питања, задаци, вежбања, закључци, изводи, ученицима помажу да, уз наставника или самостално, разумеју и тумаче књижевни текст, уче и развијају своје способности“ (Цветановић 2012: 15). Питања за анализу текста у читанкама, као и у наставним листовима уз читанку, помажу наставнику да припреми методички поступак обраде или прошири анализу текста.

Основни типови питања приказани су у дидактичкој литератури. Питања су у основи наставе, јер „помоћу питања наставник управља наставним процесом“ (Вилотијевић 2000: 246). Класификација у дидактичкој литератури подразумева следеће врсте питања: „алтернативно, аперцептивно, апсолутно (категоричко), бесмислено, *да-не* питање, индиректно (посредно), једнозначно (одређено), каверзно (погрешно), помоћно, развојна (дијалектичка) питања, реторичко, скраћено, сугестивно, сложено, вишезначно питање“ (Вилотијевић 2000: 245). Сва ова питања могу се поставити на наставним часовима свих предмета. Поједина су функционална и пожељна, а избегавају се она која не подстичу мишљење и закључивање. Иако је дида-

ктичка класификација уопштена, потребно је да наставник води рачуна о овим дидактичким смерницама и у обради књижевног текста.

Класификацију питања у методичкој литератури међу првима даје Милија Николић (2000). Прво издваја сугестивна питања која имају своју намену само онда кад су одговори тако прорачунати да успешно покрећу разговор са *мртве тачке* и усмеравају истраживачку делатност ка новим садржајима (Николић 2000: 34). „Продуктивна питања обично добијају називе према свом делатном смеру, па могу бити *истраживачка*, *стваралачка*, *проблемска*, *аналитичка*, *синтетичка*, *закључна* и др. Кад питања упућују на казивање познатих, научених и запамћених садржаја, онда су она репродуктивна“ (Николић 2000: 33). Наставници припремају питања на основу ове теоријске поставке, посебно када је у питању анализа књижевног текста. Посебно се води рачуна о формулацији, јер исти радни захтев може бити саопштен упитном и изјавном реченицом

Зона Мркаљ (2014) указује на то да „различите форме питања (есејска, кратак одговор, алтернативни одговор, вишеструки избор, спаривање, кукавичје јаје, допуњавање, попуњавање табеле, цртање графика…) траже од ученика различите стратегије решавања“. Значајна су и упутства за припремање задатака, посебно формулисање алтернатива у задацима вишеструког избора. Тачан одговор не сме да буде очигледан (предуг, детаљан); треба избегавати очигледне ометаче (наивне алтернативе); навести довољан број алтернатива и задаци морају бити узајамно независни.

Смиљковић, Милинковић (2008: 215) у оквиру дијалошке методе издвајају хеуристички облик разговора у коме свако питање, и на њега дати одговор, води напредовању сазнајног процеса и открићу проблема који је постављен. Успешности разговора доприносе прецизно формулисана и за одговор отворена питања. Она подстичу ученике на размишљање, усмеравају их да, користећи претходна знања, формулишу мисао о задатом проблему (Смиљковић, Милинковић 2008: 217).

Павле Илић (1998) се бави врстама питања у тестовима за проверу знања из наставе језика и књижевности. Тако издваја питања затвореног типа којима се може тачно сагледати колико ученик познаје градиво. На питање отвореног типа ученици могу одговорити на различите начине и дати прихватљиве одговоре. Тежиште разматрања Илића ипак су проблемска питања. Иако не даје класификацију питања, он објашњава проблемску наставу књижевности и питања карактеристична за овај поступак проучавања књижевносг текста.

Симеон Маринковић (1994) детаљно разматра питања и задатке за ученике.[2] Издваја рекогнитивне који подразумевају препознавање и репро-

[2] Поглавље „Припремање за наставу: питања и задаци за ученике” у књизи *Методика креативне наставе српског језика и књижевности* посвећено је овом проблему. Аутор доноси класификацију питања и задатака за ученике са примерима. Највише пажње је посвећено истраживачким задацима и питањима, као и стваралачким задацима.

дуктивне који упућују на понављање и утврђивање. Према карактеру истраживачких радњи и поступака постоје истраживачки задаци и питања за уочавање, одабирање, планирање, постављање хипотезе, прикупљање, распоређивање, закључивање, проверавање, извештавање. Стваралачки задаци подразумевају стваралачко посматрање, уочавање проблема и односа, уношење разноврсних промена (у тексту), стваралачка уопштавања, стваралачку машту и инвенцију. Проблемска питања и задаци проистичу из проблемске ситуације и подстичу на увиђање нових односа између познатог и непознатог. За четири основна типа питања са бројним подврстама које издваја, Маринковић даје објашњења и примере. На тај начин доноси теоријска и практична упутства наставницима за методичку формулацију питања у настави књижевности.

Немачки дидактичар Гизела Бесте (Beste 2007) класификује питања за разговор о књижевном тексту. Издваја четири основне врсте: питања о комуникативној ситуацији (*ко каже*, *како* и *коме*); предметна питања (о друштвеном контексту или времену у којем је настало дело); питања о садржају (*ко је Хари Потер*, *које особине има*); питања за проверу на метанивоу (*шта ново сазнајем*) (Beste 2007: 43). Исти аутор даје класификацију задатака, односно питања и задатака на које ученик даје одговоре. Ова подела се односи на формулацију питања и одговора. То су затворени задаци, где ученици бирају одговор, затим, полуотворени, који директно траже неку информацију и захтевају да је ученик сам јасно искаже, и отворени, комплекснији захтеви, за које ученик мора сам да формулише одговор.

Вук Милатовић (2011: 285) даје следећу типологију питања: конкретна питања; питања којима се ученик наводи на самостално закључивање; питања којима се откривају узрочно-последичне везе; подстицајно-откривалачка питања, питања за успостављање везе са текстом; питање за истраживање властитих ставова. Примере питања Милатовић даје у разматрањима методичких поступака обраде књижевног текста.

У методичкој литератури има и веома детаљних објашњења типова питања. Тако Звонимир Диклић (2009) разматра задатке и питања у настави књижевности и даје њихову класификацију. „Према психолошко-спознајној усмјерености могу се успоставити ови основни типови задатака и питања: 1. рекогнитивни (на разини препознавања); 2. репродуктивни (на разини понављања и утврђивања); 3. реконструктивни (на разини организовања познатога градива на новим начелима); 4. продуктивни (на разини пуне мисаоне активности, истраживачког и стваралачког чина) (Диклић 2009: 140). У настави се постављају сва ова питања и задаци, а потребно је да има свих врста и да се оне прожимају.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 363–373

РЕПРОДУКТИВНА И ПРОДУКТИВНА ПИТАЊА У НАСТАВИ КЊИЖЕВНОСТИ

У настави српског језика и књижевности дијалог је основни начин на који се тумачи књижевни текст. То подразумева постављање питања, давање налога, подстицање ученика на исказивање ставова и препознавање језичко-стилских карактеристика, а тежиште је на разумевању и тумачењу текста. У млађим разредима основне школе, кад је ученик тек савладао технику читања, прво се постављају питања о разумевању књижевног текста. Ова питања треба да су први ниво у обради, која се касније проширује и обухвата многе елементе књижевнотеоријске анализе. Ипак, ова два сегмента обраде се не могу раздвојити, она се преплићу и нема увек јасне границе између разумевања и тумачења текста. Питања у настави која обухватају разумевање и тумачење могу се класификовати у две групе – продуктивна и репродуктивна питања.

Репродуктивна питања у настави књижевности у млађим разредима основне школе подразумевају питања за казивање познатих садржаја, односно питања чији одговор ученик може пронаћи у књижевном тексту. Она првенствено служе за разумевање прочитаног текста, а користе се и у тумачењу у комбинацији са осталим питањима, задацима и налозима. У зависности од самог књижевног текста, она почињу упитним речима: *ко*, *када*, *како*, *колико*, *где*. Ученик се присећа чињеница (фабуле, ликова, места радње) и одговара, а проналази их у самом тексту. Репродуктивних питања највише има у првом разреду основне школе, јер ученици савладавају технику читања и уче да читају пажљиво, а, уз помоћ наставника, и тумаче текст.

Продуктивним питањима се ученик наводи на самостално закључивање. Он одговор проналази откривањем узрочно-последичних веза, проучавањем ликова, идеја, мотива. Продуктивна питања могу бити аналитичка, проблемска, истраживачка, закључна.

У првом разреду основне школе након читања песме Григора Витеза „Кад би дрвеће ходало“ прво се постављају репродуктивна питања (Цветановић, Копривица, Килибарда 2011а: 30).

Којим стиховима почиње свака строфа ове песме?
(Песма има четири строфе, а свака почиње стиховима *Кад би дрвеће ходало.*)
Како би се разлистале шуме из ове песме?
(Одговор је у стиху: *Шуме би се разлистале на све стране.*)
Шта би дрвеће радило са шетачима и играчима?
(И паркови би шетали недељом са шетачима,
А можда би и заиграли са играчима.)
До какве пометње међу птицама би дошло?
(Међу птицама би дошло до велике пометње,
Јер би и гнезда кренула у шетње.)

Затим следе продуктивна питања.

Зашто се један други сетио болесног друга?
Зашто би други писао баш наранџи?

У трећем разреду основне школе басна „Корњача и зец“ је обавезан текст за обраду. Ова басна се може обрадити на различите начине, а погодни су истраживачки задаци, јер су ученици у овом разреду већ добро савладали читање. Истраживачко читање захтева детаљну припрему радних захтева. Потребно је да наставник осмисли питања и задатке који децу усмеравају на кључне сегменте аналитичко-синтетичког проучавања текста. Ученици их добијају пре читања, а помажу им да о основним чиниоцима интерпретације промишљају и пре рада на часу. Истраживачки задаци не захтевају писмени одговор, већ се ученици припремају да усмено изложе своја запажања и ставове. Они могу да прибележе нешто што ће им помоћи док раде на овим задацима, али не записују све и потпуне одговоре. Након читања Езопове басне „Корњача и зец“ следе репродуктивна питања.

Ко је одлучио да се такмичи у брзини?
Шта су корњача и зец морали да утврде?
Како се зец понаша на почетку трке?
Шта је корњача радила током трке?
Како се трка завршила?
Ко је добио победничку награду?

Могу се поставити и следећа продуктивна питања.

Шта је навело зеца да се тако понаша у трци? У чему је зец погрешио?
Шта је о својој брзини знала корњача? Како је трчала трку? Зашто је она била успешнија од зеца у овој трци?
Шта можемо да научимо из понашања корњаче у овој басни?

Осим ових, постављају се и друга питања и задаци за ученике. Тако се пре читања ученицима могу дати и истраживачки задаци који су у форми питања. Питања репродуктивног типа су:

Ко је одлучио да се такмичи у брзини? Пронађи део у тексту који се односи на договор који је у вези са трком. Шта су корњача и зец морали да утврде?
Шта је зец урадио јер је знао да је брз? Пронађи у тексту реченицу која то потврђује.
Како се басна завршава? Ко је добио победничку награду?

Истраживачки задаци продуктивног типа су:

Зашто су, према твом мишљењу, баш ове животиње приказане у басни?
Шта је знао зец о својој брзини?
Шта је о својој брзини мислила корњача? Како се због тога понашала?
Одреди особине зеца и корњаче из ове басне.
Размисли о особинама зеца. Шта закључујеш о људима који имају таленат?
Корњача је знала да ће јој бити тешко да победи у трци. Зашто је она била успешнија од зеца? Шта можемо да научимо из понашања корњаче у овој басни?
Прочитај поново поуку басне. Како је ти разумеш?
Сети се пословица које имају сличну поруку.

Ученици читају и промишљају о истраживачким задацима, а обично се тек у другом, поновном враћању тексту, припремају за детаљне одговоре.

У првом разреду основне школе након читања приче „Сунчев певач" Бранка Ћопића ученици се упућују да прочитају одређене реченице из текста о којима промишљају, након чега се постављају продуктивна питања (Цветановић, Копривица, Килибарда 2011а: 51).

Прочитај речи сунчевог певача и хрчка из текста.

Хрчак

Зар не видиш како се црни облаци дижу изнад планине.

Налетеће таква олуја која ће бестрага однети све жито са поља и ја ћу онда читаву зиму гладовати.

Јао, јао пропашће онда цео свет.

Почиње смак света.

Цврчак – сунчев певач

Хеј, хеј, цвр-цврк, облаци ће се разићи и опет ће бити сунца!

Хеј, хеј, после олује сунце увек веселије сија и небо постаје лепше од модрих различака у пољу!

И после најбујније кише шеве ће се опет дизати у плаво небо.

Охо-хо, охо-хо, ала ће нас освежити овај пљусак!

Питања

Зашто се хрчак плаши олује?

Шта о киши и олуји мисли сунчев певач?

Ко је на крају био у праву?

У првом разреду основне школе посебно је значајно разумевање и тумачење песама. Прво се постављају питања која се односе на разумевање текста, а као пример дајемо репродуктивна питања за разумевање и тумачење народне песме „Славујак" (Цветановић, Копривица, Килибарда 2011а: 67).

Где на почетку песме пева славујак?

Шта желе ловци?

Зашто их је славуј молио?

Где је славуј желео да им пева? Пронађи у песми.

Због чега су ловци ставили славуја у дворе?

Зашто славуј неће да пева, него да једа?

Шта су ловци урадили?

Шта је славуј на слободи певао?

Продуктивна питања за тумачење песме „Славујак" односе се на основно осећање и идејну анализу.

Ловци су пустили славуја. Зашто?

Како се славуј осећао док је био у дворима?

Како се осећао када су га пустили ловци?

Шта је за славуја луг? Где се човек осећа као славуј у лугу?

У првом разреду основне школе у обавезној лектири је песма „Хвалисави зечеви" Десанке Максимовић. Након читања песме следе прво продуктива питања (Цветановић, Копривица, Килибарда 2011а: 94).

Где су се хвалили зечеви?
Шта је први зец рекао?
Којим речима зец показује да се не боји вука?
Која се не боји други зец?
Шта значе речи у којима он помиње мајку?

Ова песма погодна је за препознавање градације на интуитивном нивоу. Зато се постављају продуктивна питања која усмеравају ученичку пажњу на ову стилску фигуру, коју не именујемо.

Шта је трећем зецу најважније?
Први зец се не боји вука.
Други се не боји медведа.
Зашто трећи зец помиње лисицу, копца и баука?
Зашто нам се чини да је он најхрабрији?
Зашто су се зечеви разбежали?

Продуктивна питања постављају се и ради откривања других чиниоца интерпретације ове песме.

Шта је смешно у овој песми?
Зечеви су хвалисави. За која се каже да је хвалисав?

Репродуктивна и продуктивна питања треба да имају своју функцију. Свако питање поставља се да би усмерило пажњу ученика на текст и тумачење.

ЗАТВОРЕНА И ОТВОРЕНА ПИТАЊА У РАЗРЕДНОЈ НАСТАВИ КЊИЖЕВНОСТИ

Питања која се односе на садржину књижевног текста могу имати различиту формулацију. Према начину давања одговора постоје две основне врсте питања уопште, па тако и у настави књижевности. То су *затворена* и *отворена* питања у којима су одговори или понуђени или их ученици морају сами формулисати. За отворена питања ученик сам смишља и даје одговор. То су типична питања која наставник поставља усмено, или се налазе у читанци, а захтева се да ученик сам формулише одговор и каже га или напише. Примере за ову врсту питања дали смо у првом делу рада.

Затворена питања подразумевају дате, односно понуђене одговоре. У настави књижевности наставник понуди одговоре усмено, ако види да ученик не разуме питање или сматра да је ученицима питање тешко. У читанкама и наставним листовима аутори посебно осмисле оваква питања да би избегли употребу једне врсте питања и да писмени рад ученика учине занимљивијим. Понекад је ученицима, посебно у првом и другом разреду, лакше да разумеју текст и препознају одређена значења, ако имају понуђене одговоре. Код класичних затворених питања и задатака ученици бирају један или више одговора. Условно се могу издвојити и полуотворе-

на питања која директно траже неку информацију, а њу ученици могу пронаћи у самом тексту. Затворена питања као одговор могу имати вишеструки избор, одабир једног тачног одговора, разврставање.

У читанци за први разред основне школе након песме Мире Алечковић „Ветар сејач“ стоји следеће затворено питање за разумевање песме (Јовић, Јовић 2011: 86):

На шта се мисли када се каже да ветар дува као луд?
а) дува слабо
б) дува јако.

Питање које је затвореног типа, а може се класификовати и у полуотворене, тражи директну информацију из текста. Тако се у дидактичко-методичкој апаратури након песме „Хвалисави зечеви“ налазе следеће питање које тражи допуну у наредној реченици која је одговор (Јовић, Јовић 2011: 35).

Како су се зечеви хвалили? Допуни у свесци.
Први зец је рекао да се не боји…, други да се не боји…, а трећи да се не боји…, ни,…, ни…

У анализи две басне Доситеја Обрадовића „Два јарца“ и „Две козе“ могу се поставити следећа затворена питања (Цветановић, Копривица, Килибарда 2011б: 14).

Прецртај нетачне речи у реченицама:
Козе су: дрске, мудре, пристојне, сложне, непристојне.
Јарчеви су: дрски, мудри, пристојни, сложни, непристојни.

У првом разреду основне школе могу се поставити затворена питања која служе за анализу драмског текста „Тужибаба“ Душана Радовића (Цветановић, Копривица, Килибарда, 2011б: 22).

Шта ради тужибаба из овог текста? А шта дечак?
Тужибаба дечак
исмева, стално се жали, шали се, увек има притужбе, није миран (мирна)

Пошто је ово један од првих драмских текстова које деца читају, потребно је разумети дидаскалије о којима се на часу разговара, а које се не именују. Зато је погодно поставити питање са понуђеним одговорима, јер деца на тај начин лакше препознају тачан одговор и тако разумеју специфичности драмског текста (Цветановић, Копривица, Килибарда 2011б: 22).

Текст у загради треба:
а) прочитати б) понашати се по тим упутствима

У настави се најчешће постављају отворена питања, али не треба занемарити ни функционалност других врста питања.

ЗАКЉУЧАК

Формулација питања има посебан значај у настави књижевности, јер се ученици упућују на књижевни текст – проналазе одговоре у њему и закључују на основу прочитаног. Методичари српског језика и књижевности класификују питања према методичком поступку обраде књижевног текста, делатном смеру, формулацији питања или начину давања одговора. У разредној настави разумевање текста је предуслов за његово тумачење и потребно је да се постављају питања која се односе на оба сегмента обраде. Репродуктивна питања у настави књижевности првенствено служе за разумевање прочитаног, а одговор на ова питања ученик може пронаћи у самом књижевном тексту. Она се користе и у тумачењу, у комбинацији са осталим питањима, задацима и налозима. Највише их има у првом и другом разреду основне школе, јер се савладава техника читања са разумевањем. Продуктивним питањима се ученици наводе на самостално закључивање, а одговор проналазе откривањем узрочно-последичних веза, проучавањем ликова, идеја, мотива. Питања у настави књижевности могу имати и различиту формулацију. Отворена питања захтевају да ученици сами формулишу одговор, а затворена подразумевају дате, односно понуђене одговоре. Затворена питања су нарочито функционална у млађим разредима, јер је ученицима лакше да разумеју текст и препознају одређена значења ако имају понуђене одговоре. Наставник поставља продуктивна и репродуктивна питања, и формулише их као отворена и затворена, у зависности од природе књижевног текста који се обрађује. Редослед питања и начин формулације одређују чиниоци интерпретације и предвиђене методичке радње. „Вредност питања, а и сваког другог радног подстицаја зависи од рада који му претходи и следи. Исто питање може бити и продуктивно и репродуктивно, тешко и лако, подесно и неподесно, нужно и сувишно, што све зависи од ситуација у којима се примењује“ (Николић 2000: 33). Подела питања на репродуктивна и продуктивна је ипак условна, јер се питања и задаци на наставном часу надовезују логичким следом. Свако питање треба да води ка промишљању о књижевном тексту и да има своје место и улогу у односу на друга питања, захтеве и налоге.

ЛИТЕРАТУРА

Beste (2007): Gisela (Hrsg.) Beste, *Deutsch Methodik, Handbuch für die Sekundarstufe I und II*, Berlin: Cornelsen scriptor.

Вилотијевић (2000): Младен Вилотијевић, *Дидактика 3*, *организација наставе*, Београд: Завод за уџбенике, Учитељски факултет.

Диклић (2009): Звонимир Диклић, *Књижевнознанствени и методички путокази настави књижевности*, Загреб: Школска књига.

Илић (1998): Павле Илић, *Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси,* Нови Сад: Змај.

Јовић, Јовић (2011): Моња Јовић, Иван Јовић, *Читанка са поукама о језику за први разред основне школе*, Београд: Едука.
Ланин (2007): Ланин Б. А, *Методика преподавания литерарурьі, учебная хрестоматия – практикум*, Москва: Эксмо.
Мркаљ (2014): Зона Мркаљ, *Методологија израде задатака*, материјал за студенте, Београд: Филолошки факултет.
Маринковић (1994): Симеон Маринковић, *Методика креативне наставе српског језика и књижевности*, Београд: Креативни центар.
Милатовић (2011): Вук Милатовић, *Методика наставе српског језика и књижевности у разредној настави*, прир. Зорица Цветановић, Валерија Јанићијевић, Вишња Мићић, Београд: Учитељски факултет.
Николић (2000): Милија Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.
Смиљковић, Милинковић (2008): Стана Смиљковић, Миомир Милинковић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Врање: Учитељски факултет.
Цветановић, Копривица, Килибарда (2011а): Зорица Цветановић, Сузана Копривица, Даница Килибарда, *Читанка за први разред основне школе*, Београд: БИГЗ школство.
Цветановић, Копривица, Килибарда (2011б): Зорица Цветановић, Сузана Копривица, Даница Килибарда: *Наставни листови уз читанку за први разред основне школе*, Београд: БИГЗ школство.
Цветановић (2012): Зорица Цветановић, *Читанка у разредној настави*, Београд: Учитељски факултет.

Zorica V. Cvetanović
University of Belgrade
Teacher Training Faculty

TYPOLOGY OF QUESTIONS FOR UNDERSTANDING AND INTERPRETING A LITERARY TEXT IN THE LOWER GRADES OF PRIMARY SCHOOL

Summary: The analysis of a literary text at lower levels of primary school is theoretically and methodically based and it is carried out through questions and tasks for pupils. Comprehension questions and questions for the text interpretation that require oral answers and a dialogue are of great importance, but answers in a written form should not be disregarded either. The paper presents the typology of these questions. On one hand, there are *reproductive questions,* whose answers can be found in the text and *productive questions* that require thinking and drawing conclusions. On the other hand, there are *open and closed* questions where the answers are already given or they have to be formulated by pupils themselves. The main aim of this paper is systematization of various questions which are used for the interpretation of literary texts in order to improve literature classes at lower grades of primary school.

Key words: literature classes, methodical interpretation of a text, typology of questions.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 375–384

Маја М. Димитријевић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука
Катедра за дидактичко-методичке науке

МЕТОДИЧКИ ИЗАЗОВИ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ГРОТЕСКНИХ ЈУНАКА САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРИЧЕ ЗА ДЕЦУ

Апстракт: У раду се истражују елементи гротескне форме у одабраним причама за децу Владимира Андрића и Дејана Алексића. С обзиром на обликотворну везу гротеске са иронијом, парадоксом, фантастиком и хумором, циљ је откривање и експлицирање начина и средстава помоћу којих се гротеска као поступак реализује у процесу карактеризације књижевних ликова у поменутим прозним делима. Посебно ће бити преиспитани рецепцијски капацитети и читалачка очекивања ученика млађих основношколских разреда, а у вези с тим биће постављени и методички оквири за тумачење гротескних јунака.

Кључне речи: књижевни јунак, прича за децу, гротеска, рецепција, методичка интерпретација

У најширем смислу гротеска означава свако уметничко остварење у којем се налази спој неспојивог (Поповић 2007: 250), односно уметничку технику која помоћу маште ствара призоре каквих нема у стварном свету. Уобличења гротескног су, сматра Кајзер (2004: 263, 22), примери супротстављања заокруженој слици света уз истовремено укидање природног, утврђеног поретка ствари јер гротеска изражава отуђени свет, чинећи његове координате непрепознатљивим до степена несналажења – свет у коме живимо изненада је нарушен поремећајима који укидају општеприхваћена начела и законитости. Страх и језа изазвани су управо због тога што нема образложења свих тих промена (Поповић 2007: 251). Зато је поновно успостављање изгубљене хармоније, аксиолошко и смисаоно уравнотежавање, изузетно важна поетичка компонента књижевности намењене деци. У причи за децу алогично увезивање диспаратних, хетерогених елемената, нарочито комичног и језивог, претерано карикирање које изобличава и обесмишљава (РКТ 192: 248) усмерени су ка детабуизирању: огољава се чињеница да у стварном животу није увек лако афирмисати позитивне вредности. Тражи се прилагођавање, маркирање и оних вредносних нијанси између црно-белих полова, антиципирање исхода догађаја у којима се добро и лоше преклапају, разумевање јунака као што су позитивни негативци. Расплети и епилози су ту неретко збуњујући, запрепашћују кад их посматрамо са рационалног становишта, нарочито ако очекујемо да конкретно и

maja0205@gmail.com

јасно задате премисе неизоставно резултирају адекватним конклузијама. Иако се у оваквим причама често показује како је смисао затурен или нам измиче, оне су, свакако, подстицајне онако како то Бетелхајм истиче поводом значења бајки – као поступно развијање способности да се извесна мера смисла пронађе у сваком узрасту (Бетелхајм 1979: 17).

Одабрани корпус[1] показује заступљеност различитих видова гротеске и открива приповедачку интенцију да изглобљавањем, преметањем, кривљењем, експандирањем и онеобичавањем познатих појава из стварног света успостави другачију реалност. Фабула се реализује у равни буквалног значења, кроз наметљиве и бизарне слике, које заокупљају пажњу малог читаоца (Марјановић–Ђуричковић 2007: 113). Несвакидашњи догађаји, неочекиване реакције и чудна бића најпре га збуњују и привремено застрашују, али му истовремено отварају увид у једну нову димензију – могућност да учитавањем хуморног аспекта превазиђе језовитост у приказаном призору и открије доживљај хармоније у исприповеданом.

Нема никакве сумње да се гротескно доживљава само чином прихватања (Кајзер 2004: 253). Дечји аспект и инфантилна логика у поимању гротескног супротстављени су рационалној оптици одраслог читаоца. Дете се радују бесмислу и нема потребу за етичко-интелектуалним просуђивањем (Тамарин 1962: 58). Претпоставља се да је таква дистанцираност управо узрок томе да ни призори језивих садржаја не делују застрашујуће и не изазивају напетост (Тамарин 1962: 59). Деца су способна да се без психолошких осцилација преведу из света чудесног у стварност, заштићена, између осталог, и оним што Изер назива „непоследичном фикционалношћу текста“. Техника монтаже диспаратног и гротескних фигура која се користи у цртаном филму и резултира афективним доживљајем, изненађењем, шоком због неочекиваног/запањујућег и, на крају, веселим смехом, приметна је у савременој прози за децу јер рачуна на „инфантилни метод“ и саживљавање са алогизмима (Тамарин 1962: 62) у рецепцији. Иронијским и пародичним упадицама разграђују се стереотипи, депатетизују устаљени и анахрони обрасци понашања, васпитања и погледа на свет. Тиме се оштри критички и логички дух читаоца, али се не пренебрегава позитивна доживљајна компонента. Најчешће је књижевни јунак упослен да за себе веже оба рецепцијска тока.

У обавезном садржају Наставног програма за Српски језик за млађе основце готово да не проналазимо литерарне актере које бисмо могли уврстити у категорију гротескних. У шаљивим народним песмама, причама и понекој бајци има спорадичних натуралистичких појединости, односно механичког и привременог спајања онога што се у стварности не може пове-

[1] У раду се анализирају приче за децу из збирки Дејана Алексића *Музика тражи уши* („Једном је један дечак зевнуо“ и „Случај клемпаве куће“) и Владимира Андрића *Дај ми крила један круг* („Поноћни Грифон“). У заградама иза цитата из прича дат је број стране према издањима наведеним у одељку Литература.

зати или замењених улога јунака у односу на природно и очекивано стање. То може бити извориште хумора, али нема срастања у органску целину која ће ликовима дати јасније гротескно обележје. С друге стране, аутори српске прозе за децу у последњој деценији нагињу приповедном концепту који укључује преплитање елемената алузије, иронije, пародије, гротеске и сродних стилско-значењских поступака.

Како гротескно као конституенс света књижевног дела функционише у причи Дејана Алексића „Једном је један дечак зевнуо“? Њен наративни ток поступно изграђује подлогу за усвајање пожељног и пристојног понашања: *Вама су свакако*, *баш као и мени*, *више пута рекли да ставите руку на уста кад зевате* (14). У средишту приче је гротескна слика материјализоване казне за неиспоштован савет – дечак који није волео књигу зевне и прогута муву, а она се потом настани у његовој празњикавој глави.[2] Бизарност призора неутралисана је родитељском претњом: *Избацићемо ми теби те мушице из главе* (14), која је хуморно нијансирана управо услед укрштања пренесеног и дословног значења.[3] Јунак одлучује да отера муву књигом, али не тако што ће њоме махати, него тиме што почиње интензивно да учи и ужива у новим сазнањима. У Алексићевој причи мушица бежи из дечакове главе због турбулентног гомилања и преплитања опредмећеног знања и добија новог власника – политичара: сада се *хвали својим пространим станом и нема намеру да се сели* (16). Узбудљивом игром речи и смисла прича се уверљиво и кохерентно организује око гротескног језгра што отвара могућност да се лик дечака и промене у његовом понашању свестраније протумаче, уз истицање комичних и фантастичних елемената**.** Повољно разрешење мучног заплета прати коментар аутора који се у причи оглашава да би чудне и карикатурално искривљене приповедне сцене разјаснио, алогичне појединости накнадно осмислио[4] и учинио их разумљивим. Тиме изненађује и засмејава читаоца-почетника, а истовремено га подстиче да се запита чему се у причи треба подсмехнути.[5] Иако је дидактичко наслојавање у једном моменту тенденциозно истакнуто, заводљиво поигравање смисленог са непојмљивим већ је увелико задобило читаочеву

[2] Г. Р. Тамарин помиње да су представници модерне гротеске у домену ликовног израза и ликовне критике грађанског друштва презентовали фигуру чиновника са писаћом машином у глави (Тамарин 1962: 66), док В. Кајзер наглашава да „гротескно отвара попут микроскопа поглед у иначе скривене органске светове“ (Кајзер 2004: 256).

[3] „Дословно схватање метафоре представља један од начина да се сазда гротескни свет“ (Цунић-Дрињаковић 1998: 387).

[4] Кајзерова препорука ствараоцу је да не покушава да осмисли оно што је предмет гротескног обликовања: „Стваралац гротескног нити може нити треба да настоји да утврди неки смисао“ (Кајзер 2004: 260). Међутим, књижевност за децу одликује се и стваралачким поступцима тзв. „осмишљавања бесмислица“, како би се уз игру, као значајну поетичку компоненту, истакло и смисаоно упориште за спознају реалних збивања.

[5] „Гротеска све чешће носи критичку интенцију па би се можда зато могло рећи да њено критичко значење представља неку врсту замене за изгубљену катарзу“ (Цунић-Дрињаковић 1989: 387).

пажњу па он поуку разумева с лакоћом и без педагогизоване принуде, више као саставни део досетљивог разрешења једне ситуације.

Анатомски неодрживо постаје валидна реалност у причи. Од разнородних елемената настаје невероватан спој ђудљивог, страшног и смешног. Преображен и занесен читањем дечак не реагује на мајчину дозволу да може и вазу да разбије ако жели, не би ли се бар мало одмакао од књиге, нити на очево наговарање: *Види како је тата лепо окречио овај зид. Можеш слободно да га ижврљаш* (16). Чинилац који је иницијално заслужан за конституисање гротескне слике напушта запоседнути микропростор и измешта се у адекватнији амбијент (мушица бежи из дечакове главе и добија новог власника – политичара), чиме се гротеска раслојава и на иронију. У ликовима одраслих, родитеља и политичара, који не препознају аутентичне потребе и снагу унутрашње мотивације, односно у друштвеној хијерархији незаслужено заузимају високу позицију, назиру се и обриси критичко-сатиричног (онолико колико то допуштају приповедни постулати приче за децу).

Методички оквир за тумачење књижевних јунака Алексићеве приче „Једном је један дечак зевнуо“ могао би да се оформи кроз следећа питања и налоге.

> Која се непријатност догодила главном јунаку приче „Једном је један дечак зевнуо“? Зашто је мува одлучила да се настани у његовој глави? Како се он осећао због те њене одлуке? Чега се мува прибојавала?
>
> Размислите чиме вас је ова прича збунила и изненадила. Шта је чудно и неочекивано у опису мувиног живота у новом стану? Чему сте се насмејали док сте је читали? Издвојте појединости из приче које су истовремено и страшне и смешне.
>
> Опишите тренутак преокрета у причи. Шта је главни јунак морао да промени да би се ослободио чудног подстанара? Упоредите понашање и речи дечакових родитеља пре необичног догађаја и пошто је дечак одлучио да редовно чита и марљиво учи. У чему се они нису најбоље снашли? На који су начин, по вашем мишљењу, могли да подстакну свог сина да победи лењост? Кога је још приповедач духовито критиковао у овој причи?

Конструкција насловне синтагме друге Алексићеве приче која представља део истраживачког корпуса за разматрање удела гротеске у карактеризацији јунака – „Случај клемпаве куће“ – упућује на правно-криминалистичку терминолошку сферу, чиме се сугерише загонетност и немогућност да се поуздано открију узроци несвакидашњег догађаја. На трошну напуштену кућу у предграђу наилази просјак и немајући коме да се изјада, наглас се пожали на свој тегобни живот. Кућа постаје његов неми сабеседник – на њој израсту уши, као материјализована емпатична способност брижног и стрпљивог слушања. Тиме кућа задобија статус јунака приче, атипичног, споља статичног, али с динамичним унутрашњим животом. Део предметног света се антропоморфизује и поставља у средиште окружено ликовима који мозаички презентују типичан градски социјални миље (управник полиције, градоначелник, грађани, радници градске

чистоће, поштар, пекар, апотекарка, градски песник, градски златар). Они су номинално присутни, оглашавају се углавном само једном репликом или неким делањем које се тиче чудне и чудесне куће. Међутим, мноштво нереалних и хиперболисаних проблема због којих се грађани жале доводи до тога да уши толико нарасту, усред једне снажне олује одвоје кућу од тла и однесу је негде далеко од тог града.

Дете које подсећа на дечака из Андерсенове бајке „Царево ново одело“, јер саопштава наглас евидентну истину коју присутни превиђају, прекида свеопште туговање због изненадног и ненадокнадивог губитка: – *Плачете због једног пара ушију, а овде их је на стотине. – Где?! – упиташе људи уплас. – На вашим главама*. (42) Уследиће окупљање око прастарог дуда, налик на ритуално предачко већање, обично испод боровог дрвета, и успостављање нове перспективе и релације – међуљудског дијалога.

Гротескно онеобичен лик куће сигнализира да је укинут природан поредак ствари. Апартност главног актера послужила је да се анимира хумано језгро осталих ликова, учаурено услед заокупљености преувеличаним личним потешкоћама. Такође је гротескни потенцијал покренуо критику аномалије савременог доба – тенденцију да се све комерцијализује (кућа са ушима се убрзо претвара у профитабилну туристичку атракцију) и тиме пониште с муком очуване вредности. Испод језовитих и накарадних гротескних наноса израња очишћен свет у коме има места за емпатију и разумевање.

Ваљано вођена методичка интерпретација искористиће сав интеграциони капацитет ликова и најважнијих догађаја како би се остварио низ сазнајно-васпитних задатака.

> Зашто је стара кућа на крају града постала главни јунак ове приче? Замислите кућу на којој су израсле велике људске уши. Какво расположење у вама изазива тај призор? Шта вас је још у причи зачудило? Наведите догађај који вас је застрашио. На кога подсећа кућа са ушима? Које особине су јој приписане захваљујући чуду које се догодило у предграђу, поред столетног дуда? Зашто су уши на кући постале огромне? До чега је тај несклад довео?
>
> Коме се приповедач подсмехнуо у овој причи? Процените какви су били проблеми људи који су долазили да се изјадају клемпавој кући. Зашто се међу њима посебно издваја управник полиције? Коју појаву у нашем окружењу приповедач критикује када помиње продавницу украсних цигала и улепшавање клемпаве куће?
>
> Објасните шта је дечак на крају приче открио људима окупљеним на пољани. Коме бисте ви могли да упутите сличан савет?

Тренутачност, изненадност, неочекиваност, дезоријентисаност и апсурд Кајзер одређује као битна својства гротескног. У нашу свакодневицу упадају силе којима не умемо да одредимо место у космичком поретку; из „понора“ израњају животиње апокалипсе (Кајзер 2004: 258, 259). Гротескни јунаци су често монструозни створови код којих су људски покрет и животињски органи присно и нераздвојиво повезани (Тамарин 1962: 14, 50). Владимир Андрић, на пример, такве гротескне спојеве истиче у реали-

стистички постављеним приповедним околностима. Позни поноћни час ће у прастару друмску крчму призвати гротескну фигуру грифона. Грифон је митско биће с орловским кљуном и крилима, а лављим телом. Повезује земаљску снагу са небеским енергијом, али се тумачи и у неповољном смислу, као демонска сила, окрутна снага и предстојећа опасност (Гербран, Шевалије 2004: 249–250). У простору где се одиграва кључни догађај приче „Поноћни Грифон“[6] атмосфера је језовита. Драмски обликоване секвенце подсећају на кадрове из акционог филма који претходе главном обрачуну, споља статичне, али испуњене психолошком и вербалном динамиком. Изузетно вештим поступком поетизације прозног исказа, кроз конзистентно спроведено римовање, приповедање добија лирски тоналитет[7] који је у крајњој дисхармонији са задатим наративним дискурсом.

Грозна грифонска фигура пристојно, молбеним тоном тражи само *кило вина и сифон*, али Крчмар дрско, потцењивачки и иронично одбије да прихвати и уважи њене потребе. И док се он хировито гнуша *пијане грифонске пропуве*, чудно биће *камена*, *а опет и голубија срца*, себе обуздава речима: *О, склопи усне*, *не говори*, *ћути*. Наједном то што је гротескно, поспешено благим пародирањем, добија позитивну пажњу. Грифон поједе Крчмара јер је прекорачио црту пристојног опхођења и пошто је *олодао старе Крчмареве кости*, одлази незнано куд *са сузицом у плавом оку*, а крај приче као да није истовремено и разрешење, него се врхунац понавља додатним спајањем диспаратног: крволок са телом лава и главом орла тугује над оним што је морао да уради – чује се као његово срце пати (*цепа се у најеженом мраку као шифон*). Буквализација метафоре, као особени знак Андрићевог стилског израза, и овде добија своју пуноћу. Грифон пушта сузу као недвосмислен симбол осећајности и због тога заједљивом завршном опаском бива упоређен са девојчицом. Добили смо лик негативног јунака, али и неоспорну мотивацију његових поступака, уоквирену духовитим ауторским упадицама и напоменама, чиме се интензивира двосмерно преливања смеха у језу, тзв. искеженог осмеха који се понекад, као у црном хумору, зебњом праћен, леди на уснама[8] (Тартаља: 2006: 129). Тако долазимо до још једног битног момента у проучавању гротеске: уобличење гротескног је покушај да се обузда демонско у свету (Кајзер 2004: 263).

Поменуто детабуизирање и огољавање чињенице да свет у коме живимо понекад није место где се лако афирмишу и устаљују позитивне вредности – један је од деликатних методичких задатака који се постављају

[6] Владимир Андрић, *Дај ми крила један круг*, Београд: Креативни центар, 2006, 81–82.

[7] „Лирски састојак приче, као призвук романтичарске поетизације испричаног доживљаја света и исказа, нема [...] улогу да улепша приповедну слику колико сведочи о ’неприродном’ чиниоцу у њеном ружном раму“ (Пијановић 2001: 443).

[8] „Али тамо где је уметничко уобличење успело, ту као да преко слике прелеће нешто попут малог осмеха и као да осећамо нешто од разигране разузданости. [...] право уметничко остварење истовремено делује као какво потајно ослобођење“ (Кајзер 2004: 263).

приликом тумачења приповедне прозе у млађем школском узрасту. Прича Владимира Андрића свакако спада у оне које започињу као реалистички мотивисане, настављају се имплементирањем апсурдних и гротескних појединости, а завршавају помирљивим прихватањем натприродног, и захтева посебно подешавање наставног приступа, како би читаоци могли да је разумеју.[9] Да би осетили задовољство читања, неопходно је да уложе и одређен напор у праћењу континуираног смењивања језовито-духовите приповедачке визуре. Отуда би једна од линија интерпретације могла да прати доживљајно-критичку читалачку рецепцију главног јунака.

> Где се дешава радња приче „Поноћни Грифон“? Који детаљи атмосферу у причи чине језовитом? Како је описан Грифон? Шта је застрашујуће, а шта смешно у његовој појави? Какве су његове навике? На који начин обуздава своју преку грифонску нарав? Чиме покушава да одобровољи Крчмара? Зашто не успева у тој намери? Који тренутак у причи је најдраматичнији? Чиме се појачава напетост, страх и ишчекивање? Откријте у ком је делу приче наглашен несклад између онога што Грифон говори и чини и његових скривених осећања.
>
> Шта осуђујете, а шта оправдавате у Грифоновим понашању? Критички сагледајте Крчмареве речи и поступке. Какво расположење у читаоцу изазива сам крај ове приче о Грифону? Може ли Грифон као демонско биће да задобије симпатије читалаца? Аргументујте свој став појединостима из текста. Чему доприноси стално преклапање страшног и смешног у приповедању?

Приче Дејана Алексића и Владимира Андрића одабране за истраживачки корпус саздане су на мотивима који се преливају из равни животно уобичајеног у сферу невероватног, нарушавајући координате познатог света. С друге стране, тај чудновато- -бизарни свет постаје уметнута реалност, којој се не може оспорити валидност параметара на којима је заснована и припојена постојећој стварности. Гротеска се заправо и појављује као исходиште таквог начина структурирања књижевноуметничког текста. Мува која се настанила у дечаковој празној глави испуњава свој живот одређеним прагматичним активностима, а потом се суочава са тескобом и укидањем простора који је одабрала као идеалан за своје потребе. Кући израсту уши јер показује добру вољу да саслуша туђе муке и проблеме, али они који дођу да се пожале изгубе сваку меру у свом јадиковању и огромне уши кући послуже уместо крила да одлети незнано куд. Грифон сасвим пристојно, као било који гост, улази у крчму да попије жељено пиће. Драматичан и застрашујући обрт последица је Крчмаревог неуљудног и провокативног понашања.

Методички приступ захтева да се афективно реаговање на фантастику и гротеску надгради и критичком димензијом. Ту наилазимо на посебан вид интерпретативног изазова: како мале читаоце суочити са призорима и јунацима који не само да нису окарактерисани у оквирима црно-беле дихотомије него поседују чак и неке монструозне карактерне црте. У наставним

[9] Задатак наставне обраде је да ваљано искористи „конзистентност и логику таквог прелаза у иреално“ (Црнковић 1987: 7–20), који је иницран управо природом јунака ове прозе.

околностима свакако би ваљало искористити инфантилни рецепцијски ракурс и оснажити способност ученика да прихвате и разумеју специфичне видове хумора, нонсенса, рефлексе иронције и парадокса, а потом их усмеравати на разумевање дубљих слојева значења: сложену природу књижевних јунака и узрочно-последичних веза које доводе до обрта у њиховом понашању. Читалачки доживљај ће најпотпуније бити интегрисан у интерпретацију управо преко јунака и ситуационе анализе његовог карактера. Приређени блокови питања, подстицаја, налога и захтева којима се тумаче књижевни јунаци наведених прича и њихов утицај на идејни слој наратива усмеравају ученике да замишљају, поистовећују се, да се чуде и изненађују спојевима смешног и страшног, да се суочавају са својим страховима и покушају да их превазиђу. Циљ је да се кроз слободно реаговање на необичне језичке и смисаоне конструкције активирају рецептивни потенцијали и почетно схватање алузије и иронијско-пародијског дискурса и учини функционалним језичко осећање и предзање везано за фраземе, реконтекстуализоване пословичке или буквализоване метафоричке изразе.

Стиче се утисак да се метафора реализује, па се алтернацијом дословног и пренесеног значења гради неочекивана слика света (Мићић 2008: 426–434), озбиљан тон се преиначује у духовит, будући да се гротеска „често описује и као посебан вид хумора“ (Поповић 2007: 250), а карикатуре и гротескни призори се притом ублажавају комичним исказима. Језичкостилски слој постаје важан део технике конституисања књижевног лика. Поступак преуређивања фразеолошких исказа или сличних говорних обрта, кад год се појави, релативно је чврсто повезан са ликовима и ситуацијом коју треба да разреше (*подвући црту*; *свако се чеше тамо где га сврби*; *избацити мушице из главе*; крчмар је загубио најдражу козу и пошто му *нису све козе на броју*, он је *на три ћошка*). Декодирање значења идиома остварује се упоредо са путем који у свету приче лик пређе до своје метаморфозе или поновног успостављања на почетку нарушене равнотеже.

Закључимо да би се ове и сличне приче могле препоручити као допуна обавезним наставним садржајима из књижевности за завршне разреде млађег школског узраста. Успостављање својеврсног баланса између прозних дела која се већ годинама читају и тумаче на наставним часовима и савременог српског прозног стваралаштва за децу уједно би допринело да се оформи и један нови стратум у хоризонту очекивања наше данашње најмлађе читалачке публике.

ИЗВОРИ

Алексић 2008: Дејан Алексић, *Музика тражи уши*, Београд: Креативни центар.
Андрић 2006: Владимир Андрић, *Дај ми крила један круг*, Београд: Креативни центар.

ЛИТЕРАТУРА

Бетелхајм 1979: B. Betelhajm, *Značenje bajke*, Beograd: Jugoslavija.

Гербран, Шевалије 2004: A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*: *mitovi*, *snovi*, *običaji*, *postupci*, *oblici*, *likovi*, *boje*, *brojevi*, Novi Sad: Stylos–Kiša.

Кајзер 2004: В. Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Нови Сад: Светови.

Марјановић–Ђуричковић 2007: В. Марјановић, М. Ђуричковић, *Књижевност за децу и младе у књижевној критици*, књига 2, Краљево: Libro company.

Мићић 2008: В. Мићић, *Методички приступ књижевном делу Владимира Андрића – проучавање песничких поступака*, у: *Књижевност за децу у науци и настави*, Зборник радова, Педагошки факултет у Јагодини, посебна издања, Научни скупови, књ. 3, Јагодина, 426–434.

Пијановић 2001: П. Пијановић, *Поетика гротеске. Приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Београд: Народна књига / Алфа.

Поповић 2007: T. Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.

РКТ 1992: *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

Тамарин 1962: G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo: Svjetlost.

Тартаља 2006: И. Тартаља, *Теорија књижевности за средње школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Црнковић 1987: M. Crnković, *Sto lica priče*, Zagreb: Školska knjiga, 7–20.

Цунић-Дрињаковић 1989: М. Цунић-Дрињаковић, Алегорија, гротеска и фантастика у делу Радоја Домановића, *Српска фантастика – натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, 383–392.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 375–384

Maja M. Dimitrijevic
University of Kragujevac
Faculty of Education
Department of Methodology and Didactics

METHODOLOGICAL CHALLENGES IN INTERPRETING GROTESQUE HEROES IN CONTEMPORARY SERBIAN CHILDREN'S STORIES

Summary: The paper studies grotesque character features in children's stories written by Vladimir Andric and Dejan Aleksic. Considering the forming relationship between grotesque, on the one side, and irony, paradox, fantasy or humour, on the other, the paper explains the ways and means used to create grotesque features in the process of forming literary characters. The paper studies young learners' literary reception capacities and gives methodological framework for interpreting grotesque character features of literary heroes.

Key words: literary hero, children's story, grotesgue character features, literary receprion, methodological interpretation.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 385–396

Бранка Р. Брчкало
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за српски језик и књижевност

ПОДСТИЦАЊЕ УЧЕНИКА НА ИСТРАЖИВАЧКО ЧИТАЊЕ ЗБИРКЕ ПРИПОВЈЕДАКА *ВЕЛИКО ДВОРИШТЕ* СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Апстракт: Разматрање Раичковићевих приповједака усмјерено је на тумачење значењског, обликовно-сижејног тока и активне улоге ликова у просторно-временском континууму. Просторно-временски континуум одређује статус и карактер ликова. Посебну пажњу треба усмјерити на сазнавање идејног и етичког смисла приповједака јер из перспективе савременог читаоца неоптерећеног претјерано моралним нормама и крутим васпитањем поступци главног јунака изгледају понекад смијешно и неразумно. Разоткривање симболике простора и метафоричних слика у прповијеткама водиће ученике до уопштавања и откривања ширих значења, па самим тим до стваралачког мишљења.

Кључне ријечи: Стеван Раичковић, збирка приповједака *Велико двориште,* истраживачко читање, литерарни проблеми, ученици.

УВОД

Временска припадност књижевноумјетничког дјела јавља се као значајан фактор у изазивању интересовања ученика за читање, показала су бројна истраживања (Бадрова 1970, Росандић 1986, Брчкало 2010). У истраживању совјетске методичарке Бадрове очита је усмјереност ученика према дјелима савремене књижевности. Такво интересовање психолошки је мотивисано, јер у дјелима савремене књижевности ученици откривају актуелне проблеме који их заокупљају, проналазе одговоре на многа своја питања, упознају књижевне ликове који су им интересантни. Ученици нижих разреда основне школе (I–V) показују више интересовања за фабулу, ликове и теме из дјечијег живота (Брчкало 2010). „Млађи читаоци воле приче пуне авантура, неизвесности, занимљиве и напете, у којима се, некада и са стрепњом ишчекује крај“ (Марковић 2012: 261).

Како онда подстицати ученике да читају приповијетке са темом из Другог свјетског рата? У таквим дјелима треба истраживати ону проблематику која може заокупити дијете. Актуелизацијом проблема који нису временски омеђени, него имају универзални значај, ученици ће са више интересовања и поштовања прихватити дјела старијих раздобља.

Збирка приповједака *Велико двориште* Стевана Раичковића, у издању сарајевског предузећа *Веселин Маслеша*, 1974, сачињена је од 20 прича.

Дјечак који је аутобиографски маркиран, јавља се као учесник или посматрач догађаја у свим причама с тематиком из Другог свјетског рата, уз коју иду мотиви глади, усамљености, страха, селидбе, туге и моралног посртања људи. Раичковић пише о догађајима и ликовима у првом лицу, из перспективе дјетета, па су „његове нарације блиске дјетету не само због тематике и једноставности приповиједања него и због блискости погледа на свијет“ (Ристановић 2002: 177–178).

Три тематска круга могу се издвојити у оквиру збирке, а то су: 1. селидбе, 2. рат и 3. воде. Иако ову класификацију узимамо само условно, она нам ипак олакшава прегледе и уопштавања. Међутим, смисао наставне анализе приповједака из збирке не само да не лежи у изложеним елементима него не мора тим ни да почне, него оним што привлачи визуру и оптику дјетета, те специфичну биолошку структуру дјечије свијести. Дијете је запитано над многим појавама, и тој радозналости треба удовољити, а управо Раичковићеве прозне творевине обилују загонеткама и литерарним појавама које се не дају лако уочити.

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКЕ И МЕТОДИЧКЕ ОСНОВЕ ПРОУЧАВАЊА ЗБИРКЕ ПРИПОВЈЕДАКА *ВЕЛИКО ДВОРИШТЕ*

Наставно проучавање збирке приповједака подразумијева неке методичке посебности, јер се приступ подешава према умјетничкој предметности и структури ове наративне творевине и доживљајно-спознајним могућностима ученика. Сродност између прича у збирци захтијева, поред примјене аналитичко-синтетичких поступака и компаративни приступ и гледишта. Значајне појединости, елементарне слике, експресивна мјеста и стилско-језички поступци неће се посматрати као усамљене вриједности него у склопу цјеловите умјетничке структуре, тј. збирке приповједака. Збирци се приступа као сложеној и непоновљивој умјетничкој творевини у којој је све условљено узрочно-посљедичним везама и уобличено пишчевом стваралачком маштом.

„Збирка приповедне прозе је уметничка творевина између мале и велике епске форме. Збирка се по обиму и уметничком склопу приближава роману, али, за разлику од романа, чува уметничку самобитност и целовиту структуру сваке приче која је изграђује“ (Бајић 1994: 27).

Приповиједне творевине у збирци се међусобно повезују на основу сличних сижејних околности, амбијента и сродне животне проблематике, а посебно појављивањем заједничких ликова. Мада приповијетке чувају своју самосталност и самобитност, оне су ипак зависне од умјетничке цјелине коју оформљују.

Бројност приповједака у оквиру збирке као умјетничке цјелине и ограничено вријеме за њихову наставну обраду, намећу потребу за репре-

зентативним избором који ће у проучавању представљати збирку. Изабране приче повезују се са ширим умјетничким контекстом, тј. умјетничким свијетом цијеле збирке. Ограничено вријеме којим наставник располаже утиче на то да се при наставном проучавању збирке приповједака примјењују различити нивои обраде, и то: интерпретација се примјењује за обраду репрезентативне приповијетке, а остале приче се обрађују помоћу осврта и приказа.

Збирка приповједака *Велико двориште* Стевана Раичковића није обухваћена наставним програмом за основну школу у Републици Српској (мада је у ранијим програмима била), а у Србији су за V разред предвиђене *Мале бајке* или избор приповједака из збирке *Велико двориште*. Међутим, у оба наставна програма учитељу је дата могућност допунског избора текстова у складу са наставним потребама, те би ова збирка могла да се уврсти у цјелости или у програм додатне наставе или у програм редовне наставе, с обзиром на њене естетске вриједности.

ПОДСТИЦАЊЕ УЧЕНИКА НА ИСТРАЖИВАЧКО ЧИТАЊЕ

У методичкој литератури могу се пронаћи бројни начини мотивисања ученика за читање новог књижевног дјела, као што су мотивације помоћу ликовног, музичког и филмског дјела, путем илустрација, читањем занимљивог одломка из дјела које се обрађује, читањем извода из критика, дочаравањем топлим ријечима љепоте дјела тако да се покрене ученичка радозналост за умјетничке доживљаје, подсјећањем ученика на раније читана дјела истог аутора (Росандић 1986, Николић 1999, Милатовић 1996, Бајић 1994). Међутим, у пракси многи од ових видова подстицања не дају битне резултате. Најбољи подстицаји за читање постижу се ако се ученици од самог поласка у школу једном у току школске године организовано воде у библиотеку и упознају са богатством књига, ако им се омогући да додирују и разгледају сликовнице и књиге за дјецу, ако им се прича о љепоти свијета коју књиге нуде, а наравно да треба успоставити и добру сарадњу са родитељима, јер је породица кључни фактор за развијање читалачких навика код дјеце.

Кад се код ученика створи навика да читају, даљи подстицаји потичу од способности умјетничког текста да заинтересује за своју предметност којом ће код читаоца изазвати уживање, наслађивање и хедонистички доживљај. Такође је важно да наставник на часовима књижевности, примјењује добре и разноврсне методе и облике рада, да приближи дјеци оно што је естетски највредније у дјелу, да не фаворизује нити запоставља поједину дјецу него свима даје подједнаке могућности да се испоље приликом интерпретације дјела. Ако се тако континуирано поступа на часовима књижевности, резултати неће изостати и постепено ће се гасити потреба за спо-

љашњим подстицајима. Подстицање за читање Раичковићеве збирке може да се оствари код ученика петог разреда читањем репрезентативног одломка из збирке, којим се на занимљив начин она најављује. То могу бити одломци који говоре о дјечјој игри, срећи и безбрижности, о псу, о лопти, о ливади и ријеци.

Дјеца ће радо прихватити овај одломак:

> „Тог пролећа, чим се био отопио снег, велика зелена ливада поред Тисе претворила се у фудбалска игралишта. Ту није требало много: зелено равно парче земљишта – игралиште, ђачки качкети и капути – стативе. И готово. Судија нам није био потребан.
>
> Али…
>
> Код овог „али“ и почиње права прича која је трајала равно два месеца. То је прича о томе како смо купили фудбал и шта је с њим било“ (Раичковић 1974: 21) .[1]

Ученицима се након читања репрезентативног одломка дају смјернице да помно биљеже своје утиске о прочитаним приповијеткама, да биљеже шта их је највише одушевило (растужило, насмијало, обрадовало, изненадило), која им се приповијетка највише допала. Затим упућујемо ученике да у цијелој збирци проналазе и биљеже на тексту описе спољашњег и унутрашњег простора. При томе треба да слиједе мотиве *куће*, *собе*, *дворишта*, *улице*, *ливаде*, *ријеке*, *прозора*, *врата*, *прага*, *капије*. Коначно, треба да прате портрете ликова, или да замишљају како ликови изгледају, да прате њихове поступке и доносе судове о њиховом карактеру, а на темељу тога да откривају универзалне поруке дјела, мисли и идеје.

РАД НА ЧАСУ

Час почиње низом питања којима се истражују умјетнички доживљаји: – Како сте се осјећали док сте читали Раичковићеве приповијетке? – Шта вас је у њима одушевило (растужило, насмијало, обрадовало, изненадило)? – Зашто? – Ко казује догађаје? – Пронађите у тексту неке детаље који говоре да о догађајима говори баш дјечак. – Која вам се прича највише допала? – Образложите због чега? – Тумачите ваш став према поступцима ликова? – Како гледате на понашање дјечаковог оца? – Да ли је његово понашање смијешно и неразумно или изазива дивљење?

Ученици ће саопштавати своје утиске, доживљаје и размишљања. Опчињени су свијетом дјетињства, који дјелује увјерљиво, а његови ликови доживљавају се као стварни, јер о догађајима прича дјечак у првом лицу, тј. сам писац приповиједа шта је доживљавао као дјечак. Једино су двије завршне приче испричане с позиције зрелих пишчевих година и оне се ум-

[1] Даљи наводи из збирке приповједака *Велико двориште* Стевана Раичковића биће у тексту обиљежени само бројем стране у загради.

ногоме разликују од осталих у збирци. Сва преживљавања мисли и осјећања су типично дјечија. То се види из сљедећег описа:

> „Наишао сам на пиљарницу. Кроз мутно стакло излога гледали су ме крупни прљави кромпири неправилног облика, жути лимуни, поморанџе и мандарине, смокве, ситне беле очице пасуља, тегле паприка, кестење…“ (18)

Или из описа дјечакових осјећања када се нашао у окупаторском дворишту:

> „Срце ми је куцало као никад до тада. Имао сам осјећај да ми је кроз уста улетела птица и почела да лепеће крилима у мени као у кавезу. Као да је птица тражила по мојим ребрима некакав отвор да побегне, да одлети у слободу. Био је то отприлике такав осећај“ (57).

По исказивању апстрактних стања помоћу конкретних ствари и бића може се видјети да то говори дјечак. Тако Раичковић најопштија апстрактна и метафизичка стања преводи у чулно- конкретни облик близак дјечјим формама мишљења.

Приче ученицима уливају храброст, јер кад прочитају какве су све муке подносили Раичковићеви јунаци насмијаће се својим ситним свакодневним проблемима, за које су мислили да су неиздрживи. Без обзира на све муке, рат, глад, честа пресељавања, усамљеност, приче не дјелују тужно и суморно него су пуне ведрине и оптимизма, чак и хумора (ученици ће наводити ситуације из прича које су их насмијале) . Претпоставља се да ће им се највише допасти приповијетке *Дечак у прозору*, *Корњаче*, *Хлеб*, *Пас и дечак*, *Прва зарада дрвене Марије*, *Прича о пет цепаница и једној коки*, *Прича о мом оцу* које изражавају најснажније емоције и говоре о моралним поступцима јунака. Понашање дјечаковог оца изазива дивљење, јер је он усред ратних збивања остао морално чист, племенит и честит, иако помало изгубљен, док су други отимали, крали и „сналазили се“ на разне начине. Износећи своје утиске о збирци ученици ће спонтано издвојити тематику, важније мотиве, водеће приче, особине и понашање јунака, чиме ће бити остварен увид у предметност и композицију збирке.

Даља комуникација са Раичковићевим прозним творевинама води ка разоткривању загонетки које дјело нуди. На узрасту ученика V разреда не треба претјеривати са проналажењем далекосежне симболике, али је важно да дјеца ипак улажу мисаони напор да открију дубље суштине приповједака и збирке у цјелини, него да се зауставе на површним тумачењима. Наставник треба да буде свјестан чињенице да књижевност за дјецу није исто што и књижевност за одрасле и да она има неке своје специфичности, које су иманентне дјетињству, на примјер: „илузивно схватање света, конкретни постварени језик, тематика збиљског живота, дух који није под присмотром смрти, преданост игри, слободе за брзе и неочекиване преображаје, чуђење у свету ствари, а не чуђење у свету појмова, радост освајања живота, а не домишљања о његовом смислу итд“ (Миларић 1970: 34).

Семантичка и структурна организација просторно-временског континуума усмјерава теоријско-методички приступ збирци, јер управо је ова категорија онај кохезиони фактор који обезбјеђује конкретизацију казиваног. Захваљујући просторно-временском континууму и емотивном простору поетског текста, цијела збирка приповједака функционише као јединствена цјелина, са својим општим принципима организације, без обзира на самобитност сваке приче. Временски оквир важан је за свако књижевно дјело. „Временски континуум је основни и неопходни предуслов развоја сижеа. Приповедање у литератури се увек налази у времену и развија се увек према законима спољашњег (хронолошког) и унутрашњег (узрочног) стања садашњости, будућности и прошлости“ (Росић 2013: 93). Свијет постоји онолико колико га писац носи и осјећа у себи, колико осјећа самог себе. Писац се враћа добу дјетињства у коме налази прибјежиште. Тиса, Пек и Нера, ријеке дјетињства постају основни симбол јер све из дјетињства происходи и дјетињству се враћа, чак и онда када од живота ништа више не остане. Свијет и свој живот Раичковић пореди са ријеком која протиче. Ријеке су пишчева опсесија и завичај. Слике природе идиличне су без обзира на слике оскудног, сиромашног живота, глади, рата, честих пресељења, неодређености и неизвјесности. Описивање просторно-временских односа подударно је са ауторовом тачком гледишта.

Ако упутимо ученике да у цијелој збирци проналазе и биљеже на тексту описе спољашњег и унутрашњег простора, они ће, ако се бар мало унесу и уздигну од примарних значења ријечи, открити и дубљи смисао збирке приповједака као јединствене прозне структуре. При томе треба да слиједе следеће мотиве: *кућа*, *соба*, *двориште*, *улица*, *ливада*, *ријека*, *прозори*, *врата*, *праг*, *капија.* Када се ученици тако припреме, на часу интерпретације постепено се шире значења ових појмова задавањем провокативне тематске ријечи како би ученици дали што више асоцијација и мисли уз одређену тематску јединицу. Као провокација може послужити тематска ријеч у насловној синтагми збирке и истоимене приповијетке *Велико двориште*. Ученици ће помињати сљедеће асоцијације: близак, драг простор; ширина, пространство, игра; трчање, радост, слобода, срећа; заштићен простор, неспутаност, безбрижност. Сличне асоцијације везују се и уз ријечи *ливада*, *ријека*, *улица.* Наставник додатно мотивише ученике подстицајним питањима: – Зашто је отац при сталним селидбама бирао куће на периферији града? – Шта је то значило за дјечаке? – Шта је периферија? – У којим се све причама јавља мотив дворишта? – Дјечакова породица често је становала у згради школе. – Какве су погодности дјечаци од тога имали? – Прочитајте неки одломак којим се описује двориште. Како сам писац с позиције зрелих година гледа на своје успомене – дворишта, ливаде, ријеке? – Шта су дјечацима представљале ријеке?

Ученици ће као главни мотив збирке издвојити мотив дворишта уз образложење да се он појављује у свим приповијеткама. Отац је бирао куће

на периферији далеко од градске вреве да би дјеци олакшао живот који је био угрожен сталним селидбама и учинио га ведријим и срећнијим, јер су увијек имала широки простор за игру, неко дрво, ливаду и ријеку, што је чинило њихово дјетињство безбрижнијим. Периферија значи предграђе или дио града који је најудаљенији од средишта. Ако даље ширимо то значење, периферија је простор који није угрожен урбаном цивилизацијом и који омогућава људима који ту живе бар неки додир с природом. Када је породица становала у школи дјечаци су на располагању имали огромно школско двориште, када се у предвечерњим сатима заврши настава и ђаци оду, или пак у вријеме љетњег и зимског распуста. Ријеке су опчињавале дјечаке, значиле за њих уживање у игри и пецању, значиле сам живот. Као дијете сеоског учитеља Раичковић је многе радости дјетињства доживљавао у контакту с природом, ријеком, шумом, ливадом. Зато је писац одушевљен и опчињен баш оном природом која је била предмет његових успомена. Сљедећи опис о томе свједочи:

> „Најлепше је у нашем дворишту ипак било пролеће. Како којег јутра истрчим – оно је бивало све зеленије. Бујна трава! Олистали, па процветали воћњак! Свеже прекопана башта, са изврнутом, иситњеном црном земљом чији се понеки овећи грумен, глатко засечен мотиком и оквашен јутарњом росом, пресијавао на топлом сунцу. Јурио сам у овакве дане с краја на крај дворишта и играо се са комшијском децом која су и улазила и излазила кроз онај тајни пролаз у тараби“ (104–105).

Узвичне реченице у тексту говоре са коликим узбуђењем и заносом Раичковић описује двориште, тим прије што када пише о својим успоменама он живи „у врху једне високе куће у центру велеграда“. У градском амбијенту, без дворишта, ливаде и ријеке, самим тим и без другова, његов син се игра сам са собом – мачује се са својим одразом у огледалу или са својом сјенком.

Осим навођења асоцијација уз тематске ријечи *двориште*, *ливада*, *ријека*, *улица*, може се ученицима дати задатак да одреде метафоричка значења тих ријечи. Тако ће ученици открити да *велико двориште* симболизује дјетињство, онај период у људском животу који је испуњен неспутаношћу, игром, безбрижношћу и срећом. Ријека симболизује сам људски живот, на његовом почетку је дјетињство из кога све происходи и чему се све враћа. Ливада и улица такође представљају топао и драг простор, који асоцира на игру и забаву. Кућа и соба представљају онај омеђени простор у коме је дијете заштићено, безбрижно, као у топлом гнијезду јер ослонац има у породици. *Прозор, врата* и *капија* дијеле тај омеђени, затворени простор од спољашњег, отвореног, који је понекад за дјечака стран, далек, непознат, пун страха и неизвјесности. Преко *праг, врата и капије* одлазио је дјечак, главни јунак ових прича, у непознато, у далек и туђ свијет због честих пресељења његове породице. Ученици читају неке од забиљежених описа спољашњег простора који је за дјечака хладан и непријатељски:

„У нови град смо стигли тек у ноћ. Мајка ме је држала за руку и ја сам уморан и сањив тетурао за њом гледајући у *велике мрачне зидове* првих кућа. *Било је хладно од ветра и кише*, али се мени чинило да је *највећа хладноћа силазила са непознатих зидова и затворених прозора који су ћутали*“ (Поједине ријечи истакла Б. Б.) (16) .

Описи спољашњег простора у приповијеци *Селидба* говоре о првим патњама шестогодишњег дјечака. Ако ученици пажљиво посматрају детаље и у осталим описима новог непознатог простора, видјеће да доминирају тамне боје и све је суморнио и хладно. Дјечак кроз *замаглљено* стакло вагона посматра уличне свјетиљке које бацају *мали округласт сјај* по *мокрим* коцкама калдрме, затим *тамна пуста* поља, кондуктеров *чкиљави* фењер, оранице *поцрнеле* од влаге, *пожутелу* ниску траву, јаркове *пуне воде*…

Симболичка значења приказаног простора доприносе стварању цјеловите слике свијета – и оног у човјеку и оног ван човјека. Слично бива и у композиционом организовању тих сижејних структура. Симболичко апстраховање доприноси универзалности приповједака.

Просторно-временски континуум одређује статус и карактер ликова. Ученике наводимо да размишљају о моралним поступцима ликова, о крутом васпитању које су тада дјеца добијала и да то компарирају са данашњим временом. Да ли се шта битно промијенило? Подстицаји за размишљање могу бити овако формулисани: – Како се понаша јунак приповједака, дјечак када је у кући или дворишту? – Како када напушта тај простор?

Овим подстицајима желимо да ученике наведемо на сљедећа запажања:

Док је у простору куће или дворишта јунак је срећан, радостан заштићен, спокојан, то је пријатељско окружење. Када напушта тај простор он доживљава емоционалну бол и патњу, јавља се страх, неизвјесност, отпор према окружењу које доживљава као непријатељско.

Даљи подстицаји односе се на ближе одређивање карактера јунака: – Како сте замислили портрет главног јунака? – Шта се истиче у његовом карактеру? – Које су црте карактера истакнуте у лику оца и мајке? – Која вам се споредна личност из збирке приповједака највише допала? – Образложите свој избор. – Један наш критичар, Цвијетин Ристановић, који проучава књижевност за дјецу рекао је сљедеће: «Раичковићеви дјечаци понекад предузимају радње за које знају да нису часне, али такви њихови поступци проузроковани су недостојним понашањем одраслих». Пронађите у приповијеткама и наведите ситуације на које се односи ово запажање. – Какав је ваш став према таквим поступцима? Да ли их оправдавате или осуђујете? – Образложите своје судове.

Ученици ће описивати замишљени портрет дјечака, на основу неких навода у тексту: крхки сићушни дјечак, бљедуњавог лика, неухрањен и болешљив, крупних, тамних очију…

Ученици ће износити важније црте дјечаковог карактера, а сваку тврдњу поткрепљиваће наводима из текста. Дјечак је веома осјетљив и ос-

јећајан. Он снажно преживљава све догађаје и ситуације у којима се налази, као на примјер, селидбу и прву ноћ проведену у новом граду.

> „Ту ноћ смо провели у хладној хотелској соби. Ја сам, шћућурен са братом и оцем у једном шкрипавом кревету, под загаситоцрвеним јорганом кога се и сад сећам, дуго покушавао да заспим. Сећао сам се Диме, плавих прозора, наше улице са храпавим стаблима липе, високе капије са жутом месинганом кваком (…) Био сам први пут истински тужан. Имао сам шест година (…) Те ноћи сам први пут осетио да ми је неко нешто одузео“ (16).

Дјечак је ипак и досјетљив и храбар што је доказао у причи *Прва зарада дрвене Марије*. Он воли животиње, дружељубив је, стидљив, али и веома поносан…

Отац је частан, брижан према дјеци, али и веома строг. Понос и учитељски позив не дозвољавају му да у рату чини нешто нечасно како би обезбиједио породици да преживи. Мајка је храбра, поносна, достојанствена, пожртвована и сналажљива кад треба размишљати како да се прехрани породица.

За ученике ће сигурно најупечатљивији споредни лик бити дјечак Дима. Он живи у хладној соби, без намјештаја и цијела његова личност у контрасту је са таквим окружењем. Дима има развијен и богат унутрашњи живот, маштовит је, паметан, проницљив и промућуран, дружељубив, омиљен међу другарима, а све то је у супротности са оскудним и сиромашним материјалним животом којим живи.

Ученици ће коментарисати сљедеће поступке дјечака: Глад присиљава дјечака да испред пса узме комад хљеба (*Хлеб, пас и дечак*), а она, такође, нагони дечака и његовог брата да цио дан по камењару сакупљају корњаче да би их заменили за врећицу макарона или пиринча код италијанских војника. Тешко разочарење доживљавају кад им војници саопште да то нису корњаче за јело (*Корњаче*). Глад, рат и сиромаштво натјерали су дјечаке да се тако понашају, дакле, за њихово понашање криви су одрасли. Ипак дјечаци у крајњој линији мисле на друге, а не само на себе. Жеља да у рату помогне својим родитељима у обезбеђивању средстава за живот побјеђује страх пред опасношћу и покреће дјечака наратора да, иако изнурен прележаним тифусом, прескочи жичану ограду зграде у којој се налазе окупаторски војници и набере корпу трешања да би их продао на пијаци и својом зарадом помогао родитељима да прехране породицу (*Прва зарада дрвене Марије*). Глад тјера дјечака и његовог брата да размишљају о томе како да задаве патку прије него што сачекају да буде ухрањена да би што прије дошли до масног залогаја о коме данима сањају (*Прича о паштки*). Касније се стиде својих нечасних мисли и гризе их савјест. У *Причи о пет цјепаница и једној коки* они краду комшијину кокош и праве од ње обилан ручак да би се осветили злом човјеку који им у оскудним временима краде дрва припремљена за зиму. Не може се поштено живјети у непоштеном друштву. Вријеме и прилике понекад утичу на наше часно или нечасно понашање.

Изношењем различитих поступака јунака и њиховим коментарисањем, ученици ће бити спремни за истицање порука ове збирке приповједака. Могле би се истаћи сљедеће поруке:

У ратним условима, када су родна кућа и породица највише угрожене, љубав према њима постаје још снажнија.

Рат сатире многе људске вриједности.

Породица је уточиште и заштита сваком човјеку и у најтежим временима.

Љубав се показује дјелима и племенитим поступцима.

Мајке дају нашем духу топлину, а очеви свјетлост (Бак).

Најлепши дар, то је игра (Андрић).

Природа је велика, а човјек је мален.

Тако су на једном школском часу обрађене све важније естетске вриједности збирке. На сљедећем часу могла би се интерпретирати приповијетка *Велико двориште* (или *Дјечак у прозору*). Обраду њених структурних елемената, с посебним осврtом на језико-стилске особености и поступке казивања о којим није било ријечи на уводном часу, потребно је повезати са збирком у цјелини и дати синтезу свега сазнатог и доживљеног.

ЗАКЉУЧАК

На тематско-мотивском и семантичком плану, својим приповијеткама које поред дјеце могу читати и одрасли, Раичковић не доноси суштаствено ништа ново, па ипак – «стваралачким пробојем, новином и свежином, нарушава и превазилази рационалистичко-утилитарне норме које су се наметале литератури» (Петровић 1991: 168). Несумњиво, његово дјело довело је до извјесних помјерања у књижевности.

Реалистичност као обиљежје наше књижевности и потреба да се дјетету саопшти све, не штедећи га, одлике су Раичковићевих приповједака из збирке *Велико двориште*. У раздробљеном, несигурном и отуђеном свијету присутни су и мотиви чистоте, невиности и радости. Унутрашња вјера човјекова и један оптимистички поглед на свијет провлаче се кроз све приче. На тим вриједностима Раичковићевог дјела треба да се заснива и његова наставна интерпретација. Скоро свако дјело дијете доживљава са уживањем и наслађивањем и од тог естетског доживљаја треба поћи а затим дјетету понудити да рјешава загонетке које представљају извор недоумица и запитаности над дјелом. Метафоричка и симболичка значења нуде један богат умјетнички свијет у коме природа и дјетињство представљају врхунске вриједности из којих све происходи и којима се све враћа. Такође вриједност представља човјеково морално и часно поступање и у најтежим искушењима.

ИЗВОР

Стеван Раичковић (1974), *Велико двориште*, Сарајево: Веселин Маслеша.

ЛИТЕРАТУРА

Бадрова (1970): Н. А. Бадрова, Организација уроков внеклассного чтенија, *Внеклассная и внешкольная работа по литературе*, Москва: Просвешчение, 126–158.

Бајић (1994): Љиљана Бајић, *Методички приступ збирци приповедне прозе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Брчкало (2010): Бранка Брчкало, Интересовање ученика млађих разреда за читање лектире, *Методичка пракса* X/4, Врање: Учитељски факултет и Београд: Школска књига ДОО, 667–681.

Марковић (2012): Снежана Марковић, Новија истраживања читалачких интересовања и навика ученика разредне наставе, *Књижевност за децу и омладину – наука и настава*, посебна издања, књ. 15, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу.

Миларић (1970): Владимир Миларић, Песма која не зна за пораз, *Дечја књижевност – шта је то?*, Нови Сад: Културни центар.

Милатовић (1996): Вук Милатовић, *Књижевно дело Иве Андрића у настави*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Николић (1999): Милија Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Петровић (1991): Тихомир Петровић, *Дете и књижевност*: *критика о српској књижевности за децу*, Лесковац: Дом културе „Жика Илић Жути“.

Ристановић (2002): Цвијетин Ристановић, *Простори дјетињства*: *огледи о српским писцима за дјецу*, Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Росандић (1986): Dragutin Rosandić, *Metodika književnog odgoja i obrazovanja*, Zagreb: Školska knjiga.

Росић (2013): Тиодор Росић, *Иманентно-методичко тумачење песничког текста*, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 385–396

Branka R. Brčkalo
University of East Sarajevo
Faculty of Philosophy in Pale
Serbian Language and Literature Department

ENCOURAGING STUDENTS TO READ EXPLORATORY STEVAN RAIČKOVIĆ'S COLLECTION OF STORIES *THE GREAT BACKYARD*

Summary: Raičković's short stories have been scrutinized from the semantic, form and topic levels, as well as from the active roles of characters in the time- space continuum. The time-space continuum determines the status and the nature of characters. Special attention has been paid to grasping the notional and ethical point of the short stories, since the acts of the main character can, from the perspective of a contemporary reader, who is not burdened by moral norms and strict behavior, sometimes look silly and unreasonable. Uncovering the symbolic of space and the metaphorical pictures in the short stories will lead the students towards generalizing and discovering wider meanings, and, therefore, further on towards creative opinion.

Key words: Stevan Raičković, collection of stories *The Great Backyard,* exploratory reading, literary problems, students.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 397–411

Дијана Љ. Вучковић
Универзитет Црне Горе
Филозофски факултет у Никшићу
Студијски програм за образовање учитеља

О ИЛУСТРАЦИЈИ У ОСНОВНОШКОЛСКОЈ НАСТАВИ КЊИЖЕВНОСТИ

Апстракт: Корелација између књижевне и ликовне умјетности скоро је подразумијевана у настави. У раду су анализирани неки аспекти најчешћег повезивања двију умјетности у наставном процесу. Теоријски дио рада објашњава могућности употребе илустрације током различитих етапа интерпретативно-аналитичког поступка. Указано је на мјесто и улогу илустрације током: мотивације ученика за читање, анализе садржаја и ликова, формулисања наративних цјелина, тумачења непознатих ријечи, рецепције пјесничких слика, самосталног и стваралачког рада ученика.

У емпиријском дијелу рада анализиране су савремене црногорске читанке за млађе разреде основне школе. Резултати истраживања показују да поједини ликовни елементи у анализираним читанкама задовољавају бројне критеријуме наставе књижевности, да заиста служе као изузетан подстицај и инспирација за квалитетну рецепцију књижевноумјетничког текста. Уочено је да су илустрације у значајној мјери усаглашене како са природом текста (његовим жанровским одредницама), тако и са ученичким рецепцијским могућностима.

Кључне ријечи: настава књижевности, рецепција, ученик, читанка, илустрација.

УВОД

Ликовни и књижевни израз природно су повезани до те мјере да су илустрације у читанкама за све узрасте обавезан дио дидактичко-методичке апаратуре. Присуство слике у настави књижевности веома је изражено на часу јер наставници често припремају додатни материјал како би ученицима помогли да што квалитетније реципирају књижевноумјетнички текст. Сликовни материјал у вези са књижевношћу за дјецу одавно је достигао такав значај да су многи писци нарочиту пажњу посвећивали управо илустрацијама објављених књига.

Посебно је та тежња за повезивањем двију умјетности честа појава у млађим разредима. Тада наставници много више рачуна воде о принципу очигледности. Као прве књиге након сликовница, читанке за најмлађе основце имају скоро подједнаку количину сликовног и текстуалног материјала. Изузетак чине читанке за први разред у којима, као и у сликовницама, слика има доминантно мјесто. Разлог за то проистиче из методичке организације наставе почетног читања и писања – систематско описмењавање у црногорским школама предвиђено је за други разред.

Визуелни материјал у настави књижевности има изузетан значај. Осим успостављања корелације међу предметима, уз помоћ слике често успјешно можемо реализовати етапе интерпретативно-аналитичког поступка, а слика може бити одличан подстицај и за различите форме усменог и писменог изражавања.

ИЛУСТРАЦИЈЕ ТОКОМ ЕТАПА ИНТЕРПРЕТАТИВНО--АНАЛИТИЧКОГ ПОСТУПКА

Илустровање у функцији мотивације ученика

Мотивација за слушање или читање текста обавезна је као почетна етапа интерпретативно-аналитичког, али и проблемског и комуникацијског модела наставног тумачења књижевности. Током мотивационе фазе неопходно је подстаћи ученичка осјећања и очекивања ка мисаоно-емоционалној тоналности текста. Слика (илустрација) која се употребљава у фази мотивације никако не би смјела бити потпуна транспозиција текста, тј. за наставу књижевности сасвим је непожељна појава ако сваки текстуални референт буде дочаран визуелним кодом. Ученици једноставније рециперају сликовне елементе од текстуалних и уколико им сликом представимо баш све што текст садржи, на путу смо да их не заинтересујемо за вербални поетски код. У овој, мотивационој фази, слика је асоцијативни подстицај. Њена је улога да ученике усмјери ка тексту, али никако не откривајући све текстуалне елементе.

Нарочито је важност слике истакнута у млађим разредима, али ни касније не би требало одустати од оваквог вида мотивације (Смиљковић и Милинковић 2008). У првом трогодишту основне школе слика је посебно блиска дјеци, помаже им да развију визуелну перцепцију и подстиче их на различите форме говорног изражавања. Дјеца описују сликовни материјал, причају на основу њега и тако учествују у активностима планираним за развој активности слушања и говорења. Слика коју демонстрирамо најмлађем школском узрасту треба да буде усаглашена са рецептивним могућностима ученика, а њена повезаност са свијетом текста мора бити јасна. Само неки, пажљиво одабрани текстуални мотиви постају садржај илустрације. Наравно, важно је имати на уму да „илустрације самог уметничког текста (сцена, описа и догађаја) допиносе бољем схватању књижевног дела једино ако и саме имају врхунску уметничку вредност, па служе као нов и дубљи изазов читалачкој машти“ (Николић 2006: 141).

Илустрације користимо и током садржинске анализе приликом уочавања и формулисања плана текста. У овом случају, илустративни материјал тематско-мотивски презентује окосницу наративне структуре епског текста. Ученицима употребом слике помажемо да схвате појам нара-

тивне цјелине. Методички оправдан поступак био би да се прво изврши усмена анализа садржаја одређене цјелине, а да се након тога ученицима покаже илустрација. Потом се врше поређења текстуалних и мотива на слици и наслова цјелина. Поступак настављамо анализом друге текстуалне цјелине, показивањем одговарајуће илустрације и новим насловљавањем. Уколико прије анализе текстуалног садржаја ученицима покажемо слику, у даљем раду они ће бити у цјелости концентрисани на визуелни материјал и тако се удаљити од текста, што на часу књижевности није циљ. По завршетку садржинске анализе ученици ће пред собом имати план текста и слике које приказују поједине цјелине. И једно и друго – формирани план и истакнуте слике – у наредним етапама могу послужити као основа за препричавање и остале облике усменог или писменог изражавања, а и за различите лексичке и семантичке вјежбе. Кад је ријеч о најмлађим ученицима, илустрација им је скоро неопходна помоћ приликом препричавања, а Мета Гросман (2010) препоручује израду *ленте догађаја* као веома корисну чак и у раду са старијим ученицима, па и студентима.

Такође, у раду са ученицима почетних разреда корисно је (посебно када говоримо о тумачењу опширнијих епских текстова), дати им посебне илустрације појединих наративних цјелина уз задатак да их поређају по фабуларном слиједу. Таквим методичким поступком дјеца вјежбају уочавање и проналажење редослиједа догађаја у опширнијим епским текстовима.

Током садржинске анализе тумаче се и непознате ријечи и изрази. Неке од тих ријечи, посебно оне које означавају називе предмета или објеката из прошлости, дијелова народне ношње (в. Николић 2006) комплексно је само ријечима квалитетно објаснити ученицима. У тој ситуацији, слика је скоро неизбјежно наставно средство.

Илустрација пјесничке слике, посебно приликом почетног увођења књижевнотеоријског појма, практично је неопходна. Уколико ученици на самом почетку не уоче садржај и основне карактеристике пјесничке слике, појам им може веома дуго остати нејасан, па ће се приликом одређивања пјесничких слика искључиво руководити неким формалним одређењима и често ће поистовјећивати строфу са пјесничком сликом. Чест случај и јесте да постоји повезаност између та два појма, али потпуна подударност није увијек присутна. Неријетко ћемо и у књижевности за дјецу у оквиру једне строфе наћи више пјесничких слика.

Илустровање књижевног лика такође је врло деликатно питање у методици. Заправо, оправдано је запитати се да ли је уопште неопходан овај вид помоћи дјеци да доживе књижевне ликове и разумију њихове поступке. Но, морамо имати на уму потребу младих читалаца да се и визуелно упознају и удруже са књижевним ликом. О тој потреби свједоче и бројна издања илустрованих књига намијењених дјеци, па чак и оној старијег школског узраста. Рецимо, Ивана Брлић-Мажуранић је, упознавши се са

популарношћу њемачког књижевног лика Јанка Рашчупанка (за коју се дијелом претпоставља да је условљена врло успјешном и занимљивом илустрацијом), уложила много напора како би пронашла адекватног илустратора за *Чудноватe зīоде шеīрта Хлаīића* (Мајхут 2011). Такође, општепознате су и као такве и широко прихваћене илустрације: Пипи Дуге Чарапе, Петра Пана, Пинокија… Поменути текстови освојили су интермедијски простор. Слика, тј. цртеж „особито помаже разумјети ликове млађим ученицима", а некој дјеци „помаже цртеж о контексту догађања" (Гросман 2010: 219).

Илустрација као вид самосталног и стваралачког рада ученика (током завршне етапе тумачења књижевноумјетничког текста) честа је појава у настави књижевности. Чак се, нарочито у млађим разредима, дешава претјеривање у постављању задатака типа: Илуструјте текст или дио који вам се највише допао. Такве задатке морамо опрезно реализовати и непрекидно подстицати ученике на изношење властитих виђења текста. Потребно им је скренути пажњу да илустрација у читанци није једино рјешење.

Усклађеност илустрације са жанровским карактеристикама текста

Изузетно је важно питање усаглашености илустративног материјала са жанровским карактеристикама текста. Јасно је да басне, бајке, реалистичке приповијетке, игрокази, лирске пјесме итд. не доносе свјетове идентичне по природи догађаја (емоције), а илустрације које их у уџбеницима и на часовима прате требало би да поштују законитости функционисања књижевног фикционалног свијета. Нека истраживања показују да такву усклађеност није једноставно досећи (Мајхут 2011; Вучковић 2013). Наиме, ако је у читанци текст реалистичког карактера, илустратор има стваралачку слободу, али у оквиру реалистичког приказивања – његова визуелизација свијета текста мора да остане у оквиру реалистичког приказивања, тј. стварносне релације требало би у највећој мјери сачувати.

Илустровање може понекад одвратити дјецу од текстуалних чинилаца и понудити им потпуно супротно виђење. Мјеста неодређености (Ингарденов термин) у књижевноумјетничком тексту у настави посматрамо у циљу развоја имагинативног мишљења ученика. Ако та мјеста у настави конкретизујемо илустрацијом, која је наравно увијек сагласна са субјективном рецепцијом илустратора, ми сводимо мотиве, тј, конвергирамо недореченост ка само једном могућем рјешењу. На примјер, у читанкама је народна бајка *Чардак ни на небу ни на земљи*. Скоро је редовно присутна и слика на којој је чардак приказан на ослонцу од облака. Илустратори тиме, очигледно показују властиту тежњу за одређењем колико-толико реалистичне локализације чардака – смјештају га на облак. А народна бајка управо је понудила дивергенцију локализације – ни на небу ни на земљи. То, додуше, може бити и облак, али није незамисливо да дворац буде и на ле-

тећем ћилиму, планинском врху, без икакве подлоге (као летећи објекат) итд. Ако дјеци дамо задатак да илуструју поменути замак, сви ће га нацртати на облаку под сугестијом читаначке илустрације.

Жанровске карактеристике текста један су од кључних фактора који обликују методичко тумачење на часу. Књижевни родови и врсте моделовани су по различитим принципима и начин функционисања њихове фикције мора бити оквир анализе. Наравно, и илустративни материјал подлијеже општем тону анализе специфициране природом текста, а задатак илустрација је да „уводе младога читатеља у атмосферу дјела, у атмосферу епохе којој дјело припада, поспјешује рецепцију текста на емоционалном, имагинативном и интелектуалном плану, проширује доживљајно-спознајни контекст примаочев и омогућује спознавање законитости стваралачке транспозиције литерарног садржаја у ликовни израз“ (Росандић 1986: 286).

Епски књижевни род, чини се, најразуђенији је у погледу жанровских одређења, или боље речено – у епици, поред општег нарацијског кода, проналазимо много диференцирања и специфичности појединих врста. Тако, рецимо, разликујемо народну и умјетничку епику, говоримо о реалистичним и фантастичким епским остварењима, епика може бити у стиху или у прози итд.

Што се илустративног материјала тиче, највише дилема изазива карактер епског догађаја, тј. питање да ли нарацијски ток и укључени мотиви мање или више личе на објективне стварносне корелативе. Реалистички епски догађај у значајној мјери кореспондира са стварношћу, тј. читалац (посебно млади) има утисак да се све то о чему се приповиједа некад и негдје десило или се барем могло десити. С друге стране, фантастичка нарација, било да је у питању категорија чудесно, чудно или у ужем смислу фантастично (Поповић 2007) изазива сасвим другачије реакције читаоца – реципијент је од почетка увјерен да такви догађаји немају ослонца у реалности. Фикција је форма без реалности, али читалачка енергија безрезервно проналази стварносне корелативе ослањајући се на искуствено познато и доживљено. У том смислу, а и како бисмо младе читаоце свестраније увели у природу фикционалног свијета, илустрацијом коју им презентујемо морамо поштовати природу тог свијета. Тако се, рецимо, у илустрацији реалистичког текста морају огледати стварносни концепти: боје, величине, пропорције, мотиви и томе слично. С друге стране, ако је референт илустрације фантастички текст, тада је илустратор у прилици да укључи бројне имагинативне потенцијале и свијет текста прикаже на различите начине, при чему не мора да се ограничава на реалистичке односе.

Наравно, још је један додатни критеријум од изузетне важности: када говоримо о илустрацији у настави – она никако не смије спутавати имагинативно мишљење ученика.

Посебно је интересантно илустровање лирских поетских текстова који су потпуно специфични – препуни асоцијативних мостова, симбола,

сликовити, сведени на минимум стварносне корелације, упућени на емоцију. Илустрација лирског поетског текста, такође треба да буде саображена са његовим карактером. Лирски мотиви су асоцијативног типа, а значења су непредвидива. Богатство лирског свијета у доброј је мјери зависно од његовог реципијента. Конотативна и денотативна значења, контекстуална семантичка поља, асоцијативни низови – све су то варијабилне величине зависне од читаоца. Чак и основна емоција лирске пјесме може бити другачија у зависности од субјекта рецепције. Наравно, бројни чиниоци који стварају укупан поетски штимунг остварени су у стиховима и јасно сигнализирају и сугеришу основно расположење, али и поред тога у процес рецепције укључује се читав низ индивидуалних перцепција. Вишезначност лирског поетског текста никако не би требало умањивати илустративним материјалом. Напротив, илустрација би требало да буде само први члан у низу асоцијација.

Драмски текст, такође, има властите специфичности, сопствене законе и правила. Одвија се у строгом дијалогу, без дескриптивних и наративних елемената, ограничен је на супротстављености јунака, њихових свјетова и идеја. Илустрација је, можда, у вези са овим књижевним родом, најмање ограничена његовим карактером, а ваљало би је усмјерити ка приказивању гестикулације, мимике и општих елемената сценског израза, који у сценском извођењу оваквог текста имају значајну, често и пресудну улогу.

Илустрације у циљу формирања и усвајања тематског рјечника

Још од најмлађих разреда уводе се и постепено усвајају књижевни и функционални појмови. На самом почетку појмови се не именују нити се дефинишу, већ њихово уочавање и разумијевање од стране ученика започиње анализом функције коју имају у књижевном тексту. Рецимо, још од првог разреда ученицима читамо басне, а током анализе врши се дешифровање алегорије и указивање на дословни и недословни план. Тек неколико година након тога (у петом или шестом разреду) алегорију именујемо и дјеци саопштавамо основне карактеристике те стилске фигуре. Исти је случај и са ономатопејом, персонификацијом, градацијом, метафором и осталим фигурама. Међутим, и поред тога што се велики број књижевних појмова не уводи дефиниторно у млађим разредима, има и оних који се дефинишу с тим што до дефиниције треба доћи анализом оптималног броја примјера (Николић 2006). Индуктивним поступком усвајају се карактеристике: бајке, басне, лирске пјесме, приповијетке, народне и умјетничке књижевности. Да би поменути појмови били квалитетно усвојени, потребно би било са ученицима правити тематске рјечнике. Погодном илустрацијом (графичким организатором) ученицима знатно олакшавамо формирање мреже (система) појмова, тј. тематског рјечника о неком књижевнотеоријском појму.

Такође, илустрацију можемо користити и кад желимо приказати тематско-мотивску структуру неке лирске пјесме. Појмови тема и мотив, на први поглед једноставног значења, од стране ученика не усвајају се тако једноставно, о чему свједоче бројне потешкоће које ученици старијих разреда, па и средњошколци, имају у вези с њиховом идентификацијом.

ЕМПИРИЈСКИ ДИО

Опредијелили смо се за дескрипцију и анализу илустрација у читанкама за првих шест разреда основне школе у Црној Гори. Дакле, употријебљена је техника анализе педагошке документације (у овом случају – уџбеника). У претходним теоријским разматрањима утврдили смо неке од могућности употребе илустрације, а циљ овог дијела рада био је утврдити да ли илустрације у анализираним уџбеницима одговарају постављеним захтјевима. Заједничко својство свих анализираних читанки је то да су тематски конципиране и да свака тема има уводни илустровани (дво)лист. Сви текстови праћени су илустрацијама.

Уџбеници за прва три разреда организовани су тематски. За сваку тему урађен је илустровани дволист који представља подстицај и мотивацију ученицима за слушање текстова обухваћених темом. Разговор о илустрацијама са дволиста планиран је прије слушања (читања) текстова, али и након њихове анализе пожељно је вратити се на сликовни материјал који у овој фази може послужити за обнављање и систематизацију.

Илустрације у читанкама за прва три разреда најчешће представљају књижевне ликове, веома су очигледне, мало је симболичког и асоцијативног подстицања сликом. Наравно, јасно је да су илустратори много рачуна водили о узрасту ученика и о њиховим рецепцијским способностима. Илустрације у уџбеницима за прва три разреда ведрих су боја, складне композиције, технички добро повезане са текстом – понегдје је дио илустрације подлога за текст. Посебно то важи за уџбенике за први и други разред.

У Уџбенику за први разред основне школе, илустративни материјал има доминантну улогу. То је методички сасвим оправдано с обзиром на то да за ученике првог разреда није предвиђено систематско описмењавање, те се на том узрасту књижевност реципира слушањем. У Уџбенику је веома мало текста – само је неколико пјесама дато у цјелини, а за остала штива уписани су наслови, имена аутора и почетне реченице (пасуси). На великом броју слика је лик дјечака који ученике води кроз Читанку. Он је увијек ведар и насмијан, у игри је, распјеван, често у руци има балоне на којима су илустрације појединих мотива из текстова. Понегдје је приказан и како лебди (углавном држећи се за балоне), што може бити интересантна сугестија ка крилима маште.

На дволисту Гунгула (Слика 1) илустрација је веома маштовита. У градском амбијенту, у аутобусу (и на њему) насликани су бројни животињски ликови из текстова садржаних у теми. Сви су ликови антропоморфизирани, што је сагласно са карактером текстова који о њима говоре, углавном је ријеч о бајкама и баснама. Дволист може послужити као основа за причање по слици на часу на којем ћемо ученике увести у тему. Осим што дјеца саопштавају шта се све налази на слици, наставник их подстиче и да самостално усмено стварају различите приче на основу слике. Могуће је реализовати разноврсна вјежбања са ученицима. Рецимо, некима од њих дајемо задатак да смисле причу о читавој слици, неким ученицима изаберемо два-три лика о којима причају, једна група дјеце може причати причу *у ланцу*, тако што први ученик почиње причу, други понавља речено и наставља итд. Поменуто вјежбање погодно је за развој двију говорних активности – слушања и говорења. У односу на раније уџбенике књижевности, евидентно је да нове читанке имају знатно више детаља на сликама.

Дволист Гунгула, након читања свих текстова из цјелине, одлично је наставно средство за понављање и систематизацију. Када се заврши читање и анализа текстова, наставник упућује ученике на поновно посматрање дволиста у циљу идентификације ликова у односу на слушани текст. Такође, ако смо са дјецом на почетку стварали приче и пјесме, у овој етапи вршимо поређења њихових идеја са онима које су реципирали слушајући штива.

Слика 1

Слика 2

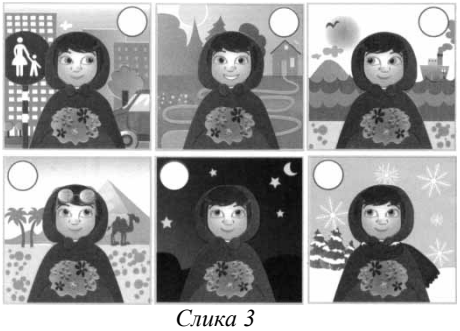
Неки од ликова са дволиста Гунгула наћи ће се тек у текстовима неке од наредних тема. Очекивано је да ће ученици бити заинтересовани да пронађу и чују текстове о појединим ликовима, а нарочито ако их наставник подстакне на такву активност. Многи ликови насликани су на више мјеста у Уџбенику, па задатак за дјецу може бити и то да их свуда пронађу, обиљеже и да испричају неке нове приче о њима на основу различитог амбијента у који их је илустрација смјестила. Таквим се вјежбањима развија визуелна перцепција ученика, која је изузетно важна за различите врсте

школског учења, а у случају овог предмета, нарочито као припрема за почетно описмењавање.

Дволист Плетибајка (Слика 2), осим што је одлично насловљен (то је уједно и наслов теме), изузетно је подстицајан за вјежбе усменог изражавања, а сви ликови су смјештени у класичан бајковити амбијент, у искривљени, шарени, маштовити дворац. На једном од прозора дворца види се бака која од клупка шарене вунице плете дугачки шал којим се обавија дворац. Дјечак (насловни лик) високо је на небу, изнад дворца.

Многим илустрацијама настоји се успоставити веза између појединих мотива. Рецимо, најмање јаре из бајке *Вук и седам јарића* потребно је кроз лавиринт довести до сата у коме се сакрило. Неке илустрације добро су срачунате ка почетном усвајању појмова из књижевности. Рецимо, уз бајку *Црвенкапа* је шест сличица (Слика 3) на којима је приказана дјевојчица, али је сваки амбијент потпуно другачији. Само један приказ одговара тексту, а задатак за дјецу је да открију која је сличица у питању.

Уз Уџбеник су дати и прилози (радни листови). На некима од њих илустроване су поједине наративне цјелине дужих прозних текстова, што би требало да помогне дјеци у вези са усвајањем тока радње и омогући им једноставније препричавање. Занимљива бајка Гроздане Олујић *Твор који је хтио да мирише* има шест наративних цјелина, па је илустрација урађена у форми мреже за израду коцке (Слика 4). Препоручено је да се илустрације залијепе на дебљи папир (картон), изрежу и да се направи коцка. Ученици коцку користе приликом препричавања. *Ленту догађаја* (Гросман 2010) уочавамо и у Уџбенику за трећи разред у вези са причом *Ружно паче* (Слика 5).



Слика 3

Слика 4

Слика 5

Илустративна рјешења у читанкама за други и трећи разред постепено показују особине пјесничког језика младим читаоцима. Персонификација је изузетно успјешно илустрована у вези са Лоркином пјесмом Јесење вече (Слика 6) у Читанци 3. Такви поступци ликовног објашњавања неких књижевнотеоријских појмова настављају се и у уџбеницима за старије разреде. Слика 7 је у Уџбенику за четврти разред и односи се на пјесму *Мјесечева крађа* Спасоја Лабудовића. Антопоморфизирани мјесец доминира

илустрацијом. На овај начин ученицима је илустрација велика помоћ у разумијевању стилских поступака.

Слика 6

Слика 7

Приликом рада у првом циклусу, с обзиром на богатство и изражајност илустративног материјала, наставници морају више него пажљиво бирати илустративне задатке које дјеци дају у етапи самосталног и стваралачког рада. Наиме, фреквентни задаци типа: илуструјте текст или ликове, у овом случају неће бити продуктивног карактера јер су ученици већ упознати са добрим сликовним рјешењима и извјесно ће се трудити да их репродукују. Наравно, то не значи да дјеци уопште не треба давати задатке да илуструју поједине дјелове текста, али је важно добро одабрати и формулисати тему илустрације.

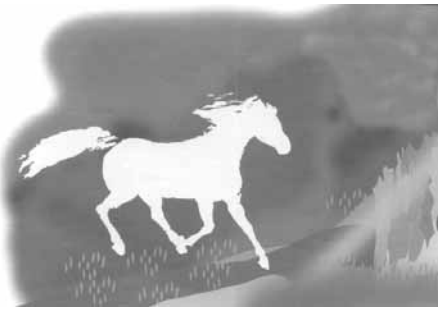
Читанке за три почетна разреда високо су употребљиве за развој посматрања и говорних активности слушања и говорења. На основу већине слика потребно је организовати вјежбе причања, препричавања, описивања. Такође, са ученицима организујемо разноврсне лексичке, семантичке, синтаксичке вјежбе, подстичемо их да богате рјечник (пожељно је формирати тематске рјечнике).

Уџбеници за други циклус такође су богато илустровани сагласно жанровским карактеристикама текстова. Слике су усаглашене и са узрасним рецепцијским могућностима ученика, апстрактније су и често пружају идејну допуну тексту, чиме је корелативност двију умјетности испоштована. Наводимо примјере из Читанке за пети разред. Слике 8, 9 и 10 редом илуструју текстове: *Дјевојчица са шибицама* Ханса Кристијана Андерсена, *Писмо мојој учитељици* Витомира Николића и *Бајка о белом коњу* Стевана Раичковића. Упоредимо ли ове слике са онима које смо претходно посматрали, јасно уочавамо помјерање од конкретног и очигледног ка апстрактном, а њихова идејна подлога снажно је повезана са текстовима на које се односе. Дјевојчица је насликана без црта лица (може бити било које дијете, сугерисана је неодређеност лика), а одјевена је у тексас, чиме је делокализовано вријеме радње и ученицима сугерисана свевременост Андерсенових мотива. Николићева пјесма *Писмо мојој учитељици* доноси мотиве рата, глади, зиме, а илустратор је њену умјетничку сугестију приказао прониц-

љиво изабраним приказом, који упечатљиво упућује на неслободу, страх, беспомоћност малих и невиних. Илустрација *Бајке о белом коњу* најављује лијепу Раичковићеву причу о слободи и њеној чудесној свемоћи – несагледивим могућностима и неухватљивости. Слика може бити мотивација за читање, али и у етапи идејне анализе ученици је могу коментарисати и покушати да утврде какве су још везе између ликовног и текстуалног свијета уочили и шта то значи у кругу обрађене тематике – слобода и њене вриједности.

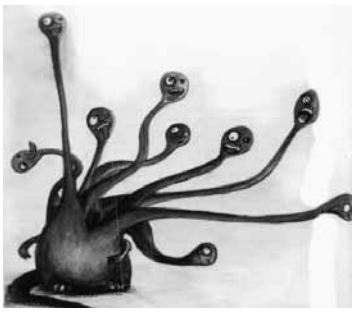
Слика 8

Слика 9


Слика 10

Бајковити свијет и фантастички код уочљиви су линеарно у уџбеницима – проналазимо их у свих шест читанки. Интересантно је, међутим, како се илустрације тога свијета мијењају сагласно са ученичким узрастом. Слике 11 и 12 су у Читанци за пети разред.

Слика 11


Слика 12

Слика 11 је најавни дволист цјелине, а аждаја са слике 12 прати текст *Биберче убија алу*. Упоредимо ли их са илустрацијама за раније разреде, које се односе на бајке, видимо да траже боље рецепцијске способности ученика, да су комплексније и да се илустратори слободније понашају у њиховој изради. Страх и језа *тамноī вилајеша* бајке уочава се на први поглед на овим илустрацијама. Таква рјешења нису присутна у уџбеницима за млађе ученике, што је сасвим оправдано са психолошког аспекта. Такође, и реалистички текстови, рецимо, Јесењинова приповијетка *Бобиљ и Друшкан*, илустровани су тако да и бојом и линијом, а и укупном компози-

цијом јасно сугеришу тематско-мотивску структуру текста. Наредне слике (13 и 14) изврсно асоцирају на ужасну судбину која је снашла два пријатеља у овој предивној причи која има много елемената лиризма.

Слика 13

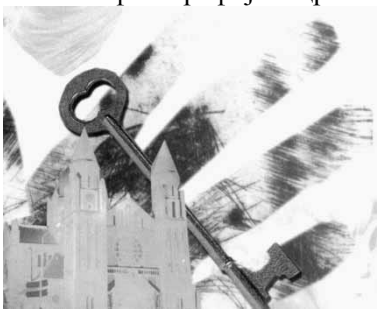
Слика 14

Читанка за шести разред отишла је корак даље од претходних уџбеника у начину илустровања. У њој су чести цртежи на којима се виде само контуре ликова, што је усаглашено са теоријом рецепције и потребом да млади читаоци сами допуне мјеста неодређености. Слика бр. 15 очигледан је примјер.

Слика 15

У овом Уџбенику налазимо и комбиновање ликовних техника, а најфреквентније је повезивање фотографије и цртежа (слике 16, 17 и 18).

Слика 16


Слика 17

Слика 18

Слика 16 најављује Илићеву пјесму *Зимско јутро* и доноси сугестију сеоском мира и спокоја у раним јутарњим часовима. Пјесма *Ко хоће да доживи чудо* Десанке Максимовић права је ризница малих тајни великог љубитеља природе, вјечитог сањара за кога „дрвеће хода и певају траве". Оптимистична, полетна и тајанствена, опија читаоце сваким новим стихом који корак по корак разоткривају необичан наслов пјесме и креирају свијет идеја, неисцрпан и далекосежан. Разговор о Слици бр. 17 може бити изузетна увертира у асоцијативне токове које презентује пјесма. Аријаднин конац (Слика 18) повешће ученике у лавиринте грчке митологије.

ЗАКЉУЧАК

Евидентно је да су анализиране читанке искључиво оријентисане на књижевност (у старијим разредима биће ријечи и о филмској, позоришној и РТВ култури) и да у њима нема садржаја граматике и правописа. Чини се да је одвајање уџбеника за двије области (језик и књижевност) омогућило и илустраторима више слободе у изражавању и усаглашавању ликовних рјешења са текстовима и укупном концепцијом читанки. На више различитих начина они су приказали поједине текстуалне елементе покушавајући да тиме пробуде и подстакну и ученичке креативне и имагинативне потенцијале.

Анализиране читанке показују да су ауторски тимови уважили потребу за корелацијом ликовног и књижевног израза и да је илустрацијама посвећена значајна пажња.

Уједињујући теоријске претпоставке и емпиријски дио рада, можемо издвојити сљедеће:

– Анализиране читанке квалитетно су илустроване, тако да је већ на први поглед уочљива интенција за чврстом корелацијом ликовне и књижевне умјетности.

– Сликовни материјал који се налази у уџбеницима пружа бројне могућности за различите етапе наставне интерпретације текста, подстицајан је за препричавање, причање и описивање.

– Илустрације су усаглашене са жанровским карактеристикама текста и са узрасним специфичностима ученика. Поштују младог читаоца и тиме што му подстичу машту.

– Поједине илустрације су вишефункционалне – ликовним рјешењима настоји се ученицима приближити неки од аспеката пјесничког језика.

Овим истраживањем настојали смо да сагледамо неке елементе који се односе на употребу илустрације у настави књижевности у млађим разредима основне школе. Анализирали смо уџбенике књижевности за првих шест разреда основне школе у Црној Гори и утврдили прилично висок ниво квалитета илустрација у њима. Наравно, колико ће и како сликовни ма-

теријал бити употријебљен у настави не зависи само од уџбеника. Наставници током конкретне реализације уочавају и реализују употребу илустрације.

ИЗВОРИ

Милица Пајовић, Невенка Вулић: *Како то може 1 – књижевност за први разред деветогодишње основне школе*, Илустрације: Јелисавета Сјеклоћа, Подгорица: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.

Дијана Вучковић, Милица Пајовић, Невенка Вулић, Анка Мујичић: *Како то може 2 – књижевност за други разред деветогодишње основне школе*, Илустрације: Јелисавета Сјеклоћа, Подгорица: Завод за уџбенике и наставна средства, 2011.

Милица Пајовић, Невенка Вулић, Анка Мујичић: *Како то може 3 – књижевност за трећи разред деветогодишње основне школе*, Илустрације: Подгорица: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.

Љубомир Ковачевић, Радинка Вучковић-Ћинћур: *Читај и сањај своје чудо – читанка за шести разред деветогодишње основне школе*, Илустрације: Сузана Пајовић-Живковић, Подгорица: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.

Наташа Боровић, Соња Ашанин: *Чаролија читања – читанка за четврти разред деветогодишње основне школе*, Подгорица: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.

Весна Павићевић, Наташа Боровић: *Моја читанка – књижевност за пети разред основне школе*, Подгорица: ЗУНС, 2007.

ЛИТЕРАТУРА

Вучковић (2013): Dijana Vučković, Tekstualni i ilustrativni elementi slikovnica, *Vaspitač u 21. veku*, Aleksinac: Visoka škola za vaspitače strukovnih studija, 455–470.

Гросман (2010): Meta Grosman, *U obranu čitanja – čitatelj i književnost u 21. stoljeću*, Zagreb: Algoritam.

Мајхут (2013): Berislav Majhut, Ilustracije u izdanjima *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića* objavljenih za života Ivane Brlić-Mažuranić u *Redefiniranje tradicije*: *dječja književnost, suvremena komunikacija, jezici i dijete, priredili Ante Bežen i Berislav Majhut,* Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu i Europski centar za napredna i sustavna istraživanja, 205–222.

Николић (2006): Милија Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: ЗУНС.

Поповић (2007): Tanja Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.

Росандић (1986): *Metodika književnog odgoja i obrazovanja*, Zagreb: Školska knjiga.

Смиљковић и Милинковић (2008): Стана Смиљковић и Миомир Милинковић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Врање: Учитељски факултет и Ужице: Учитељски факултет.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 397–411

University of Montenegro
Faculty of Philosophy, Nikšić
Teacher Training Department

THE ROLE OF ILLUSTRATION IN LITERATURE TEACHING IN PRIMARY SCHOOL

Summary: The correlation between the literary and the visual arts is something that is almost implicit in the classroom. This paper analyzes some aspects of the most common connection between the two arts in the teaching process. The theoretical part of the paper explains the possibility of using illustrations in various stages of interpretative and analytical teaching procedure. The author highlights the place and role of illustrations in the following: students' motivation to read, content and characters analysis, formulating of the narrative passages, the interpretation of the unfamiliar words, reception of poetic imagery, individual and creative work of students. In the empirical part of the paper, the author analyzes the modern Montenegrin textbooks created for lower grades of elementary school. The research results show that some visual elements in the analyzed textbooks meet numerous criteria of teaching literature; that they really serve as a great encouragement and inspiration for good reception of a text. The author pointed out that the illustrations substantially conform to the type of the text (its genre characteristics), as well as the student's reception abilities.

Key words: teaching literature, reception, student, reading book, illustrations.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 413–419

Сретко Дивљан
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука, Јагодина
Катедра за дидактичко-методичке науке

ЛУТКА-ИГРА И ЕМОЦИОНАЛНИ РАЗВОЈ

Апстракт: На сцени се литерарна, глумачка игра тумачи кроз осећања и визију света. Когнитивни развој најбоље се постиже драмском игром кроз коју дете стиче искуство и ствара нови свет. Свака ментална функција, која настаје кроз позоришну представу, појављује се на сцени више пута: најпре као литерарна функција, социјално-психолошка прилагођавања, емоционално узајамно деловање и као интерпсихолошка категорија. С лутком дете прича кобајаги. Драмска игра „Кобајаги“: дете је цар, лекар, књижевник, војник, полицајац… Дете од четири године каже: „Лутка је моја другарица и пријатељ којој све могу рећи. Она мене разуме.“
Кључне речи: лутка-игра, емоционални развој, когнитивни развој, креативна истраживања, асоцијативно учење.

Код деце емоције изазивају одређене реакције и емоционални став о одређеним визуелним искуствима кроз луткарску представу. Да ли се детету нешто свиђа или не? Да ли је нешто лепо или није? Кроз лутка представу *Пролеће* васпитач жели да покрене код деце усмерене активности: одређену реакцију на тему „Пролеће је стигло“. Свака лутка представа има свој емоционални циљ, тј. циљана стања. Код детета лутка представом желимо изазвати изненађење и радост у пролеће. Лутка представа дете подсећа на његову игру „Кобајаги.“

ПРОЛЕЋЕ
(драмска игра)

Лица

Наратор
Ласта
Грлица
Лептир
Рода
Ветар лахорац
Вила Равијојла

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 413–419

I

Наратор:

На једном плавом облаку у небеској прашуми живели су жар птица, лептир, ласта, грлица, ветар лахор и рода. Они су чекали пролеће. Пролеће је велика љубав неба, сунца и човека.

Грлица:

Плави облаци, плавог неба, на небу дружили су се са жар птицом и лептиром. На небу сијао је плави сунчев сат који је певао као Шаљапин: „Кад ће пролеће, кад ће стићи цвеће…“. Ах, та љубав, најлепша ствар на свету. Ах, та љубав, како је лепо уз љубав бити срећан. Срећу красе осећања и лепота заљубљеног мудровања.

Наратор:

Изјављује госпођа рода: „Ја волим пролеће“. Сунчеви зраци милују свет својом светлошћу.

Ветар лахорац:

Пожелео сам да милујем лептира у пролеће. Лептир царски, у пролеће, царски је био и обучен. Од жар птица перје је сијало турунџи бојом. Глава је била жуте боје са крупним црвеним очима. Жар птица носила је јарко црвени фрак и личила је на ужарену лопту. Из плава неба жуборио је плави поток, а сунце било је црвено. Кроз црвене нијансе неба, ветар лахорац певао је песму о пролећу:

Плаво у мом оку
Плаво у мојој души и све се купа у плавом оку.
Срећа је лепа и кад је бржа од ветра.
Небом језди Реља Крилатица, силан јунак
Долине јоргована и мангуп међу звездоперима.
Силан јунак, силно пролеће, црвено небо и гиздави
јунак Реља Крилатица – небом лете.

Лептир:

Језди Реља Крилатица по плавоме своду изнад Мироч планине. Тражи пролеће – јер тада љубав цвета. Хоће Реља да доживи љубав неба. У љубави мораш бити јунак. Љубав је најјача игра на свету. Ко љубав савлада тај је јунак свих времена. Крилатица Реља заљубио се у пролеће и у турунџи лептира.

Вила Равијојла (плаче вила Равијојла – пролећна жалопојка)*:*

Јаој мени где ћу се јадна окаменит.
Лептир јесте лепши од мене,
јесте лепши од мене.
Ко ће моме Рељи
љубити скуте,
јадна ли сам ја и моји скути…
Ко ће моме Рељи љубити скуте…

Ласта:

Криво жар птици зато што се Реља заљубио у турунџи лептира. Какав је он јунак кад љуби лептира?

Наратор:

Реља Крилатица проговара: „Зар лептирније део нашега живота. Жар птица воли роду манекенку. Она носи црвене чизме.“

Наратор:

Жар птица волела је небески свод и љубила лептира. Што је он леп да те подиђу мравци!

Рода:

Није ми јасно ко кога воли у ово пролеће. Сви су полудели и побркали лончиће љубави. Замислите да се змија заљуби у глисту.

Ласта:

Љубав је највећа мистерија живота. Све је у теби, а ти је не видиш. Лепо је живети док рода гања жабе а мрави праве свадбе. Пчелица Матица извела бумбаре да плешу на небу уз ветар поветарац.

Рода:

Многе пчеле су зачете на небу у ветру и плаве висине су њихова љубав.

Ласта:

Ако не знате, љубав је велики ветропир.

Лептир:

Ја се рађам и живим само један дан. То је љубав према животу.

Рода:

Ветар је набијен емоцијама и љубављу која ће постати наследство многих генерација.

Рода (пева и свира гитару)*:*

Плаво, волим те, плаво и кад си и од ветра плавог рођена. Плаве увојке, од пчеле матице, око скута увија ветар развигор. Плава недра на небу љубе рој пчела.

Хор пчела (пева)*:*

О, кад би хтела,
кад би хтела,
матица,
да игра,
кад би хтела да пева,
о, кад би хтела,
да свира.
Љубим је љубим,
Да, зато зашто је плава.
Матица у њедрима,
о, кад би хтела,
матица моја
Да буде,
кад би хтела,
да буде,
Љубав моја…

Ласта (наглас пева)*:*

И ја бих хтела да певам, али ме глас издао.

Наратор:

Боже, услиши ласти бар једну жељу.
Нек пишти док пева.
Нека и она пева,
нека и она пева,
па макар и крештала
док пева.

Лисица:

Ја певати нећу. Док је моје памети на пијаци неће више бити лисичијег крзна. Ја не волим пчеле. Хтела сам оперска певачица да постанем, нећу, не желим, ја сам лисица. Моја љубав је лукава…

Ласта:

Сигурно да нема на пијаци крзна, али око врата жена – нисам сигурна. Лисице, доста ми је тебе! Дозволите, ви лисице, да и у коки пролеће процвета. Немој више да једеш јадне коке. Безобразно је то од тебе, лијо!

Наратор:

Јесте да је лукава тета лија. Шта јој вреди кад је лепши од ње њен реп велики.

Рода:

Нико лији не брани да чека пролеће.
Она мора да зна да би и коке волеле да чекају пролеће.
И оне воле неког.
Баш је лија себична!
Видети лију на врату жене…
Није за хвалу…
Као ни коке у лијином желуцу
које гледају у дно живота.

Лептир:

Замислите да остану коке ћубанке без певца ћубана, шта би коке без њега, он је најлепши за коке ћубанке. У њега је заљубљено најмање сто кока.

Рода:

Што иде нек иде.

Ласта:

Она ничему не служи.

Рода:

Ко то она?

Лептир:

Наравно наша шмизла и лепојка лија.
Ми имамо једну лију у нашој школи.

Преде као мачка, а уједа страшно!
Решила да буде неко. Кажу Бог јој реко!?
Она хоће директор школе да буде!
Била је некад добар човек…
Данас није нико.
Кажу да ће таква остати живот цео…
Од ње више ништа не можеш направити.
Њен реп живи и високо се котира у друштву.

Рода:

На женином врату он сатима дрема.
Каква повластица да на женином врату неко спава.

Лептир:

Није лепо да одвојено живе лија и реп.

Ласта:

Није лепо. У кога ће се жалубити, лисац превртанер, ако лија буде одвојен од репа?

II

Ветар лахорац:

Доста ми је те ваше тета лије…
запевајмо песму ветрићу мали,
Пролеће је стигло,
небо се жари,
запевај песму лахорићу мали.
Неко је срећан, неко се жари.
Ласте су дошле и пролеће најавиле.
Роде су стигле и децу буде;
устани зоро моја рана, дечијом песмом опевана.
Буди нашу децу да са зором расту и око света трче.
У мајчином крилу сан је најслађи.
После песме и љубави слатке лепо је играти се са лептиром у пролеће.
На цвету пролећа, кад воће процвета, играјте се децо и миром уздишите.
Живот је леп у цвату младости у пролеће рано.
Магарац је најавио пролеће рано.
Његова песма пробудиће сваког.
Кад магарац њаче цвећу се плаче.
Цветови моји, немојте тако, магарица је срећна кад он њаче.
То је његов љубавни зов у пролеће рано. Иа, иа, иаааа…
Лепо је кад је свет пун бумбара.
Тешимо се…
Свако понекад буде као бумбар…па шта!?
И то је лепо…
Бумбар је бумбаш ти… па шта - у сав глас вичемо сви.

Рода:

Децо моја, пролеће је већ у пуном јеку, набујале реке, по пољани трче деца, на небу плеше сунце са ветром лахорићем. У свако дете ушло је пролеће.

Ласта:

Деца су цвеће овога света.
Родиле се звезде дошли тићи на свет.

Лептир:

Пролеће је у знаку рођења и цветања.

Грлица:

Ко не процвета – рађати никад неће. Цветајмо људи…

Наратор:

Живот је пред нама. Уз песму и реч срећа је много лепша.

ПРОЛЕЋНА ПЕСМА

Пролеће је, пролеће је,
радује се цео свет,
куд погледаш сунце сјаји,
а под росом блиста цвет.
Наше груди, наше душе
заталас'о овај сјај,
славуј мали сунце хвали
што је земља прави рај.
(Јован Јовановић – Змај)

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Дивљан (2009): СретkоДивљан, *Бајке*, Јагодина
Росић (1991): Тиодор Росић, *Долина јорговања*, Београд: СКЗ
Сузић (2010): Ненад Сузић, *Психолошке и педагошке радионице*, Бања Лука.
Бузан (2004): Тони Бузан, Хоризонти интелигенције, Београд

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 413–419

Sretko Divljan
University of Kragujevac
Faculty of Education
Department of Methodology and Didactics

PUPPET-PLAY AND EMOTIONAL DEVELOPMENT

Summary: The paper shows the ways of interpreting the literary, acting scene play through feelings and the vision of world. Cognitive development is best achieved through drama plays, through which the child gains experience and creates a new world. Every mental function, created through a play, appears on the scene more than once: first of all as a literary function, social and psychological adaptations, emotional interaction as an interpsychological category. Child talks with the puppet on an imaginary level. The acting play is also on an imaginary level: the child is an emperor, a doctor, a writer, a soldier, a policeman etc. A four-year old child says: "The puppet is my friend whom I can tell everything. It understands me".

Key words: puppet-game, emotional development, cognitive development, creative research, associative learning.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 421–433

Драгана Ј. Цицовић Сарајлић
Универзитет у Приштини – Косовска Митровица
Факултет уметности у Приштини – Звечан
Биљана М. Павловић
Учитељски факултет у Призрену – Лепосавић
Универзитет у Приштини – Косовска Митровица

ТЕКСТОВИ СРПСКИХ ПЈЕСНИКА У ОСНОВНОШКОЛСКОЈ НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Апстракт: У раду[1] се анализира заступљеност текстова српских пјесника у наставним плановима и програмима и уџбеницима музичке културе за млађе разреде основне школе. Циљ је да се укаже на њихов значај у моралном васпитању ученика. Посебна пажња поклања се пјесмама родољубиве тематике, јер је уочен недостатак ових пјесама у настави музичке културе. Наводе се примјери родољубивих пјесама које су биле заступљене у првим наставним плановима и програмима музичке наставе, првим музичким збиркама писаним с почетка XX вијека и указује на њихову етичку вриједност и могућност коришћења и у данашњем времену. Упућује се апел композиторима и музичким педагозима да се ангажују у стварању музике инспирисане патриотским пјесмама српских пјесника. Бројне пјесме прослављених српских пјесника имају патриотску тематику. Такве пјесме треба пронаћи и музички обрадити у складу са пјевачким могућностима ученика основне школе. На тај начин обогатио би се избор патриотских пјесама у настави музичке културе, што треба да допринесе развијању родољубивих осјећања код ученика.

Кључне ријечи: текстови српских пјесника, патриотске пјесме, основна школа, настава музичке културе и српског језика.

УВОД

У раду се анализира заступљеност текстова српских пјесника у наставним плановима и програмима и уџбеницима музичке културе за млађе разреде основне школе, са циљем да се укаже на њихов значај у моралном васпитању ученика. Посебна пажња поклања се пјесмама родољубиве тематике, јер је уочен недостатак ових пјесама у садржајима наставе музичке културе. Оне имају посебан смисао и значај данас на Косову и Метохији, јер снажно доприносе његовању и очувању националних вриједности, што је на овој територији циљ од изузетног националног интереса. У раду се

[1] Рад је резултат истраживања у оквиру пројекта III 47023 „Косово и Метохија између националног идентитета и евроинтеграција“, које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

dsarajlic@gmail.com

наводе примјери патриотских пјесама које су биле заступљене у првим наставним плановима и програмима музичке наставе, као и у музичким збиркама које су писане почетком XX вијека, и указује на могућност њиховог коришћења и у данашњем времену. Истиче се значај корелације на нивоу наставе музичке културе и српског језика и усвајања пјесама родољубиве тематике које су компоноване на текстове српских пјесника. Обрадом таквих пјесама допринјеће се развијању родољубивих осјећања код ученика.

МОРАЛНО ВАСПИТАЊЕ У НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Морално васпитање, као посебна компонента свестрано развијене личности, представља веома сложен друштвени и педагошки процес. Појам моралног васпитања дефинише се коришћењем појма морал (*mos-moris*, лат. – обичај, првило, закон и *moges* – владање, ћуд, начин понашања), који у етици најчешће подразумјева скуп појмова о добру и злу, или систем обичаја, правила, смјерница и идеала. Морал је настао са настанком људског друштва, а развијао се у складу са нивоом друштвеног и цивилизацијског развоја. Морал је један од облика друштвеног сазнања и људске праксе која у себе укључује систем правила и норми којима се утврђују односи међу људима, односе човјека према стварима и појавама реалног свијета, другим људима и самом себи, као и односе у испуњавању обавеза према друштву. Морал, као друштвена свијест, представља скуп неписаних правила, навика и обичаја којима се утврђују узајамни односи појединца према заједници и заједнице према појединцу и просуђује шта је добро, исправно и праведно у остваривању општег добра. Према Канту, хуманистичка орјентација морала је да човјек има слободу у понашању, али и ограничења, која проистичу из циљева и слобода других људи.

Морално васпитање је специфичан процес моралног обликовања појединца у друштвену личност у оквиру којег се формирају: његове моралне одлике, погледи на свијет, људско друштво и човјека, морална осјећања, позитивна својства воље и карактер, навике моралног понашања и дјеловања у складу са прихваћеним нормама. Остварује се на свим мјестима човјековог живота и рада и траје колико и сам живот (Круљ, Качапор, Кулић 2001). На формирање моралних ставова и вриједности, поред породице, утиче и цјелокупна социјална средина (предшколска установа, школа, вршњаци, књиге, масовни медији, црква, политичке и друге организације…). Морална сазнања заснована су на разуму и обухватају: познавање, разумјевање и свјесно усвајање моралних појмова, шта је морално добро а шта није, шта је морално дозвољено и пожељно, а шта морално недозвољено и непожељно, шта су моралне вриједности, врлине и идеали. Усвајање знања о моралу (правилима, нормама, принципима, вриједностима) представља основу и прву етапу у процесу формирања моралне личности

(Јовановић 2005). Сáмо постојање моралних норми и усвајање знања о њима још не значи да ће се појединац понашати у складу са њима. Главни задатак моралног васпитања је да спољашњи (објективни) друштвени и морални захтјеви постану унутрашње (субјективне) норме понашања личности. Циљ моралног васпитања је изградња моралне личности, што подразумјева „формирање појединца као моралног субјекта који мисли, осећа и делује у складу са захтевима друштвеног морала, вредности, захтева и правила“ (Ђорђевић 1996: 15).

Свако друштво настоји да морализује чланове своје заједнице у складу са специфичностима и обиљежјима националних и културних традиција, али и у складу са начелима и вриједностима општељудског морала. „Морално васпитање је увек и друштвено васпитање јер припрема појединца за заједнички живот у оквиру друштвених група и заједница, а друштвено васпитање је увек и морално зато што представља припрему за поштовање тих и свих вредности у животу“ (Ђорђевић 1996: 12). Патриотско васпитање, као облик друштвено-моралног васпитања и дио националног васпитања, има веома значајну улогу у васпитању младих, а односи се на „развијање патриотских осећања и ставова према својој земљи (отаџбини) и народу и идентификацији са њима“ (Јовановић 2005: 61). Заснива се на развијању сазнања о припадности одређеном народу (етничкој заједници), везаности за његову прошлост и садашњост, за његову културу и достигнућа у науци, техници и умјетности (Круљ, Качапор, Кулић 2001). Развијање патриотизма, поштовање културе, историје и традиције своје земље, разумјевање, очување и остваривање националних интереса, залагање за њен развој, важни су циљеви националног васпитања. Само у јединству знања, осјећања, увјерења и убјеђења, која код ученика треба развијати, „могу се формирати позитивни ставови ученика према националним и културним вредностима и подстицати њихова спремност за одбрану и развој националних вредности и интереса, а да се при томе поштују вредности и интереси других нација и заједница“ (Јовановић, Парлић 2010: 153).

Садржаји свих наставних предмета, предвиђених наставним планом и програмом у основној школи, омогућавају остваривање циљева и задатака националног васпитања и образовања, и то: упознавање ученика са духовним, друштвеним, економским, научним, умјетничким, културним достигнућима и вриједностима своје земље и свог народа; упознавање и поштовање језика, обичаја, историје, вјере; развијање свијести о државној и националној припадности, његовање српске традиције и културе; развијање патриотизма и вјере у бољу будућност и напредак земље. Већ од најмлађег основношколског узраста дјецу треба учити како да воле своју земљу. Тада је потребно да упознају химну, заставу и грб, као најважније државне симболе. У већини европских земаља постоји култ државне заставе и државног празника. За вријеме прославе државних празника, на своје прозоре и балконе грађани истичу државну заставу. Они то не схватају као

обавезу већ као потребу да на симболичан начин искажу свој национални понос и привржености својој држави. У појединим земљама, ритуално подизање заставе и интонирање државне химне свакодневно претходи првом школском часу (Павловић 2007).

Настава музичке културе својим садржајима, и у корелацији са другим наставним предметима, прије свега српским језиком, може значајно допринјети развијању и његовању патриотских осјећања и патриотске свјести, као једном од основних циљева националног васпитања. Пјевањем родољубивих пјесама, које својим литерарним садржајем изражавају колективна осјећања у којима доминира љубав према сопственом народу и домовини, снажно се утиче на формирање и развијање националне и патриотске свијести. Поетски текст ових пјесама, изречен јасним, непосредним и недвосмисленим језиком, без алегорија и симбола, додатно обогаћује мелодија, која појачава његову рецептивну и асоцијативну снагу. Јединством ријечи, мелодије и ритма, ове пјесме снажно дјелују на слушаоца, побуђујући осјећање привржености, поноса, узвишености, одважности, части, и свих других позитивних патриотских осјећања које посједује особа са развијеном свијести о државној и националној припадности. Због тога, патриотске пјесме морају поново добити мјесто које им припада, не само у школи, већ и у оквиру породице, у медијима, на културним и музичким манифестацијама и свуда гдје се његују и шире друштвено-моралне вриједности.

ПЈЕСМА И ЊЕНА УЛОГА И ЗНАЧАЈ У НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Од свих музичких активности пјевање је најприроднија и најлакша активност. Пјевати се може без познавања нота, без одређеног музичког образовања и без савремене технике и технологије. Из наведеног је јасно зашто је у школи пјевање било дуго присутно као једина музичко-наставна активност или као најзаступљенија активност (Видулин Орбанић, Терзић 2011).

О пјесми, њеном значају и улози у музичкој настави писали су како музички педагози, композитори и музиколози, тако и филозофи, есетичари, социолози и психолози. Ђорђе Натошевић, надзорник српскоправославних школа на територији Карловачке митрополије од 1857. до 1887, иако по струци није био музичар, имао је веома значајну улогу не само у развоју српског школства већ и у развоју и унапређењу наставе музичког васпитања у основним и средњим школама. По њему је „певање најважније и прво средство за душевно оснажење и изображење деце. […] Колико је математика важна за умно, толико и још више је вредно појање за душевно изображење деце“ (према Đurić 1977: 29). У циљу цјеловитијег

и свестранијег развоја личности, Натошевић истиче да у школи треба настојати да се обје стране човјека, ум и душа, једнако изображавају. „Изображење самога ума начини човека по свет вредна, ал' не и по себе срећна. Обострано изображење савршенство је. Највише науке и знања не могу без доброг срца и душе никад онолико савршене ни вредне бити колико уз ово. То је узрок што Аристотел и Платон, оба умна сунца, држе певање за најглавнију ствар у дечием воспитању […]" (према Ђурић 1977: 36). Исидор Бајић, композитор и наставник музике у новосадској гимназији, свјестан великог значаја наставе пјевања у музичком образовању младих, својим свестраним ангажовањем настоји да допринесе њеном унапређењу и у народним школама. Музику сматра вјештином „која *најнепосредније* утиче на унутрашњи живот, на срце човечије", а пјевање средством „којим најлакше можемо да продремо у све слојеве народа нашега и тиме да у душу његову уносимо оно, што је лепо, добро и племенито" (Бајић 1899: 4). Данас, „певање дечјих песама у школи треба да буде основни садржај рада у настави музичке културе" (Просветни гласник 2005: 146). „У тренуцима када ученици показују замор и деконцентрацију на било ком часу, неколико минута певања веселих дечјих песама, уз покрет, разведриће преморена лица и омогућити им да поново крену на усвајање нових знања из различитих предмета. Пожељно је сваки радни дан почети и завршити певањем песама" (Просветни гласник 2005: 147).

Наставни предмет *Музичка култура* у основној школи се учи у свих осам разреда, са циљем да се код ученика: развија интересовање, музичка осјетљивост и креативност; његује смисао за извођење музике и подстиче стваралачко ангажовање у свим музичким активностима; стиче навика слушања музике и разумијевања могућности музичког изражавања и музичке поруке; развија осјетљивост за музичке вриједности упознавањем музичке традиције и културе свога и других народа (Правилник 2005). Сви постављени циљеви се остварују садржајима програма наставе музичке културе, подијељеним у програмске цјелине, међу којима примарно мјесто заузимају активно музицирање (пјевање и свирање) и слушање музике, док је обрада основа музичке писмености и музичко-теоријских појмова сведена на пружање основних информација и у функцији је бољег разумијевања музике и музичког дјела. Ова настава „својим садржајима и активностима доприноси цјелокупном развоју ученика. Код ученика се развија љубав према музичкој уметности и смисао за лепо и узвишено, потпомаже његов свестрани развој, оплемењује га и улепшава му живот" (Правилник 2005: 144).

Наставни план и програм, поред општих смјерница и сугестија, садржи и избор препоручених композиција за све музичке активности у оквиру наставе музичке културе. Изабране композиције су прецизиране именом аутора и називом композиције и усклађене су са психофизичким могућностима ученика одређеног узраста и васпитно-образовним захтјевима

музичке наставе за одређени разред. „Наставник је слободан у избору предложених песама, али мора водити рачуна да у његовом раду буду заступљене народне, пригодне, песме савремених дечјих композитора као и композиције са фестивала дечјег музичког стваралаштва, које су стварала деца. Ради актуелизације програма наставник такође може научити ученике да певају и понеку песму која се не налази међу предложеним композицијама, ако то одговара циљу и задацима предмета и ако одговара критеријуму васпитне и уметничке вредности“ (Просветни гласник 2005: 146–147). Само правилним избором пјесама може се дјеловати на емоционалну осјетљивост, развијати естетски и умјетнички укус и утицати на формирање позитивних особина карактера. С обзиром да пјесма представља заокружену музичко-поетску цјелину, уз музичке елементе, при избору неопходно је водити рачуна и о васпитно-образовној улози литерарног *текста* пјесме. Предност се даје пјесмама са једноставним, јасним и за дјецу разумљивим текстом, који имају литерарну вриједност, што подразумјева чистоту језика, јасно изражавање мисли, реалан опис догађаја, поетичност текста и друго. Тематика литерарних текстова треба да буде из свијета дјечијег интересовања, да доноси савремене и за дјецу приступачне, занимљиве и разноврсне садржаје који „утичу на развој етичких и националних осећања, а затим проширују знања и обогаћују речник ученика“ (Стојановић 1996: 17). У музичкој литератури је велики број дјечијих пјесама које су компоноване на текстове познатих српских пјесника. Најзаступљеније су композиције настале на текстове Јове Јовановића Змаја, али и Бранка Радичевића, Војислава Илића, Алексе Шантића, Десанке Максимовић, Бранка Ћопића, Душка Радовића, Мирослава Антића, Љубивоја Ршумовића и других. Дјеца радо пјевају о љубави према родитељима, друговима, школи, ликовима из животињског и биљног свијета, природи и природним појавама, измишљеним ликовима и догађајима и друго. „Пожељно је повезивање садржаја песама са садржајима осталих наставних предмета уколико је то могуће (ученици и школа, годишња доба, празници и обичаји, завичај и домовина, природа и околина, животиње…)“ (Просветни гласник 2005: 143). Највећу пажњу при избору, свакако, треба посветити анализи *музичких елемемената* пјесме. Мелодија треба да буде пјевљива и лака за памћење. Такву мелодију карактерише претежно поступно кретање ка мелодијском врхунцу, без честих и већих интервалских скокова и хроматских помака, а завршава се одређеним смирењем. Опсег мелодије треба да одговара гласовним могућностима ученика, како би је они могли пјевати без потешкоћа. Ритам пјесме мора бити једноставан и јасан, и да одговара способностима и предзнању ученика. Пјесме са великим инервалским скоковима, дугим нотним вриједностима и паузама, у спором темпу теже су за пјевање и треба их избјегавати. Пјесме умјереног темпа омогућавају правилно пјевање и јасан изговор ријечи, због чега су оне најбоље у почетној фази рада, док се ученици постепено привикавају на пјевање пјесама и у бржем темпу. Пра-

вилан избор подразумјева и избор дјечијих пјесама различитог карактера, домаћих и страних композитора као и дјечјих народних пјесама. „Ведра и весела изазива радост и полет, нежна ствара атмосферу смирености, а одлучна снагу и чврстину“ (Стојановић 1996: 17). Приликом избора треба предвидјети да ли ће се пјесма обрађивати *по слуху* или *из нотног текста*.

ПАТРИОТСКЕ ПЈЕСМЕ У НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Познато је да сви наставни планови и програми настају у одређеном историјском тренутку, да одражавају друштвено-политички систем и мјењају се због потребе да се у кључним друштвеним промјенама школство усмјери у правцу у коме се развија друштво. Социјално-економска структура друштва одувјек је битно утицала и из ње су нужно произилазили сви садржаји образовања изражавани кроз наставне планове и програме. Ни наставни предмет Музичка култура у том смислу није био изузетак. Музичка настава се трансформисала у односу на потребе друштва и могућности наставног кадра да постављене задатке реализује у наставној пракси. Анализом наставних планова и програма од 1884. до 2006, када је усвојен правилник о изменама правилника о Наставном плану и програму основног образовања и васпитања, дали смо кратак историјски осврт на значај пјевања и мјесто родољубивих пјесама у садржајима музичке наставе у назначеном временском периоду.

Дјечје патриотске пјесме налазе примјену у настави *Певања* у основној школи у Србији од тренутка када су у наставни план и програм из 1884. године, поред црквених напјева, по први пут уврштене и свјетовне пјесме. Иако је музичко образовање још увијек у служби и подређено потребама цркве, увођење свјетовних пјесама у основне школе представљало је значајну прекретницу у музичкој настави. Међу 14 свјетовних пјесама, колико је у овом програму предложено за сва четири разреда, половина су патриотске пјесме: *Ја сам Србин српски син*, *Устај, устај Србине*, *Соколови моји тићи*, *Ој, браћо, диж' те главе*, *Уз 'о дега свог унука*, *Боже правде* и *Ускликнимо с љубављу* (Просветни гласник 1884). У наставном плану и програму који је објављен 1899. године, број свјетовних пјесма је удвостручен у односу на програм из 1884. године, уз додату напомену да наставници могу узимати и друге згодне пјесме, нарочито патриотске. Међу предложеним пјесмама, више од половине имају патриотски карактер, а поред већ познатих из претходног програма уврштене су и нове, и то: *Прошетала Царица Милица*, *Радо иде Србин у војнике*, *У ранама*, *Лепа наша домовино*, *Ој, словени*, *Смрт мајке Југовића*, *Онамо, онамо*, *Бранково коло*, *Српско оро*, *Боже братства*, *Косовка девојка* и друге (Просветни гласник 1899). Иако је пред крај XIX вијека дошло до изједначавања мушких и женских школа, и по броју предмета и часова, у настави пјевање патриотске, као и

остале свјетовне пјесме, дјелиле су се на мушке и женске. Пјесме борбеног, ратничког садржаја намјењене су дјечацима, а за дјевојчице су предлагане пјесме лирског садржаја. Аутор пјесама су били наши познати музичари: Јосиф Маринковић, Мита Топаловић, Даворин Јенко, Јован Пачу, Јосиф Це, али и мање познати, као што су: Михајло Протић, Станоје Николић, Андрија Ћупић и други. Велики број пјесама компонован је на текстове Јована Јовановића Змаја, али и на текстове Јована Миленка Грчића, Бранка Радићевића, Јована Суботића, Јована Ђорђевића, а за пјесму *Онамо, онамо* текст је написао црногорски кнез Никола. Нотни записи ових пјесма сачувани су захвајући, прије свега, Владимиру Р. Ђорђевићу, композитору и дугогодишњем наставнику музике у учитељској школи у Јагодини. Ђорђевић је сакупио све пјесме прописане наставним планом и програмом и објавио их у *Збирци одабраних пјесама у један, два, три и четири гласа за школску омладину* (Ђорђевић 1909). Након уједињења Јужних Словена у заједничку државу – Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца 1918. године, први јединствени наставни план и програм за четворогодишње основне школе, до када су се у Србији примјењивали они коришћени прије рата, донијет је 1926. године. Циљ наставе *пјевања* био је: *Развијање слуха и гласа. Буђење и развијање естетичког и родољубивог осјећања* (Nastavni plan za I, II, III и IV razred 1926). Усклађен са циљем наставе пјевања, препоручени садржај је базиран на народним пјесмама са елементима националне историје и дјечјим умјетничким пјесмама, као и родољубивим пјесмама које уздижу дух народног и државног јединства, и доприносе моралном, естетском и патриотском васпитању. Примјећујемо, да је садржај препоручених пјесма, уз неколико додатих нових, идентичан са садржајем препоручених пјесама у наставном програму из 1899. године.

У периоду послије Другог свјетског рата патриотизму, као основи васпитања југословенске социјалистичке омладине, поклањана је велика пажња. У циљу омасовљења музичке културе, а под утицајем револуционарних мелодија, развија се веома популаран жанр *масовне пјесме*. То су пјесме намјењене хорском извођењу. Текст је актуелног, друштвено-политичког садржаја, а мелодија једноставна, лако прихватљива, најчешће у ритму корачнице или химничног карактера. Карактерише их сведеност хармонско-изражајних средстава, а у корист недвосмисленог и што јаснијег преношења поруке поетског текста на који је написана. Ове пјесме су намјењене широким народним слојевима, са циљем буђења и ширења одређених националних или социјалних идеја. Најпознатији аутори масовне пјесме су познати српски композитори: Оскар Данон, Никола Херцигоња, Михаило Вукдраговић, Миленко Живковић и други. Револуционарне, партизанске пјесме биле су неизоставан дио у садржајима основношколске музичке наставе. О улози пјесама из НОБ-а у васпитно-образовном процесу, методичар Мирјана Ивановић, осамдесетих година прошлог вијека, пише овако: „Реформисана школа своју васпитно-образовну функцију ба-

зира на традицији наше револуционарне прошлости. Млади нараштаји који нису доживјели страхоте рата и разарања, управо на песмама из НОБ-а упознају дух и карактер нашег народа у борби, љубав према слободи, херојство, патриотозам и непоколебљивост. […] Текстови ових пјесама говоре једноставно и потресно, а ту лежи и њихова васпитна улога“ (Ивановић 1981: 53–54). Све до деведесетих година прошлог вијека, ове пјесме су биле и неизоставни дио уџбеника, збирки и друге помоћне музичко-педагошке литературе. Међутим, стављајући акценат искључиво на пјесме везане за народноослободилачку борбу у Другом свјетском рату, као одраз владајуће идеологије, запостављене су патриотске пјесме везане за српску историју и српски народ. Оне су запостављене и у данашњем наставном плану и програму и уџбеницима музичке културе, што потврђује анализа изложена у наставку овог рада.

АНАЛИЗА НАСТАВНИХ ПЛАНОВА И ПРОГРАМА ПРЕДМЕТА МУЗИЧКА КУЛТУРА ОД ПРВОГ ДО ЧЕТВРТОГ РАЗРЕДА

Да би утврдили колико су у настави музике у нижим разредима заступљени садржаји родољубиве тематке, који могу допринјети развијању осјећања државне и националне припадности, анализирали смо наставне планове и програме за наставу музичке културе од првог до четвртог разреда.

Наставни план и програм за први разред (Правилник 2004) препоручује 52 пјесме за пјевање. Међу препорученим пјесмама само једна је са родољубивим садржајем – *Светосавска химна* – која истовремено има и вјерски карактер. За слушање је препоручена 31 композиција. У овом избору, двије композиције су патриотског садржаја: државна химна *Боже правде* и *Светосавска химна*.

Од 51 пјесме, колико их је предложено за пјевање у другом разреду (Правилник 2004), двије су са родољубивом тематиком: државна и светосавска химна. За слушање је предложено 27 пјесама, међу којима су, исто као за пјевање, наведене ове двије химне. Међу 20 пјесама предложених за рад са хоровима двије су патриотске – поменуте химне.

У наставном плану и програму музичке културе за трећи разред (Правилник 2005) препоручене су 34 пјесме за пјевање. Од укупног броја препоручених пјесама двије су патриотског садржаја: *Боже правде* и *Светосавска химна*. За слушање је препоручено 18 пјесама, а двије су патриотске тематике – државна и светосавска химна. За хорско пјевање је предложено 20 пјесама, од којих су родољубиве већ поменуте химне, које су предложене и за пјевање и слушање.

За пјевање у четвртом разреду предложене су 33 пјесме (Правилник 2006). Осим државне и светосавске химне, патриотског садржаја је и пјес-

ма *Домовина*. Међу 11 композиција, колико их је предложено за слушање, три су патриотског садржаја. Поред двије химне, које су већ предложене за пјевање, за слушање је препоручена и пјесма *Српкиња*. За хорско пјевање су предложене 33 пјесме од којих су четири са родољубивом тематиком: *Никола Тесла*, *Српкиња*, *Моја земља се слобода зове* и *Светосавска химна.*

Анализом наставног плана и програма за предмет *Музичка култура* од првог до четвртог разреда утврђено је да је за пјевање препоручено укупно 170 пјесама. Само три пјесме имају родољубиву тематику, то су: *Боже правде*, *Светосавака химна* и *Домовина*. Од првог до четвртог разреда препоручено је укупно 87 композиција за слушање. Међу изабраним композицијама, поред државне и светосавске химне, само још једна пјесма, *Српкиња*, има родољубиви садржај.

АНАЛИЗА УЏБЕНИКА МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Анализирали смо уџбенике музичке културе од првог до четвртог разреда издавачке куће Завод за уџбенике и наставна средства, са намјером да утврдимо колико су у њима заступљене српске патриотске пјесме.

Уџбеник за први разред (Стојановић, Васиљевић, Дробни 2003) садржи 22 пјесме за пјевање, међу којима нема патриотских пјесама.

Уџбеник за други разред (Стојановић, Васиљевић 2007) садржи 23 пјесме за пјевање. У овом избору пјесама се не налази ниједна пјесма патриотске тематике.

Уџбеник за трећи разред (Стојановић 2004) садржи 18 пјесама. Међу њима се не налазе патриотске пјесме.

Уџбеник за четврти разред (Стојановић, Протић 2004) садржи 38 пјесама које су предложене за пјевање, од којих ниједна нема патриотску тематику. Анализом уџбеника музичке културе од првог до четвртог разреда утврђено је да не садрже примјере пјесама патриотске, родољубиве тематике, предвиђене за пјевање. У уџбенику за четврти разред предложена је једна патриотска пјесма за слушање – *Српкиња*.

Од 101 пјесме, колико их је у уџбеницима музичке културе од првог до четвртог разреда предложено за пјевање, само 2 пјесме имају патриотску тематику*: Боже правде* и *Светосавска химна. Српкиња* је једина композиција која има родољубиви садржај, а која је, у уџбеницима од првог до четвртог разреда, предложена за слушање.

Приказ укупаног броја пјесама са патриотском тематиком предложених за пјевање, слушање музике и хорско пјевање у наставним плановима и програмима, као и уџбеницима музичке културе, од првог до четвртог разреда, показује колико је овај музички жанр запостављен. Скоро потпуно искључивање родољубивих пјесама из садржаја основношколске наставе музичке културе говори како о немарном односу аутора наставних програма и

уџбеника, тако и о њиховом несхватању улоге и великог значаја патриотских пјесма у моралном и националном васпитању младих. Осим тога, овакав третман и запостављеност патриотских пјесама указује на неопходност корекције и допуне садржаја наставе музичке културе пјесмама овог жанра. Битно је напоменути да је, осим извођачког, ово и вријеме стваралачког дисконтинуитета родољубивих пјесама. Иако у литератури постоје дјечије родољубиве пјесме које су писали пјесници попут Јована Јовановића Змаја, Лазе Костића, Јована Дучића, Алексе Шантића, Ђуре Јакшића и других, ново вријеме намеће и потребу нових пјесама. У том смислу, неопходно је да се заинтересују и анимирају српски композитори и музички педагози да стварају нове дјечје патриотске пјесме на текстове савремених српских пјесника: Десанке Максимовић, Мире Алечковић, Добрице Ерића, Љубивоја Ршумовића, Моме Драгићевића, Радомира Мићуновића и других. Заједничко ангажовње српских пјесника, композитора и музичких педагога значајно би допринјело обогаћивању музичке литературе новим садржајима, али и популарисању овог, чини се заборављеног, музичког жанра.

ЗАКЉУЧАК

У раду се разматра заступљеност текстова српских пјесника у наставним плановима и програмима и уџбеницима музичке културе за млађе разреде основне школе, и њихов значај у моралном васпитању ученика. Истакнуто је да настава музичке културе својим садржајима, и у корелацији са другим наставним предметима, прије свега Српским језиком, може значајно допринјети развијању и његовању патриотских осјећања и патриотске свјести. Родољубиве пјесме, које својим литерарним садржајем изражавају колективна осјећања у којима доминира љубав према сопственом народу и домовини, значајно доприносе остваривању циљева националног васпитања. Говорећи о улози и значају пјесме у настави музичке културе, закључено је да је пјевање најзаступљенија музичка активност и да се само правилним избором пјесама може дјеловати на емоционалну осјетљивост, развијати естетски и умјетнички укус и утицати на формирање позитивних особина карактера. Анализом наставних планова и програма дат је кратак историјски осврт на значај пјевања и мјесто родољубивих пјесама у садржајима музичке наставе у основним школама у Србији од 1884. године до данас. Наводе се примјери родољубивих пјесама које су биле заступљене у првим наставним плановима и програмима музичке наставе, првим музичким збиркама писаним с почетка XX вијека и указује на њихову етичку вриједност и могућност коришћења и у данашњем времену. Анализирани су актуелни наставни планови и програми за наставу музичке културе од првог до четвртог разреда, као и уџбеници музичке културе. Закључено је да су пјесме са родољубивом тематиком запостављене у наставним плано-

вима и програмима и уџбеницима музичке културе. Имајући у виду велики значај ових пјесама у моралном и националном васпитању ученика, сматрамо да је неопходно кориговати наставни програм и допунити га ширим избором пјесама родољубиве тематике. Такође, потребно је да се заинтересују и анимирају српски композитори и музички педагози да стварају нове дјечје патриотске пјесме на текстове савремених српских пјесника. Заједничко ангажовање српских пјесника, композитора и музичких педагога значајно би допринјело обогаћивању избора родољубивих пјесама у настави музичке културе и популарисању овог музичког жанра.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

Ђорђевић (1909): Владимир Р. Ђорђевић, Збирка одабраних песама за један, два, три и четири гласа за школску омладину, Јагодина.

Ђорђевић (1996): Јован Ђорђевић, Морално васпитање – теорија и пракса, Нови Сад: Савез педагошких друштава Војводине.

Vidulin Orbanić, Terzić (2011): Sabina Vidulin Orbanić, Veronika Terzić, Polazište i pristup pjevanju u općeobrazovnoj školi, Metodički ogledi (18, 2), Zagreb, 137–156.

Đurić (1977): Hranislav Đurić, Nastava muzičkog vaspitanja u srpskim osnovnim školama u Vojvodini i Učiteljskoj školi u Somboru u 19. veku, Zvuk (2), Sarajevo, 24–49.

Ивановић (1981): Мирјана Ивановић, Методика наставе музичког васпитања у основној школи, Књажевац: Издавачка организација „Нота".

Јовановић (2005): Бранко Јовановић, Школа и васпитање, Београд: Едука.

Јовановић, Парлић (2010): Бранко Јовановић, Јасна Парлић, Улога наставе у остваривању циљева националног и интеркултуралног васпитања, Настава и учење – стање и проблеми, Ужице: Учитељски факултет у Ужицу.

Круљ, Качапор, Кулић (2001): Раденко Круљ, Саит Качапор, Радивоје Кулић, Педагогија, Београд: Свет књиге.

Nastavni plan za I, II, III i IV razred osnovnih škola Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Arhiv Jugoslavije, Ministarstvo prosvete, fasc. br. 495, O. N. br. 8120, od 9. avgusta 1926, Београд. (необјављени документ)

Павловић (2007): Миливоје Павловић, Српска знамења, Звуци, боје, облици, Београд: Чигоја штампа.

Правилник (2004): Правилник о Наставном плану и програму за први и други разред основног образовања и васпитања, Просветни гласник бр.10, Београд.

Правилник (2005): Правилник о Наставном плану за први, други, трећи и четврти разред основног образовања и васпитања и наставном програму за трећи разред основног образовања и васпитања, Просветни гласник бр.1, Београд.

Правилник (2006): Правилник о допуни правилника о наставном плану и програму за први и други разред основног образовања и васпитања, Просветни гласник бр.3, Београд.

Правилник (2006): Правилник о изменама правилника о Наставном плану и програму основног образовања и васпитања, Просветни гласник бр. 9, Београд.

Стојановић (1996): Гордана Стојановић, Настава музичке културе од I до IV разреда, Приручник за учитеље и студенте учитељског факултета, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Просветни гласник (1884): Наставни план и програм за основне школе у Краљевини Србији, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.

Просветни гласник (1899): Наставни план и програм за основне школе у Краљевини Србији, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 613–619.

Стојановић (2004): Гордана Стојанивић, Музичка култура за 3. разред основне школе, Београд: Завод за уџбенике.
Стојановић, Протић (2004): Гордана Стојановић, Вишња Протић, Музичка култура за 4. разред основне школе, Београд: Завод за уџбенике.
Стојановић, Васиљевић (2007): Гордана Стојановић, Зорислава Васиљевић, Музичка култура за 2. разред основне школе, Београд: Завод за уџбенике.
Стојановић, Васиљевић, Дробни (2009): Гордана Стојановић, Зорислава Васиљевић, Татјана Дробни, Музичка култура за 1. разред основне школе, Београд: Завод за уџбенике.

Dragana J. Cicović Sarajlić
University of Pristina – Kosovska Mitrovica
Faculty of Arts in Pristina – Zvecan
Biljana M. Pavlović
Faculty of Education in Prizren – Leposavic
University of Pristina – Kosovska Mitrovica

SERBIAN POETS' TEXTS IN ELEMENTARY SCHOOL MUSIC EDUCATION

Summary: The paper analyses the representation of Serbian poets' texts in teaching curricula and music education textbook for lower grades of elementary school. Special attention has been paid to the poems of a patriotic nature, since a lack of these poems had been noted in music teaching. Patriotic poems, which were a part of the first teaching curricula for music education, the first music collections written in the beginning of the 20th century, are exemplified, and it is pointed to their ethical value and the possibilities of using them today. We appealed to the composers and the music pedagogues to activate themselves in creating music inspired by patriotic poems of Serbian poets. It is concluded that numerous poems of famous Serbian poets are of a patriotic nature. Those poems should be found and processed so that they are suitable for singing possibilities of elementary school pupils. In that manner, the choice of patriotic poems in music teaching would be enriched, which should contribute the development of patriotic feelings in pupils.

Key words: Serbian poets' texts, elementary school, music teaching, Serbian language teaching.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 435–446

Мирјана М. Стакић
Универзитет у Приштини – Косовској Митровици
Учитељски факултет у Призрену – Лепосавићу

УЛОГА И ЗНАЧАЈ ПСИХОЛОШКЕ И СОЦИОЛОШКЕ КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ КЊИЖЕВНИХ ЛИКОВА У САВРЕМЕНОМ МЕТОДИЧКОМ ТУМАЧЕЊУ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Апстракт: Социолошка и психолошка карактеризација књижевних ликова у савременом методичком тумачењу књижевности за децу своју пуну и оправдану примену налази у поступцима анализе и осветљавања унутрашњих мотива и нагона, емоционалних стања и преживљавања који књижевне ликове покрећу на деловање, а условљени су социјалним и друштвеним чиниоцима: местом које лик заузима у друштвеној или породичној хијерархији, његовим идеолошким, моралним и верским опредељењима, друштвеној прилагођености и квалитету међуљудских односа које остварује у друштвеној средини.

У раду, кроз конкретне примере примене психолошке и социолошке карактеризације књижевних ликова, показујемо да се њихова улога и значај у савременом методичком тумачењу књижевности за децу огледа у томе што оне буде код деце радозналост, мотивишу их за уочавање паралела између представљене и предметне стварности, побуђују интересовање и љубав према свету књижевности и омогућавају наставнику да поступно и систематично уведе ученике млађих разреда основне школе у сложеније структуралне и аналитичке поступке посредством којих ће, на старијем узрасту, откривати и тумачити значењски сложен и богат свет књижевних дела.

Кључне речи: психолошка карактеризација, социолошка карактеризација, књижевни лик, методичко тумачење, књижевност за децу.

У методичкој литератури наставног предмета Српски језик и књижевност установљен је читав низ теоријских поступака за тумачење књижевог дела. У њима је теоријски разрађено поштовање појединих етапа у процесу интерпретације. Савремено тумачење књижевног дела намењеног деци не признаје шаблонско и круто успостављање граница међу методичким радњама које прате поједине етапе интерпретације. Интерпретација књижевног дела је сложен и целовит процес, а наставник, по свом избору, а у зависности од конкретног књижевног текста, његових специфичности, као и од узраста, интелектуалних способности, склоности и литерарног сензибилитета ученика, уз пуно уважавање околности под којима се изводи настава, прави избор или удружује методичке радње у ваљане методичке и методолошке поступке. Методичке радње се свесно прилагођавају конкретном књижевном тексту који се тумачи уз примену методолошког плурализма, што значи да не постоји унапред дат и утврђен модел тумачења, већ конкретно књижевно дело и конкретна наставна ситуација условљавају мето-

дичке поступке и методолошку апаратуру помоћу којих ће се ученицима помоћи да открију, доживе и спознају његове сазнајне, естетске и етичке вредности. При томе се неке методичке радње могу потпуно или делимично искључити у зависности од специфичне структуре књижевног текста,[1] али када су у питању прозна књижевна дела, приповетке или романи, наставно тумачење је немогуће без анализе основних покретача и стожера њихове радње – књижевних ликова.

Под одредницом лик у *Речнику књижевних термина* наведено је да представља скуп „моралних, мисаоних и осећајних својстава, одређених особености реаговања, говора и понашања које представљају људску личност у књижевном делу“ (*Речник књижевних термина* 1992: 424). Књижевни ликови представљају делотворне чиниоце у структури епског дела и основне видове конституисања књижевног значења, али истовремено они су и пут којим трајне вредности и значења из света књижевности продиру у историју човечанства.

Стварајући књижевни лик писац га доводи у ситуацију да буде носилац различитих спољашњих догађаја, саме радње, или да испољава унутрашње доживљаје. Пажњу читаоца привлаче ликови или својим деловањем или размишљањима која су последица специфичног менталног склопа њихове личности и карактера.[2] Тиме се остварује посебна напетост, динамика, уживљавање и пројекција реципијента у свет дочаране предметности уметничког дела.

Анализа књижевних ликова и њихових карактера за већину ученика представља најинтересантнији део школске интерпретације књижевног дела, јер је код деце степен пројекције и идентификације са психолошким преживљавањима и судбином литерарних јунака велик. Уосталом, и одрасле особе се идентификују са књижевним ликовима, пате, страхују, надају се и воле заједно са њима.

У традиционалној настави ликови су се посматрали као носиоци позитивних или негативних особина, што је било погрешно и са етичког и са књижевнотеоријског и естетског становишта. Ученике ваља постепено уводити у сагледавање сложености људске природе у којој не постоји идеална сразмера добра и зла. На наставнику је да настоји да током интерпретације књижевних ликова ученици уоче комплексност њихове личности и

[1] Постоје књижевни текстови у којима нема речи и израза чије значење ученицима није познато, у том случају, методичка радња тумачења непознатих речи и израза приликом интерпретације није потребна. Такође, постоје књижевна дела, као што су фолклорне бајке, која не захтевају локализацију текста. Многе књижевне текстове је непотребно препричавати или правити план њиховог текста, као што се и мотивисање ученика за читање књижевног дела може објединити са давањем истраживачких задатака који то читање прате.

[2] Књижевни ликови као носиоци емотивних, етичких и интелектуалних својстава личности имају изграђене карактере. Под карактером подразумевао би се скуп етичких, интелектуалних и моралних својстава неке личности. Он често обухвата и битну особину којом се један човек одликује или разликује од других.

карактера, да их доживе и схвате као сложене људске јединке, које нису ни апсолутно добре ни сасвим зле, већ су, као и људи у реалности, сачињене и од добрих и од лоших особина и често склоне грешкама и слабостима. Вршити књижевну анализу ликова, по Смиљковић и Милинковићу, „значи, свестрано сагледавати њихове физичке, духовне, психичке и друге индивидуалне особине и склоности. Анализа карактера подразумева понирање у психологију неке личности, у њен унутрашњи живот, у навике и духовни афинитет“ (Смиљковић, Милинковић 2008: 119).

Анализа књижевних ликова представља тежишни део савременог методичког тумачења прозног књижевног дела, у коме се књижевни ликови посматрају на основу њиховог односа према осталој уметничкој предметности текста и истовремено се испитују њихова развојна линија и уметничка средства којима аутор остварује њихово креирање и карактеризацију.[3]

Карактеризација књижевних ликова се може постићи на бројне креативне начине који су условљени снагом имагинације и стваралачког потенцијала аутора, али се у методици наставе матерњег језика током анализе књижевних ликова најчешће тумаче поступци њихове карактеризације остварени посредством:

1. описивања спољашњег изгледа лика (портретисање);
2. именовања лика;
3. вербалног испољавања лика (посредством говора: монолога или дијалога);
4. описа: екстеријера, ентеријера или природе;
5. ситуационог сликања – кроз деловање, акцију и догађаје;
6. социолошке
7. психолошке и
8. естетске карактеризације.

Психолошка и социолошка карактеризација књижевних ликова омогућава ученицима да схвате мисли, осећања, расположења, као и деловање, поступке, релације и односе које ликови међусобно успостављају, јер, по Милији Николићу, њихова анализа се не може свести „само на непосредно

[3] Наведени поступци су у складу и са начелима за чије се поштовање током школске интерпретације књижевних ликова залаже Звонимир Диклић:

начело доживљаја (емотивног контакта) примаоца с књижевним ликом помоћу интерпретације или стваралачког читања;

начело зависности књижевног лика (као дела уметничке целине) од других композицијско-структурних делова књижевног дела, тј. од његове целине;

начело временско-просторног (књижевноисторијског) одређења књижевног лика;

начело идејне, естетске и језичкостилске карактеризације лика;

начело усмерења на битне чињенице у вези с ликом који треба интерпретирати;

начело примене комплементарних метода и методичких поступака у анализи лика (Диклић 1978: 10−11).

запажање њиховог изгледа, понашања и акција, већ подразумева пунији увид у околности њиховог испољавања, у мотивисање њихових поступака, у пројектовање њихове свести и подсвести, погледа на свет и моралних ставова“ (Николић 1992: 148).

Социолошка и психолошка карактеризација не искључује анализу и тумачење осталих начина карактеризације књижевних ликова, повезана је са њима и омогућава наставнику да током тумачења ликова ученици уоче сложеност њихове личности, нарочито у случајевима када је потребно осветлити унутрашње мотиве и нагоне, емоционална стања и преживљавања која их покрећу на деловање, а условљена су социјалним и друштвеним чиниоцима: местом које лик заузима у друштвеној или породичној хијерархији, његовим идеолошким, моралним и верским опредељењима или друштвеном прилагођеношћу и квалитетом међуљудских односа које остварује у друштвеној средини.[4]

Ова два начина карактеризације омогућавају разумевање мотива који покрећу ликове на деловање, без обзира да ли је реч о њиховој *динамичкој*, *развојној* или *облој карактеризацији*, која приказује лик у развоју, јер кроз радњу пролази кроз многа дешавања што за последицу има преображај његовог карактера или *статичкој* (*љуснатој*) *карактеризацији*, која издваја у лику једну црту „запажену као главну или друштвено најочитију“ (Велек, Ворен 1965: 252).

Праћење развојне линије ликова или тумачење њихове најдоминантније карактерне особине кроз социолошку и психолошку карактеризацију, утврђивање различитих друштвених околности кроз које они испољавају своје понашање, увиђање психолошке мотивисаности поступака, испитивање и анализирање квалитета социјалних и психолошких односа које успостављају са другим ликовима, представља процес који захтева добру методичку припремљеност, и наставника и ученика. Рецимо, анализа ликова често подразумева познавање друштвених и историјских околности описаних у уметничком тексту и неопходно је њихово познавање да би се они свестрано анализирали. Да би се разумео лик удовице Мионе из приповетке *Прва бразда* Милована Глишића, неопходно је да ученици проникну у друштвене, историјске и социјалне околности које су значајне за време дешавања радње. Временско и просторно одређење радње приповетке везује се за Србију и период XIX века, после Другог српско-турског рата (1877−1878). Главна јунакиња је остала удовица, а у патријархалном српском друштву било је незамисливо да жена на себе преузме улогу мушкарца. Миона је имала могућност избора: да се преуда, или да се врати у род. Њена одлука да не напусти кућно огњиште, да сама васпитава и подиже

[4] По Турјачанин, карактер човека се најбоље исказује у живом ткиву конкретне акције: „Карактер и догађај међусобно су повезани. Они се у уметничком дјелу експлицирају јер не могу егзистирати одвојено. Карактер се одређује радњом, радња се објашњава карактером онога ко је подстиче и извршава“ (Турјачанин 1978: 71).

троје деце, решеност, истрајност, упорност, лично жртвовање да би истрајла у томе, показују велики степен храбрости и визионарство јунакиње, јер Миона није само борац за своју породицу, већ и борац за право жена да могу самостално да се старају о себи и својој деци.

И у млађим разредима основне школе тумачење књижевних ликова и њихова социолошка и психолошка карактеризација често подразумева сагледавање друштвеног контекста времена у коме се дешава радња уметничког текста. Упознавање ученика са спољашњим контекстом прилагођено је њиховом узрасту, условљено могућностима интелектуалног разумевања, а у служби је тумачења књижевног текста и сагледавања и анализе ликова у њему. На пример, током анализе приче Бранка В. Радичевића *Прича о дечаку и Месецу* ученици ће упознати ликове тврдице и дечака. Тврдица је трговац који поседује дућан и велику земљу, а дечак се зове Радојица и служи код њега. У нашем савременом друштву је не само незамисливо, већ и законом кажњиво да деца раде или служе код одраслих. Некада је то било нормално: деца из сиромашних породица су служила код богатих газда. Упознавање ученика са социјалним односима у класном поретку који је описан у тексту врши се са осећањем мере и у служби је социолошке карактеризације ликова и схватања односа који постоје међу њима.

Психолошка и социолошка карактеризација ликова у основној школи врши се постепено, од једноставнијих до сложених облика. Росандић је испитујући доживљајно-сазнајне могућности ученика утврдио да ученици првог разреда запажају присутност лика у тексту, прате његове поступке и заузимају став. Повезаност лика и околине уочава се у другом разреду. Тек у трећем разреду ученици запажају спољашњи изглед лика, његове поступке, унутрашња стања и језичка средства којима је карактеризиран. То значи, да се од трећег разреда може започети са анализом ликова која ће у себи садржати елементе психолошке, социолошке и говорне карактеризације и која ће у четвртом разреду попримити сложеније облике. На овом узрасту, по Росандићу, ученици су способни да кроз дијалог откривају емоционална стања и преживљавања јунака, да посредством описа ликова тумаче њихове психолошке црте и карактер, као и да различите јунаке упоређују, траже им сличности или особине које их разликују (Росандић 1981: 19).

У трећем разреду основне школе захтеви за издвајање карактерних особина постају сложенији, нијансирају се осећања јунака и њихов физички изглед доводи у везу са унутрашњим карактером. Трећи разред представља и узраст када се може започети са психолошком и социолошком карактеризацијом. И у методичким смерницама за интерпретацију, која су у читанкама дата одмах иза књижевноуметничког текста, питања упућена ученицима за књижевну анализу психолошки су интонирана. Тако се иза текста приповетке *Мачак отишао у хајдуке* Бранка Ћопића, у *Читанци*

за трећи разред основне школе, у одељцима „Разговарајмо о...“ и „Шта ти мислиш?“, налазе следећа упутства и питања:

> − Наброј ликове из приче и поред сваког лика напиши његове особине.
> −Шта ти мислиш о поступцима деда Трише? Како би ти поступио у истој ситуацији? (Цветковић и др. 2009: 14)

Питања су психолошки интонирана и усмеравају ученике ка анализи карактерних особина. Питање које у себи садржи и захтев да ученик опише како би поступио да се нађе у истој ситуацији као један од главних јунака приче, млинар Триша, покреће сложене унутрашње психолошке процесе код деце: машту, уживљавање и идентификацију, али и критичко и рационално мишљење. Ученик, стављајући себе у улогу књижевног јунака, допушта својој унутрашњој личности да се испољи и тако покреће властите стваралачке импулсе и потенцијале.

Социолошку и психолошку карактеризацију књижевних ликова тешко је раздвојити једну од друге, јер многе етичке категорије, у зависности од контекста, можемо тумачити и као психолошке. На то указује и Диклић, истичући да етички приступ доприноси бољем и детаљнијем упознавању карактерних црта, способности лика да свесно и разумно поступа, саосећа, осећа љубав, дужност, упорност, одлучност, праведност, храброст, племенитост, односно, да „етички приступ укључују анализу неких компонената свјесности поступања, осјећаја и вољних особина лика“ (Диклић 1978: 129).

Повезаност психолошке и социолошке карактеризације и њихову улогу и значај у савременом методичком тумачењу књижевности за децу показаћемо на примеру већ помињане Ћопићеве приповетке *Мачак отишао у хајдуке*.

Наставник се након израјног читања неће ограничити само на питања која су дата у читанци, иако она представљају драгоцене смернице у даљем аналитичком раду на интерпретацији текста. После изражајног (интерпретативног) читања уследиће емоционална пауза која претходи сређивању утисака у фази доживљавања и рецепције уметничког текста. Након тога, приповетка се може сажето препричати, што је препоручљиво како би ученици успели да целовито и заокружено представе њену предметну реалност.

Након препричавања и издвајања именовањем ликова из приче, следи разговор о њиховим особинама. Наставник пред ученике поставља почетни аналитички захтев да њихове особине поткрепе примерима из текста. Ученици ће, служећи се уметничким текстом, за млинара Тришу рећи да је стар и доброћудан. То су уједно и речи којима је сам приповедач окарактерисао свог јунака. Разговарајући о овим особинама, наставник усмерава ученике да поткрепе примерима из приче када се и како стари млинар показао као доброћудан. Разговором о самој особини и неопходним квалитетима личности које она захтева, закључиће се да је доброћудна особа

блага, помирљива, не љути се лако и брзо прашта. Ученици ће током аналитичког разговора открити да је јунак ову особину, исказану од стране приповедача на самом почетку приповетке, испољио и потврдио и на њеном крају. Деда Триша није злопамтило, он свом тврдоглавом и лењом мачку дозвољава да се врати кући, иако га је овај оставио и отишао у хајдуке. Вођењем разговора о томе ко су били хајдуци, интерпретација се, уз помоћ историјске методе, усмерава ка краћем подсећању на странице српске националне прошлости у којој су хајдуци били храбри заштитници сиротиње од Турака. Када су Турци отишли, нестали су и прави хајдуци. Разбојници, који су пљачкали и отимали од других, „украли су" и ово име. Ученици проналазе и читају део приповетке којим потврђује овај став.

Анализа деда Тришиног карактера се овим констатацијама не завршава. Ученици се подстичу да пронађу још неке особине деда Трише усмеравањем на разговор који је он водио са мачком. Стари млинар не брани свом мачку да оде у хајдуке, он га само опомиње да *хајдук мора бити спреман стићи и утећи*. Наведена опомена је добронамерна, али она показује и мудрост млинара, његово животно искуство. Живећи са својим мачком, он га је добро упознао и спознао да његов љубимац нема ниједну од тих особина. Зашто? Мачак је све време проводио само дремајући. На лењост мачка упућује и његова дебљина. Ученици ће запазити да она потиче од лежања и нерада; да је мачак морао да лови мишеве, он не би био дебео, јер су мишеви брзи и хитри, и зато би био у сталном покрету.

Од ученика се може затражи да наведу разлоге због којих је мачак отишао. Они ће навести да је тражио од деда да му улови миша и испече погачу.

Ћопић је на духовит начин представио обрнути поредак ствари у односу на стварни живот: мачке лове мишеве, а не људи; људи пеку погачу себи за храну, а не мачкама. Деда Тришин мачак се понаша врло необично. Лењи људи не воле да раде, они су навикли да други раде за њих. Разговарајући о лењости као карактерној особини, ученици ће навести њене негативне аспекте и указати на проблеме које она може да изазове у стварном животу. Мисаоне токове могуће је социолошки усмерити постављањем проблемског питања о томе да ли је могуће да у стварном животу лењ човек буде срећан:

> − Могуће је, уколико неко стално ради за њега. Ако је лењивац дете, особе које раде за њега могу бити његови родитељи. Али шта бива касније, када он одрасте? Да ли постоје таква друштва у којима једни не раде ништа и уживају, а други раде и привређују за њих?

Ученици на том узрасту не познају структуру класног друштва и проблематику социолошких односа класне потчињености, али им је позната чињеница (из филмова, цртаних филмова, и слично) да су некада, у далекој људској прошлости, постојали робови који су радили за своје господаре. Такви друштвени односи нису били добри. Једни су уживали и имали

сва права, а други радили без поговора. Ученицима је позната и чињеница да богатство пружа некоме привилегију да други раде за њега. Богатство се мора зарадити и стећи, али оно се може и наследити. Уколико лења особа наследи богатство, она ће га таквим начином живота брзо потрошити. Без рада и залагања, не може се поштено живети. Међутим, постоје људи који су спремни да на лак начин, непоштено, остваре неку корист и добит. Ученици се упућују да изнете ставове о брзом, лаком и непоштеном богаћењу сагледају у контексту уметничке приповетке.

Деда Триша не брани свом мачку да оде у хајдуке. Он само каже: „Уосталом, можда ће те хајдуци опаметити, па ћеш бити вреднији". Наведене речи су се обистиниле. Хајдуковање је опаметило мачка и он се, по повратку из хајдука, провреднио и ловио мишеве. Приповедач на крају приповетке духовито запажа:

> Питајте само мишеве који живе у околини чича-Тришине воденице. Питајте, ако има још којег у животу (Ћопић 2009: 14).

Ученицима се може поставити и питање како је стари млинар могао знати да ће хајдуци опаметити његовог љубимца. Деда Тришине речи резултат су његове проницљивости, искуства и доброг познавања персонификоване животиње. Мачак није само лењ, он је навикао и на сигуран живот. То није живот хајдука пун неизвесности, опасности и страха, већ безбрижан, заштићен и ушушкан живот. Старац је попут мудраца, захваљујући свом животном искуству, предвидео да ће мачак, када једном изгуби сигурност и заштићеност дома који је имао, постати свестан вредности губитка. Многи на његовом месту не би тако поступили. Неки би се чак посвађали са мачком, забранили му да оде, или му забранили да се врати пошто оде, и тако заувек затворили врата и створили непремостиви непријатељски јаз. Старац то не чини. Он је свестан да забрана често може бити и контрапродуктивна. Ученици се подстичу да се пројектују у ситуацију и повежу уметничку реалност дела са сопственим проживљеним искуством. Зар није често и њима оно што су им изричито забрањивали било примамљивије и слађе, управо због строгости забране? Деда Триша је свестан тога да човека понекад треба пустити да погреши и схвати последице својих грешака. Ваља учити на грешкама, и тако постати свестан вредности онога што се има.

Анализирајући лик мачка ученици ће као његову доминантну особину запазити да је он лењ. На овом узрасту особине лика откривају се у његовим интеракцијама са околином и другим ликовима, па ће из жеље мачка да оде у хајдуке закључити и да је брзоплет и непромишљен. Исхитрено је, због лењости и незадовољства, донео одлуку не размишљајући о могућим последицама. Он је кућни мачак, ненавикнут на живот у дивљини пун неизвесности и опасности.

Епизодни сусрет са косом и њихов дијалог открије још једну мачкову особину. Птица га назива хајдуком, а он, схватајући те речи као

потврду својих способности, не иде у хајдуке само ношен жељом да припадне дружини, већ и да постане хајдучки харамбаша. Мачак полетно, весело и охоло каже:

> − Охо-хо, већ се на првом кораку види ко је прави хајдук…. − Идем да потражим какву хајдучку дружину, можда им је потребан харамбаша (Ћопић 2009: 12).

Наведене речи показују не само брзоплетост, исхитреност и наивност јунака већ и његову сујету, уображеност и охолост. Мачак не жели да буде било ко у хајдуцима, обичан хајдук, већ баш харамбаша, хајдучки предводник и вођа.

У људском друштву сви видови лошег и непоштеног понашања бивају санкционисани. Лоши људи заврше у затвору. Њих се околина стиди. Мачак из приче није стигао да учини прво злодело и тако постане лопов. За главног јунака прва крађа представља и велико животно отрежњење. Мачак је био животно угрожен, јурила га је „крупна чупава псина бијесно ломећи кукуруз“. Осетио је огроман страх. Разговором о страху и дејству страха на човека, ученици се могу подстицати да износе и своја животна искуства и поткрепљују их мудрим примерима из народне књижевности. Једна народна пословица каже: „У страху су велике очи“. У страху човек све види интензивније и појачано, обриси у мраку постану издужени, сенке јаче, чују се звуци и шумови и тамо где их нема. Под дејством страха човек мења и своје понашање. Наставник може поставити ученицима следеће питање: − Како је мачак под дејстом страха променио своје понашање? Опишите га.

Одговарајући на постављено питање, ученици ће запазити да се мачак помео, изгубио, па је уместо да бежи према шуми као остали јазавци, бежао према потоку. Зашто баш према потоку? Тамо је његов дом, његово сигурно уточиште. Воденице се увек праве тамо где има воде, на потоцима. Једва је погодио да пређе преко брвна, јер му је страх помутио и чуло вида. Приповедач, описујући га, каже да је бежао „као слијеп“. Мачак повратник није покуцао на врата, он је „загребао уз брвна под кров“. И овај опис показује до које мере је порастао његов страх; овако нијансиран и пренаглашен, он не представља само обичан страх, већ је и нешто више од тога. Прерастао је у панику.[5] На основу наведеног примера у коме страх добија димензије болесног понашања – панике, можемо закључити да наставник психолошкој карактеризацији ликова не може приступити без познавања психолошких наука.

Код јунака Ћопићеве приповетке отрежњење се десило на време. Нажалост, постоје људи за које је касно. Какву поуку из тога можемо извући? Оваквим питањем мисаони токови ученика се усмеравају ка критичком

[5] Ученици могу научити и значење нових речи *хистерија* и *паника*, у контексту пренаглашених и болесних стања страха која се испољавају необичајеним и пренаглашеним реакцијама субјекта: плачом, дрхтавицом, виком...

синтетичком закључивању којим ће се обухватити и веома сложена питања која залазе у домен етике.

Синтетизовањем особина главног јунака (лењ, охол, сујетан, наиван, брзоплет, непромишљен) ученици ће закључити да све оне спадају у домен негативних особина. Особа која их поседује није добар човек, али мачак није сасвим негативна личност. Он осећа и тугу што одлази. Жао му је старог млинара кога оставља и не жели да он пати за њиме. И током прве хајдучке ноћи сећање на деда Тришу доноси му тугу:

> − Ех, сада мој дједа сједи сам на прагу воденице, а мене тамо нема (Ћопић 2009: 13).

Наведена реченица показује да мачак пати. Њему недостаје стари млинар. А ко нам недостаје у стварном животу? Недостају нам људи за које смо везани, људи који су нам драги, које волимо… Дакле, мачак показује и позитивне особине. Он је осећан, способан за љубав и пажњу, али и саосећајан према патњи других, жао му је млинара и саветује га:

> − […] Праштај со и хљеб који заједно поједосмо, ја одох у гору зелену. И немој много да тугујеш за мном (Исто, 12).

Анализирајући лик главног јунака из Ћопићеве приповетке *Мачак отишао у хајдуке* кроз уочавање психолошких и социолошких елементата у његовој карактеризацији, ученици ће постепено откривати да је мачак јунак који има и негативне и позитивне особине. Наведени поступак представља увођење ученика у комплексно психолошко сагледавање богатства и сложености људске природе. Људи нису идеално добри, или само зли. Сваки човек је сложена природа, дуалистичко биће. На овом узрасту важно је да ученици сагледају слојевитост људске природе. Свако од нас има неких својих мана. Људе треба прихватити онаквима какви заиста јесу и помоћи им да мане, недостатке и слабости отклоне. Мачак је успео да отклони своје мане, прошао кроз процес *иницијације* у коме је кроз опасност сазрео. У складу са интелектуалним способностима деце, ученицима трећег разреда основне школе наведени психички процес сазревања може се објаснити у духу народних пословица: „Човек се учи док је жив“ или „Човек се учи на својим грешкама“.

Обједињавањем елемената психолошке и социолошке карактеризације уочене су не само карактерне особине књижевних ликова, већ је тумачено и њихово понашање, поступци и деловање, погледи и ставови, однос према средини, другим ликова и према себи, као и њихови узајамни односи. Наведеним поступком обухваћена је тематска раван приповетке, анализирана је њена мотивска структура, проблемска места, идејни слојеви, језик којим је написана и стилска средства којима су изнијансирана и наглашана психолошка преживљавања главних ликова. Сложеност наведеног поступка говори о значају који тумачење психолошке и социолошке

карактеризације има у савременом методичком тумачењу књижевних дела за децу

Када је реч о примени социолошке и психолошке карактеризације књижевних ликова у тумачењу књижевности за децу, морамо указати и на негативну појаву која се јавља у наставној пракси. Постоје наставници који, због своје личне склоности ка психолошкој или социолошкој карактеризацији, пренаглашено траже и налазе везу између књижевности, психологије и друштвеног контекста који је условио настанак дела, и целокупно понашање књижевних ликова, као и догађаје у којима они учествују, тумаче као последице несвесних и свесних психичких процеса или као каузално повезан след узрока и последица, чија су исходишта у друштвеној стварности и социјалним односима у друштву који су условили настанак књижевног дела. Тиме се запада у својеврсно *психологизирање* и *социологизирање* којима се настава књижевности удаљава од њених правих циљева. Постоје и бројни случајеви у којима се због недовољног и површног познавања психологије личности запада у површне и често „искривљене" анализе ликова. Наведене примедбе не представљају замерке на рачун тумачења књижевног дела посредством анализе психолошке и социолошке карактеризације ликова, већ су упућене на рачун једностраног тумачења карактера књижевних ликова пренаглашавањем улоге психолошких и социолошких елемената у њиховом обликовању.

ЛИТЕРАТУРА:

Велек, Ворен (1965): Rene Velek, Ostin Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit.

Диклић (1978): Zvonimir Diklić, *Književni lik u nastavi*: *Metodičke osnove za interpretaciju književnog lika*, Zagreb: Školska knjiga.

Николић (1992): Милија Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Речник књижевних термина (1992): *Rečnik književnih termina*, urednik Dragiša Živković, Beograd: Nolit.

Росандић (1981): Dragutin Rosandić, *Metodičke osnove suvremene nastave hrvatskog ili srpskog jezika ili književnosti u srednjoj školi*, Zagreb: Školska knjiga.

Смиљковић, Милинковић (2008): Стана Смиљковић, Миомир Милинковић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Врање: Учитељски факултет у Врању – Учитељски факултет у Ужицу.

Турјачанин (1978): Zorica Turjačanin, *Roman za djecu (Teorijski i didaktički pristup)*, Sarajevo: Svjetlost – Zavod za udžbenike.

Ћопић (2009): Бранко Ћопић, Мачак отишо у хајдуке, *Водено огледало – Читанка за 3. разред основне школе*, Београд: Едука, 12–14.

Цветковић и др. (2009): Милован Б. Цветковић, Сања Цветковић, Татјана Живановић, Миодраг Плавшић, Борислав Првуловић, *Водено огледало – Читанка за 3. разред основне школе*, Београд: Едука.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 435–446

Mirjana M. Stakić
University of Priština – Kosovska Mitrovica
Faculty of Education in Prizren – Leposavić

ROLE AND IMPORTANCE OF PSYCHOLOGICAL AND SOCIOLOGICAL CHARACTERIZATION OF LITERARY FIGURES IN MODERN METHODICAL LITERARY INTERPRETATION FOR CHILDREN

Summary: Sociological and psychological characterization of literary figures in modern methodical interpretation of literature for children discovers its full and justified application in procedures of analysis and lighting interior motives and impulses, emotional states and survivals, which make literary characters operate and which are conditioned by social and cultural factors: location which character occupies in the social and family hierarchy, its ideological, moral and religious beliefs, social adjustment and quality of interpersonal relationships which character achieves in the social environment.

In this paper, through concrete examples of the application of psychological and sociological characterization of literary figures we show that their role and importance in the modern methodical interpretation of literature for children is reflected in the fact that they awaken children's curiosity, motivating them to make a parallel between the presented and the material reality, draw interest and love for the world of literature and allow the teacher to gradually and systematically introduce pupils in lower grades of primary school with the complex structural and analytical procedures with which they will at a later age discover and interpret semantically complex and rich world of literary works.

Keywords: psychological characterization, sociological characterization, literary character, methodical interpretation, literature for children.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 447–451

Драгана Р. Гавриловић-Обрадовић
Основна школа „Ђура Јакшић“
Кањ

ГРУПНИ ОБЛИК РАДА У ФУНКЦИЈИ РАЗЛИЧИТИХ ИСТРАЖИВАЧКИХ ПРИСТУПА КЊИЖЕВНОМ ТЕКСТУ

Апстракт: Групни рад у настави пружа велике погодности за примену различитих метода рада, а има и значајне психолошке, педагошке и социолошке вредности. Предност групног облика рада је и то што се може применити у свим фазама наставног рада: припремању, организацији, извођењу и евалуацији. У групама постоје значајни кооперативни односи између наставника и ученика и између самих ученика. Ученици осећају одговорност за групу и међусобно се испомажу. Лични интереси се потчињавају интересима колектива, ученици су активнији у групи, а учење представља радост и задовољство.

У раду су дати конкретни примери обраде или утврђивања књижевних текстова за млађе разреде основне школе реализованих групним обликом рада. Такви начини рада могу унапредити наставу предмета Српски језик, а ученике ставити у улогу истраживача и стваралаца у наставном процесу

Кључне речи: групни облик рада, књижевни текстови, различити приступи, сарадња, истраживање, резултати.

УВОД

Модерна школа има задатак да ученика припрема не само за садашња знања, јер она брзо застаревају, него и за будуће информације. Зато ученика треба оспособљавати за перманентно образовање, а то, пре свега, подразумева учење учења (Арсић 2000: 170). У складу са тим, школа, односно учитељи морају мењати свој однос и стил рада. Свему томе помаже и примена групног рада у настави.

Групни рад је један од облика наставе који са фронталним и индивидуалним обликом равноправно учествује у решавању озбиљних наставних проблема. Он представља слободну размену мишљења и ставова ученика, и подразумева дискусију о радним резултатима. Примена групног рада у настави има више предности јер се сваком ученику пружа могућност да искаже своју индивидуалност, своје интересе, склоности и способности.

Групни облик рада има значајне психолошке, педагошке и социолошке вредности. Педагошке вредности су: схватање потребе за заједничким радом као битним условом за постизање бољих радних резултата, развијање радних навика за рад у групи, уједначавање темпа учења и подстицање помоћи слабијим ученицима, вежбање у договарању о сарадњи и заједничком раду, развијање свесне ученичке активности прожете личном и

групном одговорношћу, неговање духа колективизма у раду, успешније неговање критичког и стваралачког мишљења, оспособљавање за вредновање појединачних и групних постигнућа, ефикасније учење коришћењем различитих извора знања, брже оспособљавање ученика за учење учења, успешнија примена појединих савремених облика, средстава и метода наставног рада, већа слобода ученика у свим фазама наставног рада и демократска атмосфера у васпитно-образовном раду.

Психолошке вредности групног облика рада су што такав рад уноси живост и динамику код ученика, сталну размену знања, искустава, расположења, помаже у стварању повољније радне и емоционалне атмосфере, заједнички се деле успеси и неуспеси, а успеси снажно мотивишу групу за постизање још већих резултата.

Социолошке вредности групног облика рада огледају се у неговању другарства и другарских веза, развијању свести о томе да се удруживањем постижу бољи радни ефекти, појединачни интереси стапају се у колективне и све то доводи до бржег усмеравања друштвеног развоја детета.

У групном облику рада разликује се више различитих фаза:

I Препаративна фаза (припремна етапа) – обухвата формирање група, утврђивање радног проблема групе, израду радног пројекта, припремање средстава за рад;

II Оперативна фаза – обухвата реализацију радних задатака, контролу појединих радова, сређивање података за коначан извештај;

III Верификативна фаза – подношење коначног извештаја, дискусија о поднетом извештају, размена искустава са другим групама, оцена рада групе;

IV Апликативна фаза – разрада могућности да се нађе примена добијених резултата.

У групном облику рада се мења и улога учитеља. Уместо учитеља-предавача, тражи се да учитељ буде креатор, истраживач, да управља, подстиче, храбри и мотивише ученике, да даје различите изворе знања, информација и чињеница, али и да координира рад и активности између група.

Групе могу бити слободне и утврђене, сталне или повремене. Групе могу добити једнаке или различите садржаје активности. Критеријуми за формирање група су многобројни и разноврсни. У пракси их треба наизменично примењивати како би наставни рад био успешнији, занимљивији, разноврснији и динамичнији. Такође, разноврсни су конкретни услови који директно утичу на величину групе. Зависно од циљева и задатака које треба решити, наставник ће се користити различитим могућностима за формирање оног типа групе који ће у датој ситуацији бити најпогоднији.

Дисциплина у групи не треба да буде спољa наметнута. Потребно је васпитавати унутрашњу дисциплину, самодисциплину, јер је то у интересу заједничког циља који треба постићи.

У раду су дати конкретни примери књижевних текстова за млађе разреде основне школе који су у фази обраде или утврђивања били реализовани групним обликом рада.

Пример 1:

Обрада бајке *Чардак ни на небу ни на земљи* групним обликом рада. Све групе су имале различите задатке. Прва група је имала задатак да радњу бајке представи у форми писма које најмлађи син пише оцу. Друга група је представила радњу бајке у форми стрипа, спајајући литерарни и ликовни приказ бајке. С обзиром да је бајка без дијалога, задатак треће групе је био да је представи у форми драмског текста. Придржавајући се начела вести (краткоћа, јасност и концизност), четврта група је представила радњу бајке у виду вести.

Пример 2:

Ученици, подељени у четири групе, имали су различите приступе народној бајци *Пепељуга*. Једна група је радњу бајке приказала у виду лирске песме са задатом првом строфом. Друга група је имала задатак да модернизује бајку и прикаже је у духу данашњег времена. Трећа група је приказала бајку у форми епске песме, користећи стих десетерац. Четврта група је, уз уношење неких нових појединости, драматизовала радњу бајке.

Слике 1 и **2**: Примена групног рада у настави

Пример 3:

Ученици су се у завршном делу часа, подељени у пет група, бавили осећањима и поступцима ликова у бајци *Ружно паче*, са следећим захтевима: прва група је анализирала осећања Ружног пачета пре него што је постао лабуд; друга група осећања маме патке од тренутка када су сви почели да се смеју њеном пачету; трећа група сагледавала је разлоге понашања живине у дворишту; разлози понашања мачка и кокошке, као и разлози њиховог страха били су предмет обраде четврте групе; пета група је анализирала осећања младог лабуда када је на пролеће запливао у језеру.

Пример 4:

Обрада наставне јединице *Живот и дело Светога Саве* веома успешно може да се обради групним обликом рада. Задаци за све групе су раз-

личити, али мисаоно повезани, са следећим тематским насловима: *Свети Сава као први српски архиепископ*, *Свети Сава као први српски просветитељ и књижевник*, *Свети Сава у народним причама и песмама* и *Зашто је Синан Паша спалио мошти Светог Саве*?

Пример 5:

Обичајне народне лирске песме могу тематски да буду подељене на четири целине, а свака целина да буде предмет обраде и анализе једне групе ученика. С обзиром на хронологију догађаја, прва група би анализирала песме које говоре о рођењу, друга песме које тематски говоре о детињству, трећа би обрадила венчање, односно сватовске песме које се певају тим поводом, а четврта би указала на различите врсте тужбалица које се срећу у народној књижевности.

У наведеним примерима групни облик рада је реализован на принципу формирања повремених група са различитим садржајним активностима. Уз усмено излагање, групе су резултате свог рада приказале и на постерима (плакатима), који су красили зидове учионица по неколико дана. То је омогућило честе визуелне контакте ученика са резултатима групног рада и допринело да ученици још свеобухватније, пре свега мисаоно, схвате и доживе различите могућности и приступе у обради књижевних текстова.

ЗАКЉУЧАК

Групни облик рада помаже диференцирању одељења према принципу индивидуалности. Помаже ученицима да се нађу у директном односу са разноврсним изворима знања и да их активно користе у трајном стицању знања, навика и умења. С обзиром да се знање стиче властитом активношћу, добро организован групни рад може да омогући сваком ученику постизање максималних резултата у раду.

Уопштено је мишљење да не постоје најбоље методе и облици рада, али зато постоје добри наставници (практичари и методичари) који их чине таквима.

Групни рад у настави било ког предмета и уопште у васпитно-образовном процесу има низ позитивних елемената, али само у склопу са осталим облицима рада може дати добре резултате. Пут квалитетне примене групног рада у настави је тежак, али упорност наставника практичара и њихов ентузијазам могу учинити овај облик приступачним и вишеструко корисним.

ЛИТЕРАТУРА

Арсић (2000): Милисав Арсић, *Како унапређивати наставу*, Крушевац: Виша школа за образовање.

Гојков (2004): Грозданка Гојков, *Прилози постмодерној дидактици*, Вршац: Висока школа а образовање васпитача.
Стевановић (1978): Марко Стевановић, *Модерна основна школа*, Београд: НИП „Књижевне новине“, редакција „Стручна књига“.

Dragana Gavrilović-Obradović
Elementary school “Đura Jakšić”, Kać

GROUP WORK IN THE FUNCTION OF DIFFERENT RESEARCH APPROACHES TO A LITERARY TEXT

Summary: Group work in the classroom is very suitable for applying various methods, and there are significant psychological, pedagogical and sociological values in this type of work. The advantage of group work is that it can be applied to all stages of teaching: preparation, organization, execution and evaluation. The groups are important cooperative relationships between teachers and students and among students themselves. Students feel responsible for the group and they help each other. Personal interests are subordinated to the interests of the collective, the students are more active in the group, and learning represents joy and pleasure.

The paper gives specific examples of literary texts for lower grades of elementary school, which are being processed, as well as pupils’ determination in realising the group work. Such methods can enhance the teaching of Serbian language, and they can encourage students to take the role of researchers and creators in the learning process.

Key words: group work, literary texts, different approaches, collaboration, research, results

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 453–466

Снежана П. Марковић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука, Јагодина
Катедра за дидактичко-методичке науке

ПРИЧА ИЗ ЖИВОТА И О ЖИВОТУ ПИСЦА КАО ПОДСТИЦАЈ ЗА ЧИТАЊЕ И ТУМАЧЕЊЕ КЊИЖЕВНИХ ТЕКСТОВА У РАЗРЕДНОЈ НАСТАВИ

Апстракт: Задатак овог рада је да покаже да се креативно осмишљеним причама о животу и раду писаца ученици разредне наставе могу мотивисати за читање и тумачење књижевних текстова, а њихова читалачка интересовања развијати и ширити. Издвојени су различити извори садржаја и информација, модели и облици рада, као и наставна средства којима се остварује наведени модел мотивисања. Подаци о животу и раду писца не користе се као информације којима се тумачи садржај књижевног текста, већ као садржаји којима се буди читалачка пажња и подстичу читалачка интересовања ученика.
Кључне речи: мотивисање, писац, књижевни текст, разредна настава

Доба савремене информационе технологије заменило је време у коме је књига доживљавана као најбољи друг, а читање као извор јединственог задовољства. У времену у коме покретне слике и звук изазивају далеко већу пажњу и интересовање него текст, мотивисање за читање књижевних текстова постало је један од најважнијих задатака наставе, а осмишљавање поступака за његову реализацију стваралачко-истраживачки изазов на који се може и мора одговорити креативно, стваралачки и истраживачки. Пред наставом српског језика и књижевности у нижим разредима основне школе као приоритетан стоји задатак да ученике оспособи за самостално читање, доживљавање, разумевање, свестрано тумачење и вредновање књижевноуметничких дела различитих жанрова, а уз то да у ученицима развије потребу за књигом и навику да се самостално служе (школском, одељенском или градском) библиотеком, и да их упути да своја запажања и утиске о књигама бележе у дневник прочитаних књига. Поменутим функционалним циљевима ваља придружити и оне који се односе на подстицање и развијање осећања поштовања према српској и светској културној баштини, као и потребу да се властити национални и културни идентитет упознаје, чува и развија. Подједнако важан овим јесте и задатак наставе књижевности да подстакне ученике на самостално стваралаштво – језичко и литерарно.

Увођење најмлађих ученика у свет књижевности представља изузетно одговоран наставни задатак. На овом нивоу школовања стичу се основна и врло значајна знања, умења и навике од којих ће у великој мери зави-

сити не само књижевна већ и укупна култура ученика. Зато посебна пажња треба да буде посвећена грађењу читалачког укуса, односно развијању и усавршавању читалачких способности и интересовања ученика. Циљ и смисао наставе књижевности је да гради и продуктивно унапређује способности ученика да самостално читају, доживљавају и тумаче књижевне текстове јер се на овом степену школовања постављају темељи читалачких интересовања и способности.

Избор књижевних текстова, као и метода и облика рада на часу у разредној настави условљени су узрасним карактеристикама ученика, које се мењају специфичним интензитетом какав није присутан у наставку школовања. Особеност и деликатност читања и тумачења књижевних текстова у вези је са способностима ученика да предвиђене садржаје усвоје и да се стеченим знањима и умењима функционално користе у будућим наставним ситуацијама. Различитим видовима мотивисања, подстицања и усмерења, олакшава се доживљавање и разумевање књижевног текста, али тек са изграђеном способношћу да истраживачки читају текст ученици постају заинтересовани истраживачи естетских чињеница и активни учесници у тумачењу текста.

Познато је да претходно мотивисани ученици дубље и свестраније улазе у свет књижевног уметничког дела (в. Николић 1992: 170–182), али се веће интересовање за мотивисање ученика у настави појавило тек после емпиријских доказа да су интелектуалне предиспозиције ученика само једним делом фактор успеха у учењу, а да међу другим узроцима школског успеха доминантно место заузима мотивација (в. Квашчев, Радовановић 1987: 109–148).

Потреба да своје ученике подстакне и заинтересује за читање и тумачење књижевних текстова доводи учитеља у позицију истраживача, који свестан могућности, интересовања и специфичних наклоности својих ученика, настоји да одабере садржаје, методе и облике рада, као и и наставна средства којима ће остварити циљеве наставе књижевности. Најпоузданије извориште мотивације у припремању за наставу књижевности за учитеља јесу његови ученици, односно жеља да у њима развије активан, вољан и стваралачки приступ наставним садржајима. Подстицање читалачке воље и пажње, као битних предуслова за интензивирање свесног учешћа, претежно спада у стваралачку активност, па су на том подручју наставне могућности увек отворене и изазовне за инвентивно поступање. Истовремено, неопходно је да учитељ, подстиче, унапређује и богати улогу ученика током припремања за читање и тумачење књижевног текста.

У методичкој литератури писац је означен као један од битних извора мотивације. Милија Николић посебно истиче вредност пишчевих сведочења о стваралачким побудама и околностима у којима је дело настало, о инспиративним тренуцима и прототипској стварности транспонованој у свет уметничког дела, јер сматра да такви садржаји побуђују ученике на

истраживачко читање и пажњу. Беседе које су познати писци говорили приликом доделе значајних књижевних награда, као и сама додела награде, могу бити инспиративни подстицаји за читање, баш као и књижевне критике, прославе стваралачких годишњица, књижевне вечери, изложбе књига и, посебно, посета писца школи и разговор са њим. Ланац интересовања који започиње упознавањем писца наставља се према одабраном делу и шири интересовањем за остала дела.

Драгутин Росандић као подстицај за читање и тумачење књижевних дела предлаже различите садржаје који говоре о писцу: сажет (стваралачки) портрет писца, цитирање пишчеве методе, критички текст о писцу, програмски текст писца (песма или есеј), карактеристичну песму, пишчев коментар о главном проблему у делу, аутобиографски запис, пишчево обраћање читаоцу и др. Росандић сматра да су коментари које аутори остављају о сопственом схватању књижевног стваралаштва, о начину на који пишу и тренутку када су почели да се баве писањем драгоцени подстицаји за читање, баш као и садржаји књижевне критике и књижевне историје и да су часови на којима ће се ови садржаји анализирати неопходни у настави књижевности (в. Росандић 2005: 577).

Модели мотивисања ученика за читање и тумачење књижевних дела поменутих методичара везани су за наставу књижевности у вишим разредима основне и средњој школи, са циљем да се избегне могућност пуког позитивистичког довођења у везу живота и стваралаштва писца. Неке моделе могуће је, уз модификације, применити и у разредној настави, уз напомену да би они имали првенствени циљ да подстакну ученике на пунији доживљај живота и стваралаштва појединих писаца.

Овај рад има задатак да укаже да се креативно осмишљеним причама о животу и раду писаца најмлађи основци могу мотивисати за читање и тумачење књижевних текстова, а њихова читалачка интересовања развијати и ширити. Циљ је да укажемо на различите изворе садржаја и информација, моделе и облике рада, као и наставна средства који се могу на функционалан начин искористити у настави. Подаци о животу и раду писца не користе се као информације којима се тумачи садржај књижевног текста који се обрађује на часу, већ као садржаји којима се буди читалачка пажња и подстичу читалачка интересовања ученика. Подстицај за другачији приступ подацима о животу и стваралаштву писаца у настави књижевности појавио се првенствено захваљујући искуствима из наставне праксе. Уобичајено је да се након најаве наставне јединице о писцу књижевног текста који се обрађује на часу саопште основни подаци. Примећено је такође да слика која приказује пишчев лик изазива више пажње него подаци који се саопштавају (најчешће датум и место рођења и смрти и наслови најпознатијих дела), што је разумљиво када се има у виду да ученици овог узраста формирају своје утиске и доживљаје на конкретним садржајима. Квалитет и садржај слике одређују какву ће прву представу о писцу ученици створи-

ти, па није добро што се најчешће користе фотокопије фотографије и што оне приказују лик писца у зрелом добу. Тако се ствара уобичајен доживљај ученика да су писци чије песме и приче читају на часу стари и мртви. Да такав доживљај писца потиче из ранијих времена илуструје сећање Градимира Стојковића на први сусрет са Бранком Ћопићем:

> У Мраморак је дошао Бранко Ћопић. Живи писац! Не знам због чега, али веровао сам да су сви писци – мртви. Некако ми није ишло да неко ко је написао књигу спада у обичне, живе, јер су сви велики људи, сви народни јунаци, као и сви хероји наше народноослободилачке борбе били мртви.
>
> Не сећам се ничега, до запрепашћења и неверице: како Бранко Ћопић, писац, а жив? Пола села се сјатило у биоскопску салу. И ја, наравно.
>
> И, наравно, морао сам да се прогурам све до Бранка, не бих ли га додирнуо. Тек колико да се уверим да је стваран и жив…
>
> Деценијама касније поновила се прича: село Горчинце, код Бабушнице. Гостујем као писац у акцији. Пећ бубњара, олајисани под и таман се разнежим, кад ће ти мене за руку један тршави, црномањасти дечарац. Цимне ме и вели:
>
> – Богте, па ти си жив!
>
> – Жив, брате – насмејем се не баш весело. – Као што видиш.
>
> – А мени је мој учитељ рекао да си ти умро!
>
> – Јеси ли ти написао оне Хајдуке?
>
> – Јесам! – признам, шта ћу.
>
> – Е, онда си ти мртав!
>
> – Ама, брате, видиш да сам жив!
>
> Загледа се он сумњичаво у мене, загледа па вели:
>
> – А јеси ли ти Нушић?
>
> Схватим у тренутку забуну, па ме обузме смех: – Ја сам Стојковић!
>
> На то ми он пусти руку и љутито отресе:
>
> – Па ти онда ниси писац!
>
> У овој средини, истини за вољу, за нашу децу постоје само два писца: Љубивоје Ршумовић и Добрица Ерић. Њих сви знају, колико захваљујући њиховом књижевном делу, толико и телевизији. Закључак је: није велико чудо бити писац; далеко је зачудније бити жив писац. (Види чуда 2012: 71–73)

Важан основ размишљања садржан је и у програмским захтевима који су истакнути у наставним програмима за српски језик за прва четири разреда основне школе. Са појмом *писац* најмлађи основци сусрећу се у другом полугодишту првог разреда, када и започиње њихово дружење са књижевним текстовима. Наставни програм за овај разред предвиђа да ученици уоче наслов књижевног текста и име *аутора*. Анализа наставних програма показала је да се појам *писац* не помиње више ни у једном наставном програму и да не постоје захтеви који би одредили да ли и која знања о животу и стваралаштву појединих писаца/књижевника би ученици требало да усвоје у прва четири разреда. Оваква програмска усмерења поштовали су у великом броју и аутори читанки, па је тако у већини читанки текст песме, приче или драмског текста дат без иједног податка о писцу. У неким читанкама подаци о писцу дати су на крају читанке у посебном додатку (читанке издавачке куће Клет, аутор Радмила Жежељ-Ралић), а посебан изузетак представља читанка за четврти разред *Прича без краја* аутора Зо-

ране Опачић-Николић и Данице Пантовић, у којој сваки књижевни текст прате подаци о писцу и његова слика. Сасвим је сигурно да присуство података о писцу пружа ученицима могућност да створе иницијалну представу, макар она била заснована на подацима о времену у коме је живео и најпознатијим делима.

Поменута запажања наводе на закључак да се у настави књижевности, из страха да писцима не буде посвећена већа пажња него књижевном тексту, догодило супротно – ученици су остали ускраћени за доживљај писца. Да би ученици најмлађег узраста са вољом и пажњом учествовали у читању и тумачењу књижевних текстова, потребни су конкретни подстицаји који ће их мотивисати да књижевни текст заинтересовано читају и у њему проналазе јединствену лепоту речи и мисли – често је то илустрација која прати текст, али је могуће претпоставити да би такву улогу могла да има и слика писца као веза између књижевног текста и онога ко га је написао – његовог аутора. Савремена технологија, међутим, омогућава да се ученицима прикаже аудио-визуелни снимак разговора са писцем, књижевне вечери или снимак изражајног казивања песме и сл. Овакви садржаји посебно су подстицајни за ученике првог и другог разреда који визуелне представе, као конкретне садржаје, лако и дуго памте. Ученици запажају многе детаље на основу којих граде утисак – како писац говори, какав му је глас, како се смеје, гледа итд. Инсерти из телевизијских емисија посвећених појединим писцима пружају могућност да ученици створе комплетнију представу о писцу. Инсерти из телевизијских серија о животу Вука Стефановића Караџића и Доситеја Обрадовића су, такође, драгоцени садржаји који могу да помогну ученицима да створе уверљиве представе не само о Вуку Караџићу и Доситеју већ и о времену у коме су живели и људима са којима су сарађивали. У стварању што потпунијег доживљаја о животу ове двојице посебних људи ученицима ће помоћи приказивање мапа њихових путовања, фотографије њихових сарадника и пријатеља, посебно из иностранства, слике родне куће, родитеља и сл.

Најмлађим основцима подстицајно је и када се уз препознатљиву, покаже и фотографија писца из детињства, посебно из ђачког доба, и овај визуелни садржај допуни читањем аутобиографских сећања на неке посебне доживљаје из овог периода живота. Комбинација визуелних и текстовних садржаја пружа ученицима могућност да изграде комплетнију представу о писцу, али и о времену и условима у којима је одрастао, омиљеним личностима из тог периода живота, најупечатљивијим доживљајима и догађајима и сл. Писци се често у аутобиографским записима сећају поласка у школу, првих утисака о учитељици, односно учитељу, друговима, пешачењу до школе, првим књигама и сл.

О томе како је заволео књигу Драган Лукић каже:

> Ја не мислим да се увек још у детињству изабере позив. Али са мном се тако баш десило: још док сам растао, моја стална играчка била је књига.

Прву књигу ми је донео отац. Он је био штампарски машиниста и волео је књиге, нарочито оне које је сам штампао. Зато их је мени доносио. Ако књига коју је он штампао није била за децу он нам је тада куповао и поклањао књиге. Чувао сам књиге које сам добијао. Тако сам успео да створим малу библиотеку књига за децу. Биле су то: песме Чика-Јове Змаја, Чика-Андре, приче Десанке Максимовић, Робинсон Крусо, Винету, Три мускетара. Скупљао сам и чувао Политику за децу, Мика-Миша, и Политикин забавник. Тата ми је то коричио и правио књиге од тога. Често нам је свима читао наглас и то је било лепо. Тако сам се ја, са својим братом, уз фудбал, уз кликере, уз „жмуре" и терање точка, највише играо књигом. Био сам или продавац новина, или књижар, или штампарски мајстор као мој тата, или уредник неког листа, док једног дана нисам почео да се играм писања…

Књиге сам осећао као живе пријатеље и другове. Умеле су сатима да ми причају. Чинило ми се као да ме држе за руку и воде некуда по свету. Чинило ми се да јунаке из књига познајем као своје другове из улице или школе. Играјући се, често смо, моји другови и ја, живели као свет у књигама……Ипак, не мислим да сам песник зато што сам се тако играо. Јер човек који песму у срцу носи, једноставно – мора и да је напише…

Моје прве књиге почеле су да разговарају са децом, да шапућу, па су, мало по мало, и мене увеле у разговор тако да ја сада не могу да престанем да разговарам са децом, не могу да престанем да им причам приче и да за њих пишем песме. (Дјечји писци о себи 1969: 98–106)

Описујући чланове своје породице са којима је живела и уз које је одрастала у Бранковини, Десанка Максимовић посебно истиче мајчину сестру Стевку, која је важила за необично спретну и умешну у свим пословима везаним за кућу и двориште којима је вредно учила сву другу децу сем Десанке:

Захвална сам јој што ми је врло брзо опростила неумешност у неким пословима и што је схватила моју страст за, наиглед безазлено, лутање по шумама. На питање сељака где сам кад сви други нешто око куће раде, одговарала је:

−У забрану је, пева.

− Како пева, − чудили су се суседи − сад смо онуда пролазили али се ништа не чује.

Ту, у том дедином забрану, написала сам збиља много песама, не само у младости, као студент и гимназијалка, долазећи за време школских распуста, већ и касније, као зрео човек и песник. Ту негде на пању, између жбуња, прочитала сам много књига написаних у далеком свету – у Београду, Москви, Паризу, Пољској, Енглеској. По тим шумарцима смо моја браћа, сестре, наши другови који су нам долазили у госте, и ја водили дуге разговоре, рецитовали, глумили, певали по месечини. Ту сам, код тетке и деде, упознала добро свој народ, његове забаве, његове муке. (Дјечји писци о себи 1963: 21–38)

Аутопоетички искази Десанке Максимовић осветљавају улогу и значај искустава из детињства за њено стваралаштво:

Јунаци мојих песама су обично људска осећања, бића и појаве које сам упознала и заволела у детињству, сунце, пролеће, сва природа уопште. Као дете сам постала поклоник и поданик ватреног чуда које се свако јутро јављало негде иза липа у порти – и то поданство нисам ни до данас променила. Понекад ми се чини да природу осећам више као каква зверка него као човек. У песмама и причама за децу још чешће су јунаци моји немушти пријатељи и другови из де-

тињства, и то не зато што је једном била таква мода у поезији, већ што су то били моји први суседи у најлепше доба мога живота. Неке своје омиљене ђаке и професоре описала сам у роману „Бунтован разред“ и у збиркама приповедака „Како они живе“ и „Лудило срца“…Понеки критичари кажу да су јунаци мојих дела бољи него што су обично људи и животу. Ако је тако, онда би се могло закључити да је један од јунака мојих дела доброта као људска особина (Исто).

Наслућујући недоумицу у дечјим размишљањима о томе како живе писци, Десанка Максимовић каже:

Деца можда замишљају да се живот књижевника састоји само од писања и послова у уској вези са њиме: од преписивања, одласка у штампарију, коректура, разговор са издавачима. Међутим, књижевник је цело људско биће, и обавља и све остале послове обичних грађана. Он има и понеку званичну дужност у држави. Тако сам ја била и наставник, предавала у гимназији матерњи језик, књижевност, историју, а после ослобођења, на курсевима за ратом ометене, и руски језик.

Срећом наш позив нам доноси и много радости: могућности да пропутујемо не само своју земљу него и друге, да се сретнемо са паметним, великим људима целога света. Он нам доноси љубав нашег народа, а понекад и љубав и признање и осталих народа. Он нас држи вечито омађијане. Он нас држи вечито омађијаним лепотом, а то нам помаже да идемо кроз живот (Исто).

Писци врло често говоре о томе како су почели да пишу. Та сведочанства могу бити драгоцени подстицаји и охрабрења ученицима који у себи осећају жељу да пишу. Бранко Ћопић о томе каже:

Да имам смисла за писање, то сам најприје чуо од свог наставника српскохрватског језика. Донесе он једног дана у разред наше ђачке свеске с исправљеним задацима, спусти их на сто и озбиљно упита:

– Који је то међу вама Бранко Ћопић?

Мени се одсјекоше ноге. Готов сам, помислих, сигурно ме је неко тужио због „лајања“. Лагано устадох и промуцах:

– Молим, то сам ја.

– Написао си врло добар задатак! – грмну он. А ја од великог изненађења и олакшања – цоц! – поново сједох у клупу, опет ми се ноге подсјекоше.

Тих година прочитао сам читав низ одабраних књига које су ми препоручили моји наставници. Готово исто толико прочитао сам и разних других књига које су ми случајно до руке дошле. Међу њима је било доста петпарачке, шунд литературе, али ја сам и то халапљиво гутао. Чак ми се понекад чинило да су те књиге боље од оне праве, умјетничке литературе, а тек сам касније почео уочавати разлику између њих.

У првом разреду гимназије написао сам и своју прву пјесму.

„Над градом се облак вије

Из облака киша лије“….

Сјећам се како ми је тешко полазило за руком да „саставим“ своју прву причу. Описи природе у самој причи ишли су ми глатко, јер сам њене љепоте осјећао још из дана дјетињства, али нисам познавао људе, нисам још почињао да их озбиљније посматрам. Тек онда кад се код мене појавило живље интересовање за људе око мене и за њихов живот, и моје је причање постало течније и увјерљивије.

Током студија (на Филозофском факултету у Београду) почео сам да пишем и приче за дјецу. Описивао сам доживљаје разних животиња, све од лептирова па до медвједа. Те приче објављене су у књизи „У свету лептирова и медведа“ (Дјечји писци о себи 1969: 5–18).

Сећањима Милована Данојлића на време у коме су настајале песме о трамвајима, Крсти Пепу и Цици ученици се могу успешно мотивисати за читање избора из Данојлићеве поезије у четвртом разреду:

> У међувремену, тачније речено, почетком 1958. године, овладала је мноме страшна жеља да напишем нешто једноставно, забавно, прозирно и чисто. Увидео сам да је дечја песма онај песнички облик у коме се могу изразити онако како желим. Тада сам живео у једној малој собици, на периферији града. Не знам како, не знам ни зашто – написао сам једну песму о трамвајима. Ко зна колико сам пута, у поноћ, посматрао трамваје у депоу у Булевару револуције; у једном тренутку ти дуго скупљани утисци организовали су се у песме. И онда су теме навирале, саме од себе. Неколико ноћи сам провео пишући. И кад бих легао у кревет, угасивши светло, у мени се будила нова песма. Десетине различитих догађаја, лица прилика падале су ми на памет. Чинило ми се да сам и старог професора, и баку под мартовским сунцем, деду који броји своје године, и успаване возове, и Крсту Пепу – негде већ видео. (Тек касније сам приметио да детињство Крсте Пепе веома личи на моје детињство.)
>
> Пошто је у мојој собици било хладно, једног јутра сам замолио сусетку да пређем у њен стан, који је био добро загрејан. Понео сам хартије и књиге и дао се на посао. Пишем ја стално, а једним ухом слушам сусетку како сама са собом разговара:
>
> −Нема Цице!
>
> Мало-мало, па:
>
> – Нема Цице!
>
> Одложим папир и запитам је о чему је реч. Послала је, вели, своју кћерчицу у град да купи хлеба, па је никако нема. Вратим се послу и напишем и о томе једну песму. Тако, или некако тако, настала је књига „Како спавају трамваји“. Њу је написао један младић чије детињство није било весело. У тим се песмама тај младић радовао и играо можда и због тога што се, као дете, недовољно радовао и недовољно играо (Данојлић 1980: 78).

Прича о писцу може бити заснована и на сећањима његових пријатеља и колега. То су, најчешће, текстови који плене топлином и који управо због тога имају посебну вредност у формирању доживљаја о писцу.

У предговору *Полетарцу* Милован Данојлић говори о Душку Радовићу као пријатељу и уреднику:

> Знао је подстаћи човека у кога верује, преобратити га у помагача, сарадника и саучесника. Убеђивао ме је, тихо али неодступно, да се прихватим задатка у замисли коју би, у одређеном тренутку, водио…Окапао сам ноћима да бих оправдао пријатељско поверење. Учествовао сам у оном до чега је држао чак и кад мени самом до тога није било нарочито стало. Желео сам да му се свидим. Та ми је жеља, у писању замењивала надахнуће, дар, вештину, знање, све.
>
> Док постоје и трају, важне појаве изгледају обично. Навикнемо се на њих као на ваздух и воду, као на пределе који нам се чине тако природни да без њих не умемо да замислимо свет. Тек кад такве појаве ишчезну или кад се од њих удаљимо, постајемо свесни њиховог правог значења и значаја. Данас, кад Радовића више нема, осећамо, јаче него док је био жив, изузетну важност његовог деловања за развијање модерног књижевног укуса код деце и код одраслих. Код деце, дакле: и код одраслих (Радовић 1987: 5).

Милован Данојлић сећа се како је настао *Полетарац*:

> Захваљујући Радовићу у Београду је, почетком седамдесетих, излазио један од најбољих дечјих листова Европе, Полетарац. Имао сам част да будем члан редакције тог листа. Присуство у уређивачком одбору схватио сам као прилику да још једном пружим подршку Радовићу. Једино је он тачно знао какав лист жели да оствари; ми смо се, као сауредници, трудили да му помогнемо у спровођењу онога што је наумио. Седео је, од јутра до мрака, у једном тесном собичку на Тргу Маркса и Енгелса, телефонирао сликарима и писцима, давао задатке и упутства, дисао с листом и за лист. Хтео је да деци пружи и добро књижевно штиво, и здраву поуку, и игру, да им ослободи машту и задахне их љубављу према домовини, да буде и актуелан и традиционалан (Исто).

И писци су некада били деца и волели исте оне писце чије песме и приче и данашња деца читају и воле. Душко Радовић је заволео Змај Јову због *Невена*, листа који је Јован Јовановић Змај наменио деци:

> Волео сам Змај Јовиног Невена. Змај Јова! Отац нам је као сваки честити српски родитељ, већ у најранијем детињству обезбедио његова одабрана дела (у осам књига, у издању Матице српске). Сестра је прва научила напамет Змајеве „Дечје песме“ и готово свакодневно ми рецитовала:
>
> Дочепо се мали Брата
> Очевога сата,
> А сат је од злата,
> Па има и врата.
> Ала је то лепо!
>
> Ја сам, прво због ове, а онда и још неких песама, веровао да је Змај Јова жив, да зна за мене и да је то управо мени и о мени написао. (Понајвише сам, ипак, морам то да кажем, волео „Зеку из џендека“).

Као израз љубави и поштовања према Јовану Јовановићу Змају Душан Радовић је написао песму *Змајова* и објавио је као предговор Змајевим песмама. Ученици се за читање избора из Змајеве поезије могу мотивисати читањем Радовићеве песме *Змајова* (*Змајова је био као дете. / Гледао је као дете, слушао је као дете, био је / Радознао као дете. / Чудио се као дете. / Све што се са дететом дешава, Змајова је и сам доживео / Био је као дете, познавао је децу. / Само тако могао је написати толико / Истинитих и лепих песама о деци / И доживљајима деце. // Змајова је био као Сунце. / Сијао је и грејао као Сунце. / Нико децу није волео тако лепо и / Једноставно као Змајова. / Његове песме препуне су љубави, доброте и нежности. / Љубав је досадна, а Змајова је волео децу / Необично и занимљиво, на много добрих начина. // Змајова је био као учитељ. / Учио је децу да се радују свом матерњем језику. / Наш језик постао је много лепши кад је / Змајова проговорио и пропевао. / Имали смо среће, имали смо Змајову, који је / Мислио и певао лако, паметно и ведро. // Змајова је био као јутро. / Лепо, младо јутро нашег мишљења и језика. / Још траје тај велики и плави дан који је / Отворио Змајова са својим песмама. / Мислимо лепо, говоримо лепо, певамо лепо, / Лепо смо расположени, лепо учимо и радимо / .Све нам је лепо – јер нам је Змајова био на почетку.* (Јовановић 1987: 6–7)

У периоду после Другог светског рата писци су подстицани да се сећањима из детињства и ђачког доба представе својим најмлађим

читаоцима. Ахмет Хромаџић је још 1963. године сакупио и приредио преко 30 аутобиографских записа писаца књижевности за децу који су стварали у послератном периоду. Друга књига Ахмета Хромаџића *Дјечји писци о себи* објављена је 1969, а колико су обе књиге драгоцен извор садржаја говори и чињеница да ове записе користе и савремени уредници издања за децу – у едицији *Пустоловина* издавачке куће Креативни центар овим садржајима употпуњена су издања Ћопићевић и Диклићевих поема.

Дамњан Морачић, уредник књиге *Кад сам био ђак*: *сећања наших познатих личности*, који је сакупио и објавио сећања 100 познатих личности (прво издање изашло је 1984, а друго 1990. године), каже у поговору да је као наставник књижевности уочио да су ученици заинтересовани да сазнају нешто о детињству познатих личности, међу којима су најбројнији писци. Прилоге је скоро две деценије објављивао у *Политици за децу* (Морачић 1990: 281).

Од 2009. године часопис *Повеља* издаје додатак под насловом *Види чуда,* који је покренула Гордана Тимотијевић, уредник Народне библиотеке „Стефан Првовенчани“ из Краљева. На њену молбу да опишу по седам чуда из свог детињства одговорило је до сада преко двадесет српских писаца за децу, што показује да писци имају потребу и за овим начином комуникације са најмлађим читаоцима. Сећања на седам чуда из детињства седам српских писаца (Светлана Велмар Јанковић, Раша Попов, Градимир Стојковић, Мошо Одаловић, Поп Ђурђев, Весна Алексић и Дејан Алексић) чине садржај књиге *Види чуда*. Ова литераризована сећања на чуда из детињства посебне лепоте представљају садржај којим је могуће остварити вишеструко мотивисање ученика и, што је можда још важније, пружају могућност да ученици доживе и заволе оне који су писали мислећи на њих. Један од примера који потврђује поменуту тезу јесте и књига *Три чвора на трепавици* Љубивоја Ршумовића, који је у поднаслову напоменуо да су то „сећања на крилато детињство“. У седамдесет и осам прича Ршумовић се сећа најважнијих догађаја и личности из свог детињства и приповеда о њима сликовито и уверљиво пружајући сваком читаоцу прилику да ужива. Уколико им се пружи могућност да писце чије песме и приче читају доживе као људе који су некада били, баш као и они, мали ђаци, који су у животу имали мале и велике проблеме, и исте такве љубави и радости, ученици ће моћи да остваре доживљај омиљеног писца. Шта је друго омиљени писац него онај у чијим се песмама или причама ужива на посебан начин и коме се верује?

Поуздани извори садржаја су и прилози у часописима за најмлађе, интервјуи са писцима поводом доделе награде или обележавања стваралачког или животног јубилеја.

Приликом избора и комбиновања садржаја учитељ увек мора да има у виду могућности својих ученика и посебности радних околности. Зато је истицање готових модела, применљивих у свакој наставној ситуацији, не-

захвално и, у крајњем случају, немогуће. Оно што одређује садржаје, методе и облике рада јесу циљеви које учитељ жели да постигне на часу. Зато се и прича о писцу као садржај којим се ученици мотивишу за читање и тумачење књижевних текстова осмишљава, планира и реализује као активност којом се остварују краткорочни и дугорочни циљеви наставе књижевности, а првенствено усклађује са могућностима ученика, наставним циљевима и књижевним садржајем који се обрађује на часу. Доживљај о појединим писцима ученици граде, уз помоћ учитеља, из разреда у разред, на садржајима који проширују и богате њихова сазнања. Задатак учитеља је да ученике подстакне да и они истражују и прикупљају интересантне информације о писцима и да их на креативан и занимљив начин презентују својим друговима. Већи степен изграђених способности пружа могућност да се ученици ангажују у реализацији активности које ће подстаћи њихову креативност и стваралаштво, без обзира на то да ли ће радити индивидуално, у пару или у групи. Управо због тога мотивисање за читање причом о писцу може да се реализује у различитим етапама часа. У првом и другом разреду је функционалније да се, у оквиру емоционално-интелектуалне припреме, ученици причом о писцу мотивишу за читање књижевног текста, док се у четвртом разреду, када ученици читају дуже текстове (одломке из романа, бајке и сл.) ученици могу причом о писцу мотивисати за читање текста које ће реализовати код куће. Такав поступак може се применити у четвртом разреду када ученици читају и тумаче одломак из *Књиге за Марка* Светлане Велмар Јанковић. После умесне локализације, учитељ чита ученицима једно од чуда из детињства Светлане Велмар Јанковић, које ће им приближити услове у којима је одрастала и помоћи да наслуте зашто су јунаци њених прича увек успевали да се изборе са препрекама и страховима:

> Светлана Велмар Јанковић је за себе говорила да је бака која воли да прича приче, па је седам прича о свом детињству наменила својим унуцима – да боље упознају своју баку, и читаоцима својих књига са жељом да им пренесе једну врло битну животну мудрост: да је срећа умети волети и имати кога да волиш. У првој причи, под насловом Мишко Светлана Велмар Јанковић прича о томе како јој је један необичан сусрет помогао да савлада одбојност према јелу.

У складу са радним околностима, учитељ одлучује да ли ће причу прочитати у целини или само поједине одломке.

Мотивисање за читање може се остварити и након читања и тумачења књижевног текста. После читања и тумачења песме *Страшан лав* Душана Радовића ученике ће обрадовати разјашњење енигме ко је мали Брана. Љубивоје Ршумовић каже о томе:

> Душко је имао (нај)млађег брата Бранимира, који је могуће мали Брана из песме о страшном лаву. За њега Душко каже да му је био велика разонода и да су провели много лепих година заједно. У једном од многих писама која је писао Бранимиру, када је он био на летовању са школом, на Фрушкој гори, Душко каже:

– Драги мој буразеру, кад бих мого и умео, ко птица бих полетео! Преко река и ливада – сва до ваших школских зграда. Полако бих на прстима прегледао где вас има и, док перу ноге чете, легао бих под кревете. Ту бих чуо и видео ваш логорски живот цео. Шта се ради, шта је ново – тужно оно, смешно ово. Слушао бих разговоре што о моме брату зборе – да ли слуша ил се бије, да ли једе ил се крије, срећан ли је или сузе лије? А кад јутро петли јаве, скинуо бих ти ћебе с главе и викнуо ко из трубе: УСТАЈ, УСТАЈ, МОЈ ГОЛУБЕ! Умивај се! Пери зубе!

Брана Радовић је данас познати и признати атлетски тренер, живи у београдској Раковици и чува једну свешчицу у којој је подужа Душкова песма „Чудна вест“, а коју је Брана добио од свог старијег брата док је био на летовању у Черевићима:

Радио је јавио у петак, у шест,
Једну врло важну и радосну вест:
Пусти Блед и Охрид, море, сунчев сјај!
Ко што је Черевић – не постоји крај!

И жирафа дуга испружила крак:
Из Африке жури у Черевић чак!
Леле, ко је ово – нарогушен сав?
Зебра, слон, жирафа? – Не, то вам је лав!
После вести ових и он има план
Да побољша храну и промени стан.
Сви журе и јуре, свуд гужва и лом –
Само свиња ћути на блатишту свом.
У Черевић неће ићи док је жива –
Јер се тамо ноге перу и лице умива!

(Култура, уметност, наука (културни додатак Политике), субота 15.3.2014, 1–3).

Неизоставни део мотивисања ученика за читање и тумачење књижевног текста причом о писцу чини разговор са ученицима који показује како су они разумели и доживели презентоване садржаје. Размишљања и утисци ученика најбоље показују до које мере су остварени циљеви мотивисања.

Као садржај којим се ученици мотивишу за читање и тумачење текста прича о писцу може да бити присутна у настави на различите начине: као кратко упознавање за основним подацима о животу и раду писца, пре интерпретативног читања књижевног текста; као аутобиографско сећање на детињство, полазак у школу, другове, интересантне и посебно важне људе и догађаје и сл; као развијена прича о животу и стваралаштву којом се ученици мотивишу за читање збирке песама или прича; као садржај на часу систематизације знања о писцима чије су текстове ученици читали током године. Прича о писцу такође може бити и садржај којим се ученици подстичу на самостални стваралачки рад поводом текста код куће.

Прича о писцу може да буде сачињена од писаног материјала који је прикупљен из књижевних, књижевноисторијских, књижевнокритичких извора, аудио (звучног) и аудиовизуелног (снимљеног) материјала. Извори информација о писцима су књиге, часописи, Интернет (аудио и видео материјал) итд.

Садржаји могу бити приређени у форми: презентације, при чему је презентација видео и аудио материјала праћена усменим излагањем учитеља и/или ученика; усменог излагања учитеља и/или ученика; писаног материјала који учитељ припрема за ученике да га код куће прочитају, а сутрадан у школи коментаришу; снимљеног материјала (песник чита своје стихове, говори о свом животу и стваралаштву подстакнут питањима уредника емисије, или је о њему снимљен филм или телевизијска серија).

Причу о писцу у првом и другом разреду, у већини случајева, припрема и реализује учитељ; од трећег разреда укључују се и ученици, да би у четвртом разреду улога и активност ученика у припремању и реализацији ових садржаја на часу биле веће у односу на учешће учитеља. Свим наведеним моделима мотивисања желели смо да укажемо на бројне могућности да се, некада врло присутна и претенциозна, а сада формализована, прича о писцу учини занимљивим и подстицајним садржајем на часовима читања и тумачења књижевних текстова.

Различити медији, посебно информациони, омогућили су да се наставни садржаји усвајају на непосреднији, ученицима лакши и ближи, начин. Примена информационе технологије, која је постала свакодневни пратилац дечјег живота, појачава мотивацију за рад у настави, рационализује наставно време и активности учитеља на часу, доприноси стварању повољних радних околности и развија перцептивне способности ученика. Несумњиво да ће у времену које долази информатички извори имати још већи удео у настави. Ипак, важно је нагласити да садржајност и функционалност информатичких извора сазнања не може угрозити аутохтоност литерарне рецепције (в. Биркертс 1998: 76–83). Рецепција књижевних текстова заснива се на индивидуалном доживљају и сазнавању света дела, што се не може заменити нити надокнадити ниједним наставним средством (Павловић 2008: 161).

ЛИТЕРАТУРА

Бајић (1998): Љиљана Бајић, Књижевнонаучна и наставна методологија, *Књижевност и језик*, бр. 1, Београд, 63–66.

Биркертс (1998): Свен Биркертс, Судбина читања у електронском добу, *Књижевна реч*, бр. 500, Београд, 76–83.

Види чуда (2012): *Види чуда*, уред. Гордана Тимотијевић, Београд: Службени гласник, Краљево: Библиотека „Стефан Првовенчани“.

Данојлић (1980): Милован Данојлић, *Како спавају трамваји*, Београд: Народна књига.

Dječiji pisci o sebi (1963): *Dječiji pisci o sebi*, ured. Ahmet Hromadžić, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“.

Дјечији писци о себи (1969): *Дјечији писци о себи*, уред. Ахмет Хромаџић, Сарајево: Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“.

Илић (1997): Павле Илић, Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси, Нови Сад: Прометеј.

Јовановић 1987: Јован Јовановић Змај, *Песме за децу*, прир. Душан Радовић, Нови Сад: Дневник.
Квашчев, Радовановић (1987): Радивој Квашчев, Венцеслав Радовановић, Утицај способности сложаја особина личности и мотивација на успех у школском учењу, *Истраживања у педагошкој психологији*, приредила Тинде Ковач-Церовић, Београд: Савез друштава психолога СР Србије, 109–148.
Марентић-Пожарник (1987): Барица Марентић-Пожарник, Психологија мотивације и остваривање наших васпитних циљева, *Истраживања у педагошкој психологији*, приредила Тинде Ковач-Церовић, Београд: Савез друштава психолога СР Србије, 95–108.
Морачић (1990): *Кад сам био ђак: сећања наших познатих личности*, прир. Дамјан Морачић, Приштина: Јединство, Горњи Милановац: Дечје новине.
Николић (1992): Милија Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Павловић (2008): Миодраг Павловић, *Припремање наставника и ученика за тумачење књижевних дела*, Београд: Завод за уџбенике.
Петровић (2006): Тихомир Петровић, *Школски писци*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
Росандић (1988): Dragutin Rosandić, *Metodika književnog odgoja i obrazovanja*, Zagreb: Školska knjiga.
Росандић 2005: Dragutin Rosandić, *Metodika književnog odgoja: temeljci metodičko-književne enciklopedije*, Zagred: Školska knjiga.
Требјешанин (1983): Биљана Требјешанин, Унутрашња мотивација: Нова врста мотива и старе парадигме, *Психологија*, бр. 1–2, Београд, 97–108.

Snezana Marković
University of Kragujevac
Faculty of Education
Department of Methodology and Didactics

STORY FROM AND ABOUT WRITER'S LIFE AS A STIMULUS FOR READING AND INTERPRETATION OF LITERARY TEXTS IN LOWER PRIMARY GRADES

Summary: The paper emphasizes the importance of motivating primary students to read and interpret literary texts, and suggests using a story from and about a writer's life to motivate young learners to read literary works. Different models of motivating children, possible forms of work, and choice of teaching resources, are proposed as varied content and possibilities of combining them.

Key words: motivating, writer, literary text, teaching young learners.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 467–485

Марија И. Слобода
Београд

ТУМАЧЕЊЕ НЕПОЗНАТИХ РЕЧИ И ПОЈМОВА У НАСТАВИ КЊИЖЕВНОСТИ[1]

Апстракт: Са истраживачког аспекта рад сагледава методичку радњу тумачења непознатих језичких садржаја на плану речи и појмова, посебно преиспитујући: 1. наставне ситуације у којима се примењује, 2. видове неразумевања лексике у књижевноуметничком тексту, 3. ликовно представљање непознатих језичких садржаја, 4. ваннаставни значај и употребу лексикографске грађе, 5. условљеност епохом или поднебљем на којем је књижевно дело настало и 6. употребу појмова. На методичкој основи истакнуте су појединости које у настави захтевају посебну опрезност кроз планирано поступање и указано је на лексичке аспекте којима се наставне методе могу прилагођавати.
Кључне речи: језички садржај; тумачење; непознате речи и појмови

Тумачење књижевноуметничког дела засновано је, пре свега, на пријему и разумевању језичког плана текста. Познавање језика, његових лексичких особености, стилских и семантичких нивоа, услов је за приступ књижевном делу. Будући да је језик књижевног дела преносилац естетских садржаја, свестраним проучавањем језика књижевног дела могу се открити значајна естетичка својства на којима почива уметнички свет дела. Текстови који се користе у настави већином садрже и поједине речи које су ученицима – било појединцима, групи ученика или целом разреду – непознате и неразумљиве. Стога, ова методичка радња настоји да ученицима омогући разумевање језика дела како би се доживљај и значење садржаја остварили у мери неопходној за ваљану интерпретацију. Примењује се континуирано у наставној пракси, доприноси унапређењу литерарних способности ученика и подстиче истраживачки приступ књижевном делу кроз спознавање његових језичких, естетичких и поетичких посебности. Међутим, примећено је да у наставној пракси често приступа јој се „сасвим погрешно и шаблонски, без пажљиве припреме и планирања од стране наставника“ (Стакић 2010: 327).

[1] Део опсежнијег истраживања спроведеног под називом *Тумачење непознатих речи, појмова и израза у настави књижевности.* У опсег овога рада ушла је методичка радња тумачења непознатих језичких садржаја на плану – речи и појмова.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 467–485

1. СИТУАЦИЈЕ У КОЈИМА СЕ ПРИМЕЊУЈЕ МЕТОДИЧКА РАДЊА ТУМАЧЕЊА НЕПОЗНАТИХ РЕЧИ

Тумачење непознатих речи, појмова и израза може се вршити *пре*, *за време* и *након* читања текста. Највећи број непознаница отклања се током интерпретативног приступа тексту. Поштујући принцип условности, примена ове методичке радње захтева адекватно комбиновање поступака и стваралачки приступ непознатој лексици. Ваља избегавати тумачење већег броја речи у непосредном следу, јер у том случају долази до слабљења емоционалне везе са текстом, те, како наводи Милија Николић, „рад почиње да личи на одбојан лексичко-семантички коментар“ (2009: 305). Стога се значења већине мање познатих речи откривају током анализе текста, у конкретном контексту, кроз слике и обавештења која граде.

1.1. Пре читања текста

Значења појединих речи ваља тумачити *пре читања текста*, нарочито ако се налазе у наслову, као у текстовима: *Слово љубве*, *Нирвана*, *Повареша*, *На Газиместану*, *Notturno, Вече на школу, Декамерон* и другим, како би приступ тексту био започет са адекватне и методички ваљане основе.

Пре читања и тумачења књижевних дела чији језички садржај одражава посебности стања у развоју језика ученицима се указује на одступања од језичке и правописне норме стандардног облика језичког изражавања. Током припремања ученици бивају упозорени на семантичке и лексичке посебности пишчевог књижевног израза, како не би ометале рецепцију књижевног текста и негативно утицале на мотивацију за читање, доживљавање и тумачење. Оваквим начином рада ваља приступити делима дубровачких писаца (нпр. песми *Горчије жалости јесу ли ѣди кому* Џора Држића), Боре Станковића, појединим приповеткама Вељка Петровића (*Салашар*), романима *Кад су цвеѣале шикве* и *Пеѣријин венац* Драгослава Михаиловића. Дакле, приликом читања књижевних дела која су презасићена мање познатим речима, ученицима благовремено и на ваљан начин морају бити омогућени услови да протумаче непознате језичке садржаје (у наведеним случајевима претежно локализме и регионализме).

1.2. Током интерпретације текста

Највећи број мање познатих речи тумачи се и објашњава, дакле, *ѣоком инѣерпреѣације* текста. Свака реч тумачи се у контексту, односно у исказу који омогућује увид у њено значење. Реч мора бити сагледана и објашњена кроз реченицу у којој је употребљена. Значења речи, појмова и израза објашњавају сами ученици. Обично одређеном броју ученика значење речи није познато, док појединима јесте. Наставник подстиче, ко-

ригује и допуњава ученичка објашњења, а по потреби и сам тумачи поједине речи, указујући на нијансе у значењима. Дакле, кад год радне околности дозвољавају, требало би кроз сарадничку радну атмосферу препуштати тумачење непознатих језичких садржаја самим ученицима. Мотивисањем и оспособљавањем ученика да ову методичку радњу обављају увек када их посебности језика у делу на то позову ствара се код ученика трајна навика да тумачење непознатих језичких садржаја обављају самостално, нарочито у старијим разредима.

На табли и у свеске бележе се речи за које се настоји да уђу у активан речник ученика. Велики је број речи за које то није потребно чинити (варваризми и провинцијализми), будући да нема разлога да их ученици памте и употребљавају – нпр. провинцијализме из приповетке *Повареша* или оне из дела дубровачких писаца.

По потреби, поштујући принцип условности, тумачењем непознатих речи може бити ангажован одређен број ученика, који ће у адекватној наставној ситуацији презентовати резултате свог рада, што се кроз вишеструку корист одражава на колектив. До таквог начина рада најчешће долази када књижевни текст, у наставном контексту, захтева коришћење речника и лексикографске грађе. У том случају, нема разлога да се увек ангажују сви ученици, већ повремено то могу учинити мотивисани појединци.

1.3. Након читања текста

Након читања текста, чак и након интерпретације, може се догодити да поједине мање познате речи остану непротумачене. Најчешће су то речи чије присуство у тексту не омета интерпретацију, те њихово значење може и накнадно бити објашњено. Приликом наставног тумачења текста ваља омогућити да ученицама у сарадничкој радној атмосфери готово све језичке недоумице буду отклоњене.

У одређеним ситуацијама, приликом тумачења појединих књижевних дела (на пример, из народне књижевности), када за то постоји оправдан методички разлог, уз радни материјал или истраживачке задатке који се уручују ученицима, могу бити објашњене мање познате речи, како та методичка радња (уколико језичким садржајима није потребно придавати већу истраживачку пажњу), не би знатно ометала интерпретацијски ток, нарочито у основној школи.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 467–485

2. ВИДОВИ НЕРАЗУМЕВАЊА ЛЕКСИКЕ У КЊИЖЕВНОУМЕТНИЧКОМ ТЕКСТУ

У лексички састав српског књижевног језика улазе следеће категорије: *историзми*, *архаизми*, *неологизми*, *дијалектизми (са регионализмима)*[2] и *термини* (Према Станојчић 2002: 180–182).

Посебну обазривост у настави захтева присуство **позајмљеница**, које су значајан слој српског књижевног језика. Могу се издвојити следеће групе позајмљеница у српском језику: романизми, германизми, турцизми, грецизми, бохемизми, хунгаризми, русизми и англицизми. Одређени тип позајмљеница уме да буде превладавајући у опусу једнога писца: турцизми у делима Иве Андрића и Борисава Станковића, италијанизми у делима чија је радња смештена у приморску регију. Многе позајмљенице ушле су у народни језик (*хиљада*, *боја*, *чамац*, *џигерице*, *олук*). Ипак, много су чешћи случајеви за употребу позајмљеница у случајевима када за одређени предмет или појаву постоји и домаћа реч. Целокупна настава мора бити тако програмирана и организована да примат даје речима домаћег порекла, при чему ученици стичу трајну навику неговања сопственог језика.

Милија Николић запажа да неразумевање примењене лексике, према степену непознатости, претежно се јавља у следећа три вида: „а) реч је непозната и по облику и по значењу; б) позната је реч, али је непознат појам који је њоме означен; в) познати су облик и основно значење, али је непознат њен смисао у контексту (отежано је схватање због вишезначне и фигуративне употребе)“ (*Нав. дело*: 302).

Стога је корисно да наставник прати и проучава језичке способности ученика. Тиме се избегава тумачење речи чије значење је ученицима познато и прецизније се предвиђа које ће речи на часу бити протумачене. Будући да је језички фонд индивидуална категорија, процењивање могућности ученика да разумеју одређене језичке садржаје бива отежавајуће. Услед тога, према Миодрагу Павловићу, поузданост у процени језичких предзна-

[2] *Дијалектизми* су речи ограничене на уже језичко подручје, најчешће на дијалекат који не улази у књижевно-језичку норму, али и речи говора који је у најужој основици стандардног језика, али које нису ушле у ширу употребу. Јављају се у говорном језику и у делима писане књижевности, као резултат свесног одабира зарад посебног ефекта. Примери: *пуце* (дугме), *пенџер* (прозор), *шпитаљ* (болница). Дијалектизмима су засићена дела Боре Станковића и Драгослава Михаиловића, али се срећу и у делима Вељка Петровића, Иве Андрића и других. Многи дијалектизми заправо су *регионализми*, тј. речи које се употребљавају у ширим регионима, не само на подручју једног дијалекта. Ученицима бива близак текст који је написан на дијалекту њиховог говорног подручја, али им често бива отежавајуће разумевање текста који је написан другим дијалектом. На пример, ученици који школу похађају у северно-бачком округу, и притом у најблискијем окружењу употребљавају икавски говор (буњевачки) имаће потешкоћа у разумевању романа Стевана Сремца, али ће зато приповетку *Салашар* Вељка Петровића доживети знатно интимније. У таквим ситуацијама наставник мора унапред пажљиво одабирати методичку поставку и ученике благовремено припремити и упутити у дело које ће бити читано, а потом и интерпретирано.

ња ученика остварује се: 1. проучавањем одговарајуће стручне литературе, која доноси информације о посебностима језичког фонда ученика одређеног узраста; 2. узимањем у обзир утицаја животне и радне средине као фактора наставног процеса; 3. проучавањем читалачких навика ученика (2008: 136–137). Уобичајено је да ученици који редовно читају и изван школе имају развијенији речнички фонд и спонтано приступају откривању значења непознатих, односно мање познатих речи.

Ипак, наставник је у обавези да се не ослања потпуно на резултате ових истраживања, већ исцрпно припрема за тумачење непознатих речи, те да му процена о познавању лексике, фразеологије и семантике буде само ослонац за планирање обима и садржаја ове методичке радње, при чему је од значаја поштовање начела довољности, односно праве мере.

Обично се лако *предвиђају* (термин Милије Николића) непознате речи које спадају у категорију изузетних и „мање познатих“ речи, било да су стилски обележене или се појављују као огрешења о језичку чистоту. Тако се посебна пажња обраћа на тумачење *архаизама*, *варваризама*, *провинцијализама*, *неологизама* и *термина*. Све наведене категорије речи, заједно узев, представљају мањи део лексике која је ученицима непозната и тешко разумљива.

Знатно је већи број „обичних“ књижевних речи које ученици немају ни у свом пасивном речнику, на пример: *коначиште*, *узенгија*, *наочит*, *пртина*, *ивер*, *виспреност*, *бачва*, *укотвити*, *вихор, бадава, киван, удивљено, бдети, јај, катран, нитков, стреха, самар, каца, луцидно*… Посебан методички проблем је у томе што су ученицима често непознати појмови означени употребљеним речима. У тим случајевима методом запажања и показивања употпуњује се сазнајни процес. Детаљним описивањем означених предмета и појава по облику и функцији, примењивањем погодних илустрација, стварањем услова за физичко упознавање са означеним предметом (доношењем у радни простор, приликом одлазака у природу, музеј и др.). Многе речи из те скупине веома су честе у употреби, те наставници и не помишљају да би ученицима могле бити сметња у разумевању текста, а неретко се испоставља да је управо тим речима остварена сликовитост текста, чиме творе његов највиши смисао. Усвајање „обичне“ лексике и настојање да уђе у активан речник ученика иде у ред примарних циљева наставе матерњег језика и књижевности. Стога се такве речи бележе писмено, на табли и у свеске. Знатан број речи понајпре се може објаснити таутолошким ређањем синонима и сличних исказа, на пример: *полтрон* (улизица, удворица, снисходљивац), *кротак* (благ, питом), *цеста* (друм, пут).

Знатан је број лексичких подручја и семантичких кругова из којих потиче мноштво речи непознатих ученицима, превасходно из разлога што означавају предмете или појаве ван њиховог искуства или су у питању историзми и архаизми. Међу њима, Милија Николић, издваја следеће лексичке корпусе: „некадашње покућство, одећа, оруђа за рад, оружје, коњска

опрема, делови кола и разбоја, ентеријери старих кућа и воденица, врсте шумског дрвећа, трава и цвећа, сорте воћа“, уз које наводи и „пољопривредну и сточарску лексику, верске и митолошке појмове, називе народних и верских празника“ (*Нав. дело*: 303). Речи из поменутих корпуса веома су честе у делима народне књижевности и текстовима романтичарске и реалистичке епохе. У ваљаној настави тим се речима даје приоритет над варваризмима, архаизмима и провинцијализмима. Обавља се њихово детаљно тумачење у контексту, уз настојање да се чулно актуелизују и да им се значење опредмети.

Кроз ваљан континуиран рад у ком се адекватно користи метода тумачења непознатих језичких садржаја, ученици у своме изражавању показују свест о 1. основним лексичким појавама: једнозначности и вишезначности речи и 2. основним лексичким односима: синонимији, антонимији, хомонимији. Према Стандардима за крај обавезног образовања[3] треба настојати да на напредном нивоу знања ученици умеју самостално да одреде „значења непознатих речи и израза на основу њиховог састава, контекста у коме су употребљени, или на основу њиховог порекла“ (стандард СЈ.3.3.7) и да им буду позната и да употребљавају „значења речи и фразеологизама у научнопопуларним текстовима, намењеним младима“ (стандард СЈ.3.3.8).

3. ЛИКОВО ПРЕДСТАВЉАЊЕ НЕПОЗНАТИХ ЈЕЗИЧКИХ САДРЖАЈА

„Природи сазнања значења речи из књижевних текстова понекад више одговара визуелни но језички опис“, с правом закључује Миодраг Павловић (*Нав. дело*: 142). Стога се тумачење непознатих речи на креативан и истраживачки начин може успешно реализовати наставном методом запажања и показивања. Такав начин рада доприноси значајном резулату: речи упознате посредством илустрација и других врста ликовних приказа дуже остају у памћењу ученика и чешће бивају употребљаване.

Најчешће се из наведених лексичких подручја у књижевном делу не јавља само једна ученицима непозната реч. У текстовима који се наставно интерпретирају такве су речи претежно употребљене у дескриптивним и дијалошким деловима текста. Уколико већи број речи учествује у обликовању/описивању једнога предмета/појаве (на пример, изгледа одеће или ентеријера), ликовно представљање непознатих појмова допринеће економисању наставним временом, а сазнајни ток учинити занимљивијим. Такав начин рада нарочито је погодан са ученицима основне школе.

У методичкој литератури превладава мишљење да илустрација сцене, описа или догађаја не спутава чулну имагинацију ученика, већ је „под-

[3] Преузето 21. маја 2013. са www.ceo.edu.rs. Адреса интернет странице: http://www.ceo.edu.rs/portal/mod/resource/view.php?id=44

стиче да помоћу новосазнатих појединости што уверљивије опредмети поједине литерарне слике“ (*Исто*: 141). Разуме се да потпунијем разумевању књижевног дела илустрације доприносе једино ако и саме имају врхунску уметничку вредност, те су погодне за дубљи изазов читалачке маште. Могу се смислено и вишеструко корисно употребити дела сликара.

Илустрације су нарочито погодне за објашњавање непознатих речи које учествују у приказу одеће (на пример, 1. начином на који то чини Милија Николић за објашњавање непознатих речи и појмова у опису Митровог одела у приповеци *Први пут с оцем на јутрење* Лазе Лазаревића[4] или 2. Миодраг Павловић за објашњење речи „токе“ у песми *Вече* Ђуре Јакшића[5]), фотографије за чулно приближавање карактеристичног ентеријера (рецимо, оног у делима Боре Станковића), док се уметничке слике користе као приказ једног од могућих виђења и доживљавања одређене појединости у књижевном тексту (на пример, фигурална композиција Паје Јовановића *Сеоба Срба* уз наставну интерпретацију романа *Сеобе* Милоша Црњанског или портрет Краљевића Марка на сликарском платну Ђуре Јакшића). Јасно је да се тиме постиже много више наставних циљева, често дугорочних, но што је то тумачење непознатих речи.

Од велике користи може бити посета спомен-кући Боре Станковића у Врању или, за већину наставника практичније реализовано, коришћење фотографија на којима су појединости тог амбијента (в. *Прилог 1*). Мноштво је речи у Станковићевом делу које означавају предмете које већина ученика није имала прилику да види и користи. Поред ширења лексичког и културно-историјског знања, тиме би се остварила потпунија рецепција, те и интерпретација књижевних дела Боре Станковића.

3.1. Илустрације у настави граматике

Узимајући у обзир апстрактност лингвистичког градива и устаљену шаблонираност наставних поступака којима се оно обрађује и увежбава, ликовни прилози су, веома често, нарочито погодни управо у настави граматике. За наставне јединице које су по природи сложене и по садржају изискују посебну мисаону концентрацију, од великог значаја и практичности може бити употреба адекватних цртежа, графикона и слика. Поред тога, илустрације отклањају монотонију часа и једноличност наставе. Подсећањем на примењени цртеж заборављено или потиснуто знање лако се враћа у свест. Приликом коришћења ликовних прилога неопходно је поштовање начела довољности.

Поред илустрованих уџбеника који су у употреби, наставниково настојање треба да буде и опремљеност радног простора таквим прилозима. Они су превасходно функционални када илуструју обимније језичке појаве,

[4] *Нав. дело*, стр. 140.
[5] *Нав. дело*, стр. 142.

тј. градиво које се може класификовати, груписати и сл., те бити у служби синтезе и систематизације. Такве наставне јединице јесу: врсте речи, падежи, подела сугласника по месту творбе, гласовне промене, акценти, врсте сложених реченица и др., али и појединости од значаја које су у свести ученика често потиснуте, као, на пример, одређена правописна правила (она према једначењу сугласника по звучности, спојено и одвојено писање речи и др.). Поред тога, од користи је и адекватна истакнутост термина страног порекла: *предикатив* (именски део предиката). Таквим деловањем градиво које се спорије усваја, осим што бива прегледно и јасно представљено, континуирано је у ученичком окружењу, те ће лакше и природније бити усвојено, а потом и примењивано. Такве прилоге могу урадити и поједини ученици, чланови ликовне секције или наставник матерњег језика у сарадњи са наставником ликовне културе. Свакако, већина илустрација бива предочена на табли, у току часа. Притом, потребно је водити рачуна о два елемента: *упрошћености* и *прегледности*.

Илустрације су увек само помоћно средство и „*не смеју да потисну и замене језички материјал, текстове и говорну праксу*“, оправдано истиче Милија Николић (*Нав. дело*: 674). Илустрација мора бити таква да подстакне језичке примере, да их јасније представи. Знање стечено на такав начин потпуније је и трајније. Ликовне прилоге увек објашњавају сами ученици – са језичког аспекта.

4. ВАННАСТАВНИ ЗНАЧАЈ И УПОТРЕБА ЛЕКСИКОГРАФСКЕ ГРАЂЕ

Методичка радња проучавања непознатих речи, појмова и израза има и шири, ваннаставни значај. Као и у другим припремним и интерпретацијским активностима у настави књижевности, и приликом тумачења непознатих или мање познатих речи, појмова и израза, важно је подстицати, развијати и усавршавати одговарајуће радне навике и способности ученика. Постоји опасност да ученици приступају пасивно тумачењу речи чије значење им није познато. Такве навике последица су дуговременог ослањања на готове радне прилоге у којима су растумачени сви непознати језички садржаји. Превазилажење радне пасивности у проучавању и тумачењу непознатих језичких садржаја наставник остварује осмишљавањем подстицајних ситуација које ученике стављају у истраживачки положај. Уколико су ученици неодговарајуће методички вођени, значај тумачења непознатих речи и сврховитост ове припремене методичке радње своде се на потребе доживљавања и разумевања књижевног текста који тренутно тумаче, односно за чије се тумачење припремају.

Ширењем вербалног искуства ученици богате и усавршавају језички фонд и сопствени стилски израз. Уз то, овом методичком радњом током припремања за интерпретацију развијају се и друге способности ученика,

потребне за проучавање књижевних дела. Упознају се са начинима, облицима и техникама које се користе приликом сазнавања језичког садржаја дела – употребом лексикона, речника књижевног језика, селективних речника, појмовника и других одговарајућих лексикографских извора. Ученици су превасходно усмерени на тумачење непознатих речи, појмова и израза у оквиру методичке апаратуре читанки и на пратеће садржаје примарних извора за тумачење. За читање текстова који су засићени мање познатим речима ученици морају бити упућени на издања која су приређена за наставну употребу, са речником мање познатих речи и одговарајућим стручним коментарима. Такви текстови су: *Ивкова слава*, *Зона Замфирова*, *Повареша*, *Кањош Мацедоновић*, *Господа Глембајеви*, *Дундо Мароје*, *Горски вијенац* и др. Стога је од важности да наставник током припремања сагледа у којој мери су примарни извори функционални за тумачење непознатих речи. Уколико се извори за тумачење непознатих речи налазе ван методичког апарата или примарног извора, ученици се упућују на одговарајућу речничку и лексикографску грађу. Пре него ли приступе проналажењу непознатих речи, ученици за то морају бити адекватно оспособљени и мотивисани, како би по потреби проналазили и одговарајуће синонимске облике, те сагледавали стилске и естетске улоге употребљених речи.

Обучавање за самосталан приступ тумачењу непознатих речи обавља се у адекватним околностима – уз доступност потребних извора сазнавања. Приступ ученика и наставника одговарајућој лексикографској грађи у учионици или кабинету треба да буде непосредан. Тиме се омогућује континуирано обучавање ученика у употреби одговарајуће лексикографске грађе и њено неометано коришћење током самог тумачења, у одговарајућим наставним ситуацијама. Ученици ће тако стећи навику и увидети потребу коришћења одговарајућих лексикографских и других извора знања, навикавати се да их у раду користе и да их током читања, припремања и тумачења примењују на истраживачки начин. Извођење наставе на такав начин у кабинетима и специјализованим учионицама омогућава економисање наставним временом, а садржаји часова се обогаћују важним рецепцијским искуствима, на која се упућују одговарајућим радним налозима и припремним задацима. Стога, за наставу књижевности од великог значаја су следећи спољашњи фактори који утичу на радне услове: опремљеност школе наставним средствима, фонд и структура школске библиотеке, те њена информатичка повезаност са осталим библиотечким институцијама.

При обучавању ученика за коришћење речника посебну пажњу треба усмерити на употребу техничких скраћеница, скраћеница за изворе, већи број значења која реч може имати (и разлику међу њима) и употребљеност у примеру.

У одређеним ситуацијама овом методичком радњом могу се задужити ученици са вишим степеном интересовања. Посебним ангажовањем

проширују своја лексичка знања, али и духовни видик. Резултат њиховог рада доноси корист и колективу, јер ће пред њим бити саопштен и употребљен у интерпретацији књижевног дела. Таква задужења могу се односити на коришћење секундарних извора за тумачење. До тога долази у специфичним наставним околностима и условима рада, претежно онда када је примењивање секундарних извора у наставним тумачењима кључан извор за сазнавање и интерпретацију важних структурних и естетских елемената дела. Таква задужења Милија Николић назива *специјалним задацима* (*Исто*: 128). Повремено таква ангажовања добијају сви ученици, како би се оспособили да лексикографску грађу и друге изворе на истраживачки начин користе интерпретирајући књижевне текстове.

У наставној пракси тежи се што већем осамостаљивању ученика у обављању посебних методичких радњи. На вишим образовним и узрасним нивоима треба да је све већи број радних налога, припремних, истраживачких и проблемских задатака који ученике упућују и подстичу на самостално трагање за изворима информација који ће допринети целовитој наставној интерпретацији текста. Тежња за осамостаљивањем ученика приликом тумачења непознатих речи, појмова и израза треба да буде наставниково трајно настојање. Као и за друге припремне радње и активности, и за ову важи да ће је ученици самостално најбоље обављати када за њу буду на адекватан начин припремљени, односно пошто стекну довољно умешности и способности, али и када их интерпретацијске околности својим посебностима на то позову.

5. УСЛОВЉЕНОСТ ЕПОХОМ ИЛИ ПОДНЕБЉЕМ НА КОЈЕМ ЈЕ ДЕЛО НАСТАЛО

Ова методичка радња има велики значај и приликом припремања за усвајање, доживљавање и разумевање на језичком плану књижевних дела која се по одређеном критеријуму могу груписати у целину (по епохи којој припадају, поднебљу на којем су настала и др.). Знања о лексици, речима, појмовима и изразима, усвојеним приликом читања једног дела, ученицима користе и приликом сусрета са истим или сличним језичким појавама у другим књижевним текстовима. На ову посебност ученицима се скреће пажња приликом припремања за интерпретирање датих књижевних дела.

Мноштво је речи које су веома често употребљене у текстовима одређеног периода или епохе, као и у текстовима насталим на истом поднебљу. У том погледу, по обиму текстова који се наставно обрађују, могу се издвојити три корпуса чија дела завређују посебну лексичку позорност: 1. народна књижевност; 2. средњовековна књижевност и 3. ренесансна и барокна књижевност настала на дубровачком тлу.

5.1. Текстови народне књижевности

Читајући дела народне књижевности ученици ће бити у прилици да се веома често сусрећу са њима непознатим речима, које претежно именују предмете материјалне културе (делове одеће, врсте оружја и оруђа, елементе коњске опреме, појединости ентеријера и др.), али неретко и појаве из сфере духовог живота (празнике, обичаје и др.), као и митолошка бића.

Речи као што су *калпак*, *челенка*, *наџак*, *мотовило*, *узенџија*, *пешкеш*, *бињиш*, *јолдаш*, *синџир*, *ђувеџија*, *кулаш*, *бедевија, чибук, софра, чауш, мучњак* и друге веоме честе у народним песмама биће привремено у активном речнику ученика, најчешће онолико колико и траје наставна обрада текстова народне књижевности (чему и треба настојати). Након тога, знатан број речи прећи ће у њихов пасиван речник, док ће поједине (најчешће оне које су ретко биле употребљиване, попут речи *јасак*, *тестир, ханџар* и др.) бити потиснуте ретроактивном инхибицијом, будући да се не употребљавају у усменом, а често ни писменом изражавању ученика.

За речи из те скупине није потребно настојати да остану у активном речнику ученика, већ је довољно да у адекватим наставним ситуацијама буду тумачене и, што је могуће чешће, тим поводом илустроване или објашњене импровизованим цртежом на табли. Разуме се, ваљало би омогућити услове у којима ће ученици бити у прилици да остваре чулну рецепцију означених појмова (одласцима у музеј, посетама изложбама и спомен-кућама, доношењем предмета материјалне културе у радни простор). При томе, наставник је у обавези да процени које речи завређују такав начин објашњења. Предност имају речи карактеристичне за одређену епоху, оне које су често заступљене у текстовима и које доприносе његовој сликовитости. За такав начин тумачења могу се издвојити речи које означају делове одеће (материјали *диба* и *кадифа*, затим *калпак*, *долама*, *чакшире*, *челенка*, *токе*, *каук*, *ђечерма,* често и у синтагмама: *чекрли-челенка, самур-калпак*, *коласта аздија*, *бујар-кабаница* и др.) и некадашњег покућства (честе и у делима реалистичке епохе).

5.2. Текстови средњовековне књижевности

Приступи текстовима старије српске књижевности морају бити пропраћени одговарајућим упутствима за читање и тумачење, будући да је њихово доживљавање и тумачење често отежано не само због језичких специфичности, већ и своје сложености.

Поред осталих лексичко-синтаксичких специфичности, у текстовима средњовековне књижевности који се наставно обрађују фреквентна је употреба апозитивних одредби (апозитива и апозиције) са изразито стилском улогом, што лингво-стилистичким приступом омогућује функционално повезивање наставе књижевности са наставом језика. Тако се кроз топос

скромности и унижења посебна пажња може посветити апозитивним одредбама у *Запису Глигорија дијака* на *Мирослављевом јеванђељу* (шест апозиција и два апозитива) или кроз каталошко низање врлина апозитивима у првој строфи *Слова љубве* деспота Стефана Лазаревића, о чему је опширније било речи у ранијем истраживању (Слобода 2013: 121–129). Таквим начином рада дата језичка појава бива свестраније сагледана, а текст у коме је употребљена интерпретиран у духу епохе којој припада.

У текстовима старе српске књижевности који се наставно тумаче више пажње потребно је посветити изразима, библијским реминисценцијама и специфичностима реченичне конструкције, него ли тумачењима појединачних речи. Синтаксичка обликованост средњовековног текста може се сагледати у Јефимијиној *Похвали кнезу Лазару*, а библијске алузије и реминисценције у *Слову љубве* и житијима која се наставно обрађују.

5.3. Текстови настали на дубровачком тлу

Читање, доживљавање и тумачење текстова дубровачке књижевности, услед лексичких, морфолошких и стилских специфичности, може бити отежано. Пре њиховог читања ученици морају бити упознати са одступањима од стандардног облика језичког изражавања, карактеристичним за шири корпус дела насталих на дубровачком тлу. Током средњошколског образовања ученици се упознају са делима дубровачких петраркиста (Шишка Менчетића и Џора Држића), Марина Држића (драмама *Дундо Мароје* и *Новела од Станца*) и Ивана Гундулића (спевом *Осман*).

Већина непознатих речи, појмова и израза заступљених у делима поменутих аутора објашњена је у методичкој апаратури или уз примарни извор. Међутим, знатан је број речи које не подлежу тој врсти тумачења, те ученицима бивају потпуно непознате. Превасходно, на примеру песме *Први пољед* Шишка Менчетића, могу се издвојити: 1. заступљеност енклитичких заменичких облика: *ке* (којој) и *неї* (него) и 2. икавски варијетети: *позрити* (озарити), *прибила* (најбеља), *витар* (ветар), *лип* (леп) и др. Тек након разумевања језичког плана текста може се аналитичко-синтетички приступити интерпретацији.

Говор са икавском заменом јата ученици ће имати прилику да упознају и кроз дело Вељка Петровића, приповетку *Салашар*, која се наставно обрађује у трећем разреду средње школе. Тада се, подсећањем на израз у делима ренесансне и барокне књижевности, може начинити приказ заступљености икавске замене јата у говорима панонске и приморске регије.

Разумљиво је да речи са овог поднебља неће ући у активан речник ученика. Томе и не треба настојати. Њихово тумачење обавља се у циљу потпуне интерпретације текста, те свестраног сагледавања језичких, естетичких и поетичких посебности.

6. УПОТРЕБА ПОЈМОВА

У настави српског језика и књижевности ученици бивају у прилици да прихвате, свестрано сагледају и у свом изражавању користе три врсте појмова: 1. књижевно-научне, 2. лингвистичке и 3. функционалне. Усвајање, разумевање и употреба тих појмова један је од главних образовних циљева. Уводе се у наставу постепено, али планирано и – континуирано. Од природе појма зависи фреквентност његове употребе.

Знатан број појава присутан је од самог почетка образовања, али терминолошки бива именован касније (*лирски субјекат*, *ретардација*, *хомодијегетички приповедач*; *проклитика*, *копула* и др.), претежно у старијим разредима основне школе и, чешће, у средњошколској настави. Познавање и употреба појмова из области науке о језику и науке о књижевности доприноси развијању научног приступа одређеној појави и омогућава реализовање сложенијих мисаоних операција. Трајно настојање наставника мора бити да одређени појмови, како би се спречило њихово губљење из употребе, адекватно буду коришћени у усменом и писменом изражавању ученика.

6.1. Књижевно-научни појмови

Познавање и адекватна употреба појмова из области науке о књижевности неопходан је предуслов за поуздан научни приступ књижевном тексту. Ученици се већ на првим часовима матерњег језика упознају са одређеним појмовима, најпре онима који означавају жанрове – *песма*, *прича*, *басна*, *роман*, *збирка* – а потом теоријски приступ бива дубљи, те се упознају са појмовима као што су *стих*, *строфа*, *рима*, *приповедач* и други. Са основим књижевно-теоријским појмовима ученици се, дакле, упознају већ у нижим разредима основне школе.

Касније се теоријски приступ појединим појмовима шири, претежно у ситуацијама када посебности књижевног дела то захтевају. То се може показати на примерима као што су *песма*, *стих*, *строфа* и *рима*. Рецимо, појам *песма* бива свестраније упознат најпре по пореклу (народна и уметничка књижевност), потом кроз дистинкцију: *лирска – епска – лирско-епска песма*, да би се континуирано лирска песма уметничке књижевности проучавала кроз разгранатост врста: *љубавна*, *родољубива*, *социјална песма*, *елегија*, *дитирамб*, *химна* и друге. На сродан начин континуирано се разгранавају појмови *стих* (*слободан* и *везан*, према броју слогова и др.) и *рима* (*цезура*; *мушка* и *женска*, *права* и *неправа*, *чиста* и *нечиста*, *богата* и др.)

Тако се и термини за облике казивања постепено шире и усложњавају. То илуструју следеће табеле:

Табела 1

облици казивања				
приповедање (нарација)	описивање (дескрипција)	дијалог	монолог	унутрашњи монолог

⇩ *Табела 2*

врсте приповедања					
граматички облик лица у коме се остварује приповедање		однос приповедача према садржајима		однос приповедача према времену	
приповедање у првом лицу (Ich-forma)	приповедање у трећем лицу (Er-forma)	свезнајући приповедач	ограничени приповедач	хронолошко приповедање	ретроспективно приповедање

Табела 3

екстрадијагетичка позиција наратора	интрадијагетичка позиција наратора	хетеродијагетичка позиција наратора	хомодијагетичка позиција наратора
наратор је изван садржаја приче	наратор се оглашава из саме приче	наратор не учествује у догађајима о којима прича	наратор активно учествује у догађајима о којима прича

Нови појмови уводе се када специфичности књижевног дела на то позивају или непосредно пре обраде већег броја наставних јединица за које је потребно сродно знање (на пример, приликом примењивања одређених подела, циклизација, груписања). Знатан број књижевно-научних термина објашњен је у методичкој апаратури читанке, претежно након страница са књижевним и осталим текстовима. Други извор за сазнавање информација о њима јесте речник књижевних термина[6]. При увођењу нових термина важно је примењивати јединство теорије и праксе, односно сваки нови појам поткрепљивати одговарајућим примерима и кроз текст који се обрађује, као и текстове који су од раније ученицима познати.

Поред књижевно-теоријских појмова у ваљаној настави од значаја је и правилна и адекватна употреба књижевно-историјских термина. Поред наведеног извора, у ту сврху се користе и историје књижевности[7]. За поуздан и свестран приступ тексту често од великог значаја јесте управо његово контекстуализовање у епоху/правац/ формацију.

Наставни програм захтева служење стручном терминологијом. Она омогућава прецизан и поуздан приступ књижевном тексту. У ваљаној настави ученици је примењују адекватно, како у усменом изражавању, тако и у писаним радовима.

[6] У наставној употреби је претежно *Речник књижевних термина*, Београд, Нолит, 1986. (и друга издања)

[7] У наставној употреби је претежно: Деретић, Јован: *Историја српске књижевности*, Београд, Просвета, 2004. (и друга издања)

6.2. Лингвистички појмови

Савлађивање градива из области науке о језику подразумева познавање и употребу лингвистичких термина. Они су једнозначни називи за битније језичке појмове и поступке. Најпре се упознаје језичка појава, па тек онда бива терминолошки именована. Термини се споро усвајају, тешко улазе у активан речник и лако бивају потиснути ретроактивном инхибицијом. Многи термини ометају перцепцију, иако именују једноставну појаву. На пример, *именски копулативни предикатив*, који се, као „садржај који се приписује субјекту“, може објаснити простим примерима:

1. Марко је вредан. ⟶ придев
2. Никола је ученик. } именичке јединице
   Никола је онај ученик у плавом џемперу. } (у номинативу)
3. Његов текст је од великог значаја. ⟶ именичке јединице (у неком падежу, обично с предлогом)

Стога је одређене појаве нужно таутолошки објашњавати, често паралелном употребом два термина, домаћег и страног, када представљају синонимски пар.

Термини страног порекла често су економични, јер скраћују исказе: *предикатив* (именски део предиката), *конгруенција* (слагање реченичних чланова), *полисемија* (вишезначност речи), *деривација* (творба речи извођењем), али се често користе и уз домаће речи: предњонепчани / *палатални*, задњонепчани/*веларни*, уснени/*лабијални*, зубни/*дентални* сугласници. Због економичности, али превасходно прецизног приступа језичким појавама, важна је правилна употреба лингвистичких термина, односно коришћење стручног метајезика. Он се примењује у филолошким наукама, па тако и у настави, граматикама и језичким уџбеницима. Употреба интернационачних термина (којима је често порекло из класичних језика) омогућава несметано праћење литературе на страном језику.

Бројне језичке појаве могу се објаснити искључиво дугим низом речи[8]: *проклитика* (речи које немају свој акценат, већ чине акценатску целину са речју иза себе), *копула/спона* (део копулативне конструкције/предиката који повезује предикатив и субјекат и конкретизује то приписивање на временско-модалном плану и на плану потврдности / одричности), *апозитив* (придев или придевска синтагма конгруентна у роду, броју и падежу са именичким конституентом коме се додаје) – уз адекватне примере.

Казивање презасићено стручном терминологијом је сажетије и економичније, али и – уопштеније и апстрактније. Описно казивање је обимније, али конкретније и у њега се може укључити сва лексика српског језика. Стога, важно је умерено и оправдано уводити нове термине. У настави

[8] Објашњења преузета из: Станојчић, Живојин и Поповић, Љубомир: *Граматика српског језика (уџбеник за I, II, III и IV),* Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.

матерњег језика доминира описно казивање прожето терминима који су претходно објашњени.

У пракси је доказано да лакше се савлађује градиво у коме су појаве именоване домаћим речима. Тако се лакше усваја знање из морфологије него из фонетике. Стручни термини страног порекла претежно су у употреби за означавање следећих језичких појава: падежа, глаголских облика, чланова реченице.

Навикавање ученика на употребу стручних термина, поготово страних, захтева посебну методичку обазривост. Већина термина остаје у пасивном речнику ученика. У околностима које подстичу њихову употребу временом прелазе у разговорну лексику.

6.3. Функционални појмови

Свака ваљана настава подразумева интензивно и организовано богаћење ученичког речника. Функционални појмови не обрађују се посебно, већ их ученици спонтано усвајају у процесу рада, у текућим информацијама на часовима. Они не траже теоријску дефиницију и лексикографско објашњење. Потребно је да их ученици разумеју и примењују у свом изражавању. Усвајање функционалних појмова представља непрекидан процес у току вапитања и образовања.

Богаћење и развијање ученичког речника и говорног искуства на подручју апстрактних и релационих појмова постављено је наставним програмом као обавезни радни задатак у наставни матерњег језика основних школа. Од трећег до осмог разреда систематски је програмирано усвајање функционалних појмова. Обухвата појмовна подручја на којима ученички речник није развијен и знатније заостаје за њиховим умним способностима и интелектуалним потребама. У том погледу, Милија Николић посебно издваја лексичка подручја која траже појачано проширивање: 1. осећања и душевна стања, 2. карактерне особине, 3. мисаоне операције, 4. релације и односе, 5. књижевне појмове и уметничке квалификативе, наводећи примере за свако подручје (*Нав. дело*, 702–703).

Ученички речник нарочито оскудева ознакама за апстрактне појмове, превасходно људске особине и осећања. У таквој ситуацији не може се поуздано и умешно говорити о сопственим осећањима и расположењима, те ни испољити истанчаност у тумачењу књижевних текстова, нарочито лирских. Ученицима, претежно у основној школи, на пример, нису сасвим јасне следеће именице које именују осећања и карактерне особине: *усхићеност*, *предострожност*, *потиштеност*, *заједљивост*, *виспреност, злурадост, узрујаност, проницљивост, осионост*. Настојање да речи тога типа пређу у активан речник ученика омогућава и свестранији приступ књижевним ликовима, јер постоји основа за залажење у интимни свет јунака.

Повремено наставник користи речи које су за ученике нове и у првом сусрету неразумљиве, са циљем да ученици схвате њихова значења, усвоје их и умесно почну њима да се служе. Пожељно је да реч буде јасна и у самом говорном контексту. Таквим начином рада, кроз ширење лексичког фонда, остварује се и већи степен информативности у настави. У томе плану наставник мора поступати систематично и истрајно.

У циљу богаћења ученичког речника и стварања повољнијих могућности за поузданију употребу речи примењују се разни облици лексичких и семантичких вежби. Захваљујући њима, развија се осећање за нијансе у значењима речи и исказа, истражују њихове семантичке могућности, откривају асоцијативне везе и др. Веома често имају стилску усмереност. Могу бити усмене (ортоепске, акценатске и др.) и писане. Писане вежбе тог типа могу следеће облике: грађење речи префиксацијом и суфиксацијом, проналажење речи посредством синонимије/антонимије/полисемије и др. За успешну вежбу тога типа неопходна је пажљива припрема наставника, која се огледа у одабиру погодне језичке грађе и методичке поставке.

Поред тога, на ширење корпуса функционалних појмова у ученичком речнику утичу и друге појединости – пре свега, читалачке навике.

ЛИТЕРАТУРА

Вучковић (1993): Мирољуб Вучковић, *Методика наставе српског језика и књижевности у млађим разредима основне школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Дешић (1981): Милорад Дешић, *Улога локалног говора у развијању говорне културе ученика*, Београд: Наш језик, 3, стр. 162–166.

Илић (1980): Павле Илић: *Лирска поезија у савременој настави*, Нови Сад: Радивој Ћирпанов.

Јакобсон (1966): Роман Јакобсон, *Лингвистика и поетика*, Београд: Нолит.

Јовић (1975): др Душан Јовић: *Лингвостилистичке анализе*, Београд: Друштво за српскохрватски језик и књижевност, СРС; (Јовић 1985) *Језички систем и поетска граматика*, Београд – Приштина: БИГЗ – Јединство;

Кајзер (1973): Волфганг Кајзер: *Језичко уметничко дело*, Београд: СКЗ.

Клајн (2007): Иван Клајн и Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.

Лешић (1971): Зденко Лешић: *Језик и књижевно дјело*, Сарајево: Завод за издавање уџбеника.

Николић (2004): Љиљана Николић и Босиљка Милић, *Читанка за први разред средње школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Николић (2009): Милија Николић: *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Мамузић (1967): Илија Мамузић, *Настава усменог и писменог изражавања у основној школи*, Београд: Младо покољење.

Мркаљ (2008а): Зона Мркаљ, *Наставна теорија и пракса 2*, Српски језик и књижевност у старијим разредима основне школе, Београд: Klett; (2008б): *Наставно проучавање народних приповедака и предања*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 467–485

Павловић (2008): Миодраг павловић, *Припремање наставника и ученика за тумачење књижевног дела*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Петковић (1975): Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд: Нолит.

Речник књижевних термина, Београд, Нолит, 1986.

Речник српскохрватског књижевног језика, Матица српска, Нови Сад, 1976.

Росић, Т. (2009). *Оријентализми и могућности њихове супституције у народним бајкама*, Српски језик број XIV / 1–2; Београд: студије српске и словенске, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика: Филолошки факултет; Никшић: Филозофски факлултет; Бањалука: Филолошки факултет; Источно Сарајево: Филолошки факултет; Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет; Београд; стр. 431–443.

Росандић (1975): Драгутин Росандић: *Методички приступ лирској песми у основној школи* у *Методички приступ књижевноуметничким текстовима – лирика*, Сарајево: Веселин Маслеша.

Слобода (2013): *Коришћење књижевноуметничког текста у наставној обради апозитивних одредби (апозитива и апозиције) у трећем разреду средње школе (гимназије)*, „Школски час српског језика и књижевности“, бр.3–4, стр. 121–129.

Стакић (2010): Мирјана Стакић, *Тумачење непознатих речи и израза у савременој настави књижевности за децу*, тематски зборник „Савремени тренутак књижевности за децу у настави и науци“, Учитељски факултет у Врању.

Станојчић 2002: Живојин Станојчић и Љубомир Поповић, *Граматика српског језика (уџбеник за I, II, III и IV разред средње школе),* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Marija I. Sloboda
Belgrade

INTERPRETATION OF UNKNOWN WORDS AND CONCEPTS IN THE TEACHING OF LITERATURE

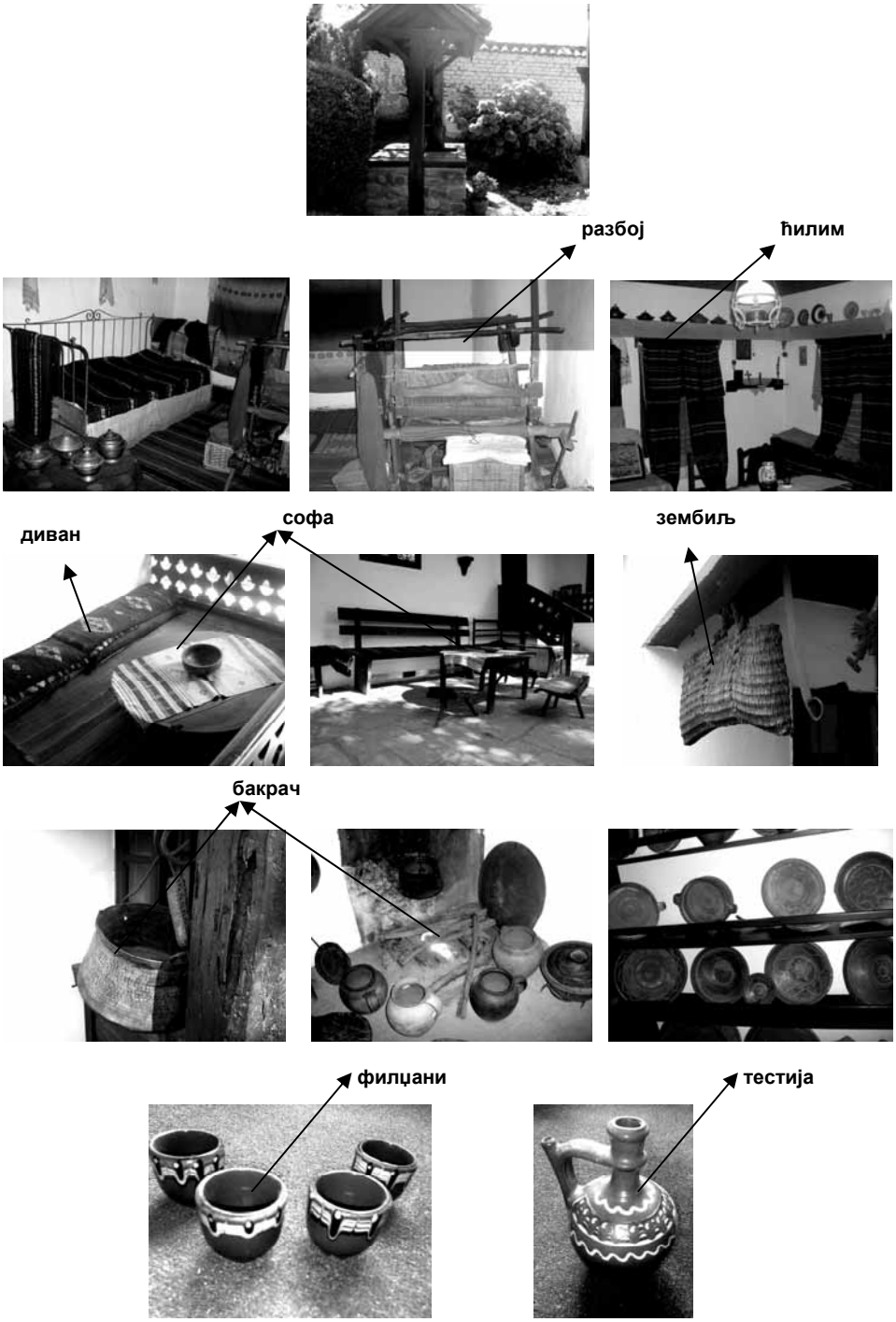
Summary: The paper is a part of a more extensive research entitled *Interpretation of Unknown Words, Concepts and Expressions in the Teaching of Literature.* For present purposes, it comprises methodological activity of the interpretation of linguistic content on the level of – words and concepts.

This methodological activity is viewed from research perspective, with particular examination of the following: 1. teaching situations in which it is applied, 2. forms of lexicon incomprehension in a literary text, 3. artistic representation of unknown linguistic content, 4. extracurricular significance and use of lexicographical material, 5. role of time and climate in which a literary work was created and 6. use of concepts.

Methodological activity of unknown linguistic content is continuously being used in teaching practice, contributing to the improvement of pupils' literary abilities and encouraging research approach to a literary work through comprehension of its linguistic, aesthetic and poetic uniqueness. Therefore, its appropriate, careful and planned application is crucial. On methodological basis, the paper emphasizes details that require special attention through planned activities, and highlights lexical aspects to which teaching methods can be adapted.

Key words: linguistic content, interpretation, unknown words and concepts.

Прилог 1. Фотографије настале у спомен-кући Боре Станковића у Врању



Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 487–498

Буба Д. Стојановић
Универзитет у Нишу
Учитељски факултет у Врању

МОТИВ ЧИТАЊА У ДЕЛИМА САВРЕМЕНИХ ПИСАЦА ЗА ДЕЦУ

Апстракт: Анализом романа Гордане Тимотијевић *Владимир из чудне приче* и бајковите *Приче о дечаку и Месецу* Бранка В. Радичевића указује се на мотив читања и поетску вредност појединачних књижевних врста за које се читалац ових дела посредно мотивише.

Књижевни јунак као узор снажно утиче на личност реципијента и формирање система правих вредности. У поменутим делима, кроз активно дружење јунака (Владимира и Радојице) са књигом, писцем, причама, бајкама и бајкописцима, баснама, загонеткама, бројалицама, патуљцима и жабама, књига и читање добијају посебно место.

Аутор у раду подсећа да је судбина књиге у рукама самих читалаца, те би адекватним избором дела која су у складу са потребама и интересовањима најмлађих, у школској лектири обезбедили сигуран начин да се књизи поврати заслужено место.

Кључне речи: мотив читања, књижевни текст, дете/ученик/реципијент, духовни развој, систем вредности.

УВОД

Већина знања која човек стиче заснивају се на читању. Читање данас добија другачије значење у смислу да савремени електронски медији прокламују визуелно или аудитивно „читање“: слика, симбола, звукова. Мултимедијалност савременог доба захтева „читање“ покрета, гестова, мимике, погледа. Активног читаоца у традиционалном дружењу са књигом као штампаним медијем, читање текста и мисаону визуелизацију прочитаног данас је заменила интернет публика која „чита“ површно, најчешће листањем и претраживањем, чиме најмлађи, али и одрасли читаоци, губе способност концентрације, добре меморије, развијене маште, способност анализе и синтезе, као и друге сложене мисаоне операције, а крајњи резултат тога јесте недовољно развијена читалачка компетентност младих у Србији, на коју упозоравају бројна истраживања (видети у: Baucal, Pavlović-Babić 2010; Pavlović-Babić, Baucal 2010, 2013).

Невидљиви интернет окови, хладна мрежа светлећих екрана, опчињавају и старије и, посебно, млађе, „убијају“ позитивне емоције, гуше маштовитост, не развијају домишљатост, спутавају глагољивост, оштроумност, разумност и рационалност. Чињеница да се читалачка писменост развија кроз различите школске и ваншколске активности, које у основи подразумевају активно и континуирано дружење са књигом, односно рад на

тексту, оправдава настојање многих посленика писане речи да се код најмлађих одмалена подстиче љубав према читању.

Књига, та чудесна творевина, писана креација која само пажљивим и мотивисаним читањем допире до најтананијих делова душе читаоца, губи своје место. Некада је својом уметничком лепотом причињавала посебно задовољство, покретала у читаоцу читаву бујицу пријатних осећања, изазивала рој мисли и асоцијација и од њега чинила новог ствараоца који размишља још дуго после читања (Стојановић, Пурић 2014: 506). Данас динамично смењивање слике, звука, покрета, бљештавило боја, наметљивост различитих неповезаних информација, као карактеристика савремених медија, распршује пажњу најмлађих, разбија целовито гледање на ствари, укалупљује, предодређује, дезорјентише и тиме руши систем правих вредности у коме књига (*добра књиīа*) и лепа реч, оштроумна мисао губе на актуелности, нестају. Тиме нестаје и прави, истински читалац, кога одликују мотивисаност, радозналост, пажљиво праћење тока радње, оживљавање и карактеризација ликова, запажање и најситнијих детаља у делу, дивергентно мишљење, богат речник, али и садржајан емоционални свет, развијена свест о себи и другима, оптимизам и хуманистичка оријентација. Свесни тога, савремени писци за децу настоје да путем књижевних ликова поврате место књизи, што ћемо показати на примеру дечака Радојице из *Приче о дечаку и Месецу* Бранка В. Радичевића и Владимира, јунака романа *Владимир из чудне īприче* Гордане Тимотијевић.

МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА ПРЕДМЕТ ИСТРАЖИВАЊА

Књижевно дело за децу често описује трагање за узором, јер је на предшколском и млађем основношколском узрасту изражена потреба детета за стицањем самопоуздања, тражењем узора у свету око себе и књигама које чита. „Свако друштво има свој систем вредности и пројекцију будућности, а у складу са тим и деци нуди узоре и проверене вредности“ (Гајић 1995: 44). „Идеал детета“, односно узор, јесте „неки појам који је изграђен на основу детињег контакта са људима, његове лектире и филмова или телевизијских представа које је видело“ (Херлок 1956: 543). У складу са тим, предмет истраживања у овом раду биће *књижевни лик и љубав īрема књизи у одабраним делима за децу као узор будућим чиīаоцима*.

Савремена дела за децу у последње време све чешће за тему имају читање, чиме писци читаоцима нуде прилику да пронађу своје узоре у ликовима попут Владимира, Радојице, Бастијана (*Бескрајна īрича*, Михаел Енде) и других искрених заљубљеника у књигу. На тај начин савремени писци за децу у времену урушеног система вредности покушавају да поврате место књизи и истакну вредност читања.

Књигу као значајан медиј, радост и задовољство у дружењу са њом дочаравају оживљавајући ликове, пружајући прилику читаоцу да се и сам лако идентификује са њима како би га „повели“ у поетски свет дела. Комуницирајући са јунацима, надмудрујући се, саветујући, предлажући, маштајући читалац и лик, или обрнуто, лик и читалац заједно трагају, играју се, стрепе, боре, побеђују и савлађују бројне препреке. Тај непосредни контакт – када јунак живописно говори о себи, карактерише себе пред неким или открива своје особине у односу са другима, а посебно са читаоцем – чини да се читалац осети активним учесником радње, сведоком бројних необичних догађаја, чиме бива духовно обогаћен, односно „присваја“ нове доживљаје. Такав тип карактеризације, када лик сам себе описује, приказује и дочарава, делује врло убедљиво на читаоца, јер „јунак романа себе најбоље познаје, чиме је стилски поступак карактеризације разноврснији, па се избегава пишчева улога свезнајућег“ (Гајић 1995: 7), а даје „реч“ савременом читаоцу, који у том случају себе доживљава као врло блиског јунаку, неког коме се он поверава, открива своје тајне, описује успоне и падове, наде и страхове. Таква је ситуација и са ликом Радојице и Владимира који су предмет анализе.

ЦИЉ ИСТРАЖИВАЊА

За рецепцију књижевног дела веома је битан однос писац – дело – читалац, посебно однос дело – читалац, или још боље читалац – дело, при чему савремени писац своју тренутну „немоћ“ или „принудну пасивност“ у књижевном делу зарад повећане динамике у последње време „поверава главном лику – јунаку дела, чиме своје `учешће` посредно обезбеђује кроз делање свог јунака, интуитивним или свесним усмеравањем његовог деловања на замишљеног читаоца“ (Марковић 2003: 61). У том контексту, занимљиво је *истражити утицај* Владимира, главног јунака чудне приче, и Радојице из *Приче о дечаку и месецу*, на најмлађег читаоца и његов однос према књизи као важном медију савременог доба.

У „дружењу“ са Владимиром читалац осећа блискост, сазнаје да је његова улога веома битна, готово пресудна за једно дело: бајку, басну, роман или песму, јер „од њих [читалаца] све зависи. Они нас уче многим стварима“ (Тимотијевић 2001: 43). Показују како бајке одлично иду уз гимнастику, али и многе друге ствари. „У знак захвалности, на поклон“ читаоци ликовима дела „дају делић својих снова. Делић по делић, година по година, и ти (мисли се на лик из неке приче) више ниси онај с почетка, већ много лепши, паметнији, вреднији“ (Тимотијевић 2001: 43), открива патуљак Владимиру.

„Ослушкујући дечји доживљај света и Бранко В. Радичевић ствара дело које придобија и везује читаочев дух. Његова уметност није прича са

измишљеним догађајима и јунацима, преувеличана или окрњена слика, већ симболично алегоријска пројекција живота […] Читалац као на ватробојном каруселу језди кроз пределе маштарија и реалности, снохватица и двоумица на граници која одваја етерично од реалног, поетско од стварног" (Петровић, Милинковић 2007: 132). Тако у *Причи о дечаку и месецу* читалац са Радојицом упознаје и горку страну живота, у којој мали, још нејаки, Радојица нема избора, мора од јутра до мрака да ради како би зарадио кору хлеба, при чему му постају горки ти залогаји сувог хлеба које му газда нерадо даје. Чаша горчине и једи прелива се када му љутито узима остатак догореле свеће, а тиме и прилику да читањем продухови себе, обогати новим сазнањима, осветли пут и оплемени личност мудростима које му само књига може открити. У тешким условима живота и неразумевања газде за његову велику љубав према читању, обећава себи да ће пронаћи најмудрију књигу на свету и открити како се сатире беда. Тиме подсећа савременог читаоца да никако не сме заборавити вредност књиге и у условима савремених медија, јер као што је истицао Андрић, *остати равнодушан према књигама, значи лакомислено осиромашити свој живот*.

ЗАДАЦИ ИСТРАЖИВАЊА

У жељи да се допадне савременом читаоцу – истинском „сународнику" електронских медија и мултитаскинга – постмодерни роман за децу често почива на књижевној игри између писца и јунака, односно сам читалац је пројектован у лик главног јунака са жељом да му се пружи прилика да активним учествовањем у стварању романа, развијању тока радње, креирању догађаја, домаштавању ликова обликује своју личност, која уз активно читање и тумачења уметничког света књижевног дела сазрева, мисаоно се богати, емоционално снажи и морално обликује.

Истражујући два поменута лика, могуће је сагледати бројне аспекте развоја личности на које се може значајно утицати читањем и радом на овим делима. Чињеница је да однос писац – читалац у савременом роману за децу прераста у однос писац – лик, јер *читалац* постаје *лик-јунак* (истакла Б. С.), који својом мисаоном активношћу развија радњу дела, брине да она буде динамична, напета, да прерасте у маштовиту причу – језичку и мисаону игру чији је он активан учесник, те тиме суштински мења своје биће.

ХИПОТЕТИЧКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

За данашњег читаоца књига одавно није извор задовољства, образац за морално понашање и хумано поступање, предмет духовног задовољства, нити је повод за естетску игру и подстицај емоционалног развоја. Она је,

нажалост, „део непродуктивног, линеарно распрострањеног знања, за које он нема физичко време, нема чак ни стрпљења, нема оне емоционалне трептаје“ (Бечев 2008: 79). Савремено дете урбане средине „нема довољно простора за маштање, као што би имало при читању. Пошто му се путем електронских медија „све нуди као на длану: то је готова слика, наметнута стварност, па дете не подстиче свој дух, него све то сматра нормалним, а то опет подстиче константно његову лењост за друкчије доживљаје“ (Шијачки 2009: 92).

Насупрот томе, књиге са динамичним, радозналим, упорним и истрајним ликовима, борцима за своја права, али и права све деце на слободно време и читање за које се бори Радојица, сопствена интересовања и слободу избора како и с ким ће се дружити, за које се залаже Владимир, подстичу критичко мишљење реципијента, утичу на прави избор књиге и исправан однос према читању.

Учитељева зналачки припремљена наставна интерпретација, квалитетна књижевно-естетска анализа ликова, искрених заљубљеника у добру књигу, њихова необичност и маштовитост, креативност и самоиницијативност, мудре мисли и лепе речи, непоновљиви описи допринеће развијању књижевног сензибилитета најмлађих, формирању естетског укуса, сталне потребе за уживањем у лепој речи која и гвоздена врата отвара. Читање књига које истичу вредност овог медија, али и велику улогу читаоца за „живот“ књижевног дела значајно доприносе развијању љубави најмлађих према писаној речи, подстичу интересовање за бајку, басну, песму.

Узорак истраживања чине бајковита *Прича о дечаку и месецу* Бранка В. Радичевића и роман *Владимир из чудне ӣриче* Гордане Тимотијевић. Методом теоријске анализе сагледаћемо мотив читања, место и значај књиге за јунаке ових дела, али и бројне могућности утицаја књижевног лика на савременог читаоца, његово духовно израстање и обликовање личности.

АНАЛИЗА РЕЗУЛТАТА

Бројна истраживања показују да рано искуство у вези са читањем има снажан утицај на касније читалачка интересовања детета, што утиче „не само на то колико ће дете читати, већ и шта ће читати“ (Херлок 1956: 347). Најранији подстицаји за читање, почев од породице, преко предшколске установе, до школе пресудни су за развијање и неговање књижевног укуса и „развијање читалачке писмености која је једна од базичних компетенција веома значајних за учење и развој сваке особе“ (наведено према Буђевац, Бауцал 2014: 23). Имајући на уму значај читања како за развој личности, тако и за даље образовање и самообразовање појединца, истичемо велику улогу породице, а посебно предшколске установе и основне школе у развијању љубави према књизи и читању.

Задовољство које дете осећа при читању већином потиче од тога што задовољава пустоловни дух, који је толико снажан у доба предшколског, а посебно млађег школског узраста. „Када се дете преноси у имагинарни свет који је књига за њега створила, оно замишља себе како ради све оно што би волело да ради, а то није у стању да предузима у свакодневном животу“ (Херлок 1956: 350). Специфичност поетског израза којим се песници и прозаисти уклапају у модерно доба, све видљивије се назире код једног броја стваралаца. У појединим делима изразит је „динамизам збивања, нагли обрти, изненадни прекиди, мозаички одломци, необичне речи које плене пажњу и подстичу је да се веже за сржни предмет уметничке представе“ (Марковић 2003: 191).

Све већа усамљеност савременог детета, чији смо сведоци, недовољно прилика за самопотврђивање, немогућност упознавања и доживљавања бројних животних ситуација и психичких стања, недовољно развијена емпатија – чине да савремени писци за децу, попут Гордане Тимотијевић, Уроша Петровића, Душана Поп Ђурђева и многих других, у својим делима пружају прилику најмлађем читаоцу да активно учествује у стварању дела.

Као добар психолог, Гордана Тимотијевић, кроз свој роман *Владимир из чудне приче*, савременом читаоцу пружа прилику да се измести, да буде главни, у центру збивања, јунак приче, неко око кога се врти све, ко има велику моћ одлучивања, ко „води“ радњу. У жучној расправи са писцем, на самом почетку, Владимир – јунак романа, остаје доследан, високо цени себе, истиче да „без главног јунака ништа не вреди, јер ако главни јунак није главни, ништа од приче“. Зато се он свом снагом залаже да тај осећај важности, непосредности, директности, истовремене блискости са читаоцем, као неким кроз кога ће и он сам – јунак дела – да „живи“, што се појачава писањем у првом лицу: „ја сам отишао“, у садашњем времену. Тиме се у старту придобија пажња и поверење читаоца, који ће спонтано и ненаметљиво прихватити позив за читање од стране неког ко му се са таквим поверењем обраћа, као себи равном. Могућност да сазна и доживи све оно што се дешава јунаку дела на самом почетку обезбеђује пажњу читаоца, јер тако конципирано дело постепено му разоткрива многе тајне важне за превазилажење сопствених проблема и решавање личних дилема.

Владимир својим активним учешћем у стварању ЧУДНЕ ПРИЧЕ наставља мисију дечака Радојице: отвара себи прозор у свет, читањем себе продуховљује, оплемењује, открива начине за превазилажење мрака који лежи у незнању, непросвећености, нечитању. Ненаметљиво и спонтано, при сусрету са браћом Грим, тачније Јакобом, касније сусретом са наочитим кључем библиотеке Лукијана Мушицког, упућивањем на стваралаштво Доситеја Обрадовића, Тургењева, Копитара, Вука Караџића, аутор романа вешто и ненаметљиво „позива“ савременог читаоца да, осим у таблет, мобилни и телевизор, завири и међу корице старих, похабаних књига,

које носе животне истине и, упркос својој патини, разоткривају пут у светлију будућност.

За разлику од Радојице, који нема могућност избора, по цео дан марљиво ради, радујући се вечери када ће моћи у миру да се повуче у свој свет, свет књиге, при чему ће онако уморан и исцрпљен до касно у ноћ, са великим жаром и радозналошћу, уживати у свакој новој речи и мудрости коју књига носи, Владимир је динамичан борац за своје мишљење, активно се укључује у грађење новог света, језички, али и информатички врло компетентан, стар-мали дечак учи писца како да размишља, о чему да води рачуна док пише, открива му значај и улогу главног јунака, преноси виђења и укусе најмлађих читалаца, који су истовремено и највећи и најискренији критичари. Иако недовољно зрео, свестан је своје велике одговорности за вредност књиге која настаје и њен утицај на најмлађе, јер прихватањем улоге читаоца ми се „препознајемо као део књижевно-уметничког контекста, тој стварности верујемо, прихватамо је као реалност“ (Росић 1989: 165).

Владимир је радознао по природи, велики истраживач, те завирује свуда, ступа у комуникацију са свима, узбудљиво тумачи и критички износи виђење о свему, што додатно боји роман аутентичношћу. Сусрети са великим именима наше и светске књижевности и културе ненаметљиво подстичу и позивају читаоца да и сам истражи ко су били ти људи. Приповедање о њима, а посебно непосредни сусрет, снажно делује на најмлађе и наговештава да су они (њихова дела) вредан део наше стварности, те их треба читањем упознати, оживети, пренети и сачувати успомену на њих. Ти сусрети и разговори са њима и о њима доносе нове чињенице, ближе их откривају као сасвим обичне људе, добре познаваоце људске душе, позитивних карактерних особина попут непосредности, спонтаности, радозналости, духовитости.

Провокативан сусрет са Јакобом Гримом занимљив је начин да савремени читаоци осете и доживе атмосферу у којој настају чудесне приче, да сазнају како се бирају ликови, осете лепоту поезије, задовољство, разиграности и оштроумности у загонетању и одгонетању. Владимиров искрен одговор на питање Јакоба *Шта ради*?! – „Ја вирим кроз прозор“ – одушевљава великог писца који у томе већ види почетак своје нове бајке, у коју смешта баш њега: „Био једном један дечак и стално је вирио кроз прозор, лети и зими […]“ (Тимотијевић 2001: 29). Оправдање зашто баш Владимир као јунак, а не Грета, писац образлаже: „Још си мала, Грета, не смем да те пустим у бајку. Изгубићеш ми се. Што бих ја после без тебе?“ (Тимотијевић 2001: 29). Владимир заслужује да буде јунак баш због своје искрености и тачности, јер „тачно зна шта ради“. Доказ његове убедљивости је и Гретино прихватање да за једно свашта настави Јакобов почетак и домашта причу о њој. Ту Владимир показује сналажљивост када захтева да му дозволи да сам одабере свашта које би узео, као услов да она уђе у његову бај-

ку. Грета пристаје, а он услишава њену молбу за плаву реченицу и креће у изазов који се зове маштање. Настаје Владимирова „плава" прича о Грети.

Грета зна да је бајка чудесна прича која заслужује посебно место и само своје време и зато га одводи на пропланак у нади да ће ту бити успостављена природна равнотежа. Величина његове приче огледа се у проблему савременог детета, проблему усамљености, који он сада као стваралац пројектује кроз главну јунакињу своје приче. Владимир показује развијену способност емпатије, јер лако може да се сагиви са туђом ситуацијом и осети како се девојчица осећа без родитеља, окружена пријатељима, посебно шумаром са великим срцем који није хтео да открива истину, јер „кад неко сазна да нешто нема, одмах се растужи" (Тимотијевић 2001: 32). Упркос његовој жељи да јунакињу поштеди болне истине, истина се не да сакрити, те је шумар, у причи, открива Грети. Болна истина снажно погађа све и зато шумар креће да тражи Гретине родитеље. У том безнадежном стању једини лек су ПРИЧЕ, свакога дана нова прича, другачија прича о њеној мами, тати, брату, сестри. Та истрајност и решеност на крају је уродила плодом. Одушевљење Грете причом коју је чула о себи мотивисало је Владимира да настави да машта о себи као „смишљачу нових и нових прича" које су све одушевљавале. То његово сањарење прекида динамична Грета која га даље подстиче и шаље у нову авантуру, у Тамнозелену шуму.

Владимир, као свако младо биће жељно авантуре, за улазак у шуму прво бира компликован пут са жељом да и даље куша себе и своје могућности. Ипак, писац, за сваки случај, описује и једноставан пут, тек толико да заголица машту радозналог читаоца, а онда се враћа свом јунаку и изазовима који га прате.

Ликови поменутих дела: Месец, тврдица, патуљци, жабе, девојчице, дечаци, басне и приче, снажно утичу на реципијента и обликују га у складу са „својим" особинама. Патуљци из бајке уче своје ликове да буду „учтиви и благоглаголљиви, тихе и благе нарави и изузетно учени" (Тимотијевић 2001: 42). Ако је говор огледало душе, онда те „говору најпре научи писац. После те остави да се сам бориш како знаш и умеш. Неко се уђути, преда се, оде и више га нема, а неко зна и уме да прича оно што од њега траже и очекују они који са њим разговарају" (Тимотијевић 2001: 43). Добро мотивисан читалац значајно утиче на лик, али и сам лик на крајњу слику његову која настаје у свести читаоца. Дакле, утицаји су обострани, испреплетани мноштвом асоцијација, које стварају оригиналну слику књижевног јунака са свим његовим особинама датим или новооткривеним у индивидуалном доживљају реципијента. У том обостраном утицају, међусобном упознавању и разоткривању, дешава се процес сазревања читаоца, шире се видици, богати емоционални свет, развија естетски укус, снажи морална страна личности.

Супротности којима роман обилује одржавају пажњу и појачавају радозналост читаоца. Тако се уобичајеном и очекиваном из угла писца ста-

лно супротставља неуобичајено и неочекивано Владимирово виђење, које изражава тежњу младих да оду корак даље, освеже и допуне знање и виђење одраслих новим идејама. Тако лик жабе упознаје читаоца са појмом басне и познатим баснописцем Доситејем Обрадовићем. На Лукијана Мушицког подсећа наочити кључ, последњи кључ његове библиотеке који је закључавао народно благо годинама сакупљано и у књизи „у кожу увијеној и металом опточеној" чувано (Тимотијевић 2001: 73).

Посебно су вредни делови романа посвећени књижевним врстама представљеним на неуобичајен начин. Добијајући људска обележја, „устајући и узимајући" ствар у своје руке, Басна и Прича бране себе у сусрету са другима (новим медијима), подстичу љубав најмлађих према писаној речи, развијају интересовање за сваку књижевну врсту, негују потребу за уживањем у њиховој поетској вредности, доприносе исправном тумачењу, при чему се осим изражајне, естетске и васпитне стране личности развија и логика. Занимљив је лик Приче која се брчка у води и разговара са барским пауком. За причу ни паук није баук. Све је прихватљиво, она је сигурна, самопоуздана, свесна својих вредности. Причајући своју причу, Прича није себична, те упућује најмлађе и на вредност Змајеве поезије.

Књижевност подразумева активног читаоца, неуморног маштаоца, вештог креатора. Тиме се дело надограђује, а књижевно благо увећава: читањем, причањем, поделом са другима. Тако басна коју жаба прича Владимиру сада вреди два пута више, а онда када је он „исприча Светлани вредеће четири пута више" (Тимотијевић 2001: 61), а замислите колико тек вреди када је прочитамо ми, ви, они…?

Загонетање и одгонетање два кључа начин су да се истакне вредност заборављених загонетки, које су први и други домаћин доста знали, док их трећи није ни помињао, како примећује кључ. Тиме писац индиректно критикује савремено друштво које не негује однос поштовања и поверења према вишевековној народној мудрости. Велика љубав Владимира према загонеткама коју је наследио од баке, чини да са уживањем загонета и одгонета, чиме доказује своју проницљивост, оштроумност, домишљатост. Нескривена жеља за упознавањем, чувањем и неговањем књижевног блага доприноси релевантности прича, јер „све је нестварно док не уђе у причу, после је стварно". Зато писац пажљиво бира шта ће узети за причу, свестан значаја *начина* на који то узима: *милом* или *силом*. „Ако узме милом, милина ти је читати такве приче […] ако не пристане, то се одмах примети. Такве су приче лоше". Слично је и са читаоцем, ако је заинтересован, снажно мотивисан за доживљај, онда је прича успела, ако није, све је узалуд. Имајући све то у виду, аутор романа именује поглавља као снажне подстицаје за активно читање дела. У наставку читаоцу се пружа прилика да, у једном поглављу *Обрне – окрене – и – причу – промени*, у следећем завири у *Корпу – за – чување – доживљаја*, затим упозна *Данубу, Пресипача – Из – Шупљеч – У – Празно*, буде гост Чупаоца – Па – Садиоца, чује за Времда-

ја, помаже Градиоцу – Кула – У – Ваздуху, сарађује са Трговцем – стварима – Неопходним – За – Живот и домашта бројне друге необиче и несвакидашње ликове и догађаје.

Спонтаност у доживљавању оваквих ликова и прихватање као нечег обичног, занимљивог, пожељног, обострано је. За патуљка и остале ликове из приче присуство Владимира – те „младе господе", јесте нешто друго, они су увек добродошли. Уживање је обострано, а задовољство велико, што потврђује и сцена са почетка романа када Владимир узима парче *чоколаде* у једној руци, а *књигу* у другој, чиме аутор настоји да направи јасну паралелу између чоколаде, као најслађег задовољства које поправља расположење, чији укус дуго траје у устима и књиге – добре књиге, која по вредности и ужитку, као и утицају на личност ученика, парира чоколади.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Усамљеници, данас све чешће деца, али и одрасли, „не добијају друштво у аудиовизуелним средствима која би им разбила монотонију привлачењем пажње, већ из ње [монотоније] беже маштањем и игром у измишљеним бићима или међу животињама и птицама […] међу стварима које оживљавају" (Марковић 2003: 191). Појединац који читањем књига и „оживљавањем" ликова развија емпатију стиче способност да се „пренесе" у начин мишљења, осећања и поступања других, поседује такав ниво сигурности који му омогућава интересовање за свет око себе, али и друге. Као резултат тога „боље се социјално прилагођава него човек који је везан за себе због осећања неадекватности и несигурности" (наведено према Херлок 1956: 543). Зато треба развијати интересовање деце за књигу и писану реч.

„Интересовање је научени мотив", а дефинише се као „преокупација неком активношћу, када појединац има слободу избора, када дете налази да му нека активност пружа задовољство. Свако интересовање задовољава неку потребу, те је интересовање утолико трајније уколико је јача потреба која се задовољава" (Херлок 1956: 450). Када дете не стиче извесна интересовања због недостатка прилике да се упозна са њима, оно може да буде оштећено током целог живота. Зато је подстицање интересовања и развијање љубави према књижевној уметности и култури, у овом случају, књизи као културној тековини и читању један од приоритетних задатака родитеља, васпитача, а пре свега учитеља.

Међутим, ни писци не остају равнодушни. Свесни да је судбина дела у рукама читалаца, тематиком, концепцијом, ликовима настоје да развију интересовања најмлађих за књигу и читање као важне сегменте живота савременог човека. Мотив читања је чест мотив у стваралаштву за децу, како српских (Јован Јовановић Змај, Гордана Тимотијевић, Бранко В. Радичевић

и др.), тако и страних писаца (Михаел Енде и др.). Јунаци у њима су велики заљубљеници у писану реч, активни саучесници у стварању дела, креирању догађаја, домаштавању ликова, разоткривању њихових потреба и жеља.

Књига као сложени феномен људског духа и имагинације одише васпитним, естетским и моралним вредностима, чиме значајно утиче на духовни развој читаоца. Њени јунаци, у овом случају Радојица и Владимир, снажно васпитно делују на реципијенте својом одговорношћу, самопрегалаштвом, проницљивошћу и радом. Поступцима показују да је самоангажовањем, вером и надом, али и читањем и образовањем могуће превазићи све недаће и проблеме. Лепи описи, необичне поетске слике, несвакидашњи доживљаји, подстакнуте асоцијације, као и пажљиво биране речи мисаоно, естетски и емоционално обликују младог читаоца, богате речник и чине га племенитим. Добре књиге „различитим бојама премазују места на која су пале ружне, злобне, грубе, љубоморне, подсмешљиве, увредљиве и несмотрене речи […]“ (Тимотијевић 2001: 120), стварајући „[…] места на која падну лепе речи […] која сијају, блистају и блеште“ (Тимотијевић 2001: 122). Попут Месеца, симбола светлости, сјаја и духовне чистоте, продуховљују најмлађег читаоца, откривају му нове хоризонте и помажу да се пробије кроз густе животне облаке, савлада непроходне шуме, мрачне ноћи и осветли себи пут.

Чедност и невиност младог бића, безгранична машта и инвентивност, непресушна енергија и истраживачки дух препорука су савременим писцима за децу, али и учитељима и васпитачима, па и родитељима, да избором дела која за тему имају читање и љубав према књизи, ликовима попут Радојице, Владимира, Бастијана, борбу за очување добре књиге у веку електронских медија поверe најмлађем читаоцу, јер судбина књиге и јесте у његовим рукама. Од његове мотивисаности да завири међу корице, оживи поетски свет књиге, креира чудну, настави бескрајну, доприча неиспричиву причу зависи и њено трајање.

ЛИТЕРАТУРА

Бауцал, Павловић-Бабић (2010): Aleksandar Baucal, Dragica Pavlović-Babić, *Nauči me da mislim, nauči me da učim*, *PISA 2009 u Srbiji: prvi rezultati*, Beograd: Institut za psihologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, Centar za primenjenu psihologiju.

Бечев (2008): Dimitrije Bečev, Čitanje u digitalnoj epohi – jedna (ne)moguća apokalipsa, *Detinjstvo*, XXXIV, br. 3, Novi Sad: Zmajeve dečje igre, 77–80.

Буђевац, Бауцал (2014): Невена Буђевац, Александар Бауцал, Развој читалачке писмености током прва четири разреда основне школе, *Иновације у настави*, XXVII, 2, 22–29.

Гајић (1995): Драгољуб Гајић, *Свет књижевности за децу*, Апатин.

Павловић-Бабић, Бауцал (2013): Dragica Pavlović-Babić, Aleksandar Baucal, *Podrži me, inspiriši me*, *PISA 2012 u Srbiji: prvi rezultati*, Beograd: Institut za psihologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, Centar za primenjenu psihologiju.

Павловић-Бабић, Бауцал (2010): Dragica Pavlović-Babić, Aleksandar Baucal, Čitalačka pismenost kao mera kvaliteta obrazovanja: procena na osnovu PISA 2009 podataka, *Psihološka istraživanja*, Vol. XIII (2), 241–260.

Петровић, Милинковић (2007): Тихомир Петровић, Миомир Милинковић, *Писци за децу и младе,* Чачак: Епоха.

Росић (1989): Тиодор Росић, *О песничком тексту*, Београд: БИГЗ.

Марковић (2003): Слободан Ж. Марковић, *Записи из књижевности за децу* 3, Београд: Београдска књига.

Стојановић, Пурић (2014): Буба Стојановић, Далиборка Пурић, Љубав према књизи и читању императив будућих васпитача и учитеља, *Савремене тенденције у наставним и ваннаставним активностима на учитељским* (*педагошким*) *факултетима*, ур. Сунчица Денић, Врање: Учитељски факултет Врање, 505–519.

Херлок (1956): Elizabet Herlok, *Razvoj deteta*, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika, Socijalistička Republika Srbija.

Шијачки (2009): Olivera Šijački, Knjiga je najbolji drug, ali se ne družimo, *Detinjstvo,* XXXV, br. 3, Novi Sad: Zmajeve dečje igre, 91–92.

Buba D. Stojanović
University of Niš
Faculty of Education in Vranje

THE MOTIF OF READING IN THE WORKS OF CONTEMPORARY WRITERS FOR CHILDREN

Summary: By analyzing the novel *Vladimir from a Strange Story* by Gordana Timotijević and a fairytale-like *The Story of a Boy and the Moon* by Branko V. Radičević, it is pointed to the motif of reading and the poetic value of the individual literary types, for which is the reader of these works especially motivated.

The literary character as a role model represents a strong influence on the personality of the recipient and on the forming of the correct system of values. In the abovementioned works, through active friendship of the characters (Vladimir and Radojica) with the book, the writer, fairytales and fairytale writers, fables, riddles, children's counting rhymes, dwarfs and frogs, books and reading get an exclusive and unique position.

Key words: the motif of reading, literary text, child/pupil/recipient, spiritual development, system of values.

V
ДУШАН РАДОВИЋ КАО ПРОЗНИ И ДРАМСКИ ПИСАЦ

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 501–511

Јован М. Љуштановић
Висока школа струковних студија за образовање васпитача
Нови Сад

ПРИЧА И ПРИЧАЊЕ КАО ИГРА У КРАТКИМ ПРИЧАМА ЗА ДЕЦУ ДУШАНА РАДОВИЋА И ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА

Апстракт: Рад пореди две књиге прича за децу: *Причам ти причу* Душана Радовића и *Која се тиче како живе приче*Дејана Алексића. Открива се да је у обе књиге предмет разноликог поигравања сама приповедачка ситуација. Обојица писаца се поигравају и улогом приповедача, и оним о чему се прича, и онима који слушају или читају причу. Релативизује се тематско-мотивски слој приче, долази до нарушавања линеарности сижеа, до успостављања разноликих асоцијативних и интертекстуалних веза, до прожимања хумористичког погледа на свет и осећања апсурда. Притом се Радовић претежно ослања на отвореност и слободу раног детињства, а Алексић вишена динамичност и знатижељу савременог школског детета.

Кључне речи: апсурд, дете, игра, приповедање, прича, слобода, хумор.

Душан Радовићекласик модерне српске књижевности за децу, а Дејан Алексићистакнута фигура савремене српске поезије уопште, па и поезије за децу. Постоји више разлога да се њихове књиге прича за децу упореде. Један од повода (иза кога се крију дубљи разлози) могао би да буде и то што је у насловима двеју књига које поредимо кључна реч – *прича.* Радовићева прва приповедачка књига за децу зове се*Причам ти причу*(Радовић 1963).[1] Алексићева књига насловљена је*Која се тиче како живе приче*(Алексић 2013).

У оба наслова реч*прича*није, чини нам се, превасходно жанровска ознака, већсиноним за сам чин приповедања. И Радовић и Алексићмисле, пре свега, на праситуацију приповедања: „Техника приповедне вештине проистиче из праситуације приповедања: да постоји нешто што се догађа, а приповеда се, да постоји публика којој се приповеда и да постоји приповедач који у извесном смислу посредује између једног и другог“ (Kayser 1965: 201)[2]. Притом, ако пажљиво погледамо приче ове двојице аутора, видећемо да и један и други, када кажу *прича*, понајмање мисле на оно „што се догађа, а приповеда се“. Није им у првом плану оно што би могла бити

[1]У доцнијим, референтним издањима ове Радовићеве приповедачке збирке (Радовић 1983: 7–53; Радовић 2006: 137–152) постоје одређене разлике у насловима прича,али и у саставу збирки, јер су у једно издање поједине приче увртене у друго нису, и обрнуто. Не улазећи у анализу таквог прилагођавања, овде ћемо користити издање које је приредио сам писац (Радовић 1983).

[2]Превод Кајзеровог цитата (Петковић 1989: 15).

тематика, оно о чему њихове приче причају – дакле, не стављају у центар пажње мимезис. За њих је *прича* самосврховита и без чврстих, унапред задатих обавеза према било каквој тематици и према стварности. Она је игра чији је предмет не само оно о чему се прича него, повремено, и они који причају и потенцијални слушаоци, односно читаоци приче.

Уосталом, шта би могао значити, Радовићев, привидно таутолошки наслов: *Причам ти причу*. Он свакако асоцира на „праситуацију приповедања", али какву? Колоквијалносе кажеономе у чију причу неверујемо, или ономе ко води „празну причу", наклапа, „Не причај ми причу". И није ли Радовић хтео баш то: да прича о било чему, да прича, како су насловљени његови сабрани списи, „баш свашта", да „слатко лаже" и „ведро вара" (Радовић 2006: 414).

У наслову Алексићеве књиге игра је још очигледнија. Питање: *Која се тиче како живе приче* само по себи садржи персонификацију. У „праситуацији приповедања" појављује се, уз приповедача и публику, и трећа врста субјекта, појављују се приче као ликови који имају своју вољу, намере, проблеме, поједине карактерне црте. Тиме Алексић фикционализује метаниво приповедања, сама „праситуација приповедања" постаје предмет игре и бива подвргнута законима фикције. То, на први поглед, даје Алексићевој књизи тематску кохеренцију. Основна тематика јесте живот персинификованих прича, али какав може бити живот постварених и ољуђених појмова, који не припадају стварности по себи, већ се суштински везују за сам поступак фикционализације.

Већ летимичан поглед на Алексићеву прозу даје неке од одговора. Озбиљан основ ове игре јесте Алексићева свест да је свет прича најдубље повезан с људским светом. Писац на једноставан и јасан начин говори деци о тој суштинској вези: „Сви знамо да има разних причакратких и дугачких, страшних, лепих, смешних или тужних, истинитих и измишљених, узбудљивих, авантуристичких, или оних које се читају за леп и лак сан… Све у свему, свет прича је веома разноврстан, као и свет људи" (Алексић 2013: 23). Баш због те блискости са светом људи, приче у Алексићевој књизи повремено заличе на хировиту и размажену децу, онакву какве има у Змајевој поезији. Ипак, оне су оживљенеда би, пре свега, конституисале двоструку пародију – и књижевне радионице и читалачког искуства – да би биле разоткривене као„виновнице мука" и онога ко хоће да напише и оних који приче читају.

Углавном, све што чине Радовић и Алексићпрепознајемо као вишеструку игру. „Игра је сама по себи тешко мерљива протејска појава" (Marić 1965: 10). Не постоји, нити је могућа, једна, општеважећа дефиниција игре. Ипак, „игру треба дефинисати као слободну и добровољну активност, извор радости и разоноде" (Kajoa 1965: 36). Постоји широка сагласност да игра подразумева неку врсту фикције, она има свој аутономан простор и време, и почива на „нестварности" која је „одваја од текућег живота" (Ka-

joa 1965: 39). Управо, по тој логици, усредсређујући се на сам чин причања, а, привидно, остављајући по страни оно о чему се прича, и Радовић и Алексић творе „нестварност“ и, истовремено, претварају у својеврсну играчку икњижевне облике и мимезис. Из стварности ће узети, самовољно и слободно, само оно што им треба, као што деца узимају комад цигле, дашчицу, шупаљ суд, или неки други предмет, како би засновали своју игру. На сличан начин обојица се понашају и према уобичајеним књижевним формама и књижевном наслеђу: користе различите жанровске обрасце, употребљавајустих и риму унутар прозног текста, слободно ресемантизујуучесталекњижевне мотивеи типове осећајности – узимају, необазирући се на порекло, све што им је потребнода бига уградили у засебан свет властитог причања, искушавајући, притом, и саму причу, проверавајући њене путеве, могућности и моћи.

Притом, Радовић, своју приповедачку разиграност, добрим делом дугује свету раног детињства. Он о том добу каже: „Мало дете живи без сврхе и циља; оно искључиво *живи*, забавља своје удове и чула, задовољава своје основне егзистенцијалне потребе; оно врло активно комуницира са светом око себе, радознало је, проверава и себе и тај свет, *игра се а не уме да ради*“(Радовић 2006: 348;Истицања Д. Р.). Таквим односом према свету Радовић се и сам игра, при чему, спонтано, али и свесно артикулише особено осећање*панкохерентности*– доживљај јединства света које се (као и у модерној поезији) не доказује (Smirnov 1989: 13) и које произлази из отворености свих могућности, из лаког прекорачења између класа појмова, из прожетости живог и неживог, из стопљености оног што је „кобајаги“ и оног што је истинска егзистенција.

Можда је та бесконачна отвореност света највидљивија у*Причи за Гордану*(Радовић 2006: 143). Ову причу прича одрасла особа (понајпре би могао бити отац, мада се то у причи не каже), која је партнер у игри малој девојчици (она има 17 килограма и не разликује килограме и сате). У свему томе препознајемо књижевни модел у коме дружење и игра одраслих и деце попримају дубљи смисао: постају антрополошка прича о детету у човеку.[3]У овом случају, такав модел доноси потпуно тематски нелинеарно приповедање, у коме се скаче с мотива на мотив, као што девојчица у пословичарницискаче на једној нози, или меша сате и килограме, као што одрасли прича детету причу по реду, па онда приповеда то исто поричући и изврћући. Глас одраслог наратора се уживљава у дечју позицију, поприма много шта од дечјег субјективитета, на пример, прихвата дечју неструктурираност времена: „А онда је прошао трећи дан, и стоти дан, и осми дан, и онда је опет дошла недеља“ (Радовић 1983: 48).

Овакво приповедање има „дупло дно“. С једне стране, постоји нешто од реконструкције истинског понашања и начина мишљења малог детета и

[3]Програмска текст оваквог разумевања људске природе јесте песма *За децу и осетљиве* Макса Жакоба, али и *Вини Пу* Александра Алана Милна.

његове игре, значи, ипак, нека врста мимезиса, с друге стране, управо реконструкција дечјег мишљења и наивног поимања света „заражава“ и одраслогприповедача и све то дестабилизује мимезис, уноситематско-мотивску скоковитост и нелинеарност. Ако је „наратив основни начинна који људска врстаорганизује своје схватање времена“ (Porter Abot 2009: 27), управо *Прича за Гордану* јесте наратив који, захваљујући еманацији дечјег начина мишљења и односа према свету, дезорганизујевреме. Из тога произлази осећање слободе и отворености света, лепота постајања и снага живота која се у тој врсти пуноће објављује само у детињству:„живети без сврхе и циља“ (Радовић 2006: 348).

Уз *Причу заГордану,* Радовић прича*,* творећи својеврсни диптих, и *Причу за Горданин сан*(Радовић2006: 144). Иако обе приче почивају на истим ликовима и истој врсти блискости одраслог и детета, приповедачки поступци – игра којом се (дез)организује свет – у ове две приче су суштински различити. И док је *Прича за Гордану* својеврсна синегдоха слободе и динамичности дечјега живота, *Прича за Горданин сан* има своју тематску жижу, усредсређена је на успављивање малог детета. Та ситуација је Радовићу добар разлог да се поигра познатим жанровским моделима, да укрсти *успаванку*, која је, пре свега, песничка, лирска врста, и*бајку* која је прозни, односно епски жанр. Радовић је предосетио, можда и интуитивно, како је показано на примеру усмене успаванке (види: Пешикан–Љуштановић 2012: 8–9), да успаванка није чврсто кодификован жанр, да њен идентитет проистиче управо из самог чина успављивања, а не обавезно из онога што се у њој казује. Зато је он укрстио поједина значења и психолошке функције успаванке, песме која се пева малој деци и традиционално садржи елементе магијске заштите детета, не само од ризика при проласку кроз непознату земљу снова, већ и од злих сила уопште, и бајке, причекојом се често успављују старија деца, а која подразумева, такође, одвајањеи пролазак кроз опасне просторе, сукоб с моћним силама и победу главног јунака.

Одрасли, успављујући Гордану, прича девојчици да ће је у сну отети чудесна бића Чаралстени. Он то чини, не да би уплашио девојчицу, већ да би концептуализовао њене страхове и тако јој помогао да се суочи с њима и превлада их. Причајући причу о отмици, он учи девојчицу како да се спаси и, преузимајући тиме нешто од улоге помагача из бајке, он, истовремено, испуњава и заштитничку улогу, која по природи ствари, припада ономе ко пева успаванку. Магијске формуле које изговара казивач усмене успаванке овде су замењене еманципаторском функцијом бајке. Неструктуирано и неизвесно време сна уобличењем у бајку добија смисао, конкретизује разлоге неизвесности и стрепње и обећава победу над њима.

Већ из ова два примера види се ширина и динамичност Радовићевог приповедачког света. Његове приче имају моћ да дезорганизују време чак и када причају о прилично извесном и јасном свакодневном животу детета, али и да га, насупрот томе, организују онда када се подухвате мутног прос-

тора сна. То је зато штосеРадовићеве приче не баве стварношћу по себи, већ живим дијалогом специфичног дечјег субјекта са стварношћу. Тај дијалог је, по природи ствари, врло често игра и даје писцу безброј могућности и за књижевну игру.

Подручје дечјих жеља, снова и страхова, значи, и подрује несвесног, јесте предмет доброг броја Радовићевих прича (Љуштановић 2004:81–98). Ликови из његових прича, али и деца слушаоци и читаоци заједно с њима, прелазе границекоје нису само спољашње, физичке, него су и унутрашње, психолошке. На пример, деца у причи *Децо, децо* (Радовић 1983:7) прелазе у други свет кроз чвор на огради и с оне стране не затичу ништа посебно, али били су тамо. Скачу на једној нози у посластичарници где је то забрањено (*Прича за Гордану*), а у сну их одводе бића која, такође, скачу на једној нози, али и враћају се из света Чаралстена (*Прича за Горданин сан)*. У*Причи о малом прсту*(Радовић 1983: 45–46) самопрепознају се у обесправљености и маргинализованости малог прста Ђуре. Заједно са Крокодокодилом трпе страх од одбацивања и казне и смеју се слатко када открију да се цела казна своди на то да мрав два дана једе и „поједе“ Крокодокодила (Радовић 1983: 19–21). Тако Радовић „припитомљава“ разнолика развојна, психолошка и социјална противречја у којима се налази предшколско и раношколско дете, а важан медијатор у том „припитомљавању“ јесте начин на који та противречја концептуализује у причу, на који твори приповедачку фикцију и разнолике и изненађујуће односе у њој. Рефлектујући свет дечјих противречја, он уствари гради језички и приповедачки еквивалент дечјојигри, која јесте слобода, али и објављивање и проживљавање и свих оних чежњи, страхова и недоумицас којима дете живи.

Радовићеве приповедачке игре еманципују дете и на неконвенционалан начин „васпитавају несвесно“ код детета, али оне, истовремено, доносе и радост која је у природи сваке игре. Радовић се не либи да забавља дете, да измишља немогуће ствари и да га „слатко лаже“. У такве приче спадају на пример *Прича о мајмунима* (Радовић 1983: 26–27) и *Како је кит постао домаћа животиња*(Радовић 1983: 22–24). Обе ове приче имају нешто од древне приповедачке структуре карактеристичне за *етиолошко предање* – за причу како је нешто постало. Могуће је, да су ове Радовићеве приче настале и под утицајем *Изистинских прича* Радјарда Киплинга, које су српској и југословенској читалачкој публици биле познате још у периоду између два светска рата у преводу Станислава Винавера (Љуштановић 2012, 119). Ове приче бивају приповедане као истините, мада је од почетка јасно, вероватно и добром делу деце, да мајмуни никада нису имали уместо репова кишобране, или да у китовој утроби не могу живети људи. У овим причама ужива се у маштовитости Радовићевих „слатких лажи“ и у приповедачкој логици која из њих следи. На крају обе приче свет бива стабилизован и доведен до постојећег, „истинитог“ стања: мајмуни, поцепавши кишобране,

добијају репове којима се каче за дрво, а кит, зато што су људи у његовој утроби основали кухињу која га храни, не гута више рибаре него само алге.

У приповедачкој игри Душана Радовића свет се конституише у свом стварносном, стабилизованом виду само повремено и привремено. Игра не признаје његове границе, она би да спаја и раздваја на свој начин, да запоседа смисао и да исти тај смисао напушта и издаје. Зато у Радовићевим причама човек може имати непослушну ногу, која ради по своме, мимо воље власника, онако као што није хтела да послуша кројача Клина из *Приче о једној непослушној нози*(Радовић 1983: 28–33). Зато, после причања о којечему, може се доћи и до приче очовеку с немогућим, дугим именом које личи на брзалицу: *Приче о Савалоралиновачком*(Радовић 1983: 42–44). У овим причама начело игре, као начело непрестане промене, изглобљује уобичајене ситуације и односе, али их истовремено „пакује" у динамичан сижејни или асоцијативни ток, у *причу*, откривајући нам апсурд не само као плод дечјег наивног мишљењанего и као могући начин да се слободније сагледавапротивречно лице света. Осећање апсурда јесте једно од доминантних осећања и начина разумевања света у западној култури у педесетим и шездесетим годинама двадесетог века, а Радовић је дошао до њега полазећи од наивне свести детета, кроз игру која еманира у ведру запитаност над људским смислом.

Дејан Алексић сродан је с Душаном Радовићем, управо по том осећању апсурда које произлази из игре. У његовој књизи *Која се тиче као живе приче* поступак персонификовања прича сродан је Радовићевом поступку по коме нога кројача Клина постаје биће са сопственом вољом у *Причи о непослушној нози.* Та персонификација служи да се изглобе уобичајени односи, да се „непослушност" и самовољност прича претвори у игру која ће декомпоновати приче, њихову потенцијалну сижејну структуруразградити и довести до апсурда, нарушити њихову линеарност, разоткрити нека од скривених лица писца и увући у интерактивну игру читаоца.

Код Дејана Алексића (не)постоји(побегла је, али има своју страну) *Прича која бежи* (Алексић 2013: 11), међусобно се сусрећу и расправљају-*Исте приче*(Алексић 2013: 13–17), ту је и *Прича која не уме да заврши себе*(19–21)*,* прича која је размажена (Алексић 2013: 23–31), прича коју писац одбија да напише (Алексић 2013: 39–41), *Празна прича*(Алексић 2013: 43–45)… Сви ти наслови наговештавају (мада неки наводе и на криви пут) облике игре који служе за дефабуларизацију, тачније за зачињање одређених сижејних образаца и њихово напуштање, зањихово пребацивање на други, виши, метаниво. Притом, Алексић, у неким случајевима, води вишеструку игру, у којој се мешају не само претпостављени и наговештени свет приче и свет у коме егзистирају саме приче као субјекти, већ и стварност која је могла послужити као грађа за приче.

Та вишеструка игра може се видети, на пример, у Алексићевим *Истим причама*. Сама идеја да могу постојати две исте приче са становишта естети-

цистичког супстанцијализма (један текст = једна прича) јесте нонсенсна и може се тумачити као плод пишчеве имагинације, његове разиграности и „безобразлука". И, уистину, Алексић међусобно сучељава две исте приче, које међусобно разговарају, идентификују се и показују једна другој да им је садржина иста. Међутим када се наговести њихова заједничка садржина: „Обе су имале у себи по једног змаја. И по једног витеза, такође, што у лов на змаја храбро пође" (Алексић 2013: 13), открива нам се да је реч, вероватно, о бајци, значи о усменом књижевном делу, о поетици која почива на формулативности и варијантности, и у чијем је духу много вероватније да приче, барем по нечему, буду *исте*, него да буду апсолутно оригиналне и непоновљиве. Тако Алексићева идеја о *истим причама*, из једне књижевне перспективе изгледа као апсурдна, а на другој страни, на ведар и игрив начин отвара нам увид у особену поетику усмене књижевности.

Истовремено, Алексић хуморно деконструише и топику усмене књижевности, контаминира је чињеницама које припадају стварности и које се могу везати за ликове, али не припадајувисоко стилизованој форми бајке. Витезови у обема причама *хрчу*. Та нискомиметска[4]чињеница, која узвишени јуначкистатус витезова своди на приземно и тривијално, свакако има хумористичку функцију и показује пародијски однос писца према сиежејном обрасцу усмене бајке. Истовремено, у часу када се приче раздвоје, када добију своју аутономност, свој оригинални књижевни идентитет, и то тако што размене ликове, па у једној бајци будудва змаја, а у другој два витеза, споменути нискомиметски елемент поприма конститутивну функцију у причи. Раздвајањем витеза и аждаје срушен је сижејни склоп усмене бајке – традиционално схваћене приче више нема. Због тога, у Алексићевој књижевној игри, прича са аждајама нестаје. Међутим, остаје прича о витезовима у којој бива продубљен пародијски учинак нискомиметског елемента. Витезови својим хркањем буде један другог, па им не остаје ништа друго сем да међусобно причају приче. Тиме се конституише пародијска алузија на бескрајну причу и бесконачност причања, с насмејане стране прилазисе оним поетичкимначелима на којима почивају, на пример,*1001 ноћ,* или*Бескрајна причу* Михале Ендеа.

Хумористичку деконструкцију уз помоћ нискомиметских елемената Алексић користи и пишући о *Размаженој причи*. У тој причи носећи лик је вук, али то биће, које оличава архетипске страхове иу традиционалној култури има митска значења и симболички потенцијал, у Алексићевој причи има буве. Размажена прича је тиме незадовољна, јер хоће да се дружи с неким финим романима. У игри интертекстуалних асоцијација, писац теши размажену причу, указујућијој да би и лисица из *Малог принца* могла имати буве. Прича је толико опседнута бувама да се буни и против тачака и зареза које у њу стваља писац, јер јој личе на буве. Ова бувља игра поприма

[4]Овде термин „нискомиметски" користимо у значењу које му придаје Нортоп Фрај (Frye 1979: 403).

форму и особеног едукативног експеримента, јер писац, уклањајући тачке и зарезе из дела приче, белодано показује не само Причи, као лику из фиктивног света, него и читаоцима, како се померају и губе значења, ако нема знакова интерпункције.

Размажена прича користи спреј против бува, отера вука и тако уништава себе саму. Ражалошћена тиме, тражи од писца да јој врати вука. Игра се ту не завршава. Писац успева да наговори вука да се врати под једним условом, међутим, тај услов не открива читаоцима, већ конституише загонетку коју читаоци треба да одгонетну у наредним причама. Тачније, читаоци добијају задатак који подразумева издвајање и бројање одређених речи („вук“ у свим падежним облицима), затим следе и нека друга бројања и рачунања која треба да доведу до одгонетке која је скривена негде унутар књиге.

Интерактивну функцију има и *Прича која није умела да доврши саму себе*, али та функција се открива тек на крају књиге. Када се сама прича чита, стиче се утисак да, пре свега, почива на апсурду. Промаја је ушла у пужеву кућицу, не уме (или не може) да изађе из ње, а непрестано се жали да јој је тесно. Треба да се врати пуж, па да јој објасни да је то његова кућа и да јој ту није место. Све, на неки начин, подсећа на *Чекајући Годоа* Самуела Бекета: Промаји је тесно, пужа нема и ситуација је, практично, „замрзнута“, ништа се не догађа. У свему томе не помаже ни Прича коју писац зове у помоћ, она нема другу идеју сем да ће се ствари разрешити тек када Годо, односно пуж, дође, а он не долази.

Међутим, на крају књиге појављује се Крај који нема своју причу. То је једна варијанта оног чувеног, толико пута понављаног, „старомодног“ краја: *„И живели су скупа дуго у срећи“*(Алексић 2013: 77). Сусрет Приче и Краја враћа читаоце на текст *Приче која није умела да доврши саму себе*, како би открили може ли такав Крај да заврши причу. Пуж–Годо стиже, и у кући затиче промају. Крају се чини да је то прилика за њега: „И живели су скупа дуго у срећи“. Прича на тоне пристаје: „Онда бих ја постала најглупља прича икада написана“(Алексић 2013: 78). Ипак, Писац спасава ситуацију, приповеда крај у коме пуж успева да убеди промају да изађе из куће и оде за Мексико. Оставши сам у кући, пуж ужива у беспослици и глуварењу. Крај приче је: „И деси се – пужос у кући сам глувари“(Алексић 2013: 80). Овакав крај је, откриће нам и сам писац, резултат још једне врсте игре, он је својеврсна преметаљка, у њему се налазе сва слова као у оном „старомодном“ крају који нас је асоцирао на крај бајке. Прича се завршава старим крајем који је преправљен у нешто сасвим ново, а све је изведено тако да изазива читаоца да то преметање слова провери.

Ово су само неки од примера различитих игровних стратегија које користи и успешно укршта Дејан Алексић. То на особен начин проблематизује и жанр његове књиге. У традиционалном систему жанрова то би најпре био *венац прича*, значи, збирка тематски, па и композиционо пове-

заних прича које, ипак, имају и своју аутономију, тако да се дело у целини налази на средокрађи између збирке прича и романа. Оно што повезује Алексићеве приче, сем тематике и књижевног поступка, јесу различити, они споменути, али и неки други облици интерактивне игре с читаоцима, загонетке, задаци, различите асоцијације које превазилазе границе појединих прича и упућују на друге текстове у књизи. Алексићеве приче, по својој нелинеарности, асоцијативности, појединим могућностима скоковитог кретања кроз текст књиге, позивањем читалаца на интеракцију, свакакосе померају према *хипертексту*. То нам, на неки начин, открива и основ у антропологији детињства на који се ослања Алексић. Његово полазиште није отвореност мишљења и слобода малог детета, то је динамичност и слобода школарца, детета из компјутерске ере, које користи рачунаре, интернет и смарт-телефоне, али и даље има исконску потребу за игром и причом. Зато, Алексићева књига на неки начин повезује традиционалну културу и нове културне форме произашле из техничких достигнућа и облика комуникације који окружују савремено дете. То повезивање није само формално, није спољашње, оно је на нивоу асоцијативних и игровних конструкта, а не у пукој имитацији нових облика комуникације.

У разноликим својим играмаДејан Алексић је на тренутке радикалан, па, на пример, нарушава интегритет традиционално схваћене књиге и не само што нам нуди празну страницу за *Причу која бежи* већправи и *Причу оруп̄и*(Алексић 2013) у којој је рупа избушена и на страници књиге. Истовремено, он води читаоце и према причама с чврстом сижејном структуром и јасно артикулисаном осећајношћу. Таква је, на пример, *Празна п̄рича*. Њен наслов може да заведе, јер толико је прича у овој књизи Алексићевом игром испражњено од јасног сижејног поретка, чврстих значења и осећања, да би чудо било када се не би то десило и са *Празном п̄ричом*. И уистину, *Празна п̄рича* отпочиње оним истим изокретањем приче које тражи Гордана од одраслог у Радовићевој *Причи за Гордану*: „Није једном био један неко“. Из те слободне дечје манипулације језиком без обавезе према значењима произлази празнина приче. Насупрот тој празнини, постоји потреба да се прича испуни догађајима и смислом (и Радовићева Гордана тражи да се прича понови по реду) и зато *Празна п̄рича* и одлази код доктора да се лечи. У првом тренутку све изгледа као својеврсна пародија психијатријског посла и његове позиције у савременом друштву. Доца треба да испуни причу догађајима, професионално, рутински, као што савремена психијатрија помаже људима. У потрази за одговарајућим догађајем у својој кутији с догађајима, доца случајно вади слику дечака с плишаним медом. Иза тврде, професионалне маске избија емоција некадашњег дечака који је имао, па изгубио плишаног меду. Уместо лекара и пацијента сусрећу се два бића са сопственом муком. Захваљујући томе, Прича проналази свој садржај, она исправља болну стварност, постаје прича о дечаку који је изгубио свог омиљеног меду, али га је касније нашао. Лекар испуњава

причу не терапијом, већ својим животом и својом емоцијом, они се узајмно лече, тачније, повезују се, зближавају, склапају пријатељство.

Умеће Душана Радовића да дезинтегрише чврсте догађаје из стварности и да се поигра њиховим деловима градећи од њих живе, нелинеарне, разигране приповедачкеформе, а, истовремено, да из сна и хаоса, изгради чврсте структуре, на свој начин поседује и Дејан Алексић. Он је, несумњиво, по нечему Радовићев потомак и наследник: например, по својеврсном ведром осећању апсурда, по широком интертекстуалном видокругу који с лакоћом користи као предмет поигравања, по укрштају различитих игровних стратегија, по склоности да кроз шалу и игру, подучава и васпитава. Притом, Радовићево приповедачко дело, невелико по обиму, али изузетно по уметничким дометима, остаје универзум за себе. Алексић с лакоћом користи слободе које је Радовић изборио, али иде својим путем, има своја усредсређења, своје приповедачке опсесије, води дијалог с педагошким и културним концептима свога времена… Обојици је идеја приче и причања умногоме подударна с идејом игре – а загонетка, да ли је то бескрајна прича, или бескрајна игра, или, пак, нешто што јестеи једно и друго, и прича и игра –наставља се у традицијском низу српске књижевности за децу.

ЛИТЕРАТУРА

Алексић (2013): Дејан Алексић, *Коīа се ттиче како живе ūприче*, Београд: Креативни центар.

Kajoa(1965): Rože Kajoa, *Igre i ljudi. Maska i zanos.* Preveo Radoje Tatić, Beograd: Nolit.

Kayser (1965):Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Eine Einführung in die Literaturwissenchaft, Bern – München: Francke Verlag.

Љуштановић (2004):Јован Љуштановић, *Црвенкапаīрицкавука,* НовиСад: ДОО Дневник – новине и часописи, Змајеведечјеигре.

Љуштановић (2012):Јован Љуштановић, *Књижевност за децу у оīледалу културе*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Marić(1965):Sreten Marić, Igre i zbilja. Rože Kajoa, *Igre i ljudi. Maska i zanos.* Preveo Radoje Tatić. Beograd: Nolit, 1965, 9–28.

Пешикан–Љуштановић(2012):ЉиљанаПешиканЉуштановић, *ГосūођиАлисинојдеснојнози,* НовиСад: Змајеведечјеигре.

Петковић (1989): Новица Петковић, О типовима приповедања као засебном предмету проучавања, *Типови ūриповедања у романима и ūриповеци на срūскохрватском језику у ūрвој ūоловини XX века, Поетика срūске књижевности 2*, уредио Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност. Сарајево: Институт за језики књижевност, 11–22.

Porter Abot(2009): H. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze,* Beograd: Službeni glasnik.

Радовић (1963):Душан Радовић, *Причам ти ūричу*, Београд: Просвета.

Радовић (1983): Душан Радовић, *Уторак*, *Приче иūесме,* Поезија и проза за децу у 4 књиге, приредио аутор, Београд: БИГЗ, Народна књига.

Радовић (2006): Душан Радовић, *Баш свашта*, *Сабрани сūиси,* приредио Мирослав Максимовић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Smirnov (1989):Igor P. Smirnov, Avangarda i simbolizam (Elementi postsimbolizma u simbolizmu). *Pojmovnik ruske avangarde,* šesti svezak, uredili: Aleksandar Flaker i Dubravka

Ugrešić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 9–32.
Frye (1979): Northrop Frye, *Anatomija kritike*, *Četiri eseja,* prevela s engleskog Giga Gračan, Zagreb: Naprjed.

Jovan M. Ljuštanović
The Advanced School of Vocational Studies
for Education of Preschool Teachers in Novi Sad

STORY AND STORYTELLING AS A GAME IN THE SHORT STORIES FOR CHILDREN BY DUSAN RADOVIC AND DEJAN ALEKSIC

*Summary:*The work compares two books of stories for children: "Telling the Tale" by Dusan Radović and "Who cares how stories live?" by Dejan Aleksić. The paper also reveals that both books are based on the overall game. The subject of the game itself is a narrative situation. Both writers are playing with the role of a storyteller, story itself and with those who are listening or reading the story. In this way, the authors relativize thematic motif layer of the story, distort the linearity of color, establish variety of associative and intertextual connections, and bring up the intertwining of the comic world view and the sense of absurd. Although authors have similar narrative strategies, significant differences are recognized. Radović mainly relies on the openness and freedom of early childhood, while Aleksić's accent is more on dynamism and curiosity of the modern school child. Radović offers diverse narrative models, whereas Aleksić varies the model in which the stories are personified, behave like people, and have their own character.

Keywords: absurd, child, freedom, humour, game, story, storytelling.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 513–521

Милентије М. Ђорђевић
Висока школа струковних студија за васпитаче
Крушевац

ДУШАН РАДОВИЋ И РАНИЈЕ ПЕСНИЧКО ИСКУСТВО

Апстракт: У већини написа о књижевности за децу Душана Радовића најчешће је истицана његова самосвојност и оригиналност. Без намере да оспоравамо такве тврдње, овим радом желимо показати у којој је мери Радовић у својим претходницима могао имати видљивих узора. Истина, Радовић је био шкрт на речима и није оставио много конкретних аутопоетичких података па у том случају и немамо директних показатеља о преузимању поетичких модела претходника. Намера нам је да укажемо на оне писце из прошлости у чијим опусима постоје она „огледала“ која су окренута будућности па и према поезији Душана Радовића. Имамо у виду, наравно, и све могуће интертекстуалне чиниоце који су у функцији богаћења песниковог израза. Размотрићемо релације: српска усмена књижевност – Змај – Александар Вучо – Душан Радовић, као и неке споредне и побочне.

Кључне речи: Књижевност за децу, Душан Радовић, претходници, утицаји, инспирација, народна књижевност, Јован Јовановић Змај, Александар Вучо

> „Велико издање Змајеве *Певаније* црвених корица, са златотиском видео сам први пут кад сам имао седам година.“
>
> Д. Радовић, *На острву писаћег стола*
>
> „Та *Политика за децу* била је друга школа моје писмености и мог књижевног укуса. (…) У првим бројевима објавила је поему надреалисте Александра Вуча *Полудели бициклет*, а затим и *Доживљаји храброг Коче*“…
>
> Д. Радовић, *Срећни гост живота*, „Астимбо“, Београд, 2002.

Место Душана Радовића у српској књижевности већ одавно је утврђено. Радовић се данас може сматрати класиком српске књижевности. Литература о Радовићу, међутим, до данашњег дана, чини се, није сразмерна његовој неспорној књижевној величини. Већина аутора који су се бавили његовим књижевним стварањем истицала је, такође, да се Радовићева комуникација са дететом одвијала се на један посебан, радовићевски начин. Истицано је исто тако и његово искрено поштовање малог читаоца, специфична употреба хумора, онеобичавање језика и стална потреба за игром као најпречим и најсигурнијим путем до дечје душе. Истицано је такође у више наврата да Радовић не дидактизира и и не толкује на начин својих претходника. Његова дидактика је непосреднија и мање видљива. Истицано је још и то да се није претерано ослањао на српску песничку тра-

дицију и да је у тој самосвојности био прилично усамљена фигура. Сумирајући Радовићево песничко искуство Тихомир Петровић је тако записао: „Радовић је писац који проницљивошћу, неодољивошћу и завидном уметничком самодисциплином, уноси у књижевност нову осетљивост, нове мисли и схватања, друкчије естетичке погледе и становишта. Истински поетски елементи, симбиоза интелекта, маште, забаве и безбрижности, достижу до самих врхунаца ововековне уметичке литературе (…) Он је „ песник-мислилац, неумољиви логичар, пародичар и сатиричар, један можда од најснажнијих и најдуховитијих савремених уметника“ (Петровић 2001: 137).

„Преокрет који је Радовић извршио у српској дечјој поезији временски, хронолошки се поклапа с преокретом који су на подручју српске лирике извршили Васко Попа и Миодраг Павловић“ (Шоп 1972).

Не спорећи оно што су досад истакли тумачи Радовићеве поезије, а руковођени истарживачком радозналошћу, остајемо у намери да дамо одговор на једно важно питање које у значајној мери одређује његову поетику, а то је питање узора и утицаја. О томе истина имамо више мањих радова који патикуларно (на узорку) разматрају питање утицаја или се баве интертекстуалним и цитатним контекстима.[1] Ништа битније о томе не налазимо ни у докторској дисертацији Славице Јовановић која носи наслов „Поетика Душана Радовића“, одбрањене 2000. године на Филолошком факултету у Београду под нешто другачијим насловом (Јовановић 2001).

Пођимо са нареченом истараживачком намером најпре од оних малобројних који су говорили о Радовићевим узорима.

Иван Шоп је још 1972. године указивао да се „у Радовићевој поезији може открити блискост са Змајем, али не пресликавање познатих слика или по мотиву, чак ни варијације на Змајеве песме, већ паралелизмом у поступку, у песничкој игри, у ставу према детету, једном речју у иманентној поетици двојице песника (Змајева *Мала пеесма*, Радовићева *Поука*)“ (Шоп 1972).

Својевремено је и Драгутин Огњановић указивао да „Радовић није без узора. Они се у нечему наслућују – од оне народне јеврејске песме о мечету које пече кестен до неких савремених совјетских песника, нарочито Маршака и Воронька, а и у неким незнатним асоцијацијама наше традиције, асоцијацијама које он спретно трансформише у подручје својих мотива и опсервација“ (Огњановић 1984: 287).

Ново Вуковић је сматрао да се потреба за иновацијом традиционалне дечје песме осетила код неких наших међуратних песника наводећи ту Десанку Максимовић и Гвида Тартању, али сматра да су они ипак остали у крилу традиције. Једини који је отишао корак даље био је Александар Вучо, али су поратни песници Душан Радовић и Григор Витез донели поезију која је суштински нова и неконвенционална. Но, за нас најважнији је

[1] Неколико таквих радова налазимо у зборнику „Душан Радовић и развој модерне српске књижевности“, Учитељски факултет , Београд, 2008. године.

онај део Вуковићевог запажања да су они плодотворно користили искуства старе школе (Вуковић 1996: 78). Дакле, веза са старом песничком школом је и код Радовића видљива, али он није подражавалац и епигон већ креатор нових вредности. Чини нам се да се овде можемо сложити са Вуковићевом тврдњом али се, у Радовићевом случају, можемо подупрети и оним Елиотовим запажањем изреченом у есеју *Традиција и индивидуални таленат* да су најиндивидуалнији делови његовог дела они у којима су мртви песници његови преци наснажније потврдили своју бесмртност.

Ако у посматрању српске књижевности за децу пођемо од Змаја који је једногласно означен као најбитнији темељац српске књижевниости за децу, онда ће нас интересовање водити и ка оним следбеницима Змаја који су такође нека врста стубова те књижевности. Можемо ли се сложити са чињеницом да код Радовића нема Змаја и Змајевог песничког искуства. И како ћемо разумети ону Бећковићеву тврдњу да је Душко Радовић „Змај после Змаја," или „Иво Андрић који је одбио да одрасте"[2], или ону Бајфордову да је он „Змај нашег времена" (Бајфорд 1980: 50). Јасно нам је да ове метафоре више говоре о значају Радовића као песника, а много мање о Змају као Радовићевом узору. Али исто тако се можемо запитати да ли је Радовић имао у виду Александра Вуча кад се приклањао неким језичким експериментима и колико су се и Змај и Вучо ослањали на српску народну књижевност итд. Очигледно да постоје бројне непрекинуте везе између народног певања, Змаја, Александра Вуча и Душана Радовића.

У једној од ретких аутопоетичких изјава Радовић је рекао: „ Основни је проблем да човек некако дође до себе и до свог језика. Тај језик којим сам ја писао до тада, то је био позајмљени језик од Десанке Максимовић, од Милана Ракића, Јована Дучића, па према томе, цела та техника је била туђа". Радовићев правац у извесном смислу је дивергирао па он своје касније стварање појашњава другачије: „ведро мислити и ведро писати, у смислу – једноставно, бистро, прегледно, читко, кратко и јасно, увек са неком моралном, хуманом жељом, потребом или идеалом" (Ршумовић 2014). Ова Радовићева изјава сведочи да је он, иако то не наводи, предано ишчитавао Змаја. Ведро, једноставно, бистро, читко, кратко, јасно стоји и у центру Змајеве поетике, а ту је, наравно и неки морални и васпитни учинак. У огромном Змајевом опусу сакривене су многе песме за које је Душко Радовић без сумње знао. У такве можемо убројити „Песму о Максиму", „Мачак иде мишу у сватове", „Шта ја видим", „Јуца", „Страшна прича", „Кад би", „Песма о рођењу једног принца", „Стихови за допуњавање" и иигроказ „Несрећна Кафина". А ако би се Радовић код Змаја тражио у оним песмама из антологија, уџбеника или овешталих избора лако бисмо дошли до закључка да га тамо заиста нема. У песмама које смо навели, међутим, Змај

[2] Беседа *О Душану Радовићу,* изговорена у Дому омладине 1984. године.

истински модеран песник готово исто толико као и Радовић у своје време и данас.

Хумор и ведрина свеприсутни су и у Радовићевој и Змајевој поезији. Хумор у Радовићевој песми „Страшан лав“ сличан је Змајевој „Страшној причи“. И у једној и у другој песми актери су деца, код Радовића страшан је лав из цртанке, а код Змаја аждаја из приче. На крају песме Радовић свог читаоца враћа у реалност, а код Змаја у реалност читаоца враћа слика малог Ацка патицврка који је заспао и није причу чуо до краја. Веома чест мотив опозиције мачке и миша опевали су и Радовић и Змај – Радовић у песми „Зашто постоје мишеви“ и „Како живи миш“, а Змај у песми „Код мачке на части“ или „Мачак иде мишу у сватове“. То што мачке код Радовића „раде“ нешто важно исто је оном код Змаја како мачка очима светлим мери госте. Бежање сватова у другој песми подсећа нас и на народну песму „Женидба врапца подунавца“ и то је она непрекинута нит која ће нас, од народне књижевности, преко Змаја и Алекдсандра Вуча довести до Душана Радовића. Зар Змајева „Песма о Максиму“ није проистекла из шаљивих народних песама „Миш посеја пројe“, „Силан ловац“, „Имам кућу“ („Имам кућу од врбова прућа/ амбар тикву пуну кукуруза“). Змајев Максим има ковчег „тврдо злато све се гиба“, а „у ковчегу Лаждипажди/ Амулет билбилити“. Али не можемо а да не приметимо да је Змајев „Максим“ много богатији и лексички разноврснији од наведених народних песама. Код Радовића се у песми „Где је длака“ препознаје народна ређалица :

Где је длака?
Појео је рак!
Дајте рака
Појела га сврака!
Где је сврака?
Појео је мрак!

Нешто мање правилна ређалица се уочава и у песми „Зашто постоје мишеви“

Кад не буде крава
– неће бити млека…
– Нека, нека,
може и без млека!

Кад не буде млека
– неће бити сира…
И без сира
може да се бира

Кад не буде сира
– неће бити миша!…

У песми „Ловац и лав“ блесне асоцијација на стих из народне песме „Леле, ленке, сред жуте челенке“. Песма „Замислите“ о принцези Нађи и разбојнику Кађи почива на сижејној основи бајке, а то нас опет подсети на

Змајев игроказ „Несрећна Кафина“. Радовићев разбојник Каћа после подвига, кад му следује рука цареве кћери каже: „А ја сам, с допуштењем, извините на сметњи, разбојник Каћа“! А рука цареве кћери није за разбојника. Змајев јунак Зодокер, пак, открива да је он заправо харамбаша Козодер и вели:„За мене нису краљеве кћери/ у гору идем мед᾽горске звери“.

Народна бајка лежи и у основи Радовићеве радио игре „Капетан Џон Пиплфокс“: Мотив седмоглаве аждаје и јунака који ослобађа народ присутан је вековима у многим културама. У „Капетану Џону Пиплфоксу“ Радовић, међутим, овај мотив транспонује у игру и хумор и окреће га својеврсном кривом огледалу. Разговор са пећином еха, са племеном брзоговорећих и са самом аждајом не губи драматику бајке, али добија игру духа и квалитетан хумор. Радовић тако мири два литерарна смртна непријатеља - фантастику и хумор. Код невештих писаца тај покушај се увек несрећно завршавао. Радивоје Микић код Змаја и Радовића проналази читав арсенал елемената структуре народне књижевности: басну, шаљиву и поучни причу, причу о животињама, ређалицу (Микић 2008), а Славица Јовановић и бећарац и народне изреке (2008: 81).

Присутност Змаја код Радовића је видљива и у оним случајевима кад је „стваралачки кориговао знаменитог претходника. Песма „Да ли ми верујете“ очигледно је пандан Змајевој песми „Пери руке“, а у песми „Фоке“ пародирају се стихови Змајеве песме „Дижите школе“. Радовићева песма „Бркови“ по свој прилици инспирисана је Змајевом песмом о малом Јови који се попео на столицу“ (Јовановић 2008: 81) итд.

И Змај и Радовић су пуно радили на језику, Радовић и много више. Онеобичавање језика у смислу стварања анаграма, кованица, истраживање необичних дугих и смешних речи, жаргона, коришћење игре речима, све је то део богатства ове поезије. Тако се у Змајевој „Несрећној Кафини“ радња догађа на острву Лулупунији, у „Песми једног принца“ нови господар се зове Липе – Лапе –Лупе –Лонду, а у Змајевој топографији налазимо и село Шалали; у „Песми о Максиму“ срећемо сјајне кованице „невидиш„ „шалимсе“, „варамте„ „лажди“ „пажди“, „билбилити“. Местимице искрсава и жаргон тако у „Несрећној Кафини“ за нож се каже кеба итд, итд.

У Радовићевој поезији смешне речи се налазе у жижи интересовања. У песми „Смешне речи“ он их проналази па, их попут Змаја, и објашњава својим младим читаоцима. То су речи БИЏА, БАЏА, ЏУЏА ЏИЏА, БИБИ, ЦИРУС, ЖУЖУ БИЖУ.

Али Радовић ствара много компликованије и „смешне“ сложенице, попут оних гломазних у немачком језику. Његов брод се зове САНГЛБАНГЛТИНГЛТАНГЛРОД, један јунак је САВАЛОРАЛИНОВАЧКИ, други се зове ПРЖИБАБУРОВИЋ итд.

Својеврсни арго (као и код Вуча) срећемо у Радовићевој песми „Варијације“:

Када је Џимили

витак и шимили
тражио Мимили
по лудој климили,
по љутој зимили
– нисмо га примили
већ смо здимили

Радовић се исто тако у знатној мери могао угледати и на поезију за децу Александра Вуча. О тим релацијама писали су својевремнео Василије Радикић и Валентина Хамовић и Јелена Новаковић (Радикић 2001: 12–15, Хамовић 2008, Новаковић 2002). Сколоност као необичним речима код Вуча потиче још из његовог надреалистичког периода кад су он и Душан Матић у алманаху „Немогуће“ 1930. године објавили песму ЗАРНИ ВЛАЧ која се анаграмски може осмислити као *Зрачни лав* или *Зрачни вал,* а најсличнија је дечјем шатровачком говору. Но, истакао је својевремено театролог Петар Марјановић, да су Змајевој *Несрећној Кафини* видљиви елементи надреалистичког поступка и то много раније од појаве и француског и српског надреализма. Анаграмски је Вучо и своје име АЛЕКСАНДАР у поеми „Подвизи Дружине пет петлића претворио у АСКЕРЛАНД, код Змаја, пак, КОЗОДЕР у ЗОДОКЕР, страшно у комично. Но, кад је реч о песми „Зарни влач“, она нас у једном посредном смислу подсећа на Радовићеву песму „Како потрошити слонове“ која читаоцу приликом првог читања изгледа једнако бесмислено као и „Зарни влач“. Наравно, то је само приликом првог читања.

И Вучо је имао свој фонд смешних речи. Оне се читају у поемама „Сан и јава храброг Коче“ и „Подвизи дружине Пет петлића“, али и у литератури која није намењена деци, у поемама „Ћирило и Методије“ и „Неменикуће“. Тамо живи свој кловновски живот Хумор Заспало који нас подсећа и на Крлежиног Петрицу Керемпуха или на неке Раблеове ликове. У Вучове смешне речи спадају његове полусложенице „чучук-пиле“, „чардак-балон“, „мамут-усне“, чудна имена сестра Калавестра, Слуга Гуга, Тоза-Моза, Чудовиште Танга-Туво, неразговетне речи измишљеног папуанског језика „Еже Нео – Ачи, Тачи“, „Де-де Дове, Очко, Оја, Де-де качи, Ко-ко Клио“, „Ек-Мек-Кека, Кек-Шек-Чека“, али и приметни жаргонизми (цапа-умре; кева-мајка; пика-шутира итд). У његовим стиховима у оптицај су враћене неке архаичне речи као што су плајваз, цвикер, клонфер, глагол здипити (украсти) итд. У објашњењу ових језичких необичности, можемо се послужити једним закључком Владимира Миларића изреченим поводом Вучове књиге „Позив на маштање“: „Ту има толико речи за које песме нису знале, а говор деце је знао па се ваљда зато стихови понашају тако ведро и распричано“ (1970). Такве стихове проналазимо и код Змаја, Вуча и Радовића и то је та прикривена лепота и дуговечност њихових стихова.

Речено је већ да је Змајева поезија „најближа народној метрици и говорном језику“ (Деретић 1983: 338), разуме се да је ово само условно тачно. Змај је имао врло разноврсну метричку организацију стиха и то је

онај битни моменат који му даје посебност. Његов стих варира од четверца до десетерца. Има песама са јасном строфичном организацијом, али има, и за данашње време, модерног слободног стиха. Још у оно време Змај рачуна на интеракцију свог малог читаоца. „Стихови за допуњавање" су за то најбољи пример. Рекло би се да су се, макар по томе, Змајеви наследници и настављачи имали на кога угледати.

Непрекинута нит између Змаја и Вуча најплодотворније је исијала у стваралаштву Душана Радовића тако што је њихово целокупно песничко искуство вишесмерно надграђено. То се најбоље да приметити и у првом читању Радовићеве поезије. Његов стих (претежно слободан) испеван је у краћем метру од 1 до 8 слогова, а што се тиче строфичне организације код њега срећемо дистих, терцет, катрен, квинте, сексте и октаве (Јовановић 2001: 274). У песми „Врабац" срећемо графичку визуелизацију текста, ону коју налазимо и у „Шевиној јутарњој песми" Григора Витеза или код Драгана Лукића у песми „Бајка о небодеру". Рима у Радовићевим песмама има складан еуфонијски учинак, али он није традиционалиста у римовању што је доказао у песми „Тако треба" где шеретски, изненада изневерава читаочево очекивање, склоност ка наставку римовања. „У слободном стиху, који је претежан у поезији за децу Душана Радовића, рима, заједно са осталим понављањима, елеменат је ритмичности, али су слободан стих и слободна строфична структура утицали и на слободну организацију риме. Мањи је број песама, наиме, има јединствен систем рима у свим строфама." У његовим песмама срећемо укрштену, парну, узастопну, леонинску и расуту риму, а по начину размештања, потпуну, прекинуту, испрекидану, повремену, делимичну и изненадну, а према броју римованих слогова мушку, женску, дактилску и хипердактилску риму (Јовановић 2001: 257–266). Дакле, не само у мотивима, песниковом ставу према читоацу и схватању мисије песме и песничког заната, већ и по метричком богатству Радовићева поезија се издвојила из велике групе квалитетних српских песника за децу. Радовић је притом значајним делом остао на истим поетичким чвориштима својих претходника, а та чворишта су, да подсетимо: хумор, машта, игра и језик. И баш на тим местима он је показао шта значи бити креативни настављач, а у исто време остати нов и занимљив. И, као да је и за њега важила она мисао Миодрага Поповића изречена о Змају: „Деца су деца, људи су деца, а поезија је само поезија" (1968: 276).

И најзад, желимо указати на још једну везу Радовића и модерног песничког израза. Валентина Хамовић у том смислу успоставља везу између Душана Радовића и Васка Попе. „Попина и Радовићева поезија показују многе сродне одлике. Две поетике блиске су у приступу језику, у активирању колоквијалне и жаргонске лексике и употреби идиома, у ослонцу на, пре свега, краће фолклорне форме, по начину организације стиха, по хуморно-апсурдној слици света, и напокон у домену тематике: и један и други аутор често посеже за мотивима игара" (Хамовић 2008: 121). Намеће

нам се на крају још само један битан закључак: видљиве и мање видљиве везе међу поменутим песницима од Змаја до Радовића спаја народна књижевност као једина јасно видљива и непрекинута црвена нит.

ЛИТЕРАТУРА

Бајфорд 1980: Тимоти Џон Бајфорд, *О Душану Радовићу*, Детињство, 3, Београд.

Вуковић 1996: Ново Вуковић, *Увод у књижевност за дјецу и омладину*, Подгорица УНИРЕКС.

Деретић 1983: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, Нолит.

Душан Радовић и развој модерне српске књижевности (зборник радова), Учитељски факултет, Београд, 2008.

Јовановић 2001: Славица Јовановић, *Поетика Душана Радовића*, Београд: Научна Књига комерц.

Јовановић 2008: Славица Јовановић, „О Радовићевом књижевном делу за децу“, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет.

Миларић 1970: Владимир Миларић, У поговору књиге *Подвизи дружине Пет петлића* и *Сан и јава храброг Коче*, Београд: Младо поколење.

Микић 2008: Радивоје Микић, „Једна могућа паралела – морфолошки аспекти поезије Ј. Ј. Змаја и Душана Радовића“, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет.

Новаковић 2002: Јелена Новаковић, *Типологија надреализма*, Београд: Народна књига / Алфа.

Огњановић 1984: Драгутин Огњановић, *Радовић се игра*, „Дечја планета“, Београд: Завод за уџбенике.

Петровић 2001: Тихомир Петровић, *Историја српске књижевности за децу*, Врање: Учитељски факултет.

Поповић 1968: Миодраг Поповић *Историја српске књижевности*, Романтиза, књ. III, Београд: Нолит.

Радовић 2011: Душан Радовић, *На острву писаћег стола*, Београд: Booking.

Радикић 2001: В. Радикић, *Авангардне и неоавангардне тенденције у српској књижевности за децу*, „Детињство“, бр. 1– 2. .

Ршумовић 2014: Љубивоје Ршумовић, *Тридесет година од смрти Душана Радовића*, „Политика“, додатак *Култура*, 15. март. 2014.

Хамовић 2008: Валентина Хамовић, *Два песника превратника*, Београд: Учитељски факултет

Шоп 1972: Иван Шоп, *Хуморно слово Душана Радовића*, Књижевне новине, 16. март, Београд: УКС.

Књижевности за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 513–521

Milentije M. Đorđević
The Advanced School of Vocational Studies for Pre-School Teachers
Kruševac

DUŠAN RADOVIĆ AND THE EARLIER POETIC EXPERIENCE

Summary: In most of the works about the literature for children by Dušan Radović, the feature that was the most emphasized was his uniqueness and originality. With no intention of disputing these claims, this work is aimed at showing the possible role models for Dušan Radović, found in his predecessors. It is true that Radović was not particularly talkative when it came to the factual autopoetic data, so, there are no direct indicators about his acquiring of the poetic modes from his predecessors. The intention is to point to those writers from the past in whose works those "mirrors" turned towards the future and towards the poetry of Dušan Radović can be found. It is taken into consideration, that there are a lot of intertextual factors which enrich the poet's expression. The following relations are reviewed: Serbian oral literature – Zmaj – Aleksandar Vučo – Dušan Radović, as well as some lateral and of a less importance.

Key words: literature for children, Dušan Radović, predecessors, influences, inspiration, folk literature, Jovan Jovanović Zmaj, Aleksandar Vučo.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 523–528

Тиодор Р. Росић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука, Јагодина
Катедра за дидактичко-методичке науке

ПОЕТИКА СЛОБОДЕ У СТВАРАЛАШТВУ ДУШАНА РАДОВИЋА

Апстракт: У раду се,[1] применом аналитичке методе и методе текста, анализира међуоднос поетике слободе и стваралаштва у књижевним творевинама Душана Радовића. Дефинише се појам поетике слободе. Приступа се међуусловљености слободе и кретивности, а посебно се разматра креативност као највиши ниво слободе. Истраживање обухвата проблем слободе у поетици индивидуализма, досаде, хумора, игре, полемике, пародије, наслова и стваралачке слободе.

Кључне речи: Душан Радовић, слобода, поетика слободе, креативност, индивидуализам.

1. Проблем слободе је иманентан научном дискурсу. Њиме се уопштено означава стање субјективног деловања без забране и присиле, а укључује и аутономију воље и делања. Може се довести у везу са проблемима слободе мишљења, етике, политике, уметности, поетике.

1.1. Поетика слободе односи се на проблеме слободе избора и проблеме деловања на нивоу унутартекстуалних компонената песничког текста, али и његових вантекстуалних веза. Она је важан конституент песничког текста као система сложене унутрашње организације, естетски и интерактивно повезаних елемената усмерених на интенцију аутора, сазнајну функцију и језик с естетском функцијом.

1.2. Избор одређених поетичких могућности на различитим нивоима књижевноуметничког дела – од тематског до обликовног – од кардиналног је значаја. Слобода избора и слобода деловања су у интеракцији. Парадигматично је у том погледу стваралаштво Душана Радовића.

1.3. Предмет теоријског промишљања је манифестација односа слободе и стваралаштва у делу Душана Радовића. Задаци: одређење појма поетичке слободе, анализа поетике слободе на вантестуалном и унутартекстуалном нивоу стваралаштва Душана Радовића, тј. на нивоу његове особене поетике, али и у односу са нормативне кодове етаблиране књижевности за децу; тумачење креативности као највишег нивоа слободе; приступ проблему слободе у поетици индивидуализма, досаде, хумора, игре, полемике, пародије, наслова пишчевик књига и стваралачке слободе.

[1] Рад је урађен у оквиру пројекта 178014: *Динамика структура савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

tiodor.rosic@yandex.ru

2. Душан Радовић је писац који је „читаво своје стваралаштво заснивао на слободним асоцијацијама“ (Раичковић1998: 164). Премда на тематско-мотивском плану нема песама које именују слободу, он је песник слободе. У његовом песништву, све је у знаку песничке слободе: „слобода језика, слобода игре, слобода мишљења, слобода осећања и слобода саопштавања“ (Витезовић 2004: 61–62).

2.1. Поетика слободе је свестан, субјективни стваралачки избор потенцијалних могућности – тематскомотивских, мисаоно-идејних и обликовних. Може се манифестовати на различите начине, наравно у књижевноуметничким делима, а теоријски експлиццирати у списима који немају естетску функцију.

2.2. Гледишта о сопственим поетичким спекулацијама и ставове о слободи стваралаштва Радовић је имплицирао у разним аутобиографским записима, изјавама, малим есејима, говорима, предговорима за поједине књиге и интервјуима. Већина таквих списа нашла се у Радовићевој књизи *На острву писаћег стола* (1995), а она је послужила да се маркирају главни постулати поетике слободе овога писца.

2.3. Песничку величину Душана Радовића „мерили су људи малих мерила“ (Витезовић 2004: 25), па је тек у новије време истакнут значај његовог песничког дела, али је недовољно истражена његова поетика слободе, што је предмет овога рада.

2.4. Концепција унутрашње слободе – основа је за разумевање књижевног света Душана Радовића и његовог залагања за слободу слободе. Приступа се, зато, разматрању проблема слободе у поетици индивидуализма, досаде, хумора, игре, полемике, пародије, наслова пишчевих књига и стваралачке слободе.

3. Радовићеви поетички ставови настали су у време постревулуционарне доминације утилитарне поетике, као отклон од књижевне идеологије засноване на идејама мобилисања маса за изградњу друштва слободе, правде и једнакости, а заправо су правда и слобода у датим условима били значајно ограничени.

3.1. Премда је истицао да нема „приватни књижевни план и програм“ (Радовић: 1995: 225) он, ипак, повремено експлицира и актуализује морална питања и проблем стваралачке слободе – слободног избора и брани идеје универзалне једнакости. Многи његови погледи у разним списима и у различитим интервјуима валоризују стваралачке слободе.

Његов стваралачки опус настао је на доктрини слободе формирања писца и артикулације његових идеја кроз књижевноуметничка дела. Постоји међузависност усредсређености на лична начела и гледишта, тј. такозваног унутрашњег сагледавања проблема и појава и њихове спољашње реализације. А од далекосежног су значаја и његова гледишта на проблем одговорности према читаоцу, слушаоцу, гледаоцу.

3.2. Књижевно дело Душана Радовића потврђује да су у симбиози креативност и слобода. Пишчева креативност и разматрање категоријалног статуса креативности у узајамним је везама са слободом. Само је слободан човек креативан, а слобода омогућује креативност.

3.3. Слобода је Радовићу омогућила креативност, а она појединцу даје осећање личне слободе и услов је саморазвоја и испољавања личне слободе у границама сопствених могућности. И што је најважније: креативност се уздиже до највишег степена слободе.

3.4. Слобода се, познато је, може манифестовати на различите изражајне начине: једноставност, лакоћа, релативизација вечних истина. Радовић је тражио да поезија буде „природна, без великих професионалнолитерарних интервенција“ (Радовић 1995: 142). Вештини, техници и рутини супротставио је једноставност и природност.

3.5. Слободу стваралаштва доживљавао је као избегавање стереотипних тема и одлучио се за слободну, ничим ограничену, игру маште и имагинације. Одбацио је вансубјективну, хедонистичку, концепцију књижевности и преузео начела крајњег субјективизма.

4. Радовић је критички је говорио о празноречју модерне поезије, полемисао, тврдио да је не разуме и да га нервира. Истицао је да је то поезија „уских затворених кругова, дезертерска, далеко од људи и њихових правих проблема, досадна, празна, без духа, проста…“ (Радовић 1995: 220). Одбацио је књижевност која ништа не говори и која је стерилно неангажована. Био свестан да је манипулаторска и да има друштвено-политичку подршку. О модерној поезији је говорио да је „измишљена“ и „потпуно безазлена, ништа не говори“ (Радовић 1995: 259). Истицао је да модерно изражавање „помаже да се сакрије сопствена празнина“ (Радовић 1995: 260) и залагао се за једноставност и јасноћу казивања. За њега је било „модерно све оно што није шаблон“ (Витезовић 2004: 77).

4.1. Поезија намењена деци према Радовићевој доктрини поетике слободе не треба да буде ни сентиментална, ни морализаторска. Уместо традиционалних тема природе, подвига, херојства, величања улоге школе; уместо општих места, слободу је нашао у поетици игре, у нонсенсу и развијању креативне личности слободног детета. Радовић се залагао за заштиту деце „од патетичне школске пропаганде *поетике*, једне романтичне, архаичне верзије литературе“ (Витезовић 2004: 78).

4.2. На примерима његовог стваралаштва – песама, есеја, прича, драма, разговора, чланака и полемика може се јасно пратити отклон од дела других аутора. Стваралачки преображај Радовић је остварио песмама „Страшан лав“, „Писмо за ловца“ и „Да ли ми верујете“. У тим песмама нема подражавања песничког језика Десанке Максимовић, Јована Дучића, Милана Ракића, што је Радовићу раније било својствено. Одбацио је артизам, угледање, „празну вештину“ и „пусто римовање ничега“ (Радовић 4,

1983: 96). Уместо туђе технике, успоставио је критички, ироничан однос према традиционалним темама, што ће за његово дело бити од далекосежног значаја (Радовић 2006: 11).

4.3. Стварање нове књижевноуметничке структуре омогућује, дакле, негацију претходних начина казивања. Актуализација једних потупака значи одсуство других. Јасно је шта је ефемерно, а шта су креативне слободе уметника који ствара кохерентан унутрашњи поетки систем. То значи да проучавање књижевноуметничких текстова мора и треба да укључи испољавање потенцијалне слободе.

Радовић је истицао да није „писац од велике страсти и енергије" (Радовић 4, 1983: 96), да не уме „радити ништа друго" (Радовић 4, 1983: 96), а да ни писати не може лако и често. Писање схватао је као „вид док доличарског поигравања" (Радовић 1995: 230), а неретко прибегавао и полемикама.

4.4. Веома је важна Радовићева тврдња да се његова поезија „мање бави догађајима него нечим другим" (Радовић 1995: 115) и да је њена суштина у језику. Слободу схвата као слободу личности, а не као хетерономију највишег добра и служење идејама општег добра. Слободи казивања приступа без строгих захтева и строгих захтева поетске форме.

Други елеменат слободе остварује на нивоу језика. Он језичким компонентама дела приступа као интеракцијском феномену слободе. Превазишао је надреалистичко празноречје, аутоматизам, експерименте у писању и вештачке песничке конструкције. Он разбија стереотипно мишљење и претвара га у слободну форму. Размиче границе лирске поезије и на нивоу различитих жанрова уноси игру, нонсенс, хумор, гротеску, иронију, сарказам, креативност и машту.

4.5. Радовићеве приче нонсенсног жанра негација су утилитаризма, конзервативних естетских вредности и стереотипних васпитно-образовних циљева и задатака. Радовићеве нонсенсне приче засноване су на значењима неочекиваног смисла. Нонсенсом се испољава дечји хумор. Индукован је контекстуализовањем смешних и непотребних речи у неочекиване спрегове.

Нонсенсним причама Радовић експлицира особен приступ васпитно-образовним циљевима и задацима књижевности. Игра је у њима важна васпитна компонента. Кроз игру дете сазнаје, релативизује однос према свету, стварима и појавама. Зато његове приче имају велику етичку вредност и могу да буду развојно подстицајне. Све је као у кривом огледалу. Реалност је модификована, изокренута (Росић 2013: 117).

4.6. Не само језички конституенти његових иронично-пародичних творевина, већ и и ауторови поетички погледи говоре о томе да је за њега и сâмо писање било нека врста игре (Радовић 1995: 115), а она је схватана као „борба или отпор према досади" (Радовић 1995:115). Према Данојлићу „игра је регулатив Радовићеве песме, стваралачки принцип, кључ с којим се прилази језику, дух у којем се остварује замишљени контакт са дететом као читаоцем" (Данојлић 2011: 109).

Радовић је одбацио испразну традиционалну вештину „римовања ничега“, учећи, према властитом признању, „од свих помало, од Змаја до Александра Вуча и његове дивне кобајаги поезије за децу“ (Радовић 2006: 16). И сâмо писање подигао је на ниво игре. Отуда и шаљиви елементи у његовој поезији. Он поезију налази у језику, у игри употребљених језичких средстава (Радовић 2006: 16). Омиљене су му нонсенсне конструкције, а оне су често на граници апсурда и гротеске.

4.8. Игровног су карактера и сами наслови Радовићевић књига песама, телевизијских емисија, прича. Они су „у служби песничке игре“, али и „шифра саме поетике“ (Витезовић 2004: 36). Већ првом својом књигом *Поштована децо* (1954) –песник се обраћа директно и износи диференцијалну поетику неповлађивања укусу младих читалаца и поштовања детета. Та је књига означила „путоказ, охрабрење, заокрет“ (Данојлић 2011: 115).

Поетички су илустративни и наслови његови: *На слово, на слово…*, *Вукова азбука*, *Причам ти причу*, *Смешне речи*, *Доколоце, Београде, добројутро…*

4.9. Игра је пратећи елеменат хумора, а хумор је код овог писца „један од видова мишљења“ (Радовић 1995: 239). Он није израз песимизма, већ слободе и критичког мишљења. Резултат је неочекиваних обрта у игри, „у склопу пародичности, као подсмех конвенцијама и поетичностима“ (Данојлић 2011: 107).

4.10. Радовић је показивао и склоност ка пародији и сатири. Иронија је веома важно средство његове пародије у којој „не пародира толико одређене писце, колико тон, садржај, својства неких жанрова“ (Данојлић 2011: 104). Пародира кроз опонашање тема, ритма и исказа у појединим делима. Радовићева сатира лишена је, међутим, злобног, љутог, заједљивог сарказма и горке поруге. Игра је у њима важна васпитна компонента. Кроз игру дете сазнаје, релативизује однос према свету, стварима и појавама. Зато његове приче имају велику етичку вредност.

5. Стваралачке могућности се реализују кроз стваралачке напоре писца у делима која нису стереотипно подражавање минуле књижевне традиције, а која су нова и садржински и формално. Анализом међуодноса поетике слободе и стваралаштва у књижевним творевинама Душана Радовића долази се до закључка да је слобода иманентна стваралаштву. Она је услов и предуслов његовог постојања, облик је његовог подстицајног развоја.

5.1. Слобода стваралаштва је потврда личног идентитета и саставни је део особне активности јер се реализује кроз стваралашто као облик самопотврђивања. Креативност је увек иновација усмерена на самопотврђивање. Премда је тврдио да је књижевни занатлија, да су његова дела често настајала по поруџбини – разним пригодама, да је писао из досаде, Радовић је испољио огромни стваралачки потенцијал, а та унутрашња сила човекова реализована је кроз креативни напор.

5.2. У раду су разматрани проблем слободе у поетици индивидуализма, досаде, хумора, игре, полемике, пародије, наслова и стваралачке слободе. Изнето је мишљење о разним манифестационим видовима односа слободе и стваралаштва у делу Душана Радовића. Одређен је појам поетичке слободе, дата њена анализа на вантекстуалном и унутартекстуалном нивоу Радовићевог стваралаштва, а посебно је тумачена креативност као највиши облик слободе.

ЛИТЕРАТУРА

Витезовић (2004): *Мајсторе, добро јутро* – записи о чудесном Душану Радовићу, Београд: Bookland.

Данојлић (2011): Милован Данојлић; *Наивна песма.* Доступно на веб сајту www.ask.rs. 2011.

Радовић (1963): Душан Радовић, *Причам ти причу*, Београд: Просвета.

Радовић (1983): Душан Радовић, *Плави жакет*, Загреб: Знање.

Радовић (1995): Душан Радовић, „Предговор“: *Антологија савремене српске поезије за децу*, треће издање, Београд: СКЗ.

Радовић (1995): Душан Радовић, *На острву писаћег стола*; приредили Матија Бећковић – Мирослав Максимовић, Београд: БИГЗ – СКЗ.

Радовић (1996): Душан Радовић, *Кратке приче*, Београд: БИГЗ.

Радовић (2006): Душан Радовић, *Баш свашта*: *сабрани списи*; приредио Мирослав Максимовић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Радовић 4 (1983): Душан Радовић, „Шта сам то радио“; у: Душан Радовић, Поезија и проза у четири књиге, 4; *Четвртак*: *радио и телевизијске игре*; Београд: БИГЗ – Народна књига.

Раичковић (1998): Стеван Раичковић, *Дневник о поезији*, Београд : Завод за уџбенике и наставна средства: БИГЗ: Српска књижевна задруга.

Росић (2013): Тиодор Росић, *Имманентно-методичко тумачење песничког текста*, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујеевцу.

Tiodor R. Rosić
University of Kragujevac
Faculty of Education
Department of Methodology and Didactics

POETICS OF FREEDOM IN DUŠAN RADOVIĆ'S WORKS

Summary: The paper analyses the interrelation between the poetics of freedom and creativity in the literary works of Dušan Radović. Analytical methods and text methods have been applied. The notion of poetics of freedom has been defined and the interconditionality of freedom and creativity has been assessed. Creativity as the highest form of freedom has been especially scrutinized. The research has included the problem of freedom in the poetics of individualism, boredom, humour, play, polemics, parody, titles and creative freedom.

Key words: Dušan Radović, freedom, poetics of freedom, creativity, individualism.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 529–545

Ана М. Марковић
Висока школа струковних студија за васпитаче
Крушевац

РЕФЛЕКСИ ЕКСПЛИЦИТНЕ ПОЕТИКЕ ДУШАНА РАДОВИЋА У ЊЕГОВОМ ПРИПОВЕДАЧКОМ ПРОСЕДЕУ

Апстракт: У овом раду се разматрају они аспекти поетике Душана Радовића који се не могу ишчитати из његових поетичких и аутопоетичких текстова о поезији за децу, односу детета и литературе, о специфичности саме дететове личности (који се углавном односе на његово схватање поезије), већ се из многобројних и разнородних текстова могу апстраховати као јасни поетички искази који расветљавају основне карактеристике његовог приповедачког поступка, али и његове личности. Тај поступак се у већој или мањој мери разликује од формотворних начела Радовићеве поезије, али и од традиционалног схватања готово свих наратолошких елемената: приче, приповедача, фабуле, ликова и др. У раду се анализом структурних елемената појединих прича доказује како је Душан Радовић честим укидањем илузије приповедања, разграђивањем позиције приповедача бројним екстрадијегетичким моментима, концепцијом чудних „ликова“ који нису носиоци никакве акције, фабуларног тока као „приче ни о чему, која се држи сама од себе снагом свог стила“, формирао наративни модел као одраз „здраве негације једне поетике, која је одавно заборавила зашто је пропевала, из ког животног и људског разлога“, како ју је једном приликом дефинисао. С тим у вези, у раду се указује и на пишчеву амбивалентност у схватању о „књижевној исцрпљености“, истрошености могућности књижевних поступака, о крају књижевности, и тежње да је одржи живом и занимљивом говорећи из угла детета, али Детета перципираног као его-стање креативности, неспутаности и разиграности духа.

Кључне речи: Душан Радовић, експлицитна поетика, детињство, игра, досада, дечја свест, књижевност исцрпљености, кратка прича, психоанализа, трансакциона анализа.

Чини се да у српској књижевности нема писца, песника и приповедача, чија уметност није била дубље, аналитичније и систематичније разматрана, која није била предмет тумачења из угла најразнороднијих књижевнотеоријских система и праваца, речју, чије су интерпретативне могућности готово потпуно исцрпљене. Широк дијапазон могућих стратегија тумачења, од бројних компаративних анализа (са Ј. Ј. Змајем, А. Вучом, Љ. Ршумовићем, В. Попом, али и Р. Петровићем, М. Настасијевићем, Ђ. Родаријем, па чак и Е. Јонеском), преко контектуализације његовог стваралаштва у оквиру књижевности за децу, затим уочавања утицаја модерних авангардних праваца, рефлекса руског формализма, кубофутуризма, екпресионизма, надреализма, све до рефлексија које обухватају Радовићеве психолошке увиде у функционисање дечје свести, његове митопоетске поступке, разматрања утицаја медијске културе, урбанизације живота и многе друге, готово да су исцрпли све могућности тумачења књижевне уметности Ду-

шана Радовића и својом бројношћу, али и несумњивим квалитетом великог броја радова.

Зато се у овом раду, у трагању за оним приступима који до сада нису били у ракурсу књижевних теоретичара и критичара опредељујемо за интерпретацију Радовићевих прозних текстова за децу будући да је у вези с њима уочено извесно посустајање и замор критике, али, и самог писца, и то пре свега када је реч о његовом односу према приповедном делу, као и о утицајима које дело врши на своје рецепијенте. Зато књижевном стваралаштву Душана Радовића приступамо у оним сегментима (причама за децу) у којима се може назрети извесна поетика умора и исцрпљености, а чија би полазишта била у теорији Џона Барта о „књижевности исцрпљености", која се готово органски наслања на неке аспекте теорије апсурда, пре свега у елементима беспредметности, механичности гестова и комуникације, као и потпуне фрагментације предметног слоја прича.

Осим тога, због све већег окретања науке о књижевности граничним подручјима изучавања (социологија књижевности, антрополошка и митолошка критика, психоаналитичка критика и др.), као и због великог броја књижевних критичара и теоретичара који у Радовићевом стваралаштву виде покушај реконструисања дечје свести, анатомију логике дечјег мишљења, а њега као ауторитарног познаваоца развојне психологије, који чак формулише и извесну „антропологију детињства" (Љуштановић 2008: 13), дали смо себи слободу да се упустимо у раније (све до седамдесетих година 20. века) непопуларну психолошку анализу самог аутора, са елементима психоаналитичке критике, чиме би се осветлила Радовићева позиција из једног другог угла, не као ултимативног познаваоца наивне свести детета, коме је то знање наметнуто споља, који врши литерарну транспозицију психолошких садржаја, већ као аутора чији су унутрашњи конфликти учествовали у моделовању такве слике света у којој је детињство парадигма, полазна тачка сагледавања и тумачења света.

ДУШАН РАДОВИЋ И КЊИЖЕВНОСТ ИСЦРПЉЕНОСТИ

Говорећи о уметности Бекета, Набокова и Борхеса у студији *Књижевност исцрпљености*, Џон Барт констатује да је књижевност ушла у фазу својих крајњих могућности, али феномен исцрпљености не користи као термин који указује на психичку, моралну или интелектуалну исцрпљеност или декаденцију, већ пре као потпуну искоришћеност извесних форми или исцрпљеност одређених могућности књижевности (Barth 1984: 64). Он у овом контексту помиње Бекета и његове погледе на модерну уметност „заморену од ситних достигнућа, од претварања да је способна, тиме што је способна да помало боље ради исту стару ствар" (Barth 1984: 58–62). Уме-

тник се суочава са чињеницом да нема шта да изрази, чиме да изрази, из чега да изрази, снаге и жеље да изрази, али и са обавезом да се изрази.

У својим многобројним аутопоетичким разматрањима Душан Радовић себе, своје основно расположење, побуде и сврху писања, описује углавном у терминима који се крећу у оквирима инерције (он нема разлога да пише), пасивности (нема потребу да пише), незаинтересованости (нема „терача" у себи који га приморава да се изрази), демотивисаности, већ пише више стихијски, зато што у том тренутку нема шта друго да ради. У једном интервјуу признаје да је већину својих малобројних песама написао зато што је морао – за емисије на радију и телевизији, за неке хитне потребе и поруџбине (Радовић 2011: 142).

Осим тога, један од разлога Радовићеве литерарне демотивисаности јесте и то да је свестан чињенице да „ми живимо у цивилизацији у којој се све мање говори, а све више служи симболима […] [да] живимо у време слика и симбола, [и да је] романтично време речи прошлост. […] Верујем да ће људи све мање писати, све краће писати, да ће све више гледати и слушати" (Радовић 2008: 379).

Али поред негативног цивилизацијског тренда када је реч о судбини књиге, сопствене мрзовоље да пише, генералног расположења досаде коју стално истиче као основно животно расположење, Радовић ипак из дубине свог бића извлачи бекетовску *обавезу* да се изрази. Његово основно расположење – досада – јавља се као једно парадоксално, амбивалентно осећање, које га уједно и спутава и нагони на стварање. На једном месту признаје: „Стварање за децу за мене [је] доколица и игра духа" (Радовић 2011: 52). На другом да је песништво игра – борба или отпор досади (Радовић 2011: 115). У једном тексту помиње Хашека као пример генијалног уметника, као мудраца који има ироничан однос према уметности. Он ту као да приређује једну апотеозу доколици: „Његово [Хашеково] причање има мирис и укус доколичарства. А доколица има своје строге критеријуме, строже него литература […]. Само доколичари умеју причати догађаје и доживљаје и кроз једноставне и конкретне слике откривати сјај и беду живота" (Радовић 2008: 307).

Свестан чињенице да еманципација дечје свести мора да иде у правцу њиховог учења скраћеном мишљењу, скраћеном изразу, јер је то будућност комуникације (Радовић 2008: 379), дакле свестан чињенице да је близу крај, да се и литерарне и рецепцијске могућности књижевности ближе ако не самоукидању, онда рестрикцији и минимализму, услед истрошености литерарних поступака и исцрпљених могућности израза, Радовић опет као да жели да учествује у проналажењу неких нових могућности: „[…] ја бих био задовољан ако бих успео некога да обрадујем, да откријем неку нову могућност у језику и да пружим неку малу радост. Волео бих да будем неки мали стваралац света, да се борим против тога да је *крај*, него да

продужим још мало, да има још мало тајне, да има још мало могућности, да се још нешто каже“ (Радовић 2011: 193).

Ако на теоријском плану Радовић показује здраву борбу за спас достојанства „исцрпљене књижевности“, он се на практичном плану ипак окреће иронији, и готово све елементе структуре дела ставља под лупу иронije, пародије, парадокса, апсурда и гротеске. На тај начин, Радовић постаје хумориста у оном смислу како је хумористу сам дефинисао – као „идеалисту са ироничним односом према својим идеалима“ (Радовић 2008: 307). Међутим, њему хумор и иронија нису потребни да би се подсмевао, унижавао, већ да би се трагичност људске судбине могла лакше поднети, да би смо се могли насмејати својој беспомоћности (Радовић 2008: 307).

Чини се да писац наратолошким поступцима и структуралним сегментима својих прича управо потврђује чињеницу да је књижевност за децу дошла до извесног степена развоја када је превазишла не само сентименталистичко-дидактичке циљеве које је себи на почетку свог постојања задала већ и њихову негацију, у виду већ клишетизираног партнерског односа детета и писца. Иако писац у својим експлицитним коментарима наглашава да је основна сврха писања песама игра, најбоље средство против досаде, за приче као да не важи ово правило, било да је то због другачије структуралне организације прозног текста у односу на поетски или због тога што се Душко Радовић, уморан од понављања, од чињенице да једну исту ствар ради помало другачије, као такав другачије остварио на прозном плану изражавања.

ТИПОЛОГИЈА РАДОВИЋЕВЕ ПРОЗЕ *ПРИЧАМ ТИ ПРИЧУ*

Како би се ваљано приступило анализи прича за децу Душка Радовића, неопходно је извршити нека типолошка разграничења.

Прво, због њихове „жанровске мултифункционалности“,[1] приче или делови прича веома често су преношени из жанра у жанр. Наиме, према речима приређивача *Сабраних списа Душка Радовића*, Мирослава Максимовића, само је мали део ових текстова оригинално написан као кратка прича: већи део су приређивачи (укључујући и њега), или сам Душко Радовић, преузели из телевизијских и радио текстова и радио игара (Максимовић 2008: 1091).

Други критеријум типолошких разграничења тиче се реципијената, то јест питања да ли су приче писане за децу или за одрасле. „Ова подела је условна, није суштинска“, тврди Максимовић. Он сматра да је Радовићево дело универзално: неке приче за децу сличније су по поступку неким причама за одрасле него причама за децу. Поделе су више стилске и условљене стваралачким фазама, а мање одређене критеријумом „или за децу или за одрас-

[1] Термин приређивача Мирослава Максимовића.

ле“ (Максимовић 2008: 1091). Овим типолошким недоумицама у прилог иду и речи самог Душка Радовића: „Мислим да је у великом сродству све што сам радио, нема никаквих видљивих граница“ (Радовић 2008: 17).

Чињеница немогућности генерацијског разграничења у обраћању читаоцима показаће се такође као један од битних исхода Радовићеве приповедачке позиције.

Узимајући у обзир све ове околности, у раду се ограничавамо на оне приче које је Душко Радовић сабрао у збирци *Причам ти причу*, иако је још један део *Сабраних списа* намењен причама за децу. То су *Приче за лаку ноћ*, које су заправо сценарија за телевизијску емисију, дијалошке приче, којима су касније додати техничко-садржајни детаљи како би се прилагодиле телевизији. Иако су, како је приметила Зорана Опачић, приповедна и драмска ситуација у Радовићевој краткој прози веома блиске (Опачић 2008: 146), због њихове прозне неаутентичности, у раду су одбачене *Приче за лаку ноћ*, а као илустрација тезе о Радовићевој прозној књижевности за децу као књижевности са „иронијским односом према својим идеалима“, може адекватно послужити само збирка прича *Причам ти причу*.

Дакле, приче које су узете у обзир у анализи Радовићевог прозног стваралаштва за децу јесу приче из збирке *Причам ти причу*. Чини се да је овај наслов остао помало у сенци наслова збирке песама *Поштована децо*, који је од књижевне јавности и критике перципиран као превратнички, као вид раскида са дотадашњом песничком праксом снисходљивог односа према детету и његовом васпитању. Сам песник негирао је да је нешто слично уопште имао на уму. У једном од разговора о свом стваралаштву он каже да му се наслов *Поштована децо* за збирку песама учинио „згодно и тако је остало“, а критичари су касније „нарочито запазили наслов те књиге и прокламовали га као ознаку почетка пишчевог равноправног разговора са децом и поштовања према њима“. Радовић додаје: „То није тачно и ја тако нисам мислио“ (Радовић 2011: 139).

О наслову *Причам ти причу* ни књижевна јавност, ни критика, ни сам Душко Радовић не кажу баш ништа. Међутим, уколико ову реченицу са изостављеним субјектом посматрамо са становишта Радовићевог приступа писању као одбрани од досаде, лако ћемо уочити њену вредносно негативну конотацију, то јест схватање ове реченице у значењу често третираног фразеологизма *причам ти причу*, односно *не говорим ти ништа*, *залуђујем те*, *замајавам те*.

АНАЛИТИЧКИ ОСВРТ НА ПРИЧЕ ИЗ ЗБИРКЕ *ПРИЧАМ ТИ ПРИЧУ*

Комичка бесмислица, пре свега видљива у форми парадоксалних дијалога, постмоденистичка пародија као средство за превазилажење људског

и уметничког безизлаза, реалистичке нефункционалности које имају функцију онеобичавања реалности, мале теме које искључују универзална значења – све су то одлике ових прича, које чине да оне делују празно, асемантички, неозбиљно.

Приче превасходно делују као фрагменти, са неодређеним елементима који тек понекад заличе на почетак и крај. Радовићеве приче заправо функционишу као неиздиференцирани спој говора, повремених, несврсисходних акција и апсурдних ситуација, са сижеима који би често могли да се доживе као узгредне епизоде, дигресије или споредни фабулативни конституенти са лажним каузалитетом.

У тим причама стварност је перципирана тако да у њој проговарају „неиндивидуализоване свести и памети“, у њој оживљава мртва природа, као и поједини делови тела, и све је ослобођено било какве логике и смисла, као и коначних, кодификованих релација међу елементима предметног света.

Тако приче можемо и поделити на оне у којима су главни јунаци *ситни предмети*: дугмад („Дугмета“), штипаљке („Штипаљке“) , ексери („Ексери“), карте („Карте и Аћим“), шешир („Шешир“), радио („Стари радио“), лимене играчке („Разговор два лимена петла“); *животиње*: „Мачка и миш“, „Бели мишеви“, „Како је кит постао домаћа животиња“; *осамостаљени делови тела*: „Бркови“, „Прича о једној непослушној нози“, „Зашто деца чачкају нос“, „Прича о малом прсту“, „Петоро браће“; и *приче о сновима*: „Шта је учитељица сањала“, „Прича за Горданин сан“, „Велики лаф“, „Сутра“.

Када је реч о структурним елементима ових прича, може се рећи да су уместо фабуле у њима представљена нејасна збивања, уместо сижеа несврховит говор, говор слика и усамљене ситуације, често без логичке мотивацијске везе са оним што им претходи и оним што за њима следи, а уместо ликова – објекти онеобичене стварности: предмети, појаве и недефинисане личности (свести). Као један од најилустративнијих примера онеобичавања структуралних елемената може нам послужити прича „Сутра“, која заправо има форму поруке. У њој је атмосфера заоденута неким тобоже мистичним тајанством, у коме се неидентификовани приповедач (нека свест) обраћа мистериозној личности (свести) у другом лицу једнине, саветујући јој да не заборави на извесни неизречени договор, те његови савети делују потпуно несврховито и немотивисано, доведени до крајњег апсурда. Атмосфери „страве и тајанства“ доприноси супституција драгоценог предмета којег се треба дочепати (из специјалних разлога означеног показном заменицом у трећем лицу једнине – *оно*), која је и графички представљена тако као да је од пресудног значаја и за саветодавца и за тајанствену личност, али начин на који је саветује да украде драгоцени предмет је потпуно комичан и апсурдан: „звиждиш“, „понашаш се неупадљиво“, „ништа не мислиш“. Када га се дочепа, без икакве везе са претходним

збивањима, треба да измери три стабљике сунцокрета. А када и то уради, саветује га да драгоцени предмет баци, па ако падне између три печурке „од којих је једна трећа и најважнија", да ту ископа његову/њену поруку за прекосутра.

На нивоу композиције долази до напуштања континуиране, мотивацијско-линеарне организације текста. Уместо тога, аутор користи принцип отворених асоцијативних веза, као и једну доследно спроведену фрагментарност у оквиру које готово свака потпуно осамостаљена јединица егзистира за себе, а за суседне се везује углавном као семантичка допуна или дигресија.

Оваква струкуралност и композиционо устројство прича воде ка логици дифузног, фрагментарног говора, говора ради говора, говора без информационог значаја, који је нека врста приповедачеве утехе реториком. Тако у причи *Четири мала дечака* четири чаробне бесмислене речи – ПЕРАЛДИКО, КОЛАМЕСО, АЦИМИЗАС, ПАРАПУПИЛОС – покрећу низ радњи, нових ситуација и најразноликијих метаморфоза (гусари се претварају у кактусе, кактуси у козе, козе у професоре, професори у саобраћајце), док се у подтексту заправо назире језичка игра у којој лавови јуре ове актере, као и потиснута вера у магијску моћ језика.

Будући да свом говору одриче било какву комуникативну функцију, Радовић често опонаша и говор најархаичнијих народних умотворина: ређалица, бројалица, разбрајалица…., верујући у њихову магијску моћ, а често се служи и онеобичавањем речи и синтагми како би деаутоматизовао окоштале језичке фразе и изразе. Процесу аутоматизације најперзистентније одолевају управо дела створена полуразумљивим језиком, јер се такав језик, тврди Шкловски, читаоцима због своје неразумљивости и непрактичности чини сликовитијим (Петров 1970: 2).

Када говори о концепцији књига за предшколску децу, Душко Радовић поред многобројних идеја предлаже и разбрајалице: „Изабрати нешто од старих а смислити нове – за говорне вежбе и игре у простору. Неке би се могле мелодијски и ритмички обрадити" (Радовић 2008: 351). Из цитираног се могу ишчитати рефлеси схватања о потреби изналажења нових изражајних могућности које се морају имплементирати у књижевност, која, у исцрпљености сопствених могућности тежи ка мултидисциплинарности, то јест кохабитацији са другачијим изражајним средствима – игром, песмом, покретом.

Ово је посебно видљиво у причи „Како су деца научила да броје", у којој се може уочити логичко-мотивациона шема разбрајалице, у којој су звучни ефекти засновани на алитерацији, асонанци, рими, нонсенсног су карактера и почивају на заумном језику који нас враћа праговору и самим почецима поетске уметности (Каменов, Дотлић 1996: 175).

Прича „Да ли сте некада јели" има структурне сегменте ређалице, чија се композиција заснива на кумулацији, односно уланчавању и вишес-

труком понављању елемената који творе причу, док је предмет приче безначајан, и само поступком нагомилавања остварује хиперболисане ефекте, из чега проистиче хумор (Каменов, Дотлић 1996: 177).

У причи „Када сам ја био мали" тематика апсурдног, стогодишњег понављања првог разреда одговара језичком изразу опонашања првих лекција из буквара, при чему су актуелизоване реченице „од неколико научених слова". Њој је блиска „Остојина прича", са истицањем графичких квалитета слова *о* и његовим бесомучним понављањем, чиме писац заправо ствара садржај приче бирајући речи према њиховој графичкој и фоничкој карактеристици, а не према значењу. Тако, рецимо, и у народној песми „Коло, коло, наоколо" понављање слова *о* дочарава феномен кружног облика кола, као што се овде сугерише оживљавање бајковне фабуларизације, то јест вечито, кружно понављање једне исте приповедне шеме: затечена принцеза – охоли просац – несрећни краљ – спасилац – женидба принцезом.

Парадоксалне ситуације, слике и искази јунака својом интензивном заступљеношћу готово добијају статус правила, а основно постигнуће парадоксалног дискурса није само у стварању једне искошене перспективе са ефектима неочекиваности, изненађења, необичности, заумности таквог говора, већ и у формирању иронијско-пародијске визуре, коју је Радовић често помињао као разлог и сврху свог стваралаштва (Радовић 2011: 194). Ради остваривања тих парадоксално-пародијских ефеката, Радовићу је добродошла техника инфантилизације – симулирања инфантилног резоновања, повезивања међусобно нескладних, неадекватних или супротних појмова, довођења рационалне логике до апсурда.

Још једна чињеница која иде у прилог саображавању Радовићеве приповедне стратегије Бартовој „књижевности исцрпљености" јесте и тенденција ка беспредметности кратких прича из збирке *Причам ти причу*. Говорећи о критеријумима које књижевни текстови треба да испуне да би били разумљиви малој деци, он каже: „Мање је важно ШТА је предмет слике и примера а далеко важније КАКО се нешто добро уочи и прецизно и правилно изрази" (Радовић 2008: 348). Иако формално имају тему, у њима нема чврсте семантичке усмерености, нити тежње за изношењем великих истина, док, с друге стране, аутор често деструира успостављену текстуалну стварност тако што од Ничега ствара тему, причу, Нешто, да би га затим поново претворио у Ништа. Рецимо у причи „Штипаљке" читалац има утисак да штипаљке слећу на жице с неким циљем, али када су се сместиле на жице само су певале неке бесмислене ономатопеичне стихове; у „Причи о краљу Пуши" краљ је подробно, реалистички описан, али кад треба конкретизовати догађаје везане за њега, приповедач наједном користи кондиционал и тако догађајима даје карактер ирационалности. Има се утисак да се овде, али и у готово свим осталим причама, прича јавља као извор пишчевог задовољства и уместо да се приповеда да би се испричала прича, овде се прича да би се приповедало. Као најилустративнији примери ове

појаве могу се узети приче „Размена“ или „Два лимена петла“. Семантички аспект ових прича заправо одговара непрестаној значењској игри, чиме писац илуструје своје погледе на писање као игру, најбоље средство у борби против досаде.

Али, приповедање Душка Радовића често делује и као хаос који разбија организацију у структури наративног медија. У морфологији порука ових прича постоји елемент динамичке нестабилности, који се, с једне стране, може протумачити као елемент тежње сваке форме ка уништењу, али и као покушај досезања такозване четврте димензије, чија се дубина сугестијом може изазвати једино у свести посматрача. Потреба за четвртом димензијом значи да се предмет посматрања не жели више перципирати као статичан, већ, посматрањем предмета из различитих визура и пројекција, он постаје динамичан (Трифуновић 2000: 18).

Ово је посебно важна чињеница, која се може протумачити и као последица пишчевог страха од краја књижевности (Радовић 2011: 193), и као одраз схватања о потреби за оживљавањем књижевности путем њеног унутартекстовног динамизовања, али и путем њеног интедисциплинарног односа са другим врстама изражавања: песмом, покретом, игром.

Констатацију о динамичном положају рецепијента приликом посматрања извесног уметничког дела, па самим тим и потребу за динамичним предметом посматрања изнео је Душко Радовић поводом концепције „првих књига“. Он ту говори о пасивном стању читаоца док седи и чита. Радовић сматра да је људска активност везана за покрет. Он жели да децу читањем учини активним актерима живота (Радовић 2008: 377). Он даље наглашава: „Ја волим необичне текстове, текстове са необичном апаратуром. Не оне који ће читаоца оставити пасивним, већ необичне, активне књиге.“

Радовић посебно истиче динамичност и звучност ређалица, разбрајалица, говорних игара, које, као што смо видели, користи као интегрални део свог текста, прилагођавајући наравно модел ових народних умотворина свом прозном тексту за децу. У ту сврху, он даље препоручује употребу активних и динамичних појмова, речи које ће формирати жив и активан говор који има одређену температуру, ритам и мелодију. Такође, писцима налаже да се што чешће служе и помажу песмом, ритмиком и игром, јер ће на тај начин ослободити удове, кретње, натераће себе да скачу, вичу, певају, тапшу рукама, што је одлична терапија против могућег страха, стида, снебивања, затворености (Радовић 2008: 348–350).

Осим препорука о живом, активном и динамичном дечјем говору, Душан Радовић, говорећи о првим књигама, књигама за предшколце, затим адекватним уџбеницима и читанкама за поједине узрасне групе, даје и разне друге препоруке које се тичу структуре вокабулара, реченице, дечјег наративног дискурса.

Радовић је свестан да мало дете *живи без сврхе и циља*, да искључиво живи, забављајући своје удове и чула, да врло активно комуницира са светом око себе и да, будући веома радознало, проверава и себе и тај свет (Радовић 2008: 348).

Ево и неких препорука којих, према мишљењу Душана Радовића, треба да се придржавају писци за децу: „То морају бити кратки текстови, наивних и једноставниих форми и слика. Језик мора бити чист, прецизан, познат и близак деци овог узраста […]. Речи и облици морају бити искључиво они којима се дете већ служи. Први текстови које дете чита треба да буду што ближи природном дечјем мишљењу и изражавању. Прве књиге не могу бити књиге великог броја речи, бећ великог броја комбинација. Ставити једну реч, један појам у више различитих односа, показати што више могућности једне речи […].

[…] Боље је варирати једну добру реченицу, једну добру слику, добар пример, него низати и додавати нове, празне и бледе слике. На текстове у првим књигама се мора гледати као на имена слика, поводе за слике, делове слика, идеје за слике.

[…] Прве књиге, у поступку и решењима морају имати много малих и великих чуда, много мамаца и провокација, много повода за спонтано активирање деце“ (Радовић 2008: 349).

ПСИХОЛОГИЈА, ПСИХОАНАЛИЗА И НАРАТИВНА ТЕХНИКА

Јасно је да је оваква поетичка конкретност и минуциозност у разумевању приповедачких стратегија књижевности за децу проистекла из одличног познавања дечје логике, функционисања дечје свести, дечјих погледа на свет, доживљавања, опажања. Поред бројних психолога, педагога и књижевних теоретичара који су му одавали признање када је реч о познавању света детињства и анатомије дечје психе, и сам Душко Радовић често је истицао своју привржености детињству и вечну носталгију за њим, називајући га, између осталог, животном основом у „којој се дешавају најважније ствари. Касније има мало могућности да се нешто поправи, односно поквари“ (Радовић 2011: 61).

Оваква схватања детињства као парадигматичног животног доба могу бити узрокована техничким, иманентно-поетичким, идејним разлозима, али можда би се могло покушати Радовићевој прози прићи и и са спољашњег, психичког, или чак психоаналитичког становишта.

Психоаналитичка интерпретација третира књижевни текст као манифестациону структуру у чијој се дубини налази скривени психички смисао (Бужињска, Марковски 2009: 53), а људску психу као текст отворен за интерпретацију. Најзначајнији представници психоанализе, који су утицали на формирање психоналитичке критике и успостављање односа између на-

ративне технике, наративног дискурса и психолошког процеса, били су Фројд, Јунг, Фрај, Диран, Лакан. Иако се њихови радови међусобно прилично разликују, у њима можемо препознати један заједнички именитељ, исти супстрат, а то је теза о симболичкој репрезентацији несвесног у књижевним текстовима. „Разлике једино проистичу из тога да ли се психоанализи подвргава сам аутор, или сам текст, с којег прелазак на ауторов живот уопште није поуздан“ (Бужињска, Марковски 2009: 58).

Када је реч о избору између психоаналитичког тумачења текста и аутора, у раду је као центар истраживања постављен сам аутор, при чему је као полазиште анализе одређена широко прихваћена Дилтајева теорија о стварању несвесним: разумети аутора боље него што он сам себе разуме (Бужињска, Марковски 2009: 62). Највећи утицај у проучавању суодноса психоанализе и наративног дискусрса остварио је Лакан, који сматра да је основна особина субјекта његова алијенација у означитељу: у означитељу он је мртав, раскомадан, подељен (Бужињска, Марковски 2009: 70). Другим речима, субјекат не може да пронађе означитеља који би био „његов сопствени“, већ увек говори превише или премало.[2]

Наведени психаналитички увиди, који на први поглед могу изгледати као дигресивни пасажи, верујемо, имају велики значај у одгонетању Радовићеве наративне стратегије. Једном приликом је, и то поводом имплементирања значења наслову његове збирке *Поштована децо*, истакао веровање да је пишчева дужност да нешто објави, а дужност књижевних критичара и теоретичара да проналазе скривена значења, чак и она са којима песник није имао никакве везе (Радовић 2011: 139).

И психоаналитичка критика, и увиди самог Радовића, дају нам за право да и овог аутора ставимо под лупу психоаналитичког мерног инструмента и констатујемо да у његовом стваралаштву постоји једно свесно и једно несвесно ја, управо оно ја које ствара, али да у експлицитним коментарима Радовић открива свест о томе да ипак не може свесно да контролише своје стваралаштво.

У том циљу, пре свега треба поћи од покушаја стварања, конструисања, кристалисања погледа на свет самог писца да би се утврдила његова приповедачка позиција. Тако се приликом проучавања бројних биографских, али у првом реду аутобиографских података, намеће закључак да су два аспекта схватања и доживљавања света заправо моделовала и његову

[2] Лакан је прошао и испитао (епистемолошки) пут (свога и теоријског мишљења) који почиње у порицању научности психоанализе, тј. могућности њеног објекта (ексцентрични субјект не може бити објект, нема постојаност објекта науке). Ово никако не значи да је Лакан устукнуо пред неизбежношћу субјективизма. Ексцентрични субјект се најпре и појављује у говору симптома. Коначно, дискурс Другог је несвесно, а код тог Другог субјект очекује сусрет са собом. Но не треба изгубити из вида да овај субјект зна да није тамо где мисли да мисли. (Кордић 1997),
преузето са сајта www.radomankordic.com/Mogucnosti_vrednovanja_u_psihoanalizi.htm.

приповедачку (и не само приповедачку) уметност: прво је схватање да су пред бесмислом и беспућем живота сви људи деца, и позив да се насмејемо тој људској немоћи, што чини и сам, посматрајући је из перспективе хумора< и друго, схватање света и људи из обрнуте перспективе, тј. из перспективе детињства, или другим речима: логика детињства му је парадигма, доминантно животног доба, животна основа, једина истинска срећа.

Радовић има јединствену способност да аутентични доживљај карактеристичан за најраније узрасно доба вербализује на нивоу одрасле особе, то јест да језичко-симболичку функцију стави у службу инфантилног доживљаја света.

У бројној теоријско-критичкој литератури о књижевности за децу већ је постало опште место да су аутори у том превратничком процесу с половине прошлог века постали дечји партнери и почели да равноправно разговарају с децом. Међутим, аутентичност Радовићеве позиције у овом процесу приближавања и „реконструкцији" дечје свести, и лакоћа којом његов приповедач прихвата логику дечјег мишљења и идентификује се са дечјом позицијом и на опажајном, и на вербалном, и на когнитивном нивоу, усмеравају правац интерпретације изван иманентног приступа његовом прозном тексту за децу.

Наиме, постаје очигледно да се тумачење Радовићеве прозе мора проширити и на нека гранична подручја изучавања, да се у помоћ морају позвати дисциплине које „на различите начине и с различитим појмовним апаратом", приступајући књижевности, додирују и нека друга испољавања људске свести. Због свега претходно наведеног, чини се да би од највеће помоћи у тумачењу Радовићеве прозе могла бити психоаналитичка научна апаратура, и то у сегменту трансакционе анализе која је, стиче се утисак, развила инструментаријум који се најадекватније може применити на случај и стваралаштво поменутог аутора. Наиме, трансакциона анализа полази од премисе да се целокупна личност било које јединке састоји од три его-стања – Родитељ, Одрасли, Дете – која су јасно разграничена али међусобно неусклађена.

Ерик Берн, творац трансакционе анализе, сматра да је Дете највреднији део личности, у коме почивају Интуиција, креативност, нагон спонтаности и уживање (Берн 1998: 22). Оно показује два обличја: као прилагођено и као природно. Прилагођено дете се прилагођава родитељском ауторитету, док је природно дете спонтани израз: побуна или стваралаштво.

Одрасли је его-стање неопходно да би се преживело, оно обрађује податке и компјутерише вероватноће разних комбинација и могућности. Оно усмерава активности детета (Берн 1998: 22–23).

Берн сведочи о сложености скривених трансакција – оних у којима су активирана два его-стања истовремено – и то је врста трансакција која је у подлози игара (Берн 1998: 28). Будући да је једно од општих места Радовићеве поетике управо то да је поезија за њега игра, са становишта транса-

кционе анализе то би могло да означава игру између креативног и инспиративног Детета у њему и Одраслог који га усмерава, комбинује, богати вероватноће израза, што је Радовић истицао као битну наративну технику за најмлађи узраст. Да у Радовићевој личности преовлађује его-стање Детета свестан је и он сам, и то врло често понавља. Бројни су експлицитни коментари који указују на ову чињеницу.

Можда на овакво схватање највише указује писац у оном одељку у којем је за њега ДЕТИЊСТВО = ИНДИВИДУАЛНОСТ = ЛИЧНОСТ. Наиме, у одељку „Деца воле смешне речи“ Радовић говори о напуштању периода детињства, дефинишући га (напуштање) као трагичну животну околност, као период када дете престаје да се игра, машта и да сања. Престајући с тим, оно губи своју индивидуалност, а спектар његових животних функција своди се на најбаналније (Радовић 2011: 87).

У истом есеју писац тврди да се после много година вратио својој личности и каже:

> „Враћање својој личности за мене значи враћање `свом детињству и једној другој, необавезној логици`“ (Радовић 2011: 87). „Када пишем за децу и ја бих волео да сам толико чедан и ослобођен свих калупа и да проговорим из ове своје памети толико чедно и чисто“ (Радовић 2011: 192).
>
> „Били смо људи, или смо остали деца, како хоћете, тек у мени данас није тешко препознати оно негдашње дете, од тога како се обувам до тога како чему се радујем и шта волим. Тешко је поверовати да се за десет или петнаест година може постати човек, или други човек. И то, кад на крају опет подетињимо, доказ је да од детињства никад нисмо били далеко“ (Радовић 2011: 137).
>
> „Човек се другачије држи од детета, има атрибуте одраслог, он носи свој костим и своју маску, а у својој бити, у ономе у чему је најчистији и најневинији – он остаје вечито дете“ (Радовић 2011: 103).

Видели смо како на плану аутобиографског сагледавања сопствене личности и експлицитне поетике Душан Радовић сведочи да је основно его-стање његове личности Дете. У текстовима то се остварује ослањањем на инфантилизам као својеврсну естетику у којој посебно место имају дечје експресивно понашање и говорна комунакација (Хамовић 2008: 50). Радовић тврди да је поезија за децу постала паметнија, а да су средства те памети ирониja, пародија, сарказам, цинизам, али чини се да су многа од ових средстава заправо у служби логике инфантилизма, као што су прелогичност или алогичност дечје свести, ирационалност, фрагментарност, анимизам. Она још подразумева и „измишљање произвољних димензија, неразликовање сна од јаве, лажи од истине, непризнавање никаквих конвенционалности“ (Радовић 2011: 86).

Из бројних истраживања могућих утицаја модерних, авангардних поетика на стваралаштво Душана Радовића може се видети на које све начине и у којем обиму су оне учествовале у реализацији ове, може се рећи литерарне, транспозиције дечје свести и њених основних механизама. Од техника надреализма Радовић је позајмљивао технику тематског повезивања,

која подразумева да се водећа реч или група речи понављају у различитим деловима текста (што се може упоредити са Радовићевим схватањем о варирању једне речи или реченице, које је примереније дечјем узрасту од употребе многих речи (Радовић 2008: 349)); ваља поменути и симулацију као покушај да се докаже способност репродуковања најпарадоксалнијих, најнеобичнијих вербалних манифестација, што је опет карактеристично за свест најмлађих; употребу звуковних подударности, чиме се постиже пародијски ефекат; изокретање познатих исказа, (Новаковић 2002: 134–135), што је особеност смишљених бесмислица карактеристичних за доба када дете стиче сигурност у објективни поредак ствари и добија жељу да се поиграва њима (Чуковски 1986:168), а чиме се заправо литерарно подражава алогичност дечје свести.

Утицај руских формалиста се огледа у онеобичавању језичких израза, инсистирању на заумности језика; кубофутуриста у често дословној реализацији језичких израза; футуриста у томе што је поезија игра а песнички текст „футуристичка играчка“, што се у потпуности подудара са Радовићевим схватањем да је књига дечја играчка: „Дечје књиге су као најдивније играчке“ (Радовић 2008: 413). Фрагментарност и анимизам поетски су реализовани честом употребом гротеске схваћене у најширем могућем смислу као спој неспојивог, односно као укидање поретка између живог и неживог, временских и просторних реалности, укидање закона логичко-рационалне стварности, персонификација предмета и опредмећење апстрактних именица, отуђење делова тела и њихов самостални живот.

* * *

Као што је већ истакнуто на почетку рада, погони књижевне теорије и критике свих ових година радили су пуном паром када је реч о стваралаштву Душана Радовића. И својом бројношћу и квалитетом радова дело Душана Радовића привукло је огромну пажњу тумача, интерпретирано је са свих страна, свим расположивим методолошким и књижевно-научним средствима. Зато је ауторка у овом раду покушала да се пробије кроз шуму теоријских, компаративно-аналитичких, дескриптивних, структуралистичких, историографских текстова, у жељи да ово стваралаштво осветли из неког новог угла.

Као можда мање истицана чињеница учинила нам се амбивалентност пишчеве употребе иронije, пародије, парадоксалности, која је у тесној вези са његовим индивидуално-психолошким устројством личности, коју с једне стране користи да би одговорио захтевима „паметније дечје поезије“, да би наставио њен хабитус у једном новом руху, док се, с друге стране, сва ова средства могу тумачити и из угла пишчевог постмодернистичког посустајања и умора од нових захтева које пред књижевност ставља исцрпљеност дотадашњих могућности поступака и техника, потреба изналажења

нових изражајних могућности, технолошки развој другачије врсте медија, све већа глад за визуелизацијом садржаја, усавршавањем аудитивних техника и скраћивањем вербалних форми.

Зато се приступило наличју овог проблема, при чему су полазишне тачке биле сви они сегменти у експлицитној поетици, као и бројним аутобиографским сагледавањима Душана Радовића. Они су препознати као моменти у којима Радовић открива и другу страну своје песничке личности, прилично инертну и незаинтересовану за писање, уморну и исцрпљену, која се препушта досади као основном животном расположењу, која пише по поруџбини, која у исти мах критикује савремено стање у образовању и књижевности за децу, али која у писању види само игру као борбу или отпор досади. Из ових самоспознаја се може сазнати да је „за децу почео да пише из кукавичлука", да барем једном дневно посумња у себе, да сматра да се уметношћу баве они који имају проблеме са сопственом личношћу.

Међутим, ова склоност ка самоанализи, обелодањавању сопствених најтананијих осећања, доживљаја и мисли везаних за књигу, децу и сопствено детињство допринела је расветљавању личности Душка Радовића и са становишта психичке, па чак и психоналитичке критике, што је први уочио и аналитички „искористио" наш познати психолог Жарко Требјешанин. Он тезу о унутрашњим конфликтима Душка Радовића прожима на готово цели песников живот, то јест сматра да је у њему веома рано дошло до судара два принципа, патријархалног, очевог, и мајчинског начела безусловне љубави (Требјешанин 2008: 34), затим до сукоба између нејаког тела и развијених мисаоних и духовних способности, сукоба наметнутих образаца мишљења и песничких клишеа које је учио у школи и онога што је сам осећао.

Сагледавајући целокупно дело Душана Радовића можемо закључити да је поменута постмодернистичка поетика умора и исцрпљености највише одраза нашла у приповедним текстовима за децу и у тематском погледу и у погледу наративне технике. У раду је разматрано који су то елементи, а будући да су они уско повезани са психичким аспектом пишчеве личности, одлучено је да се свој рад конципира са методолошких полазишта Бартове „књижевности исцрпљености", у интеракцији са психоаналитичком теоријом, тачније трансакционом анализом. И једна и друга интерпретативна основа јављају се као релативно нова теоријска полазишта за интерпретацију текста, јер користе бихејвиористичко-научно-теоријску апаратуру, са релативно новим методолошким поступцима и терминологијом. Другим речима, те амбивалентности које се могу ишчитати из експлицитне поетике и аутобиографских одломака Душка Радовића, с једне стране, и његова литерарна транспозиција света детињства и механизма дечјег мишљења с друге, можда се најбоље могу протумачити у духу унутрашњих конфликата на које је указао Жарко Требјешанин, али ако се попнемо једну степеницу изнад и дубље, тај унутрашњи сукоб можемо видети и као вечиту инте-

ракцију сва три его-стања: Душка Радовића Родитеља, Одраслог и Детета. Рецимо, реченицу „Почните да тучете своју децу онда када приметите да личе на вас“ можда рационално можемо сагледати једино у духу трансакционе анализе као тзв. „деконтаминацију Родитеља“ јер поруке и обрасци понашања из родитељског его-стања представљају сметњу у его-стању Одраслог (Ристовски 2009). Или, ваља поменути и то, логика трансакционе анализе укључује и често враћање субјекта из садашњости у прошлост. Враћање из садашњег тренутка у прошлост, у его-стање Детета, подразумева непрестан осећај сумње у себе (Ристовски 2009). А сетимо се Радовићевих речи: „Бар једном дневно посумњам у себе“ (Радовић 2008: 17). И овај, али и многи други примери наведени у раду, указују на то да је код Радовића врло жива та интеракција Детета и Одраслог, да је степен успешности његовог симулирања дечјег света вероватно тако успешан због превласти его-стања Детета у њему, из чије перпспективе он заправо ствара.

И на крају, после свега изреченог, отвореност Радовићевог дела према разнородним приступима и теоријским сагледавањима, књижевности и књижевним теоретичарима пружа наду да ће и у оквиру постојећих модерних теорија (gender, queer, постколонијалне критике, теорије могућих светова) бити могуће тумачити неке аспекте његове поетике. Међутим, још је јача нада да ће културно-цивилизацијски токови тећи у правцу развоја нових школа, система, метода, техника које ће са своје стране обогаћивати дело Душка Радовића новим приступима, сагледавањима и ишчитавањима, чиме би се оно временом умножавало, продубљивало и преносило с колена на колено као важан део српског културног наслеђа и пламен вечно живе традиције.

ЛИТЕРАТУРА

Радовић (2011): Душан Радовић, *На острву писаћег стола*, Београд: Booking.
Радовић (2008): Душан Радовић, *Баш свашта : сабрани списи*, Београд: Завод за уџбенике.
Бужињска, Марковски (2009): Ана Бужињска, М. Павел Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник.
Barth (1984): John Barth, *Literature of Exhaustion*, London: John Hopkins University Press.
Берн (1998): Ерик Берн, *Коју игру играш*, Београд: Ne&Bo.
Каменов, Дотлић (1996): Емил Каменов, Љубица Дотлић, *Књижевност у дечјем вртићу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
Новаковић (2002): Јелена Новаковић, *Типологија надреализма*, Београд: Народна књига.
Петров (1970): Александар Петров, *Поетика руског формализма*, Београд: Просвета.
Чуковски (1986): Корнеј Чуковски, *Од друге до пете*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Трифуновић (2000): Лазар Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Београд: Просвета.
Љуштановић (2008): Јован Љуштановић, Песничка антропологија детињства Душана Радовића, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности,* Београд: Учитељски факултет, 13–23.
Требјешанин (2008): Жарко Требјешанин, Душан Радовић, психолог, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности,* Београд: Учитељски факултет, 31–37.

Хамовић (2008): Валентина Хамовић, Душан Радовић у светлу српске авангарде, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности,* Београд: Учитељски факултет, 43–59.
Јовановић (2008): Славица Јовановић, О Радовићевом књижевном делу за децу, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 69–89.
Опачић (2008): Зорана Опачић, Игра и апсурд у причама Душана Радовића и Ежена Јонеска, *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 145–159.
Кордић (1997): Радоман Кордић, Могућност вредновања у психоанализи, *Психоаналитички дискурс*, преузето у септембру 2014. са сајта http://www.radomankordic.com/Mogucnost_vrednovanja_u_psihoanalizi. htm.
Ристовски (2009): др Бојана Ристовски, *Его стања*, преузето у септембру 2014. са сајта http://www.psihoterapija.org.rs/ego_stanja. htm.

Ana M. Marković
The Advanced School of Vocational Studies
for Education of Preschool Teachers in Kruševac

REFLECTIONS OF DUSAN RADOVIC`S EXPLICIT POETICS IN HIS NARRATIVE PROCEEDING

Summary: In this paper, we discuss those aspects of Dusan Radovic's poetics, which cannot be inferred from his poetic and auto-poetic articles on poetry for children, relationship between the child and the literature, on the specifications of the child's personality (which is mainly related to his understanding of poetry); however, numerous and diverse texts can be abstracted as a clear poetic testimony that sheds light on the basic features of his narrative of the proceedings, but also on his personality. This process is more or less different from structural principles of Radovic`s poetry as well as of the traditional understanding of almost all narrative-logical elements: story, the narrator, plot, characters etc. In this paper, by analyzing the structural elements of a particular story, we prove that Dusan Radovic`s frequent abolition of illusion of storytelling, the breakdown of the position of the narrator with numerous extradiegetic moments, strange conception of "characters" who do not hold any shares, fabular flow as a "story about nothing, which keeps itself the power of his style", formed a narrative model as a reflection of "the negation of a healthy poetics, which had long ago forgotten why it had sung, from which life and human reason", as he once defined. In this regard, the paper points to the author's ambivalence about understanding of "literature of exhaustion", exhausted possibilities of literary methods, the end of literature, and aspiration to keep it alive and interesting, speaking from the perspective of a child, but the child has perceived from the perspective of psychoanalytic criticism as ego-state of creativity, lack of inhibition and vividness of spirit.

Key words: explicit poetics, childhood, play, boredom, children's consciousness, the literature of exhaustion, a short story, psychoanalysis, transactional analysis.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 547–559

Јелена М. Стевановић
Институт за педагошка истраживања
Београд

ДУШАН РАДОВИЋ О СРПСКОМ КЊИЖЕВНОМ ЈЕЗИКУ И ЈЕЗИЧКОЈ КУЛТУРИ[1]

Апстракт: У раду се анализирају ставови Душана Радовића о језику који су обједињени у књизи *Баш свашта: сабрани списи* и који се налазе у књизи *На острву писаћег стола*. Премда је сопственим језичким и стилским поступцима унео новине у послератну књижевност, посебно у књижевно стваралаштво за децу, Радовићеве изјаве о језику остале су изван поља интересовања истраживача. Циљ овог рада јесте да укаже на значај његових мисли о језику и језичкој култури, као и на утицај ставова Душана Радовића на јавни језик. Посебна пажња посвећена је његовим исказима о функцији и особинама бирократског језика. Уколико Радовићеве мисли о језику групишемо према садржају, уочавамо три целине: значај појединих српских књижевника за очување и културацију нашег језика, социолингвистичке појаве у тадашњој СФРЈ и карактеристике квалитетног језика и стила. Као изузетно значајне социолингвистичке појаве, које углавном неповољно утичу на ваљано изражавање појединца, Радовић је, између осталог, истицао: језик медија и са њим повезану бирократизацију језика, утицај страних језика на изражавање младих, проблем неписмености и мењање дијалекатских граница, односно губљење народних говора. Имајући у виду његова социолингвистичка запажања и његове ставове о културисаном језику и стилу, можемо рећи да је Душан Радовић значајно доприносио унапређивању језичке културе у Србији.

Кључне речи: језик и стил, бирократизација језика, језичка култура, социолингвистичке појаве, изражавање младих.

1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Поред Јована Јовановића Змаја и Мирослава Антића, Душан Радовић је свакако једно од најзначајнијих имена српске књижевности за децу.[2] Радовићева поетика је препозната као сасвим нова и другачија у односу на све што се до тада појавило у књижевности за децу и младе. Заправо, пред-

[1] Чланак представља резултат рада на пројекту *Унапређивање квалитета и доступности образовања у процесима модернизације Србије*, бр.47008 (2011–2014) чију реализацију финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

[2] На поетику Душана Радовића значајан утицај имали су и његови савременици Александар Вучо, Десанка Максимовић, Васко Попа и Бранко Ћопић. Сам Радовић објашњава да књижевност за децу постаје природнија са доласком Александра Вуча и његове поеме *Дружина пет петлића* (Радовић 1995: 84). Сем тога, анализирајући начин писања Душана Радовића, књижевни критичари су његове поетске текстове најчешће поредили са поезијом Јована Јовановића Змаја и Васка Попе који су били зачетници појединих књижевних праваца и утемељивачи одређеног стила.

стављала је наговештај сасвим другачијег односа према најмлађим читаоцима.

1.1. Иако је Душан Радовић упамћен као дечији песник, односно као „песник за децу и осетљиве“ (Егерић 1992: 86), имао је „буран књижевни живот јер је умео да запази и изрази оне замке и заплете које живот откако постоји оставља онима који повишено мисле и осећају“ (Егерић 1992: 92) и разноврстан књижевни опус. Можда најбољу потврду за ову констатацију налазимо управо у двема књигама: *Баш свашта: сабрани списи* и *На острву писаћег стола*.

1.2. Сопственим језичким и стилским поступцима унео је новине у послератну књижевност, посебно у књижевно стваралаштво за децу. Међутим, Радовићеве изјаве о језику остале су изван поља интересовања истраживача. Циљ овог рада јесте да укаже на значај његових ставова о језику и језичкој култури,[3] као и на утицај ставова Душана Радовића на јавни језик. Посебна пажња биће посвећена његовим исказима о функцији и особинама бирократског језика.

1.3. Уколико Радовићеве мисли о језику групишемо према садржају, уочавамо три целине: значај појединих српских књижевника у култивисању нашег језика, социолингвистичке појаве у тадашњој СФРЈ и карактеристике квалитетног језика и стила. У анализи ћемо поћи од схватања Душана Радовића о значају знаменитих српских писаца у очувању лепоте и богатства нашега језика, док ће у другом и трећем делу рада бити речи о његовим запажањима везаним за социолингвистичке тенденције у тадашњој Југославији, као и о карактеристикама квалитетног језика и стила.

[3] Језичка култура је исто што и писменост у најширем смислу те речи, односно то је способност читања и писања, владање стандарднојезичком нормом и владање у говору стилским регистром стандардног језика (Шипка 2008: 93–94). Језичка култура појединца упућује на степен његовог познавања језика и на способност да та знања примени у остваривању културних потреба. Језичку културу можемо посматрати и преко скупа одређених језичких јединица и скупа правила за њихову употребу који заједно чине књижевнојезичку норму, те према овом схватању језичка култура представља „неговање језика“ усаглашавањем сопственог израза са одредбама норме (Симић 1983: 77). Посматрано са овог аспекта, језик се јавља као сплет изукрштаних, међусобно повезаних језичких стандарда, а ова сложена грађевина језичких форми и језичких правила чини језичку норму (Симић 1991: 15). Основу језичке културе чини књижевнојезичка норма, док теоријску базу језичке културе чине функционална граматика, функционална стилистика и ортографска правила. Нормативност језика и језичка норма јесу главни извор стилских вредности, а језичка норма представља централни појам теорије језичке културе (Симић 2000: 15). Дакле, језичка култура се темељи на: граматици (поштовање принципа прескриптивне граматике), ортографији (поштовање правописних начела српског језика) и стилистици (стилистичко активирање форми чија је сврха уздизање ефицијенције језика).

2. О ДОПРИНОСУ РОМАНТИЧАРА ЗА РАЗВОЈ СРПСКОГ КЊИЖЕВНОГ ЈЕЗИКА ИЗ РАДОВИЋЕВЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Централно место – међу романтичарима који су заслужни за утемељивање и продубљивање књижевног језика на народним основама и уметничке поезије – сасвим очекивано, Душан Радовић додељује Вуку Стефановићу Караџићу кога назива „оцем српске писмености и књижевности (Радовић 2008: 307) и за кога каже да је био „геније бистрог, активног и функционалног мишљења". Радовић објашљава да је Вук био „велик и пожртвован револуционар… и поцртава да бисмо се морали „изнова уплашити величине његовог дела и жртава које је поднео" (Радовић 1995: 275).[4] Говорећи о горостасу српске културе, његовом усмерењу и идејном и практичном деловању, Душан Радовић констатује да „када смо се најзад некако описменили" захваљујући Вуковом преданом делању, „то је било врло касно" (Радовић 2008: 307).

2.1. Потврду да Вуку признаје потпуни приоритет као реформатору српског књижевног језика налазимо и у Радовићевом објашњењу језичке ситуације с почетка 19. века које је у складу са тадашњим филолошким ставовима Александра Белића, Миодрага Поповића, али и Иве Андрића.[5] Суштину свог става да се насупрот извештаченог и нејасног језика и тзв. господске писмености славеносербских писаца, Вукових опонената, налази народни језик фолклорног блага, „који је Вук употребио као књижевни" (Симић 1991: 47), Радовић је исказао унутар пасажа чији је наслов *Само онако како нас је учио Вук*:

> Вук Караџић учио нас је да пишемо као што говоримо, а да говоримо онако како мислимо. Он се борио и изборио за право народа на свој, народни језик. Тек после тих Вукових борби и победа, откривена је целом свету ненадмашна лепота наше народне поезије. Противници Вукови и Вукових реформи називали су ту поезију слепачком и чобанском. Пре Вука, у моди су били „господски" језик и писменост: накићени, извештачени, лажни, неразумљиви. Стидели смо се сами себе и покушавали да опонашамо друге. Вук је, међу првима, схватио да ми не можемо бити друкчији него своји, а да опонашањем других нећемо постати ни бољи ни паметнији. Данас је смешно и забавно читати те текстове: желели су да буду отмени и учени, а постали су пародија отмености и учености (Радовић 2008: 425).

[4] Душан Радовић посебно истиче Вуков рад на сакупљању усмених народних предања, јер је у пословицама, загонеткама, баснама и причама она практична народна филозофија од које се живи (Радовић 2008: 307).

[5] Разматрајући употребу појмова којима је током више деценија означавана полемика између Вука Караџића и његових противника вођена у првој половини 19. века, М. Јовановић закључује да постоји континуитет у њиховој употреби (Јовановић 2002: 117). „Догађаје, читамо даље код Јовановића – које су савременици доживљавали као расправу, раскол, полемику, спор, спорење, заваду или свађу међу књижевницима и научницима" потоње генерације „перципирале су, готово искључиво, као „рат", „борбу" или `револуцију`" (Исто: 117).

2.2. Изузетна вредност Радовићеве дечије поезије јесте у „оригиналности његовог језика, односно речи…“. Многе своје песме он гради на темељу „једноставног језичког израза без употребе кованица, каламбура, идиома или било каквих језичких галиматијаса“ (Марјановић 1998: 267). С тим у вези, опажамо да је Душан Радовић употребио Вукове принципе за реформисање српског књижевног језика – принцип једноставности и разумљивости – пишући поезију намењену најмлађем свету будућности. Заправо, Радовић наглашава да дечији језик не сме бити накићен, „господски“, извештачен, лажан и неразумљив. Компарација између народног и дечијег језика показује Радовићево „опредељење за романтичарски (вуковски, радичевићевски, змајевски) приступ језику и књижевности“ (Милановић 2008: 213).

Испод наведеног поднаслова, посвећеног Вуку Караџићу, Радовић недвосмислено објашњава следеће:

> Заменимо сада речи „народ“ и „народни“ речима „деца“ и „дечији“. Следећи Вука, доћи ћемо до вуковског закључка: да и деца имају право на свој, дечји језик, да и деца треба да пишу као што говоре а да говоре само онако као мисле. Дакле, не „господски“, накићено, извештачено, лажно и неразумљиво, већ искрено и једноставно, не стидећи се онога што знају и могу. И деца треба да буду само оно што јесу – деца, а не смешни и жалосни имитатори старијих, образованијих и писменијих (Радовић, 2008: 426).[6]

2.3. Неретко се у литератури наилази на упоређивање начина писања једног књижевника са другим писцима. Када говоримо о Душану Радовићу, највише сличности се налази приликом извођења паралеле са Јованом Јовановићем Змајем чијем је делу и раду небројано пута Радовић упућивао похвале: „Покушајмо да замислимо нашу историју, културу, литературу, наше животе без Змаја. То, колико би нам Змај у свему недостајао, права је мера његове величине“ (Радовић 1995: 132). Постављајући Змајево дело одмах иза Вуковог опуса, Душан Радовић износи следеће:

> После Вуковог *Рјечника*, Змајево дело је нови велики покушај да се инвентарише наше искуство, да се опише и опева готово све што смо знали и имали. Тако гледано, то дело могло би се схватити и као детињство нашег новог језика и књижевности (Радовић 1995: 132).

[6] Савременик Душана Радовића, српски писац Милован Данојлић на врло сличан начин говори о добрим и лошим особинама дечијег језика и о неповољном утицају који породица, школа, али и друштво у целини могу имати на развој дечијег језика. Данојлић констатује да су деца „идеални примаоци и преносиоци фраза, пошто нису у стању да се критички односе према говору одраслих. Склона су опонашању, лако и брзо памте, и с поносом понављају научено: овакво слушалаштво политичка реторика може само пожелети... Она су навикнута да све примају здраво за готово, без расправљања, проверавања и упоређивања; ништа лакше, него њихову пријемчивост усмерити у пожељном правцу, и њихово поверење злоупотребити. Одавно је у нашим школама заведена пракса да се, о истом трошку, код најмлађих васпитавају родољубље и осећај за лепоту књижевне речи“ (Данојлић 2012: 35).

2.4. Радовић и Змај су писали једноставним, деци блиским језиком, који своје упориште налази у вернакулару и народној књижевности. Од Змаја је наследио често спомињану језичку *ведрину* која је „заслужна“ за његову способност да изненади дете нечим неочекиваним и необичним, која је, како сам каже, повод и смисао његовог бављења литературом (Радовић 1995: 137) и која је јасно изражена у формулисању његових ставова о неоспорној вези између језика и мишљења и о великом писцу, Змају и његовом доприносу у изграђивању српског књижевног језика.

> Ведро мислити и ведро писати, у смислу – једноставно, бистро, прегледно, читко, кратко и јасно, увек са неком моралном, хуманом жељом, потребом или идеалом – то би, безмало, могло значити: бити сарадник Сунца. Змај је био једно такво наше мало Сунце, неодољиве ведрине. Како су радосно засјали и наш језик и наше народно биће у његовим невиним и наивним стиховима, и како нас још увек греју и лече те мале, баналне речи, пропуштене кроз призму његовог изузетно једноставног, здравог и *ведрог* уметничког бића (Радовић 2008: 15).[7]

2.5. Душан Радовић је упућивао изузетне речи и имао је посебан однос и према уметности и песништву Бранка Радичевића. Препознајући га као једног од наших најлепших песника, песника утемељујућег значаја, попут Његоша, свестан његове особите улоге у нашој културној револуцији и у Вуковом језичком пројекту – Радовић у поглављу о Бранку и његовој песничкој слави каже:

> Поезија Бранка Радичевића има боје и мирисе наших првих чулних доживљаја. У раној младости нашег уметничког певања, млади Бранко могао је своју људску и песничку глад хранити свим оним што је рукама и чулима могао дотаћи. То је, такође, било време и младости нашег укуса, који је у то време био много ближе укусу наших чула него данас (Радовић 2008: 428).

2.6. Радовићеви коментари о доприносу романтичара у историјском развоју српског књижевног језика недвосмислено показују његову наклоњеност ка томе да у књижевности мора функционисати народни говор у чистом, а не извитопереном облику. Такође, јасно се уочава да он предност даје језику завичаја, јер је „језик завичаја једини прави, природни, народни језик. И једино је такав језик могао сачувати мирис и укус поднебља у коме је настао“ (Радовић 2008: 426).

[7] *Ведрину* – битну детерминанту којом Радовић одређује велике писце који су, према његовом мишљењу, обликовали српску књижевност и оставили неизбрисив траг у развојним фазама стандардизације нашег језика – Душан Радовић препознаје код Десанке Максимовић и Бранка Ћопића. С тим у вези, Радовић ће рећи: „За мене су велики писци и Десанка Максимовић и Бранко Ћопић, због изузетних заслуга за наше радосно препознавање сопственог језика и бића. А тарагикомично ми делују неки патетични борци за народ и прогрес, мутних мисли и нездравих реченица, без даха ведрине“ (Радовић 2008: 15).

3. РАДОВИЋЕВА ЗАПАЖАЊА О СОЦИОЛИНГВИСТИЧКИМ ПОЈАВАМА У ЈУГОСЛАВИЈИ

Будући да је био хроничар савременог српског језика (ондашњи назив: српскохрватски)[8] и југословенског друштва, посебну пажњу у Радовићевим микро и макро дискурсима привлачи његова анализа социолингвистичких тенденција у тадашњој Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији. Одређене појаве које су се тицале различитих питања и проблематике књижевног језика Радовић је прецизно регистровао и врло умешно објаснио. Као изузетно значајне језичке манифестације, које углавном неповољно утичу на ваљано изражавање појединца и на стабилан развој књижевног језика, Радовић је истицао следеће: језик медија и са њим повезану бирократизацију језика, утицај страних језика на изражавање младих, проблем неписмености и мењање дијалекатских граница, односно постепено губљење народних говора.

3.1. Медији нису само средство масовног информисања, већ и средство масовног утицаја. Они „разматрају, објашњавају и тумаче догађаје и појаве у друштву… дају политичку боју и тон тим догађајима… и управо у томе постају моћни пропагандни медиј који људе васпитава и преваспитава…“ (Јовановић 2010: 22). Однос Душана Радовића према медијима и њиховом језику свакао се може означити као критички. Наиме, посматрајући снагу тзв. седме силе из угла језичке културе, односно коректности и лепоте језика у медијима, Радовић упозорава да је телевизија толико утицајна „да ће нас или научити или одучити да мислимо и говоримо” (Радовић 2008: 313) и наставља:

> Језик њених информација је оскудан и ружан, дестилисан, без мириса и укуса, лишен сваке индивидуалности. Смењују се ликови и гласови али на једној истој, излизаној фрази, која је одавно престала ишта да значи (Радовић 2008: 313).

Радовић препознаје да језик средстава јавног информисања прети да преузме доминатну улогу у готово свим сферама друштвеног и културног живота, јер готово да нема оних који би „искрено, ангажовано и одговорно

[8] „У времену васпостављања књижевног језика у Срба, дакле у времену инаугурације књижевног (стандардног) језика, а то је друга деценија XIX вијека када и почиње Вукова борба за увођење народног за књижевни језик – код Срба је у употреби искључиво термин *српски књижевни језик*. И не само код Срба и Вука, него и у цијелој Европи, у којој су он и на њему заснована српска народна књижевност, првенствено захваљујући Вуку, и доживјели пуну афирмацију” (Ковачевић, Шћепановић 2011: 25). Новосадским договором из 1954. године Вуков(ски) српски књижевни језик и званично је преименован у српскохрватски, односно хрватскосрпски књижевни језик. Међутим, Вуков(ски) српски и новосадски српскохрватски само су различити термини за исти језик, односно српскохрватски је заправо преименовани *српски књижевни језик* (Исто: 28). „Та ни какаквим научним нити правним аргументима незаснована политичка преименовања српског језика“ (Ковачевић 2012: 13) нису утицала на измену лингвистичког идентитета српскога језика (Ковачевић, Шћепановић 2011: 28).

хтели да дежурају у језику и култури“ (Радовић 1995: 287). Штавише, Радовић указује да би немоћ пред оснаживањем језика радија и телевизије могли исказати и писци школских уџбеника, односно првих књига, како их Радовић назива, што би могло нанети непоправљиву штету будућим генерацијама.

3.2. Знатне заслуге медијима Душан Радовић приписује и када говори о мењању дијалекатских граница. Заправо, заступајући Вукову србистичку филолошку парадигму (која није била толико подржавана у ондашњој Југославији), он се противи запостављању језика завичаја и „увођењу“ једног јединственог језика, језика средстава јавног информисања, превасходно језика телевизије као доминантног електронског медија. С тим у вези, Радовић наглашава:

> Савремена средства комуникација, пре свега радио и телевизија, укидају постепено све географске језичке варијанте, намећу и стварају јединствен језик. Може се са сигурношћу претпоставити да ће, у догледно време, сви говорити и служити се једним нормативним језиком – језиком радија и телевизије одређеног подручја и утицаја (Радовић 2008: 349).

3.3. Не умањујући негативан утицај језика, који се среће у масмедијима, на језичко понашање појединца, Радовић посебно упозорава на офанзиву бирократског језика који доприноси општем осиромашивању комуникацијских способности говорника српског језика. А „бирократизацију језика као употребу средстава јавног језика, па и у приватном језику, омогућава пословично слаба језичка култура и искварен језички укус већине говорника нашег језика“ (Кликовац 2008: 100).[9] Сем тога, изрази који означавају одређени начин изражавања – *бирократски језик*, употребљавани су као синоними израза којима се означва језик плитичара. Заправо, „бирократски језик је у нашој средини настао као језик политичке, а не неке друге бирократије (Кликовац 2008: 100). Препознајући испразност ритуалне реторичности политичара, Душан Радовић, испод пасажа чији је наслов *Бирократски језик*, врло ауторитативно утврђује следеће:

> Језик реферата и конференцијашки језик не могу бити ништа друго до конференцијашки, формални, празни и равнодушни *однос* према друштвеним проблемима. Није мали број људи који мисле и пишу по задатку, бранећи и потврђујући на тај начин значај своје функције. Таквом односу према друштвеним

[9] Бирократски језик у српској средини има своје корене још из обреновићевских и аустроугарских канцеларија, али процват доживљава после Другог светског рата као језик политичке бирократије (Кликовац 2008: 47). Заправо „током целога послератног раздобља траје интерференција специјалних стилова“ која је одавно названа бирократизацијом језика. Она је, заправо, последица бирократизације друштва „спроведене под плаштом самоуправљања“ (Луковић 1996: 151). Међутим, поредећи актуелно стање у језику са стањем језика у доба Петра Кочића, М. Ковачевић убедљиво показује, између осталог, да је српски језик „данас, можда више него у Кочићево доба, бирократизован“ и додаје да је на сваком кораку „примјетно непознавање српскога језика. За то нам очито данас нису потребни аустроугарски судови и уреди; њихову улогу преузели су мас-медији“ (Ковачевић 2013: 25–26).

> проблемима и таквим разлозима за мишљење и писање највише одговарају спасоносна клишеа, општа места, стандардне фразе, елементи из којих свако може „саставити" говор или реферат… Многи реферати и говори јесу досадни али су непогрешиви, јер ништа не значе. Тамо где се рађају такве имитације мишљења треба тражити и откривати бирократију и бирократе. Само бирократске институције и односи омогућавају мишљење и говорење без разлога и садржаја. Према томе, ни језик реферата и конференцијашки језик не могу се поправити и нестати сами по себи. Они ће нестати тек кад нестане оно што их рађа – бирократија (Радовић 2008: 327).

3.4. У околностима „својеврсне демократизације језика" (Луковић 1996: 152) шездесетих и седамдесетих година 20. века јачала је политичко-идеолошка реторика. Обликован је политички дискурс који је у друштву перципиран као донекле негативна језичка креација која – пре свега због „квантитета" (или „инфлације речи", како појаву назива Симић (1996)) – ствара утисак „мањка транспарентности" и „вишка" дистанце (Андерсон 2006: 8) између политичара и грађана. Такав језик је углавном садржао вишесмислене конструкције, имао је еуфемистички ефекат, или је био усмерен перлокуцијским комуникацијским детерминантама. Како примећује Душан Радовић, такав језик је често био ослобођен стварних семантичких веза и био је, неретко, испуњен неистинитим констатацијама. Наиме, Радовић истиче да лаж, као особина посебног начина изражавања, снажно утиче на чистоту и лепоту књижевног језика, на језичку културу, уопште, и на култивисање језичког израза:

> По мом мишљењу, ништа толико не квари језик као лаж. А лаж је свако незнање, свака неистина и свака неискреност. Све што у језику није здраво и лепо рођено је у лажи. И нема других могућности за борбу против овог зла сем супротстављања лажима. Политичким, научним, уметничким. Лажни положаји, лажни људи, лажне акције – све је то подвргло мишљење и језик својим извитопереним потребама, произвело карактеристичне обрасце и клишеа, коституисало неке своје језике, који су више у функцији препознавања него споразумевања… (Радовић 2008: 313).

3.5. Душан Радовић је подробно разматрао и још једну социолингвистичку појаву у некадашњој Југославији. Наиме, реч је проблему неписмености о коме је писао у више наврата. У тексту под насловом *Србија велика учионица* износи конкретне предлоге како би се питање описмењавања могло решити и указује на „мере" које би друштво у целини требало предузети да би неписменост у Срба била искорењена, али упућује и на колективну одговорност дајући место субјекта Србији у следећој реченици: *Србија се договорила да ће до 1985. године искоренити неписменост*. На почетку текста каже: „Обавеза је озбиљна а посла још има много…" (Радовић 2008: 324) и наставља:

> Ако крене све што је у Србији писмено против ове шачице неписмених, за њих нема много наде. Они ће бити описмењени милом или силом. Ако се писмени довољно стиде неписмених, ако им је жао свих оних који имају здраве очи а не умеју ни да читају ни да пишу, ако то сматрају несрећом и неписмених и

> писмених, за неписмене заиста више нема наде. Писмени морају савладати неписмене… (Радовић 2008: 324).

3.6. Комплексне и различите друштвене интеракције и поступци модернизације (карактеристични посебно за средину шездесетих година прошлог века) књижевног језика у бившој СФРЈ на специфичан начин су се одразиле и на дијалекте и народне говоре. Под већ споменутим утицајем мас-медија и њихове тежње да установе један јединствен језик, унифициран према правилима која диктирају средства информисања, полако су се губили народни говори и дијалекти штокавског наречја српског језика. Премда је био свестан да је процес неминован и да бирократизација и англизација, појаве „које нису међусобно искључиве“ (Ковачевић 2013: 25), имају водећу улогу у креирању језичке политике у времену социјалистичког самоуправљања, Душан Радовић је ипак указивао на дугорочне последице уколико дате тенденције не буду бар донекле заустављене. Из кратког дела поетског текста, насловљеног *Језик завичаја*, сасвим јасно се може уочити Радовићева жал због усмеравања ка модерном, рекли бисмо и помодном, идеолошком у језику:

> Језик завичаја је једини прави, природни, народни језик. И једино је такав језик могао сачувати мирис и укус поднебља у коме је настао… Језик завичаја је језик „терена“ и „базе“, он је у непосредном, најближем сродству са народом који тим језиком говори. Он је ту „произведен“, настао је из специфичних животних и језичких искустава самог завичаја. Због тога је језик завичаја богата ризница драгоцених података о животу народа… (Радовић 2008: 326).

3.7. Под притиском глобализације, главно извориште промена у лексичкој структури српскога стандардног језика у Радовићево доба (али и данас) свакако представљају медији. Заправо, значајан чинилац процеса глобализације који се посебно уочава на плану језичке културе јесте, према речима Ф. Кулмаса (Coulmas 2005), незаустављив продор енглеског језика где год су медији присутни. Они подстичу идеје модернизације, шире популарну интернационалну културу и посредно намећу нови идентитет (па и језички), посебно младих људи који често неселективно прихватају готово све промене. Међутим, када је писао о доминантној позицији енглеског језика, Радовић није имао само у виду продукт језичке глобализације – „упадљиву хибридизацију српског језика“ (Прћић 2005: 185), већ је схватао да постоји знатно озбиљнији проблем. Резултат ширења утицаја енглеског језика преко поп, рок и забавне музике – посебно популарне код младих, заправо представља „прихватање (суп)културних и цивилизацијских образаца“ (Милановић 2008: 219), превасходно у овој популацији, о чему најбоље сведоче наредне Радовићеве констатације:

> Било би занимљиво анализирати какав утицај врши енглески језик увозне поп-музике на речник и реченицу домаћих тинејџера. Тај притисак је све гласнији и атрактивнији и заслужује и ову врсту пажње. Марина Туцаковић, писац текстова за наше поп-епигоне, мало мисли и само покрива позајмљену музичку фразу бесмислица одговарајућег трајања (Радовић 2008: 313).

3.8. Заступајући став да је најмлађе неопходно тако подучавати и васпитавати да развијају здрав језички осећај и да негују лепу реч ослобођену стега прихватања туђих парола и фраза, Радовић анализира и допринос наставе књижевности у унапређивању језичке културе младих. О беспомоћности младих (које они нису свесни, нити је наслућују) да се одупру опонашању говора старијих, према мишљењу Душана Радовића, најбоље се може сазнати из школских писмених задатака:

> Врло често је непријатно и читати и слушати писмене задатке и прве литерарне покушаје деце. Не због онога што не знају и не умеју, то никада не може бити ружно и непријатно. Права мука је са оним што су већ стигли да науче. Нажалост, деца врло брзо науче да лажу, и то од својих учитеља језика и књижевности. А и те учитеље је неко некад учио да је књижевност, отприлике, изражавање „лепих осећања" „лепим речима". Деца, разуме се, брзо схвате да то нису њихова „обична" осећања, а да се та друга „необична" осећања не могу изразити обичним, свакодневним дечијим речником. И тако се, онда, измишљају и речи и осећања, све постаје лажно и извештачено, писмено изражавање претвара се у патетично измотавање, деца се труде да не буду оно што јесу не би ли се некако примакла лажном идеалу погрешно схваћене и протумачене „лепе књижевности"… (Радовић 2008: 393).

Премда је познато да млади чине најпрогресивнију групу говорника српског језика и да представљају, како Петар Кочић каже, „предстражу за чистоћу нашег звучног и богатог језика…" (Кочић 1961: 306, према Ковачевић 2013: 17), питања везана за (не)довољно развијену језичку културу младих деценијама су актуелна. У сагласју са изнесеним Радовићевим ставовима, требало би истаћи да „ко мисли да васпитава и образује децу, мора то чинити на њиховом језику, на језику њиховог узраста и времена у коме живе" (Радовић 2008: 392).[10]

4. СТАВОВИ ДУШАНА РАДОВИЋА О КВАЛИТЕТНОМ ЈЕЗИКУ И СТИЛУ

Језичка својства која омогућавају да се учесници у комуникацији несметано споразумевају свакако представљају јасноћа, изражајност, сажетост и логичност. Иако систем адекватних комуникативних својстава није засићен поменутим карактеристикама доброг усменог и писаног језика, издвојили смо их имајући у виду Радовићеве параметре за добар и сврсисходан начин изражавања. Наиме, у његовим ставовима о језичкој култури посебно је наглашена веза између језика и мишљења, превасходно здраво-

[10] На једном месту у књизи *Мука с речима* М. Данојлић појашњава: „Потреба, да се деца упућују у друштвена збивања, претпоставља изузетно осетљиве и одговорне васпитаче, ослобођене од обавезе према текућој политици. Тај се тежак и сложен задатак код нас решава најпростије што се може – савлађивањем фразерског жаргона. И ту постоји један низ готових образаца, које ваља научити. Од деце се очекује да упију одређене фразе и пароле, обредне речи и заклетве, да усвоје језик исправних грађана (Данојлић 2012: 35).

разумског размишљања. Такође, Радовић скреће пажњу да битан фактор у изражавању и мишљењу представља и *ведрина* која корелира са јасноћом и једноставношћу у језику. С тим у вези, овај књижевник изузетног интелекта у одељку *О ведром мишљењу* закључује:

> Ведро мислити – јасно и једноставно се изражавати. Нигде толико проблема и тајни као у текстовима лоших мислилаца и песника. Много танких и непрецизних речи може се заменити са две или три праве (Радовић 2008: 423).

4.1. За принцип прецизности, разумљивости и очигледности Радовић се посебно залагао када је говорио о писању првих књига/уџбеника за ученике основне школе. Према његовом мишљењу, структура уџбеничке литературе мора бити примерена језику који је деци разумљив. Наиме, Радовић појашњава да уџбенички текстови морају да провоцирају дечије мишљење, да побуђују активан дечији језик, да јасно доказују значење и функције појединих речи, њихово место и употребу у мишљењу и говору, и наставља:

> Језик првих књига мора бити језик који деца већ познају и разумеју. То мора бити језик чистих облика и врло прецизног значења. Реченица мора бити кратка, прегледна и разумљива. Редослед речи у реченици мора бити природан и логичан. Са много речи ништа се не може јасно и једноставно доказати. Текстови у првим књигама морају бити кратки, сведени на јасне и ефектне ознаке и симболе (Радовић 2008: 349–350).

4.2. Поједини Радовићеви коментари о особинама ваљане и изграђене језичке културе потврђују да је он био писац и песник који је превасходно неговао сопствени језички израз, јер како каже: „Моја поезија је у језику и она се мање бави догађајима него нечим другим“ (Радовић 1995: 115), али је снагом сопственог пера деловао и на језичку културу друштва у коме је живео и стварао. Осим тога, посматрани у образовном контексту, његови експлицитни ставови у вези са тим шта одликује квалитетан језик и стил показују да је неопходно неговати језичке навике ученика од првих школских дана, јер квалитетно усмено и писано изражавање „омогућава ученику да се потврди као аутономно биће, способно да покаже своја знања и вредности, да искаже своје мишљење, одлуке…” (Петровачки 2008: 9).

5. ЗАКЉУЧАК

Премда је Душану Радовићу, у књижевној критици, утврђено место утемељивача модерне српске књижевности за децу, анализа његових ставова о српском књижевном језику и језичкој култури указује да својим делом није обогатио само нашу књижевност. Заправо, видљив је Радовић велики траг и у српској филологији, будући да је утицао на промене у послератном српском књижевном језику. Пишући о језику, Радовић је оставио сведочанство о једном добу у развоју српскога језика и српске културе.

5.1. Његова уверења о језику и његов значај за мењање језичке слике времена у коме је живео и радио тичу се, најпре, значаја романтичара који су заслужни за утемељивање и продубљивање књижевног језика на народним основама. Осим тога, говорио је о социолингвистичким тенденција које су у тадашњој Југославији потпомогле да се српски језик удаљи од Вукове филолошке парадигме и да језичка култура говорника нашег језика стагнира. Подстакнут таквим стањем, поставио је критеријуме који одређују квалитет језика и доброг стила. Сва три поменута аспекта неоспорно доприносе развоју савременог српског језика и језичком образовању његових говорника. Посебан значај Душана Радовића очитује се у његовом утицају на измене у језику медија, најпре, телевизије, изузетно моћног средства информисања, али се не сме занемарити ни дидактички карактер његових размишљања о језику уџбеника.

5.2. Душан Радовић, „признати геније непризнате књижевности", веровао је да се „истином чува матерњи језик" (Бећковић 1995: 471). Штавише, властитим примером је желео да покаже, и у томе је успео, како се чува и брани лепота српскога језика од штетних утицаја и наноса.

ИЗВОРИ

Радовић 2008: Душан Радовић, *Баш свашта: сабрани списи*, Београд: Завод за уџбенике.
Радовић 1995: Душан Радовић, *На острву писаћег стола*, Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга.

ЛИТЕРАТУРА

Андерсон 2006: W. J. Anderson, *The Phraseology of Administrative French. A corpus-based study*, Amsterdam/New York: Editions Rodopi BV.
Бећковић 1995: М. Бећковић, Признати геније непризнате књижевности, у Д. Радовић, *На острву писаћег стола*, Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга, 469–474.
Данојлић 2012: М. Данојлић, *Мука с речима*, Београд: Службени гласник.
Егерић, 1992: М. Егерић, Душан Радовић – песник за децу и осетљиве, *Српски књижевни гласник*, I/6, 86–92.
Јовановић 2010: Ј. Јовановић, *Лингвистика и стилистика новинског умећа: језичке и стилске особине новинарства*, Београд: Јасен.
Јовановић 2002: М. Јовановић, *Језик и друштвена историја*: *друштвеноисторијски оквири полемике о српском књижевном језику*, Београд: Стубови културе.
Кликовац 2008: D. Klikovac, *Jezik i moć*, Beograd: Biblioteka XX vek.
Ковачевић 2012: М. Ковачевић, Статус српског језика на српским универзитетима, у: Б. Димитријевић (ур.), *Филологија и универзитет*: *тематски зборник радова*, Ниш: Филозофски факултет, 13–25.
Ковачевић 2013: М. Ковачевић, Актуелност Кочићеве борбе за српски језик, у: М. Ковачевић (ур.) Значај српског језика и књижевности у очувању идентитета Републике Српске II – *Књижевни класици Републике Српске: Кочић и Ћопић*, Источно Сарајево: Филозофски факултет, 11–29.
Ковачевић, Шћепановић 2011: М. Ковачевић, М. Шћепановић, *Српски језик у вртлогу политике*, Никшић: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори.

Кочић 1961: Петар Кочић, *Изабране странице*, Српска књижевност у сто књига, Књига 46, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга.
Кулмас 2005: F. Coulmas, *Sociolinguistics: The Study of Speakers' Choices*, Cambridge University Press.
Луковић 1996: М. Луковић, Специјални стилови, у: М. Радовановић (ред.), *Српски језик на крају века*, Београд: Институт за српски језик САНУ, Службени гласник, 143–157.
Марјановић 1998: Воја Марјановић, *Портрети српских писаца за децу*, Горњи Милановац: Дечје новине.
Милановић 2008: А. Милановић, Радовићев језик и Радовић о језику, у: А. Јовановић и Д. Хамовић (ур.), *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, 209–222.
Петровачки 2008: Љиљана Петровачки, *Методичка истраживања у настави српског језика и књижевности*, Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српски језик и лингвистику.
Прћић 2005: T. Prćić, *Engleski u srpskom*, Novi Sad: Zmaj.
Симић 1983: Р. Симић, *Књижевнојезичка норма и језичка култура*, у Актуелна питања наше језичке културе, Београд: Просветни преглед, 77–80.
Симић 1991: Р. Симић, *О нашем књижевном језику*, Никшић: Унирекс.
Симић 1996: Р. Симић, *Политички дискурс. Инфлација речи у самоуправном друштву СФРЈ и језичка профилакса*, Београд: МХ Актуел.
Симић 2000: Р. Симић, *Стилистика српског језика I*, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика, Филолошки факултет.
Шипка 2008: М. Шипка, *Култура говора*, Нови Сад: Прометеј.

Jelena M. Stevanović
Institute for Pedagogical Research
Belgrade

DUŠAN RADOVIĆ ON SERBIAN LITERARY LANGUAGE AND LANGUAGE CULTURE

Summary: The paper analyzed Dušan Radović's attitudes to language which are compiled into a book named *Baš svašta: sabrani spisi* ("*Just anything: collected writings"*) and a book named *Na ostrvu pisaćeg stola ("On the island of a desk").* Although he made a breakthrough, by his own linguistic and stylistic methods, in the post-war literature, especially in the literary work for children, Radović's statements on language remained outside the scope of the researchers' interest. The aim of this paper was to indicate the significance of his thoughts on the Serbian language and language culture, as well as the influence of Dušan Radović's attitudes to common language. Particular attention has been paid to his statements on the function and features of bureaucratic language. If we classify Radović's thoughts on language according to their content, we may notice three areas: the significance of certain Serbian writers for the preservation and cultivation of our language, sociolinguistic phenomena in the SFRY and the characteristics of the quality language and style. As extremely significant sociolinguistic phenomena, which mostly adversely affect the proper expression of an individual, Radović, among other things, pointed out the following: the language of media and therewith related language bureaucratization, the influence of foreign languages on the expression of the youth and the issue of illiteracy and changing dialect boundaries, i.e. the extinction of folk speech. Bearing in mind his sociolinguistic observations and his attitudes towards cultivated style and language, we may say that Dušan Radović significantly contributed to the development of language culture in Serbia.

Key words: style and language, language bureaucratization, language culture, sociolinguistic phenomena, the expression of the youth.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 561–567

Саша Кнежевић
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за српски језик и књижевност

„ДРАМА“ ДУШАНА РАДОВИЋА

Апстракт: У овом раду нећемо се бавити драмским текстовима Душана Радовића, него прозним текстовима, односно оним које је из својеврсне драмске форме сам аутор *превео* у прозу. У тим веома кратким текстовима који се морају посматрати као прелазни облици без тачног жанровског, па ни родовског одређења, осликана је цијела *драма* једног писца који је пишући за дјецу писао и за будуће родитеље њихове дјеце.

Кључне ријечи: Душан Радовић, драма, прича, пјесник, прекомпоновање, књижевност за дјецу.

Душан Радовић је један дио свог богатог опуса посветио и писању драмских текстова. Тачније, у тај опус поред најпознатије радио-игре „Капетан Џон Пиплфокс“ ваља уврстити и седамнаест једночинки *кратких сцена за дечје приредбе*, четири *радио-игре* за дјецу, четири телевизијске *серије за дјецу* и једну „причу, параболу, у драмској, дијалошкој форми: *Мачак и миш*“ (Ковачевић 2013: 315). Имајући на уму жанровску флуидност његових текстова ми смо *драму* потражили у текстовима који не припадају овом роду, односно покушали смо драматичност извући из текстова који сами по себи нису драме, али у којима се огледа *драма* Душана Радовића.

Приређивач једнотомних сабраних дјела Душана Радовића Мирослав Максимовић (2008: 1092) у *Напомени приређивача* вели: „Код Радовића подела на приче ’за децу’ и приче ’за одрасле’ је условна, није суштинска“. Подсјећајући нас како су неке приче за дјецу по поступку сличније неким причама за одрасле него неким другим причама за дјецу, упућује нас на промишљање како је Радовић „приправнике за будућност“ веома често у свом књижевном дискурсу убацивао у заједнички поетички жрвањ са „службеницима садашњости“. Душан Радовић (1984: IX) је у своме поетском *Бјерују* изрекао суштинску промисао у самјери дјеце и пјесника за дјецу: „Добра песма мора бити паметнија од деце да би могла открити неоткривено“. У том неоткривеном је садејство великог писца и малих читалаца. Јер: „Нико боље не познаје људе од уметника. А то драгоцено знање стиче се драматичним познанством са самим собом“ (Радовић 2008: 7). Драматична спознаја себе самог заснива се на сукобу оног који јеси, оног који би други жељели да јеси и оног какав би ти желио да си, што је суштинска трилема свачијег дјетињства.

Универзалност Радовићевог опуса заправо је још очигледнија када напоредо читамо његову поезију, прозу и драмске текстове. Жанровски синкретизам је до те мјере заступљен да се запитамо има ли у овој литератури те врсте границе и да ли је она потребна њеним конзументима. Ако у ово промишљање укључимо и његове ванредне (ауто)поетичке текстове јасно нам је да они чине јединствен систем чије сагласје не нарушавају никакве ограде осим оних којима би свакојаки теоретичари волјели отворити сегменте његовог опуса.

Максимовић (2008: 1094) објашњавајући садржај поглавља „Приче за лаку ноћ“ насталог по сценаријима за истоимени дјечији ТВ серијал напомиње како је аутор: „прве верзије текстова често писао као дијалошке приче којима су после само додавани техничко-садржајни детаљи неопходни телевизији. Овде су, техником обрнутог поступка, ти текстови враћени у облик кратке приче“.[1] Тешко да је оваква двосмјерна жанровска трансмисија изводљива код других писаца. Писац који парадигматску вриједност своје пјесничке генерације види у њиховој *јеткој памети*, он који је са писањем започео у самоодбрани, четири есенцијална средства своје пјесничке генерације препознао је у иронији, пародији, сарказму и цинизму.

Радовићев се дискурс неријетко процјењује као близак дјеци. Он није такав због своје инфантилности, него управо због озбиљности приступа малим реципијентима. Душан Радовић је савремену поезију за дјецу сматрао добром управо по томе што је сазрела, уозбиљила се и постала паметна: „Постала је права народна поезија коју читају и млади и стари“ (1984: VII). Та поезија које је „постала занимљива за одрасле“ прије свега је пјесништво по томе што је прилагођена дјечијим интересовањима и њиховом хоризонту очекивања, али и стога што је испјевана на *њиховом језику*. „Следећи Вука доћи ћемо до вуковског закључка: да и деца имају право на свој, дечји језик, да и деца треба да пишу као што говоре а да говоре само онако како мисле“ (2008: 426). Тај језик је наравно преслаб за „поетско изражавање“, па се отуда од дјеце и не очекује да стварају књижевна дјела, него од посвећеника који су способни да разумију шта је занимљиво малим читаоцима, слушаоцима, гледаоцима. Код Душана Радовића тај дискурс је игралачки драматичан до крајњих граница и у поезији, а нарочито у прози до те мјере да нам се свако читање његових прича за дјецу чини као њихова својеврсна драматизација.

Он је заправо иронични *дијалог у акцији* у коме се граница између два рода прелази скоро безболно. То је *дијалог конфликта* зачињен јетким и неријетким ауторовим циничним запажањима која изговорена из *дјечијих уста* добијају хумористичку ноту, јер дјеца не могу бити цинична, али знају бити

[1] О специфичностима Радовићевих драмских текстова са лингвостислитичког аспекта, али и о другим посебностима његових драматизација више видјети у раду Милоша Ковачевића „Језик и стил Радовићевих драмских текстова за дјецу“, у књизи: *Српски писци у огледалу стилистике*, Београд – Билећа: Филип Вишњић – СПКД Просвјета, 2013, 313–352.

и безобразна. Такав је и јунак наших дјетињстава Гула из дјечије серије „Лаку ноћ дјецо“[2] који на сваку похвалу, критику или мудри савјет одговара са: „Извините децо… Не знам шта ми је… Лаку ноћ!“[3] Колико иза овог наизглед обичног Гулиног отпоздрава дјеци има имплицитног ауторовог цинизма према Гулиним сабесједницима и није тешко препознати ако тај наизглед наивни дискурс провучемо кроз призму пишчеве аутопоетике. Тешко се отети утиску да Радовић маестралним пародирањем телевизијског жанра шаље веома оштре стрелице према инима који су одређивали друштвену стварност. Као што добра пјесма за дјецу треба да је „разумљива, логична, конкретна и прецизна“ (Радовић 1984: IX) таква је и његова ауторска ТВ емисија, што имплицира да такође „мора имати још једну вертикалну димензију и значити нешто друго сем онога што је деци речено“. То је онај субверзивни елемент којег имају сви добри текстови за дјецу, онај који они не виде и не чују док њихово искуство не постане нешто старије.

Прича или епизода „Лењи Гаша“ почиње сљедећом сликом:

> „Гула седи за столом. На столу су флаша и чаша за воду.
> – Другарице и другови.. Пре него што заспите желео бих да вам упутим неколико речи…“ (162).

Сама сцена дјеци не дјелује смијешно, а ни нарочито занимљиво, они јасно стога са нестрпљењем очекују наредне догађаје. Одраслима је јасно коју врсту алузије (или илузије) она нуди и самим тим је знатно занимљивија, али им је с друге стране јасно да је даљи текст потпуно небитан, јер писац уводном сценом алудира на испразне говоре ондашњих политичара. Још драматичнија је прича „Пароле“. Југословенски социјализам обиљежиле су неријетко испразне и саме по себи бесмислене пароле. Такве су и оне које се појављују у овој причи: ПЕРИТЕ РУКЕ, ОД ТОГА РУКЕ РАСТУ!, ПЕРИТЕ ЗУБЕ, ОД ТОГА ЗУБИ РАСТУ!, ПЕРИТЕ УШИ, ОД ТОГА УШИ РАСТУ!, праћене пјевањем. Дјеци је то засигурно смијешно, као што су смијешна и неспретна Гулина објашњења, јер он осјећа и зна да су то пароле упозорења упућена њему. Пароле и имају сврху да нас заувијек упозоравају на неке круцијалне постулате одређене идеологије, а биле су неизоставни дио свакодневице, на зидовима зграда, канцеларија учионица, али и као неизоставни дио колорита масовних прослава државних празника. Отуда и не чуди што их се Гула плаши, па се глумећи болест крије иза шифоњера и на крају жели у њега и побјећи, али кад отвори врата из њега излази „онај неко са новим транспарентом: „ПЕРИТЕ ГУЛУ ОД

[2] Ову серија снимила је и приказивала тадашња Телевизија Београд током 1966. године и састојала се од петоминутних скечева којима су тадашњи малишани испраћани на спавање, а репризирана је много пута наредних година и десетљећа. РТС је 2002. године настојао да је оживи у новом руху, али са много мање успјеха без обзира на одличну глумачку екипа, Гулу је глумио Никола Ђуричко, и веома озбиљну продукцију за овакав телевизијски формат.

[3] Сви цитати из дјела Душана Радовића преузети су из књиге „Баш свашта: сабрани списи“, Београд: Завод за уџбенике, 2008.

ТОГА ГУЛА РАСТЕ!“ (156). То је климакс смјехотворног, али и пародирања друштвене стварности, оба намијењена онима који требају разумјети.

Ипак врхунац драме проналазимо у причи „Одликовање“. Шалити се или показати ироничан став према одликовањима и онима који их дају и примају 1966. године није било ни нарочито мудро нити често. Душан Радовић се мајсторски поиграва са том веома озбиљном и шкакљивом темом.

> „Крупно, само Гулина глава, између две главе окренуте потиљком. То два типа у цилиндрима стављају Гули одликовање. Гула зева.“ (155) Без обзира на овакав Свифтовски отклон са „типовима у цилиндрима“ Душан Радовић поставља пред гледаоце једну идеолошки табуирану тему. Након што типови оду: „Гула глади одликовање на грудима. Миран је. Одједном схвати патетичност тренутка. Тргне се, лажно виче…
>
> – Једанпут, кад је било најстрашније… кад нико није смео… кад су се сви уплашили…“ (155)

Створена је комична ситуација, дјеци смијешна сама по себи, одраслима због јасних импликација. Гула лажно виче јер је добио одликовање, Гула лаже јер мора да га оправда.

> „Попне се на столицу, наставља да виче:
>
> –…Кад је било језиво и грозно… У мраку, по ветру, по највећој олуји…
>
> Попне се на вишу столицу:
>
> –…Једанпут кад је било најтеже и најгоре… ја сам, једанпут, ишао кроз шуму!… С а м!…“ (155)

Мајсторски постављен емотивни крешендо јунака, са иктусом на социјализму и не тако омиљеној ријечи *сам.* Све личи на неку револуционарну пјесму или исјечак из неког партизанског романа, па је овај антипатетични крај врхунац комичног заправо заснован на пародији жанрова на које подсјећа. Одлично се Радовићу након овога уклапа стални Гулин исказ: „Извините, децо, не знам шта ми је…“. Коме се извињава јунак, коме писац и ко ту не зна шта му је, ко је сумасишавши…? Душан Радовић је зналачки укомпоновао елементе нонсенсног у своје итекако рационалне и озбиљне текстове. Отуда и наредна сцена у којој она два типа у црном одузимају Гули грешком додијељено одликовање које је заслужио неки Ђула изгледа смјехотворно, јер сав цинизам њене поруке није достатан малим читаоцима, гледаоцима, а одраслима је његова порука јасна, али форма у којој је презентована даје им слободу да је и не схвате у примарном значењу.

Душан Радовић је пишући приче о животињама, па и по узору на енглеске ауторе[4] прије свега писао пародије на баснолике поуком закриљене алегорије о људима. Идеалан примјер је прича „Крокодил“, једна од три

[4] *О инсинуацијама о утицају енглеске поезије за децу на Душана Радовића* више видјети у тексту Јована Љуштановића: „Радовић или Милановић“ однос Душана Радовића према енглеској књижевности за децу као културна загонетка, у књизи „*Књижевност за децу у огледалу културе*“, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012, 112–122.

које можемо прочитати и у *Антологији* Слободана Ж. Марковића. Радовић у њој пародира оба узора и басну, са њеном експлицитном дидактичком функцијом и киплинговску животињску причу. Он, који је одрастао у једној породици у којој се живело „веома озбиљно“ заправо пародира озбиљни свијет којим доминирају одрасли и који они као једину стварносну парадигму покушавају наметнути дјеци. Ироничан је дакле однос и према сопственом дјетињству, јер оно у оваквој мјери ствари није били стварно, него дјетињство из позиције одраслих. Стога с пуним правом можемо да се позовемо на Јована Љуштановића (2012: 119) када каже: „чини нам се да се Радовић и у *Крокодилу* директније и интензивније бави дечјим несвесним страховима него Милн, те да је у његовом књижевном делу социјализација детета, често, артикулисана као превладавање страхова“. А како бисмо друкчије појам социјализација разумјели него као одрастање, прелазак из свијета дјетета у свијет људи. У питању је, наравно, болна иницијација и стога и он, као и други писци за дјецу такве теме радије обрађују кроз анималан свијет. Поступак оца крокодила који свог сина везује за дрво у шуми остављајући га да га поједу неке друге животиње помало подсјећа на неку изврнуту и уврнуту варијанту лапота, а заправо представља симболични крај безбрижног дјетињства у којем мали крокодил може да буде неваљао и његов прелазак у свијет одраслих симболично остварен цјелоноћним једењем од стране мрава.

У причи „Како је кит постао домаћа животиња“ препознајемо мотивацију посуђену из *Пинокија* и можда извјесној мјери из *Вернових 20000 миља под морем*. Све је ипак доведено до Радовићевског обрта у завршном објашњењу – китове ситне очи су црвене од силне слане воде која му пада из водоскока који прави својим ноздрвама. Радовић нам показује да литература за дјецу почива на познатим и препознатљивим моделима и парадигмама и да је сва вјештина од њих направити сопствену причу, а за то је неопходна снага индивидуалног генија. То Радовић није никада рекао, али је упозорио шта књижевности за дјецу чине неталентовани писци.

Да се и одрасли у причама за дјецу морају преселити у стварност приче видимо у „Причи за Гордану“. Посластичари и човјек с вагом припадају свијету одраслих, оном у коме је скакање у посластичарници забрањено, а да ни дозвола ни забрана немају цијену, у оном у коме се не мијешају килограми и сати. Приповједач и Гордана су Ми, уљези у стварни свијет: „После смо изишли, и они су лепо рекли: довиђења и дођите опет, само немојте скакати! А ми смо рекли: довиђења, доћи ћемо опет и опет ћемо искакати!“ (144). У овој причи о причању приче приповједач свој посао правда чињеницом да Гордана од прича лакше руча и спава. Дакле опет у самоодбрани, он ће по Горданиној жељи, смислити једну сасвим друкчију причу, да би послије неког времена иста дјевојчица завапила „и то је досадно, причај опет као пре!“ (144). У томе се крије суштина онога каква књижевност за дјецу не смије бити досадна: „Лакше је да се прича

исто, то свако зна“ (144). Да ли по овом Радовићевом исказу свако зна да прича увијек исту причу или је свако свјестан чињенице како је лакше вазда исто причати, није ни толико битно колико је значајно да је он, ваљда стога чинио све да увијек прича нову причу, неријетко изврћући, пародирајући устаљене обрасце и бајковите схеме.

Како Душан Радовић вјешто упошљава одрасле у свој свијет дјечије приче видимо у цртици „Шта је учитељица сањала“. Једну, за дјецу бескрајно озбиљну ствар као што је школа[5] и најозбиљнију и најважнију особу у њој, учитељицу, писац ставља у контекст шаљиве приче помало нонсенсног садржаја. Раскринкавање сна у потпуности одступа од обрасца из српске усмене традиције „сан је лажа, а Бог истина“ и учитељица се ставља у позицију дјетета, али ипак на крају своју позицију рационализује исказом: „Децо, ако је неко љут на мене, нека ми то слободно каже. Немојте се претварати у крокодиле, јер ме једне ноћи можете и појести!“ (142). Душан Радовић је заговорник неке нове школе, школе у којој ће се учитељи шалити, смијати заједно са дјецом, не би ли и сама дјеца школу почела доживљавати као дио дјетињства, а не као његов ампутирани дио.

Радовић је те обрасце прерадио у складу са временом у коме је живио, са дјецом која су стасавала у том времену, међу којима се и ја налазим и не усуђујем се рећи да је он данас једнако интересантан данашњој дјеци. Он је вјеровао да је прича о мачки и мишу универзална, али да није и непромјењива. Зато његов Миш вели: „Комично, не?…Ви читате јеловнике од пре сто година и мислите да тиме можете нешто доказати?“ (137). Ако ово читамо у поетичком кључу јасни су нам адресанти ове мишје поруке, поготову кад се подсјетимо Мачкиног одговора: „Не видим шта се изменило за последњих сто година?“ (137).

Измијенило се толико тога откако Душка Радовића нема да јетком памети прозива и забавља оне који се прозивком не налазе прозвани. Оно што је у његовом тексту било сарказам данашњој дјеци дјеловаће као лагана ироније, јер они одрастају у својеврсној пародији свијета о чијој је је драми Радовић са толико цинизма писао.

ЛИТЕРАТУРА:

Вуковић (1979): Ново Вуковић, *Иза īранице моīуħеī*, Београд: Научна књига.

[5] Веома су занимљиви и драматични Радовићеви ставови о школи и школском систему уопште, почевши од експозиционог: „Последице лоше установљене школе су тешке и трајне“ (388), иза којег слиједи заплет у ставу: „Учитељи су стручњаци за *децу*, а предметни наставници сваки за свој *ūредмеūи*“ (389), њему сљедствена кулминација: „Школско знање нема наивност, једноставност и непосредност дечјих питања“ (390), из које произлази перипетијско: „Најгори тријумфују, а најбољих нема. Најбољи не знају оно што нису научили, а најгори само то знају“ (392), све до трагикомичног расплета у исказу: „Били су плаћени да нас УЧЕ. НАУЧИТИ нас нису морали“ (394).

Драмска књижевност за децу (2008): Међународни научни скуп *Драмска књижевност за децу*, *зборник радова*, уредник Милан Степановић, Сомбор: Педагошки факултет.
Душан Радовић и развој модерне српске књижевности (2008): *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, *зборник радова*, уредник Петар Пијановић, Београд: Учитељски факултет.
Ковачевић (2013): Милош Ковачевић, Језик и стил Радовићевих драмских текстова за дјецу, *Српски писци у озрачју стилистике*, Београд–Гацко: Филип Вишњић – СПКД Просвјета, 313–352.
Љуштановић (2012): Јован Љуштановић, *Књижевност за децу у огледалу културе*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
Максимовић (2008): Мирослав Максимовић, Напомена приређивача, у*:* Душан Радовић: *Баш свашта*: *сабрани списи*, Београд: Завод за уџбенике, 1089–1098.
Мандић (2002): Божидар Мандић, Душан Радовић – стваралац поетског парадокса, *Детињство*, год. XXVIII, бр. 1–2, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
Миленковић (2008): Слађана Миленковић, *Медији и образовање*, Рума: Графопромет.
Радовић (1984): Душан Радовић, Предговор, у*: Антологија српске поезије за децу*, Београд: Српска књижевна задруга, V–XVI.
Радовић (2008): Душан Радовић, *Баш свашта*: *сабрани списи*, Београд: Завод за уџбенике.

Saša Knežević
University of East Sarajevo
Faculty of Philosophy in Pale
Serbian Language and Literature Department

DUŠAN RADOVIĆ'S "DRAMA"

Summary: In this paper our focus will not be on the drama but on the prose of Dušan Radović, i.e. on the texts that are *translated* from a kind of drama to prose texts by the author himself. These short texts should be analysed only as a transition form without exact literary genre, and at about the same time they portray the whole *drama* of the writer who writes for children and the future parents of those children. Using the four main procedures of contemporary children poetry (irony, parody, sarcasm, cynicism), Dušan Radović wrote literary texts with two layers of meaning. Primary layer was dedicated to children because, in most cases, these texts were created as a part of children TV shows. The second, *serious* layer was dedicated to adult *readers*. *Reading* these texts requires a reader with more experience than a child. It is the best option if those readers used to perceive those texts in their childhood as a *guide for future*. Only in this case, the writer's *drama* of the world transformed into literature serious enough for adults and smart enough for children can be understood.

Key words: Dusan Radovic, drama, story, poet, recomposing, literature for children.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 569–577

Милена С. Зорић
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача
Нови Сад

ОД ИГРЕ ПРСТИМА ДО *ПРИЧЕ О МАЛОМ ПРСТУ*

Апстракт: У раном узрасту, код деце до 3 године, развој говора је најинтензивнији. Стога, код детета које се неометано развија, све основне фазе у развоју говора су у том узрасту углавном завршене. Веза између развоја говора и развоја моторике, посебно фине моторике, одавно је примећена и доказана. Овај рад бавиће се играма прстима и говорним формама које те игре прате. Ове игре засведочене су у фолклорној традицији многих народа. Оне спадају у оне *једноставне облике* који, попут цупаљки и ташунаљки, почивају на ритму, покрету и радости оних који се играју (најчешће одраслих и деце). Ипак, игре прстима се разликују од сродних игара по томе што, често, имају значајан семантички слој и рефлектују и поједине социјалне односе. Унашем времену настаје и читав низ оваквих игара ауторског порекла. Рад разматра на који аспект развоја говора ове игре утичу, као и њихово функционално преливање с јаслених на млађе предшколске узрасте. Такође, на примеру *Приче о малом прсту* ДушанаРадовића биће показана веза између усмених и ауторских игара прстима, као и њихова семантичка и естетска надоградња и транспозиција.
Кључне речи: развој говора, игре прстима, Душан Радовић, *Прича о малом прсту.*

Привидно једноставна, деци пријемчива, *Прича о малом прсту* Душана Радовића има дубоко традицијско и антрополошко укорењење. Ослањајући се на одавно утемељене и добро поткрепљене доказе о повезаности развоја говора и моторике, желим да покажем на који начин игре прстима утичу на развој говора, али и на истрајан живот фолклорних књижевних врста и форми културе, везаних за рано детињство, које су древне и сасвим савремене – живе пуним животом и дан-данас.

Код деце до 3 године, познато је, развој говора је најинтензивнији. И не само развој говора – у том периоду врло је буран и моторички и когнитивни развој који теку паралелно са развојем говора.

Наиме, између 6. и 8. месеца дете почиње да изводи покрете рукама који су слични тапшању. Временом ови покрети постају контролисани и ритмични. Упоредо са појавом ових покрета јавља се ритмичко понављање слогова као *ма-ма-ма-ма*, *да-да-да-да* и сл. Након тога, до 10. месеца, појављују се једноставни гестови који имају своје значење – нпр. махање у знак поздрава, а истовремено се појављују и прве семантизоване речи (то нису речи у граматичком смислу, већ скупови гласова који увек имају исто значење, нпр. *па-па* значи ићи у различитим контекстима – само дете иде, неко иде итд.). У следећој фази, до 13. месеца, дете гестовима почиње да показује примену неких предмета, нпр. приноси телефон уху, док у развоју

говора долази до појаве првих именовања, нпр. пас је *вау-вау*. Како дете расте и развија се, све мање користи гестове, који бивају потискивани говором. Са отприлике 18 месеци дете је способно да повеже радње у логични низ – нпр. да узме чашу и принесе је устима. Тада се јављају прве смислене комбинације речи и број речи је у наглом порасту. Касније, са отприлике две до две и по године, дете, ако посматрамо моторички развој, од коцки може да направи различите конструкције. На нивоу развоја говора тада се јављају простије реченичне структуре од 3 члана, а сам говор постаје граматички сложенији. Значи, све је међу собом повезано.

Раније је речено да дете од 6. до 8. месеца почиње да изводи покрете сличне тапшању. Међутим, оно се сопственим рукама игра већ од првих месеци, што је у вези са тактилном осетљивошћу која ја најранија врста осетљивости у развојном процесу човека. Новорођенче упознаје свет тако што га додирује, а не тако што га именује. Оно најпре помера опружене руке које се за време покрета додирују, затим живахно окреће своје шаке које открива додиром и проводи највећи део времена у посматрању и игрању са њима. Дакле, ако подржимо идеју да је играчка сваки предмет којим се дете игра, онда су руке прва дететова играчка.

Наравно, не може се дете препустити случају и мајци природи која би „све требало да одради сама“. Уз дете би увек требало да буде особа, односно особе за које је везано од рођења. Оне детету треба да пруже прво моторичко искуство како би дете развило способност опонашања, а то се најбоље постиже током игре. Активнија игра прстима одраслог и детета почиње од 10. месеца. [1]

У нашој фолклорној традицији, као и у традицији осталих народа, засведочени су многи једноставни говорни облици који прате различите активности одраслих и деце, почев од успаванки и бајалица, преко ређалица, разбрајалица, затим цупаљки и ташунаљки. Неки од њих, као успаванке и бајалице, осим функције успостављања блискости одраслог (најчешћа мајке или сестре) и детета имају и магијску функцију да се новорођенчету обезбеде здравље, правилан развој, добар живот… (Пешикан-Љуштановић 2012: 7–19). Ређалице, разбрајалице, цупаљке и ташунаљке се пак заснивају на ритму, покрету и радости оних који се играју. У српском језику не постоји термин који би обухватио све наведене облике – у енглеском језику то је *nursery rhymes* односно риме за малу децу, а у хрватском су *малешнице* (термин је 1998. увео Милан Црнковић, према Велички, Катаринчић 2011: 24).

Посебну врсту игара деце и одраслих представљају игре прстима. Као што је већ речено, оне се играју са децом од 10. месеца, када она већ увелико могу стабилно да седе. Ове игре веома су разноврсне и међу њима се може направити подела на основу тога шта се игром жели постићи и на

[1] О повезаности развоја говора и моторике више у Ивић (2010), Велички, Катаринчић (2011: 20–23, 26–28), Шаин и др. (2012: 299–367).

који аспект развоја говора утичу. **Прва категорија** могле би бити оне игре које утичу на тактилну осетљивост – то су игре типа *Иде бубамара нема где да спава* (Велички, Катаринчић 2011: 36) где стихове најпре говори одрасли и понавља их уз крајњи циљ да код детета изазове смех. Касније, када је довољно зрело, дете и само почиње да говори ове стихове уз замену улога у игри. **Други тип** су игре којима се развија координација покрета и веза око-рука попут игре *Мотала, мотала свилицу* (Вујчић 2006: 35) у којима најпре одрасли својим рукама води дечје ручице, а крајњи циљ је да дете само изведе ту игру смењујући руке. **Трећи тип** су игре у којима се покретима руку прати садржај стихова од којих се ни једна не може пронаћи у антологијама српске народне поезије нити *Антологији српске народне поезије за децу* Николе Вујчића (најсличнија томе била би игра *Овако се бибер сије* (Вујчић 2006: 154), али ту је реч, иако се занива на истом принципу, о покрету тела, а не о игри прстима)[2]. Велики број оваквих игара постоји у књизи хрватских ауторки Владимире Велички и Иванке Катаринчић *Стихови у покрету* (2011), али је важно напоменути да је већина тих игара ауторска.[3] **Четврти тип** игара прстима јесу оне игре у којима се набрајају и издвајају прст по прст при чему им се додељују одређене улоге и сваки прст, углавном, има и свој текст. То су игре типа *Овај каже ајмо, ајмо*…

Игре овог последњег типа разликује се од сродних игара по томе што, често, имају значајан семантички слој и рефлектују и поједине социјалне односе.

У већини разматраних стихова, када се уз њихово казивање укључује и игра прстима, креће се од палца. Ово треба истаћи због тога што се и у Енглеској и у САД приликом бројања помоћу прстију креће од кажипрста а палац је последњи, пети прст, што се у овом типу игара прстима не појављује (Извори: 13). И још једна чињеница делује врло интересантно, а то је да се најпопуларнији стихови овог типа на енглеском језику, они из *Прича Мајке Гуске*, о прасићима који иду на пијацу, говоре уз бројање ножних прстију (Извори: 7, 12), што их ни у којем случају не искључује из ове категорије – прсти су прсти, а и модел је истоветан.

[2] У књизи Љубице Сикимић налазе се стихови *Игра породице* (2002: 29) уз доста штуро објашњење како би их требало изводити. На интернет страни датој у Изворима под бројем 1 види се идеја како би се они могли интерпретирати уз игру прстима који представљају чланове породице који се при сусрету љубе, тј. додирују.

[3] Велики број ових игара на енглеском језику доступан је на интернету. Реч је о *fingerplays* уз које најчешће долази и кратак филм који објашњава како се игра изводи. Поједине библиотеке (нпр. библиотека округа Вашингтон, библиотека у Мајамију, мичигенска библиотека) на својим сајтовима имају линкове направљене само за *nursery rhymes* где се могу пронаћи и текстови и поменута упутства (Извори: 5, 6, 7, 8). Такође, велики број сличних упутстава може се наћи и појединачно (друштвено ангажовани појединци праве своје филмове са упутствима и постављају их на Јутјубу, као извесна др Џин (Извори: 3) или господин Мајк (Извори: 4)). Код нас је, чини се, ово у зачетку и може се наићи на понеки сличан филм који је производ различитих радионица у којима учествују васпитачи у оквиру стручног усавршавања, нпр. у центру за Waldorf педагогију (Извори: 1, 2).

Ако се посматра садржај стихова који се говоре уз овакав тип игре прстима, стихови на енглеском језику разликују се од стихова на српском, руском или пољском језику. Они говоре, најчешће, о животињама које живе на фарми – прасићи, краве, кокошке, мачке… Углавном се помињу животиње исте врсте, набраја се шта која ради, да би она последња била издвојена као неко ко је најслабији, ко не ради ништа, мада постоје и они стихови у којима се само набрајају различите животиње без неког утврђеног критеријума (свиња, кокошка, крава, овца, мачка) (Извори: 5, 6, 7, 8).

У пољском језику су популарни стихови у којима прсти представљају породицу у којој је палац деда, а мали прст је дете. Остали прсти су баба, тата и мама, поређани по величини прстију (Јаницка б. г.).

Постоје варијанте истих стихова које се појављују и у пољском и у руском језику, а које почињу причом о сврaки или кокошки која дели храну својој деци и првом (палцу) даје из посуде, другом на тањиру, трећем на кашичици, четвртом остатке, а петом (најмањем) не даје ништа (Аникин 1977: 27, Јаницка б. г.) . Руска верзија има и наставак у којем се објашњава зашто је тако поступила – најмањи није ишао по воду, није носио дрва, није кашу кувао (Аникин 1977: 28). Супротно оваквим стиховима, где најмањи и најслабији прође најгоре, постоји и варијанта у којој се креће од најмањег прста до палца који једини није добио кашу јер није ништа радио, а затим се враћа до малог прста и гладећи унутрашњу страну говори да је ту водица најтоплија, затим гладећи спољну страну да је ту водица најхладнија, а онда се тај прст шкакљи с циљем да се изазове смех (Извори: 10). Постоје и стихови у којима се креће од најмањег прста који је направио подухват – нашао је печурке за јело, следећи прст, тј. брат је припремио сто, наредни их је секао, кажипрст је јео, а палац није радио ништа, само је седео и гледао (Извори: 9). Такође у руском језику постоје и стихови у којима се прстима (опет браћи) дају задаци: од палца, који треба да цепа дрва, до малог прста који својом песмом и игром треба да развесели браћу (Аникин 1977: 28, Извори: 9).

У српском језику се сви стихови који прате игре овог типа заснивају на опозицији мали прст – остали прсти. Иако сви од детињства знамо ове стихове, они су слабо заступљени у антологијама и збиркама (Сикимић 2002, Вујчић 2006). У антологији Николе Вујчића постоје само четири овакве игре, и то сврстане у ташунаљке. Три песме су врло једноставне форме – састоје се од пет стихова од којих сваки представља оно што говори по један прст. Међусобно се донекле разликују – у првој су прсти гладни или жедни и сваки би јео или пио осим најмањег који би да пузи; у другој палац покреће дружину речима *Хајде, хајде!*, други радознало пита куда, средњи прст предлаже да се иде у крађу, четврти прихвата, а најмањи прст каже да ће их тужити; трећа игра је слична и, вероватно, најраспрострањенија – то су они стихови у којима прсти одлучују да иду код маме, а најмањи прст каже да ће сикити млека (Вујчић 2006: 34, 35). У збирци Љубице

Сикимић дати су исти ови стихови, с тим што се, када мали прст „каже“ да ће тужити браћу, игра завршава тако што одрасли поклопи дечју шаку и изговара неку врсту претње или клетве потенцијалном издајици: „Туц, туц, Тодоре,/не порасо нагоре/већ остао мали“ и „Цуц, муци – не казуј!“ (2002: 31). У овој збирци налазе се и стихови којих у другим изворима српске народне поезије за децу нема, а налазе се међу већ разматраним стиховима на руском и пољском језику (Сикимић 2002: 28, 29, 30).[4]

Посебно треба издвојити игру из Вујчићеве антологије која је дата у виду кратке приче о оцу (бабу) и синовима. Кажипрст је предложио да ручају без баба, средњи је рекао да га чекају, домали је питао што да чекају, а најмањи, прзница, рекао је „Ако чек'о, не порас'о!“ и зато је остао мали, а највише је порастао онај који је поштовао оца (2006: 34, 35). У овој причи јасно се види породична хијерархија и патријархална слика света у којој је отац централна фигура. Онај који не поштује оца не може добро проћи у животу, док онај који је послушан бива награђен.

Иако до сада о томе није писано, јасно се уочава веза између описаних стихова који прате игре прстима и *Приче о малом прсту* Душана Радовића. Користећи чињеницу да се деца од најранијег узраста играју прстима као засебним ликовима, Радовић, како примећује Јован Љуштановић, ствара један од деци најомиљенијих литерарних ликова – мали прст Ђуру (2004: 92). Међутим, даље од констатације да су игре прстима неке од најранијих дечјих игара, аутор у овом правцу не иде. И остали аутори који су се бавили Радовићевим делом налазе везу са народним стваралаштвом, пре свега са брзалицама, бројалицама, ређалицама, бајалицама (Света Лукић, према Јовановић 2008: 82), као и са причама, бајкама, митовима, предањима (Јовановић 2008: 82).

У *Причи о малом прсту* препозната је трансформација бајке у којој је главни јунак најмлађи и најнеспособнији од браће (Љуштановић 2004: 93, Јовановић 2008: 85). Међутим, користећи инверзију као битну одлику своје поетике (Пијановић 2008: 139–141), Радовић мења крај, одступа од уобичајеног завршетка у којем би Ђура, као најмлађи и најслабији, требало да тријумфује. Он враћа свога читаоца у „стварност, срећну или несрећну, али стварност лишену магије“ (Јовановић 2001: 94), у којој Ђура осећа и трпи неправду само због тога што је најмањи, а та тема дечјег осећања неправде, социјалне инфериорности, ограничености била је, како истиче Јован Љуштановић, Радовићева вечита преокупација (2008: 16).

Ипак, већ на први поглед јасно је да Ђура дели судбину своје сабраће из народних кратких форми – он је један, а њих је много (како каже Радовић); најмањи је и најслабији, што имплицира да је и најмлађи; иде тамо куда га браћа воде (у фиоку, у рерну); ради оно што браћа смисле (игра се

[4] Како у овој збирци нису наведени извори (осим ако је реч о ауторским стиховима), а простор и тема не дозвољавају темељнију и ширу анализу, могућност да су ове игре прстима, односно стихови који их прате преведени и тако преузети треба, ипак, узети са резервом.

иглом); приморан је да ради оно што већа браћа неће – да чачка нос и иде у хладну воду; а када треба да се слади пекмезом, онда то раде неки други прсти. Посматрано из кључа Радовићеве поезије и прозе за децу, прича о Ђури је прича о тегобама малог детета које једва чека да одрасте и отараси се мука некога ко је мањи и слабији од осталих. Аналитичари се слажу са тим да прсти из ове приче нису ништа друго до деца која, желећи да пре времена провере како је то бити одрастао, раде непримерене и опасне ствари и због тога упадају у невоље (Јовановић 2001: 211, 212, 224, Љуштановић 2004: 92).

Прича почиње на, за Радовића, уобичајен начин – општом истином (Јовановић 2001: 88) коју изговара одрасли демијург који све види и све зна, па и то да је деци досадно чак и када није, јер деца се против досаде увек успешно изборе, не бирајући средства. Приповедач иронично примећује да су против досаде измишљене маказе, чекић, шибице, и тај иронијски моменат може да сигнализира да приповедачево моралисање није намењено деци, јер деца не препознају иронију, већ да је остављена одраслом да је тумачи кроз разговор са децом, али и да укаже деци на опасност од играња опасним предметима.[5] Овим Радовић покушава да реши реалан проблем и не преза од тога да свога јунака, персонификовани прст – дете, прогласи за најгорег, ако је то заслужио тиме што је себе довео у најнепосреднију опасност. Други део приче, дакле, посвећен је Ђури који се прикљештио у фиоци, опекао у рерни и избо иглом, а све због тога што је остао последњи. Нигде се не каже да је то зато што је најмањи. Ова чињеница оставља простора и да се претпостави како се Ђури такве ствари дешавају јер мора све да види, проба и зна. Уосталом, мора се признати, за тако страшне ствари, као што су чачкање носа и одлазак у хладну воду, потребна је храброст. И можда је баш због те изражене индивидуалности најмањи прст од Душана Радовића и добио своје име – Ђура, док су сва остала браћа остала само колектив, група, обични прсти који се боје да крену у праву авантуру.

Прича се, као што и почиње, и завршава на уобичајен Радовићев начин – наглим обртом, изневереним очекивањима, чиме се баца ново светло на јунаке и уноси промена расположења и осећања (Јовановић 2001:

[5] Иако иронични однос, као знак инверзије, јесте једна од главних карактеристика Радовићеве поетике (Пијановић 2008: 141), а и он сам каже: „Поезија за децу је постала паметнија а средства те памети су ирониja, пародија, сарказам, цинизам“ (према Пијановић 2008: 141), деца иронију (као ни остале наведене фигуре) не могу да препознају као такву, односно као фигуру значења којом се помоћу хумора исказује супротан садржај од непосредно изреченог (РКТ 2007: 299). Деци је смешно то што је неко довољно наиван и не нарочито паметан када може да помисли да су наведене ствари нешто чиме може да се игра, поготово ако је тај неко одрасли који приповеда. На тај начин се, истовремено, како истиче Јован Љуштановић, „'припитомљава' оно што не може бити разрешено“ чиме смех који Радовић изазива код деце личи на смех одраслих (2004: 98). Деца се, дакле, смеју ономе што је потенцијално опасно (а ту је, свакако, и голицава помисао о неодољивим забрањеним „играчкама“).

95). Од непослушка и неваљалка на којег се љути и његов творац, Ђура постаје симпатичан, помало трапав и баксузан херој чије недаће засмејавају малишане чак и онда када то више нису. Ако се за Радовићеве дечје ликове каже да су пуни дечјег активитета, радозналости, енергије којом се боре против досаде, скученог простора, забрана које су главни извор несташлука и ситних неваљалстава (Јовановић 2001: 211), онда је јунак овог текста, мали прст Ђура, носилац, чак и симбол те борбе.

У сваком случају, било да се стихови говоре уз игру прстима руку или ногу, било да палац стоји као најјачи наспрам осталих прстију или да се посебно издваја најмањи као најслабији или као нека врста мезимца, било да доживе уметничку трансформацију – игре прстима су веома важне. Осим што, како је на почетку показано, утичу на развој говора, оне утичу и на развој појма броја као и на почетак развоја серијације и класификације који свој врхунац достижу око 7–8. године. Није случајно да се оперише прстима само једне руке и да се прави однос један (палац или мали прст) према четири (остали прсти), јер, на раном предшколском узрасту, деца могу да оперишу скупом до четири јединице. Деца раног узраста бројеве уче према редоследу њиховог низања, што представља природну операциону структуру. Такође, појам броја везан је са процесом серијације у којем дете уочава како се елементи нижу по растућој или опадајућој величини – најпре је то само набрајање елемената које касније прераста у међусобно поређење елемената који су већи, односно мањи од осталих. Такође, дете развија и основне елементе класификације уочавајући да палац стоји наспрам свих осталих прстију и да има другачије особине од њих.[6]

Све је то „упаковано“ у *Причи о малом прсту* Душана Радовића: исконско људско искуство везано за моторички, интелектуални и социјални развој детета, васпитна порука о „играчкама“ које то нису и које могу да повреде дете, преокренута социјална слика у којој најмањи прст остаје последњи и најслабији међу браћом, али стиче индивидуалност. Недаће дају идентитет Ђури, индивидуализују га, стварају од њега модеран лик, који јесте спутан сопственим статусом, али има самосвест и рефлексију о томе. Реч је о привидно једноставној, али вишеслојној причи која активира и међусобно хармонизује различите културне слојеве радујући малу децу већ више од пола века.

ИЗВОРИ

https://www.youtube.com/watch?v=rWsUVSB6–9I Retrieved in September 2014.
https://www.youtube.com/watch?v=5gpzShOrveo Retrieved in September 2014.
https://www.youtube.com/watch?v=4f2d7BW3CzI Retrieved in September 2014.

[6] О процесима серијације и класификације вид. Брковић (2000: 160, 161), Марковић и др. (2013: 211–220).

https://www.youtube.com/watch?v=BDYRek7IVc8 Retrieved in September 2014.
http://www.wccls.org/rhymes Retrieved in September 2014.
http://www.rif.org/kids/leadingtoreading/en/babies-toddlers/finger-plays.htm Retrieved in September 2014.
http://www.michigan.gov/libraryofmichigan/0,2351,7–160–34169_26038_31186–83119--,00.html Retrieved in September 2014.
http://www.mdpls.org/_doc/Reading%20Ready-Rhymes%20and%20Fingerplays%20for%20Babies%20Toddlers%20and%20Preschoolers.pdf Retrieved in September 2014.
http://www.mymalish.ru/Igri.spalzami.html Retrieved in September 2014.
http://www.umnyedetki.ru/palchik_igry.html Retrieved in September 2014.
http://www.baby.ru/blogs/post/26585353–11114317/ Retrieved in September 2014.
http://www.apples4theteacher.com/mother-goose-nursery-rhymes/number-words.html Retrieved in September 2014.
https://www.youtube.com/watch?v=qG8WyMLN2yo Retrieved in September 2014.

ЛИТЕРАТУРА

Аникин (1977): В. П. Аникин, Живая вода, сборник русских народных песен, сказок, пословиц, загадок, Москва: Детская литература.

Брковић (2000): Алекса Брковић, Развојна психологија, Ужице: Учитељски факултет, Retrieved in September 2014 from http://www.scribd.com/doc/52587506/Razvojna-psihologija-knjiga

Велички, Катаринчић (2011): Vladimira Velički, Ivanka Katarinčić, Stihovi u pokretu. Malešnice i igre prstima kao poticaj za govor, Zagreb: Alfa d. d.

Вујчић (2006): Никола Вујчић, Српска народна књижевност за децу, Београд: Завод за уџбенике.

Ивић (2010): Иван Ивић, Васпитање деце раног узраста, Београд: Завод за уџбенике.

Јаницка (б. г.): Anna Janicka, Motoryka mała – zabawy paluszkowe, Retrieved in September 2014 from http://idn.org.pl/lubliniec/soswnr1l/zosienka/publikacje/motoryka_mala. pdf

Јовановић (2001): Славица Јовановић, Поетика Душана Радовића, Београд: Научна књига–комерц.

Јовановић (2008): Славица Јовановић, О Радовићевом књижевном делу за децу, Душан Радовић и развој модерне српске књижевности, Београд: Учитељски факултет, 69–90.

Љуштановић (2004): Јован Љуштановић, О васпитавању несвесног у прози за децу Душана Радовића, у: Јован Љуштановић, Црвенкапа грицка вука, Нови Сад: Дневник – Змајеве дечје игре, 81–99.

Љуштановић (2008): Јован Љуштановић, Песничка антропологија детињства Душана Радовића, Душан Радовић и развој модерне српске књижевности, Београд: Учитељски факултет, 13–21.

Марковић и др. (2013), Мирјана Марковић, Мара Шаин, Илеана Ковачевић, Драгана Коруга, Рада Ивановић, Љубица Бељански-Ристић, Милена Крсмановић, Златко Гајић, Добринка Пековић, Корак по корак 2. Васпитање деце од три до седам година, Београд: Креативни центар.

Пешикан-Љуштановић (2012): Љиљана Пешикан-Љуштановић, Дете у усменој успаванци – узрасни или обредни статус, у: Љиљана Пешикан-Љуштановић, Госпођи Алисиној десној нози. Огледи о књижевности за децу, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 7–19.

Пијановић (2008): Петар Пијановић, Инверзија као приповедни поступак у причама Душана Радовића, Душан Радовић и развој модерне српске књижевности, Београд: Учитељски факултет, 139–143.

Радовић (2006): Душан Радовић, Прича о малом прсту, Баш свашта, Сабрани списи, приредио Мирослав Максимовић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 143.
РКТ (2007): Tanja Popović, Rečnik književnih termina, Beograd: Logos.
Сикимић (2002): Љубица Сикимић, Дечје игре јуче, данас, сутра, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Шаин и др. (2012): Мара Шаин, Мирјана Марковић, Илеана Ковачевић, Драган Даневски, Мирјана Пађан, Корак по корак 1. Васпитање деце до три године. Београд: Креативни центар.

Milena S. Zorić
The Advanced School of Vocational Studies
for Education of Preschool Teachers in Novi Sad

FROM FINGERPLAYS TO THE STORY ABOUT A PINKY FINGER

Summary: In this paper, the author investigates fingerplays and rhymes that are closely connected with them. This form of play exists in folklore tradition of many nations. They are a part of nursery rhymes which are formed on the rhythm, movement and happiness of those who play. However, fingerplays are significantly different from similar rhymes, because they often have certain semantic level and reflect some social relations. In the modern time, there are series of nursery rhymes that are written by known authors. This paper considers the aspects of speech development affected by fingerplays. Using Dušan Radović's *The Story About a Pinky Finger* as an example, the author demonstrates the connection between fingerplays, both from oral tradition and authorized ones, and their semantic and aesthetic upgrade and transposition.

Key words: speech development, fingerplays, nursery rhymes, Dušan Radović, The Story About a Pinky Finger.

Књижевност за децу у науци и настави, пос. изд, књ. 18, 2014, стр. 579–585

Снежана П. Перишић
Универзитет у Приштини – Косовска Митровица
Учитељски факултет у Призрену – Лепосавић

ЕЛЕМЕНТИ ПОЕТИКЕ У ДРАМСКИМ ТЕКСТОВИМА И ПРИЧАМА ДУШАНА РАДОВИЋА

Апстракт: Драма за децу инспирисана игром и хумором, код Радовића бива проширена за категорију фантастичног коју свесно уводи да би текст учинио интересантнијим и од њега начинио подстицај за дечју машту. У анализи радио драма „Капетан Џон Пиплфокс“ и „Како су постале ружне речи“ указује се на повезаност елемената његове поетике са особеностима драме за децу. Како се елементи поетике у драмском стварању Душана Радовића проширују и доносе нови дух драме, тако и прозни опус Душана Радовића одликује нов начин причања приче богат фантастиком, парадоксом, хумором и игром. У раду ће бити анализирани поменути елементи поетике у драмском и прозном стваралаштву Душана Радовића који имају за циљ да потврде аутентичност поетике овог писца.
Кључне речи: драмски текст, приче за децу, поетика, игра, хумор, фантастика, парадокс.

Анализа стваралаштва Душана Радовића одувек је представљала изазов за књижевне критичаре. Пажњу проучавалаца књижевности, међутим, више је привлачила поезија, док су драмски облици и прозни текстови тек успутно помињани. Половином шездесетих година прошлог века, књижевност за децу бива обогаћена феноменом игре за чије ширење у прозним и драмским текстовима је у највећој мери заслужан Душан Радовић. Књига песама и прича „Причам ти причу“ и радио драме „Капетан Џон Пиплфокс“ и „Како су постале ружне речи“ осликавају новоизграђену поетику овог раздобља у књижевности за децу.

Тихомир Петровић сматра да Радовићеви „драмски текстови стоје у истој поетској равни са осталим жанровима“ (Петровић 2001: 333). Указујући да Радовићева проза и поезија имају у себи елементе драмског, он радио драму „Капетан Џон Пиплфокс“ одређује као „пародију на гусарске комаде и бајке“ (Петровић 2001: 333). Најчешће се на сам помен драмског стварања за децу овог писца помисли само на ову радио драму. Ипак, ово је само један од двадесет шест драмских текстова за децу које чине једночинке, радио драме, телевизијске серије и прича у драмској форми „Мачак и миш“.

Прозу Душана Радовића одликује посебан начин комуницирања са малим читаоцем. На то упућује и начин на који његова прича улази у свет деце. „У том смислу Радовић мења поезију оног који чита, доводећи га из пасивног положаја примаоца у потпуну активност, која често диктира и ток приче“ (Јовановић 2007: 110–113). Оваквом односу између Радовића и

snezanaperisicmr@gmail.com

читаоца подређена је природа његове приче, па њен главни део представља разговор између пошиљаоца и примаоца. Поруке које приче носе, обухватају много ситуација и предмета из стварности и имагинације па као такве представљају сумирање заједничких импресија, искуства писца и најмлађих читалаца који заједно творе причу. Овакве карактеристике Радовићеве поетике отварају свет прича у коме он, заједно са децом, гради приче пуне хумора, парадокса и фантастике. Прича треба да буде иновативна, интересантна и необична, па Радовић инсистира на потрази за новим начинима причања како би што ближе пришао дечјој машти и поимању. Овакав начин причања, који писцу поставља захтев да свака прича буде нова, Радовић је показао у „Причи за Гордану". У овој причи аутор указује на необичне поступке и ситуације из реалног живота које код деце стварају раздраганост, занимљивост. Такви поступци чине игру.

> Гордана је јела сладолед и скакала на једној нози, а они су рекли да то није скакаоница већ посластичарница. А ми смо рекли да ћемо платити и то скакање, а они нису знали колико кошта то скакање.

Почетак „Приче за Гордану" наговештава необичну и чудну причу. Прича је засићена игром и парадоксом. Дечје скакутање представља доминацију игре, како у животу малишана, тако и у прози као елемент поетике карактеристичан за стварање Радовића.

> И онда смо се мерили на улици. Прво се мерила Гордана. Чика је рекао: хвала, девојчица има седамнаест кила, А Гордана је рекла: е, ако имам седамнаест кила, онда је касно, јер ја у седамнаест кила спавам.

Деца увек траже да да прича буде другачија, необична… *какве су то приче, кад свака почиње „био једном један деда", и „била једном једна баба", и „био једном један лав"?... А ја сам је питао како да почне да прича, а она је рекла нека почне како хоће, само да не буде стално исто.*

Гордана тражи, да прича буде нова. Радовић тиме инсистира на новом начину причања, осликавајући га парадоксом.

Једна од могућих начина јесте и да се прича наопачке:

> Није била једна девојчица, и није имала црвену капу, и нису је звали Црвенкапа…

Душан Радовић у својим причама користи принцип необичног осликавања реалног света. „Сликајући стварност са неким елиминисаним елементом логике, закона теже, места и времена, пропорције или перспективе, Радовић изграђује један померен и раздешен свет, са својствима фантастике али и карикатуре" (Јовановић 2007: 110–113). Бизарност јунака која је карактеристична за Радовићеве приче осликава се обичним стварима које постају необичне самим узимањем за актере приче („Прича о малом прсту"). Мали прст, актер једне радовићевски фантастичне приче, обични прст у улози необичног лика ове приче. Писац говори о „убијању" досаде код деце и о играчкама које су измишљене зарад тога. Набрајајући играчке,

увиђамо да су то све предмети који су деци забрањени и опасни, али „деца су мала, а прсти су најмањи“. Тако упознајемо Ђуру, који је имао много браће, али био је најмањи. Авантуре у које Ђура иде са својом браћом веома су опасне, у ствари уобичајене за децу, несташлуци својствени најмлађима.

> Ђуро, Ђуро ниси ти ваљда најгори прст?!
> Јесте!

Тако је Радовић изградио, ма колико то парадосално изгледало, посебан тип фантастичне приче који се заснива на ситуацијама и предметима из реалног и свакодневног живота, на логици ствари и односа. „Он налази начин за поетско деловање усаглашено с циљем да се кроз књиге за децу изграђује морална атмосфера – код одраслих; да се играју различите социјалне улоге, неопходне за невештог и неискусног читаоца, да би упознао структуру и деловање социјално примљених навика“ (Ристић 2006: 60).

Да би у први план ставио неке ситуације из свакодневице, Радовић користи измештање појава, бића и предмета у други. Најмлађима је веома интересантно како један свет, свет животиња, живи живот људи. „У причи *Крокодил*, на пример, свакодневни живот се естетски опредмећује као модел бајковите фантазије, тако што је дечји страх од напуштености од родитеља објективизиран и одмакнут од детета“ (Јовановић 2007: 110–113). Иако деци познат као опасна животиња из егзотичних предела, потпуно непознат дечјем свакодневном искуству, деца се у њему веома лако препознају. Сам почетак приче асоцира на бајкуи сугерише присуство фантастичног.

> Били су, децо, једном један муж Крокодил и његова жена Крокодилка. И они су имали једног сина – Крокодила.

Такође, свет зла смештен је у далеко и неодређено време, у неодређени простор, на недефинисану временску удаљеност.

> И његов отац Крокодил наљути се једног дана на Крокодила и одведе га у шуму да га поједу неке друге животиње.

Прича се, по угледу на фантастичност бајке, завршава срећним крајем.

> И био је добар и више га нико није појео.

Фантастика слична митској (уколико поређење није сувише смело, тврди Славица Јовановић) налази се, између осталог у причи „Како деца чачкају нос“.

> Једном је један мали дечак из далеке земље Илиндије извукао из свог носа камилу. То је тачно. Било му је досадно као и свој малој деци и обратио се свом носу. И нос се сажалио на малог дечака и поклонио му је камилу.

Моделом постанка света, Радовић је објаснио откуда свеприсутна појава да деца чачкају носеве. Догађаји у причи су нагнути ка фантастици али има смерница ка реалистичном. Различити распони и видови фантастике у

причама Душана Радовића потпомажу градњу хумора и готово увек стреме ка парадоксалном. Поука је „провучена“ кроз игру као основни сегмент одрастања и детињства. „За Душана Радовића књижевност за децу, има своју безусловну наменуда створи ону „моралну атмосферу“, која открива свет у свој његовој лепоти, пред љубопитним погледом детета“ (Ристић 2006: 54). Међутим, таква поука, лишена је изразите дидактике и истакнутих васпитних момената, већ је комична, суптилна. Зато је природа Радовићевог припроведања двосмислена, поетика комплексна и није је лако дефинисати.

То што се Душан Радовић осим у писању поезије и прозе доказао и као драмски писац за децу можемо образложити повезаношћу основних принципа његове поетике са основним особинама драме. Драмски текст као књижевна врста заснива се на игри, у којој је комуникација јунака начин на који они сами сведоче о себи и другима, делимично бивају независни од писца. Посебност драмског стварања Душана Радовића огледа се управо у томе што се он није одрекао своје улоге писца, очевица који „допуњава“ ток дешавања драме, што је евидентно у драмама „Капетан Џон Пиплфокс“ и „Како су постале ружне речи“. Објавивши бајку осликану у облику драмске слике, „Капетан Џон Пиплфокс“, Радовић је скренуо пажњу на авантуре враголастих морнара на броду који плови на отвореном мору. Заплет у овој драми намењеној радио извођењу грађен је на потреби капетана да се поново прикаже и докаже у борби са морским чудовиштем. Иако је капетан веома искусан и вешт морнар, кроз драмска дешавања доспева у разноразне неприлике, али, као и у бајци, успева да их савлада и изборе се са морском аждајом. Душан Радовић, мешајући драму са фантастиком бајке постиже изузетне ефекте фантастичног на себи својствен начин. „Радња овог дела има бајковиту садржину, дијалошку форму, драмски набој, са обиљем нонсенсних слика, које се завршавају неочекивано, наивном перипетијом у духу лаке дечје игре“ (Милинковић 2010: 373).

Квалитет ове драме огледа се у хумору, а он проистиче из поступака наивне посаде. „Хумор открива смешно у животу, подразумева ведро расположење“ (Петровић 2009:71). Многи чланови посаде подсећају на смешне актере који су се, тек случајно укључили у ову опасну игру. Ови млади морнари, иако су неискусни, без обзира на страх који осећају успевају да насмеју своје вршњаке од којих моги теже и сањају о гусарским авантурама које их воде ка скривеном благу и тајним морским пећинама. Радња је грађена на принципу игре. Радовић свесно уводи елемент фантастичног како би ток причања учинио интересантним и ангажовао машту читалаца. Ова радио драма, фантастичног карактера са доминацијом игре и парадоксалним обртима драмског набоја плени мале читаоце. (слушаоце).Фабула драме је пуна шала, занимљивости, духовитости и несмотрености главних јунака. Све ове особине младе морнаре поистовећују са децом, те тако најмлађи у овој драми налазе своје снове и далека, бајковита ишчекивања.

Док са ишчекивањем, испуњеним игром и хумором, млади морнари траже спасење које ће им њихов капетан својом неустрашивошћу донети, Душан Радовић гради одличан сплет изграђен од игре, хумора и фантастике обједињен комиком. Тежину обрачуна храброг капетана, било да гледају на сцени или слушају у радио извођењу, одрасли и деца уживају у подухватима капетана Пиплфокса који је својеврсни човек од игре. У свим деловима композиције, уочљива је тежња писца да мења телове текста који имају осим уметничког, сада већ и морални смисао. У том случају од посебног значаја је сцена у којој капетан својим морнарима сопштава да снага коју они поседују није довољна за борбу против чудовишта, већ им је неопходно знање које им недостаје. „На тој релацији песник је остварио импресивне ефекте хумора, који се кристалише из пиратског менталитета необичне посаде, која на предлог свог капетана ревносно решава укрштене речи да би се духовно уздигла и поправила свој интелектуални ниво“ (Милинковић 2010: 373). Оваква функција хумора бива пријемчива и склона малим читаоцима јер је познато да они парадоксалне обрте и догађаје доживљавају само као облик игре.

Што се тиче ликова у драми они су индивидуализовани, имају лична имена, док су у причи и антропоморфизовани – Пећина и Чудовиште. У овим оживљеним ликовима, још једном видимо на делу налете фантастичног, бајковитог. Иако је фантастика у Радовићевим текстовима значајно различита од фантастике у бајкама, ни овде не изостаје. Радовић тако децу наводи на драмску напетост, али за разлику од бајке драму дефинише као игру без великих сукоба и трагичних жртава. Дешавања су појачана музичким ефектима који су достојно дочаравали атмосферу на мору. Писац постепено појачава набој пред опасностима које вребају посаду овог брода. У вербалном надмудривању капетана и чудовишта, чудовиште не успевајући да тачно одговори на питања која му поставља капетан, губи главу. Испитујући чудовиште, капетан лако својом „мудрошћу“ долази до победе.

> СПИКЕР: Капетана је оволика глупост чудовишта већ нервирала. Иако се нешто није осећао добро, замахну сабљом и посече још оних пет-шест глава, које су немоћно сиктале са танких вратова!…
>
> (Неколико фијука сабљом. Музика).

Врхунац његове глупости доводи до расплета, чудовиште бива савладано.

„Драма „Капетан Џон Пиплфокс“, својом ненаметљивом и дискретном симболиком, обрачунава се са митовима које је изградио савремени свет, она открива и фиксира проблеме са којима се суочава данашњи човек, његове латентне сукобе, фрустрације, сумње и апсурде“ (Јовановић 2001: 333).

Потрага за ружним речима и њиховим извором, отвара нов домет Радовићевог стварања. Радио драма „Како су постале ружне речи“ говори о краљевском двору на који се ушуњала, као бува, једна веома ружна реч –

шашава! Пошто је краљ Ричард издао строгу забрану да се говоре ружне речи – свако ко то ради мораће да буде обешен, сви су се дали у потрагу за оним ко је смислио ту реч.

Поигравајући се, на хумористичан и парадоксалан начин, Радовић долази до извора настанка ружне речи. Наиме, принцеза Кристина прекршила је строго правило да се на двору краља Ричарда не смеју изговарати ружне речи.

> ПРИНЦЕЗА: Ох, ти мала шашава игло!… Шашава! Шашава!
> ДАДИЉА (запрепашћено): Принцезо!?
> ПРИНЦЕЗА (збуњено): Мадам! Ова је игла шашава, мадам!
> ДАДИЉА: Каква реч, принцезо?!… Каква страшна реч?!
> ПРИНЦЕЗА: Јесте, мадам…

Темељном истрагом коју Радовић вешто води са својим ликовима на веома комичан начин, долази се до творца ове ружне речи. Овакве речи, попут речи шашав, својствене најмлађима, се у овом строгом краљевству третитају погубно и страшно. С обзиром да реч чујемо од подмлатка краљевске лозе, приступа се искорењивању исте и строгом кажњавању „починиоца“, творца. Радовић веома вешто, суптилно, пародично, говори о ситуацији на двору и својеврсним контраваспитањем наводи најмлађе да схвате значај лепог говора. У самој потрази за кривцем који је пустио ружну реч у етар и дозволио да се на тај начин уруши васпитање најмлађих на двору и житеља краљевства уопште, Радовић на комичан, помало ироничан начин дочарава радњу и њен ток. Игра је заступљена управо са циљем да зачини текст и поједини делови текста то достојно репрезентују:

> ЛЕОПОЛД: Ако хоћеш да чујеш ту ружну реч, онда однеси у кухињу живог миша… и онда ћеш је чути. Као ја…
> ДАДИЉА: Од кога?
> ЛЕОПОЛД: Онда ћеш видети од кога!
> (Музички мотив).
> ПРИПОВЕДАЧ: Дадиља узрујана отрчи у дворску канцеларију. У канцеларији напише налог да се ухвати први живи миш који помоли њушку и да се затим пусти у кухињу међу куварице. Чувар дворског печата удари велики црвени печат. Ухватише миша и пустише га у кухињу.

Малени принц Леополд се поиграва, вешто, дечје, постављајући услове за откривање извора речи. Одрасли, наравно, прибегавају озбиљним чиновима (налог са дворским печатом), не би ли стали на крај овој ситуацији која утиче на поредак у краљевству.

Потпуна истрага открива кривца који је први изрекао ружну реч. Радовић, откривајући да је реч о краљу, оваквим пародичним обртом доводи мале читаоце до усхићења.

Душан Радовић у књижевној критици познат као песних широког тематског круга и носилац главне струје модерне поезије у српској књижевности за децу. Његови драмски и прозни текстови представљају веродостојан доказ о квалитету и аутентичности његовог стварања и у остала два

књижевна рода. Ипак, Радовићева проза и поезија имају нешто од драмског рода па се тако његово стваралаштво може објединити у један јединствен опус окарактерисан богатством мотива, ритма, новог речника осликаног хумором, фантастиком, парадоксом и, по мери Радовића, иронијом.

ЛИТЕРАТУРА

Јовановић (2001): Славица Јовановић, *Поетика Душана Радовића*, Београд: Научна књига.
Јовановић (2007): Славица Јовановић, Проза Душана Радовића, *Књижевност за децу и младе у књижевној критици – књига 2*, Алексинац: Висока школа струковних студија за васпитаче.
Милинковић (2010): Миомир Милинковић, *Нацрт за периодизацију српске књижевности за децу*, Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу, Змајеве дечје игре.
Обрадовић (2005): Славољуб Обрадовић, *Књижевност за децу 1*, Алексинац: Виша школа за образовање васпитача.
Огњановић (1999): Драгутин Огњановић, *Звездано јато*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Петровић (2001): Тихомир Петровић, *Историја српске књижевности за децу*, Врање: Учитељски факултет.
Петровић (2009): Тихомир Петровић, *Увод у књижевност*, Нови Сад: Прометеј.
Ристић (2006): Бранко Ристић, *Рецепција књижевности за децу*, Краљево: Libro company.

Snežana P. Perišić
University of Pristina – Kosovska Mitrovica
Faculty of Education in Prizren – Leposavic

THE ELEMENTS OF POETICS IN DRAMA TEXTS AND STORIES BY DUSAN RADOVIC

Summary: Drama for children inspired by game and humour in Radović's works is being extended to the category of the fantastic that he wittingly introduces to make the text more interesting and turn it into an incentive for the child's imagination. In the radio-dramas *Captain John Peoplefox* (*Kapetan Džon Piplfoks*) and *How Did the Bad Words Happen* (*Kako su postale ruzne reči*), the connection between the elements of his poetics with characteristics of drama for children is explained. Since the elements of poetics in the creation of drama by Dušan Radović expand and bring a new, fresh spirit of drama, that is the manner in which the prose opus of Dušan Radović features a new way of telling a story enriched with fiction, paradox, humour and game. In this paper, the elements that were mentioned will be analyzed in the drama and poetry of the prose work of Dušan Radović, aimed to verify the authenticity of the poetry of this writer.

Key words: drama text, stories for children, game, poetics, humour, fiction, paradox.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.09–93(082)
371.3::821–82(082)
371.3(082)

НАУЧНИ скуп Књижевност за децу и омладину - наука и настава (2012 ; Јагодина)
Књижевност за децу и омладину - наука и настава : зборник радова са научног скупа, (Јагодина, 6. април 2012.) / [уредници
Виолета Јовановић, Тиодор Росић]. - Јагодина : Факултет педагошких наука, 2012 (Крагујевац : Сквер). - 487 стр. : илустр. ; 24 cm. -
(Посебна издања / Факултет педагошких наука, Јагодина. Научни скупови; књ. 15)

Тираж 300. - Стр. 3–4: Предговор / Тиодор Росић. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978–86–7604–085–8

a) Књижевност за децу - Зборници b) Књижевност - Настава - Методика - Зборници c) Настава - Методика - Зборници

COBISS. SR-ID 195907852